

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

**En quoi les interactions
permettent aux chanteuses
belges francophones de passer
du statut amateur à celui de
professionnel reconnu du secteur
musical ?**

Auteur : Sasha DEHAN
Promoteur(s) : Philippe Scieur
Année académique 2022-2023
Master [120] en communication, à finalité spécialisée : culture et
communication

INTRODUCTION

PARTIE I : Cadre théorique

1	La professionnalisation	5
1.1	Polysémie du terme.....	5
1.2	Différentes approches	6
1.2.1	Approche fonctionnaliste.....	6
1.2.2	Approche interactionniste.....	6
1.3	Professionnalisation et division du travail	10
1.3.1	Division technique du travail.....	11
1.3.2	Division sociale du travail	12
2	La professionnalisation dans les mondes de l'art.....	14
2.1	Les mondes de l'art : une définition	14
2.2	Action collective et réseaux de coopération	14
2.2.1	Division du travail artistique	15
2.2.2	Division sexuelle du travail artistique	16
3	La professionnalisation dans le secteur musical	17
3.1	Environnement professionnel du secteur musical.....	17
3.1.1	Un environnement instable et incertain	17
3.1.2	Un environnement compétitif.....	22
3.2	La réalisation d'un objectif commun	25
3.2.1	Distinction entre pratiques de création et d'animation.....	25
3.2.2	Distinction entre dilettantes et passionnés.....	26
3.2.3	Distinction entre amateurs et professionnels.....	26
3.2.4	Porosité des frontières identitaires.....	27
3.3	L'intégration des professionnels.....	28
3.3.1	Apprentissage et acquisition de compétences plurielles.....	28
3.3.2	Insertion au sein des réseaux de coopération.....	29
4	La professionnalisation des chanteuses.....	33
4.1	Un rapide état des lieux	33
4.2	Des rapports sociaux de sexe	34
4.2.1	Des conceptions sexuées de la musique	34
4.2.2	Des représentations stéréotypées et socialement construites.....	35
4.2.3	Des conventions et codes masculins.....	37
4.3	Des difficultés d'intégration	38
4.4	Des stratégies de résistance.....	38
	Synthèse du cadre théorique	41

PARTIE II : Méthodologie

1	Une méthode qualitative.....	42
2	Une approche inductive et itérative.....	42
3	La collecte des données.....	43
3.1	Des entretiens semi-directifs avec huit chanteuses.....	43
3.1.1	Profil des chanteuses interviewées.....	43
3.1.2	Configuration et relation d'enquête.....	45
4	Biais méthodologiques.....	45
5	Epistémologie.....	45

PARTIE III : Analyse empirique

1	À la croisée de deux mondes.....	46
1.1	Se définir en tant que chanteuse.....	46
1.1.1	Chanter : un signifiant qui renvoie à différents signifiés.....	46
1.1.2	La création de l'identité.....	48
1.2	Pratiques amatrices et professionnelles.....	48
1.2.1	Les motivations à la pratique.....	49
1.2.2	Se former à la pratique.....	51
1.2.3	Des pratiques entre création et animation.....	52
1.2.4	Division et auto-organisation du travail en fonction des compétences....	53
1.2.5	L'exercice des pratiques : dispositifs et environnement.....	55
2	D'un monde à l'autre.....	58
2.1	S'engager dans la profession : un question de choix.....	58
2.2	développer la profession : une question de réseaux.....	59
2.2.1	La constitution d'un entourage.....	59
2.2.2	Des réseaux de coopération.....	60
2.2.3	L'intégration dans les réseaux par la reconnaissance.....	61
2.3	S'imposer dans la profession.....	63
2.3.1	Des difficultés et des désillusions.....	63
2.3.2	Un environnement masculin.....	64
2.4	S'affranchir dans la profession.....	66
	Synthèse de l'analyse empirique.....	68

CONCLUSION

Introduction

*« Si la musique peut être exécutée individuellement, sa raison d'être est collective. » -
Thierry DeCruzy*

D'une pratique ancestrale à des stades de 50.000 personnes, le monde de la musique n'a cessé d'évoluer et est devenu espace foisonnant où évoluent des artistes passionnés, cherchant à exprimer leur art et à le partager. Parmi ces innombrables artistes, certaines chanteuses belges francophones sont parvenues à faire de leur passion, un métier. Un processus de professionnalisation façonné par des interactions sociales variées et dynamiques.

Moi-même chanteuse et ayant toujours secrètement rêvé de me professionnaliser dans la musique, je me suis demandée comment ces femmes que j'admire tant étaient arrivées à se professionnaliser dans un secteur qui paraît si difficile d'accès.

Ce présent mémoire vise alors à explorer en profondeur les aspects de ce processus complexe et multifactoriel, en mettant en lumière les interactions qui conduisent les chanteuses à passer du statut d'amateur à celui de professionnel du milieu.

Les premières réflexions se sont tournées vers le concept même de professionnalisation. Si l'on s'attarde sur les théories l'étudiant, Wittorski (2008) explique qu'il persiste des débats, qu'ils soient de nature sociale ou théorique. Dans les travaux anglo-saxons, l'approche fonctionnaliste de Talcott Parsons cherchait à comprendre pourquoi une profession était considérée comme telle, s'appuyant alors sur des critères précis basés, notamment, sur la formation et la connaissance. En revanche, l'approche interactionniste d'Everett Hughes s'intéressait, non pas à se demander si une occupation était profession, mais à comprendre comment les membres de l'occupation cherchent à transformer celle-ci en profession, au travers de la socialisation et de l'association des trajectoires individuelles et collectives dans le développement professionnel.

Toutefois, la professionnalisation dans les mondes de l'art s'est révélée constituer une branche à part de ces théories. Le milieu musical pose alors des difficultés en termes de définition de critères distinctifs entre amateurs et professionnels (Coulangeon, 1999).

L'identité constitue, en effet, un enjeu majeur relevé par les différents auteurs mobilisés. « La professionnalisation relève d'une rhétorique et d'une dynamique de construction identitaire d'un groupe social », stratégie servant alors à revendiquer une « élévation dans l'échelle des activités » (Wittorski, 2008, p. 20), mais la variété des situations de sous-emplois traduit l'éclatement de cette identité professionnelle due à la diversification des contextes de l'emploi musical (Coulangeon, 2004). Un éclatement identitaire qui, dès lors, rendait d'autant plus poreuses les frontières.

Les barrières à l'entrée et ce flou dans les frontières ont été également renforcés par l'arrivée de nouvelles technologies qui ont « conduit les musiciens, engagés dans une démarche de professionnalisation et désireux de signer un contrat discographique, dans une concurrence accrue, sur un marché tiré par l'offre et non par la demande » (Garcin, 2015, p. 96).

En outre, pour les chanteuses, les études menées par M. Buscatto dans le monde du jazz ont révélé que ces dernières sont confrontées à un processus de hiérarchisation qui se manifeste par des conceptions sexuées de la musique, des conventions masculines qui guident les relations de travail et des stéréotypes féminins qui leur confèrent une position

illégitime. Leur plus-value résiderait alors, toujours selon l'autrice, à un travail scénique associé à de la séduction qui aiderait à créer une relation avec le public. Outre la non-reconnaissance de leur talent, il se distingue alors une *division sexuée du travail* dans le milieu du jazz où les chanteuses doivent user d'outils de résistance afin de développer leur potentiel subversif.

Alors, si on apprend avec M. Buscatto (2003) l'existence d'une division sexuée du travail dans le monde du jazz, le secteur musical se trouvant être défini par d'autres auteurs comme monde « masculin », cette division sexuée du travail s'opère-t-elle uniquement dans le registre du jazz ? Au-delà de l'aspect genré que suppose cette interrogation, comment passer du statut amateur à celui de professionnel de la musique, figure connue et reconnue, en prenant en compte les obstacles liés à cette division sexuée du travail, mais également ceux liés à la précarité et l'instabilité du secteur ?

De ces interrogations a découlé une question :

« En quoi les interactions permettent aux chanteuses belges francophones de passer du statut amateur à celui de professionnel reconnu du secteur musical ? »

L'enjeu de la réponse à cette question s'explique, dans un premier temps, par le constat d'une évolution des besoins d'un milieu en proie à une certaine précarité, dans un deuxième temps, par l'actuelle nécessité de lever les inégalités et la division sexuée du travail dans les espaces socio-professionnels.

Pour tenter d'y répondre, nous dresserons, dans un premier temps un cadre théorique qui permettra de comprendre les mécanismes impliqués dans la professionnalisation des individus, en se concentrant sur l'approche interactionniste, pertinente dans l'étude des professions artistiques, dont celle de chanteuse.

Nous dresserons, par la suite, la méthodologie retenue pour le développement de l'analyse empirique. Une analyse qui sera réalisée sur base d'entretiens semi-directifs avec quatre amatrices et quatre chanteuses professionnelles évoluant sur le territoire belge francophone et dans le secteur des musiques actuelles, terme générique regroupant les styles musicaux qui ont émergé au cours du 20^{ème} siècle tels que le jazz, le rock, la pop, le hip-hop ou encore l'électro (Bataille & Perrenoud, 2017). Ce secteur est volontairement choisi par opposition au secteur des musiques savantes où la division du travail est fortement hiérarchisée et où le processus d'intégration professionnelle est également différent (Coulangeon, 1999).

Nous procéderons alors à l'analyse des données récoltées lors de ces entretiens, avant de conclure par la réponse à la question de recherche, de poser les limites de la recherche et de nouvelles perspectives d'études.

Partie I : Cadre théorique

La première partie de cette recherche sera consacrée à la réalisation d'un cadre théorique qui permettra d'appréhender les principaux concepts et notions en lien avec la professionnalisation des chanteuses belges francophones. Celui-ci sera construit stratégiquement en commençant par une étude générale du concept de professionnalisation. Il se précisera ensuite avec l'analyse de ce concept au regard des mondes de l'art, la musique constituant l'un d'eux. Toujours dans l'idée de préciser l'information, la professionnalisation sera analysée dans le secteur musical, pour enfin aboutir sur les particularités liées à la professionnalisation des chanteuses.

1 LA PROFESSIONNALISATION

Il sera question dans ce chapitre de revenir sur le concept de *professionnalisation* d'un point de vue sociologique. Après avoir exposé les différents sens que revêt ce concept, nous présenterons les nuances qui s'opèrent entre différentes approches que sont principalement les approches fonctionnaliste et interactionniste. L'approche interactionniste sera volontairement plus détaillée, de par l'intérêt que celle-ci porte aux métiers du monde des arts, en ce compris celui de chanteuse. Enfin, il conviendra de parcourir les différentes formes de division du travail, concept fondamental dans l'analyse des structures et dynamiques des groupes professionnels.

1.1 POLYSÉMIE DU TERME

Si l'on s'attarde sur les théories étudiant le concept de *professionnalisation*, il persiste des débats, qu'ils soient de nature sociale ou théorique. Selon Hille et Labbé (2019), ce concept revêt plusieurs niveaux d'analyses et différentes entrées théoriques et méthodologiques (as cited in Ag Hartata, 2021). De part une complexification du monde et de l'organisation du travail, les enjeux liés à cette professionnalisation sont hétérogènes. Les professions sont en évolution constante et demande aux acteurs et aux organisation de s'adapter (Ag Hartata, 2021).

Selon Wittorski (2008), « l'intention de professionnalisation s'insère ainsi dans un jeu de régulations sociales. » Ce mot aura des significations différentes selon les acteurs qui l'utilisent. Elle revêt toutefois au moins trois sens : la « professionnalisation-profession », autrement dit la constitution d'un groupe social autonome ; la « professionnalisation-efficacité », à savoir la flexibilité du travail ; la « professionnalisation-formation » : le processus de « fabrication » d'un professionnel par la formation.

Dans ce mémoire, nous nous concentrerons principalement sur le sens « professionnalisation-profession », compte tenu de l'analyse portant sur les individus, ici, les chanteuses belges francophones.

La professionnalisation relève donc d'une intention sociale et elle renverra à différents enjeux en fonction des acteurs qu'il s'agisse de la société, des individus, des groupes professionnels ou organisations. Elle est, en effet, « une sorte de « concept-valise » qui appelle des « signifiés » différents selon les contextes, les situations, les personnes qui le parlent ou l'entendent. » (Sorel, 2008).

L'étude de la professionnalisation peut se faire au niveau macro, la professionnalisation renvoyant alors à la constitution de la profession, au niveau méso, lorsqu'elle se construit avec l'institutionnalisation de l'activité, ainsi qu'au niveau micro, où elle est perçue alors comme fabricante d'un professionnel (Roquet, 2012). Elle présente le débat entre, d'un côté, l'organisation et la logique compétence et, de l'autre, les acteurs et la logique qualification (Wittorski, 2008).

Elle est, à la fois, pour les organisations, une intention de mise en mouvement des individus au sein des systèmes professionnels ; pour les individus ou groupes professionnels, un processus d'action qui émane d'une demande de reconnaissance des individus par l'organisation ; pour les individus et l'organisation, l'attribution de la professionnalité de la part de l'organisation pour l'individu dès lors que celui-ci complète le processus d'action.

La professionnalisation articulera dans le même temps l'environnement, l'activité, l'organisation, le groupe professionnel, l'individu et ses échanges. En outre, « ce ne sont pas seulement les pratiques qui lui sont rattachées mais la mise au jour des conceptions théoriques qu'elles impliquent qui contribuent à définir la consistance de son espace de sens. » (Sorel, 2008).

1.2 DIFFERENTES APPROCHES

1.2.1 Approche fonctionnaliste

Emanant de la sociologie américaine fonctionnaliste, le mot *professionnalisation* désigne, dans sa première acception, « le processus par lequel une activité devient une profession libérale mue par un idéal de service. » (Wittorski, 2008). Si l'activité devient profession, l'individu exerçant cette activité se transforme, lui, en professionnel à travers un processus d'apprentissage et d'acquisition de compétences. Selon Freidson (2001), l'individu devient expert ou spécialiste et fait reconnaître son savoir (as cited in Roquet, 2012). L'approche fonctionnaliste de Talcott Parsons cherche, en effet, à comprendre pourquoi une profession est considérée comme telle, s'appuyant alors sur des critères précis basés, notamment, sur la spécialisation du savoir, un idéal de service, ainsi que d'une formation de haut niveau (Wittorski, 2008).

Cette approche s'est constituée à partir de descriptions de processus historiques (Vézinat, 2010) qui s'effectueront par la pérennité des processus de professionnalisation (Roquet, 2012). Ce sont des modèles de professionnalisation repérables, comme le rôle du diplôme, qui donneront sens au processus de professionnalisation. Autrement dit, il faut que ces parcours soient représentés de façon institutionnelle et individuelle. « C'est l'existence sociale, visible pour soi et pour autrui, de ces carrières qui donnent du sens aux processus de professionnalisation dans les représentations sociales et individuelles. » (Roquet, 2012). Le diplôme permettant de se faire reconnaître, les savoirs seront alors perçus comme légitimes et le professionnel aura légalement le droit d'exercer son activité. Outre une formalisation des savoirs, c'est donc cette reconnaissance qui confère au professionnel et à la profession une certaine légitimité (Vézinat, 2010).

1.2.2 Approche interactionniste

En réaction à cette approche, « l'interactionnisme s'est construit autour de l'étude des « petits métiers », voire des activités à la limite du métier. » (Vézinat, 2010). L'approche

interactionniste d'Everett Hughes critique, en effet, cette première acception et s'intéresse, non pas à se demander si une occupation est profession, mais à comprendre comment les membres de l'occupation cherchent à transformer celle-ci en profession, notamment au travers de la socialisation et de l'association des trajectoires individuelles et collectives dans le développement professionnel (Wittorski, 2008). La sociologie interactionniste étudie l'activité professionnelle comme un processus biographique et identitaire (Vézinat, 2010). Nous passons, dès lors, « d'une approche des professions comme structures (Parsons) à une approche des occupations comme acteurs collectifs. » (Wittorski, 2008). Ces acteurs collectifs seront appelés *groupes professionnels* : des membres d'une même activité qui tendent vers l'auto-organisation, qui défendent leur autonomie et se protègent de la concurrence (Vézinat, 2010), ou, selon Roquet (2012), « des ensembles de salariés ou de non-salariés confrontés à une même politique, à un dispositif ou encore à un événement identique. ». Cette recherche de protection dépendra de la capacité de la profession à se positionner par rapport aux autres groupes professionnels. Il ne sera plus question de ne se référer qu'au diplôme. D'autres notions verront le jour comme, la licence, le mandat ou encore le « dirty work » (sale boulot) (Vézinat, 2010).

Selon Wittorski (2008), cette approche interactionniste défend quatre idées, ici étayées par la vision de différents auteurs :

Idée 1 : Auto-organisation et autonomisation des individus

La première idée est que les individus d'une activité tendent vers l'auto-organisation et s'autonomisent (Wittorski, 2008) afin de se protéger de la concurrence. Deux notions permettent d'approfondir ces questions d'autonomisation et d'auto-organisation : le *professionnalisme* et le *professionnisme*.

Selon Roquet (2012), le *professionnalisme* se construit sur la recherche de cette autonomisation professionnelle, individuelle mais aussi collective et repose sur des valeurs défendues par le groupe professionnel. Ce professionnalisme est vu comme principe organisateur de la division du travail (Roquet, 2012). Bourdoncle (1991) ajoutera que ce *professionnalisme* se définit comme le « respect des règles collectives, conscience professionnelle, exigence d'efficacité. » L'individu exercera ses savoirs et capacités dans le respect des valeurs commune au groupe professionnel dont il fait partie (as cited in Ag Hartata, 2021). Selon la définition de Freidson (2001), « le professionnalisme est homogène, partagé, collégial. » (as cited in Boussard, 2014).

Bourdoncle (1991) parlera également de *professionnisme* (ou stratégie des militants). Il s'agit là « d'une stratégie déployée par le groupe professionnel pour revendiquer une élévation dans l'échelle des activités. » (as cited in Wittorski, 2008). Toujours selon Bourdoncle (1991), le professionnisme fait référence aux préoccupations professionnelles et stratégies employées par la profession pour transformer l'activité en profession reconnue (as cited in Ag Hartata, 2021).

Idée 2 : Processus biographiques et construction identitaire de l'individu

Le développement professionnel est un processus biographique qui, par transactions et interactions, participe à la construction identitaire de l'individu. « La professionnalisation se construit ainsi par et dans l'élaboration identitaire qui dépend d'une reconnaissance par les autres des compétences et des savoirs produits. » (Wittorski, 2008).

Pour Bourdoncle (1991), le développement professionnel est lié à la notion de *professionnalité*. Cette dimension renvoie « à la nature plus ou moins élevée et

rationnalisée des savoirs et des capacités utilisées dans l'exercice professionnel » (as cited in Ag Hartata, 2021). La mise en œuvre des compétences dans les situations professionnelles est liée au développement professionnel dès lors que l'accroissement des compétences se fait dans un cadre professionnel donné. Selon Sorel (2008), la *professionnalité*, vue comme un ensemble de catégories et de manifestations d'appartenance, localise et affiche des potentiels d'action et est une composante active du processus d'identité. Elle se définit par la combinaison de trois ordres : ce que la personne fait, comment elle le fait et le sens qu'elle lui donne ; ce que l'environnement de travail attend de la personne ; ce que le système définit comme critères d'efficacité et de légitimité.

Roquet (2012) ajoute que « dans cette perspective, il est primordial de saisir la diversité et la singularité de ces parcours dans une pluralité temporelle propre à chaque être humain » car la combinaison de ces trajectoires individuelles définissent le parcours professionnel dans sa globalité. En effet, il s'agit de transactions permanentes entre séquences de vie qui participent à la construction de l'identité professionnelle et donnent son sens au parcours de professionnalisation. Ces séquences s'insèrent dans « un trajet biographique qui, en quelque sorte, doit trouver son autonomie et son inventivité. ».

Idée 3 : Interdépendance : processus biographique, interactions et environnement

Les processus biographiques et les interactions sont interdépendants et s'articulent selon les trajectoires individuelles et collectives des individus, entre eux, mais aussi avec leur environnement. En effet, si Dubar (1991) expose son modèle de la construction identitaire comme étant une « dynamique fondée sur la projection dans l'avenir et sur la négociation dans un espace professionnel des modalités de reconnaissance et des objets reconnus (notamment les compétences). » (as cited in Wittorski, 2008), il ajoute également que la notion d'identité comme entendue par les interactionnistes permet d'offrir une place essentielle aux interactions voire de convertir les identités antérieures (Dubar, 1998). La professionnalisation mettra en mouvement le sujet au sein d'un groupe qui comporte, dès lors, une dimension et individuelle, et collective (Ag Hartata, 2021).

En ce qui concerne la relation à l'environnement, « le vivant est un système ouvert dont l'existence, le développement et le fonctionnement dépendent d'une relation avec ce qui lui est « extérieur » – l'environnement – dont il doit intégrer, pour devenir, les éléments organisés ou non. » (Sorel, 2008, p.47). Selon Jorro & Wittorski (2013), en considérant que les individus se placent dans des espaces d'activités qu'ils traversent et construisent tout au long de leur trajectoire de vie, ces mêmes espaces articulent environnements-sujets-activités. Les espaces d'activités dans lesquels l'individu évoluera constituent des configurations singulières. Non seulement il faudra considérer l'environnement au sens de l'ensemble des données qui s'imposera à l'individu, qu'ils s'agissent de règles (données explicites) ou idéologies/valeurs (données implicites), mais également au sens que l'individu, lui-même, accordera à cet environnement, à savoir la place des émotions dans la conduite de cette activité.

Idée 4 : La quête de reconnaissance

Les groupes professionnels sont en quête de reconnaissance par leur pairs, et ce, dans un but de protection. Selon Jorro & Wittorski (2013), il existe une double dimension de la reconnaissance professionnelle, à savoir *la reconnaissance du travail réalisé*, s'attachant aux résultats, et *la reconnaissance du professionnel*, s'attachant à la manière dont est accomplie l'activité.

Ils repèrent également quatre formes de reconnaissance que sont la reconnaissance existentielle, celle de la pratique du travail, celle de l'investissement dans le travail et enfin celle des résultats du travail. En outre, ils distinguent trois modalités :

- La reconnaissance professionnelle : ou le fait d'appartenir à une communauté. Ceci renvoie aux trajectoires individuelles et collectives au sein des groupes professionnels. ;
- La reconnaissance du style professionnel : ou la capacité à s'ajuster afin d'agir de façon efficace. En effet, avec la flexibilité du travail, les changements dans les logiques de production, ou encore la culture du résultat, l'individu se doit de faire preuve d'adaptabilité et de réactivité (Roquet, 2012). Néanmoins, cette flexibilité peut être génératrice d'insécurité et ne peut être concevable de la même manière pour tous les styles de professions (Sorel, 2008) ;
- La reconnaissance de l'ethos professionnel : ou la distance qu'instaure l'individu sur son activité. En lien avec la flexibilité, il ressort, en effet, une intention de transformer l'individu, comme l'expliquent Argyris et Schön (1989), en « praticien réfléchi ». L'individu serait alors capable de développer un regard critique et de s'adapter plus rapidement aux changements (Wittorski, 2008).

Le développement professionnel passerait donc par la coordination et/ou coopération avec des tiers, de qui le sujet de ce développement attendrait une reconnaissance, en vue de l'attribution d'une professionnalité (Wittorski, 2008). Cette reconnaissance se ferait donc « à travers l'attribution, par un tiers, d'une qualité à un sujet à partir du constat que fait ce tiers de l'efficacité de l'action mise en œuvre par le sujet. » (Jorro & Wittorski, 2013). Cette qualité attribuée prendrait la forme d'une compétence qui, dans un processus d'évaluation de l'activité, concernerait la valorisation et légitimation de l'acteur (Jorro & Wittorski, 2013).

Cette notion de compétence est définie par Sorel (2008) comme « ce qui rend possible la performance et l'efficacité de la relation *homme/travail*. » Elle n'est, non pas une manière de qualifier la personne, mais une manière de qualifier l'activité. Elle suppose d'articuler à la fois les ressources internes de la personne, les modules d'action, ainsi que les caractéristiques de situations. Sorel (2008) ajoute que qu'il ne s'agit pas d'une simple mise au travail des savoirs, mais bien d'une « construction de réponses ajustées aux données situationnelles. » Dès lors, cela suppose de l'individu qu'il présente : une présence à la situation, à savoir son investissement et implication ; une présence à soi dans la situation, à savoir ce que l'individu conçoit de lui et ce qu'il veut donner à voir ; une disponibilité émotionnelle, afin de faire face aux contraintes et exigences de la situation (idem, 2008).

Comment alors s'acquèrent ces compétences et savoirs ? Alors que le développement revêt une temporalité plus longue, l'apprentissage, lui, revêt un caractère spatio-temporel lié à une situation et à un instant particulier (Wittorski, 2008).

La professionnalisation renvoie le professionnel, « non seulement à ce qu'il sait, mais à la manière dont il le sait étant donné la manière dont il l'a appris. » (Sorel, 2008). Selon Merton (1957) et son approche fonctionnaliste, la professionnalisation est un processus transformant une activité en profession dès lors qu'elle se dote d'un cursus universitaire (as cited in Wittorski, 2008). La construction des savoirs nécessaires à la professionnalisation prennent trois formes que sont les savoirs théoriques, professionnels et empiriques (Roquet, 2012). Toutefois, si les individus doivent s'assurer d'acquérir des compétences nécessaires à leur développement professionnel, la pratique en milieu

professionnel ne semble pas relever de l'application des savoirs théoriques. Ce n'est pas tant les savoirs dits formels qui seront déterminant dans les pratiques professionnelles, mais bien ceux réalisés dans l'expérience, autrement dit dans l'action (Wittorski, 2008).

L'expérience serait « une suite de rencontres avec les savoirs en jeu dans la pratique des objets et des situations. » (Sorel, 2008). Si l'expérience se fait dans l'interaction, l'acte de connaissance est également une transaction. L'individu, dans sa pratique du monde, l'interprète, le problématise et le désigne. « Reconnaître l'action comme l'espace-temps de la production des savoirs, c'est admettre aussi que les savoirs et les connaissances sont l'expression cognitive des relations solidaires. » (Sorel, 2008).

Outre la présence d'un tiers qui attribue des compétences, ou encore de l'investissement et de l'action, plusieurs travaux s'intéressent également à la manière dont l'organisation va pouvoir faciliter l'apprentissage (Wittorski, 2008). Pour rappel, une organisation est « un ensemble de personnes (minimum deux) qui, pour atteindre un ou plusieurs buts, mettent en commun, par décision et par action, des ressources (financières, humaines, matérielles...) et des subjectivités. » (Scieur, 2019).

Selon Zarifian, une organisation qualifiante est caractérisée par une approche événementielle de l'activité industrielle, s'adaptant à un environnement économique marqué par l'incertitude. Elle se fonde, également, sur une réorganisation de cette activité basée sur des principes communicationnels, où les individus s'accordent sur des objectifs communs, atteignables par les interactions. Enfin, l'organisation qualifiante permet une redéfinition des objectifs de travail (as cited in Wittorski, 2008). Autrement dit, Zarifian stipule que « l'organisation ne devient qualifiante qu'à partir du moment où des choix sont à faire, des propositions sont à élaborer et un parti est à prendre pour guider l'activité professionnelle ». Ceci favorisera l'apprentissage et la professionnalisation des acteurs (as cited in Wittorski, 2008).

D'autres approches peuvent également être identifiées. Toutefois, pour des raisons de concision et afin de ne pas nous éloigner du cœur de la recherche, celles-ci sont exposées en annexes (1.1 et 1.2).

1.3 PROFESSIONNALISATION ET DIVISION DU TRAVAIL

Si toutes les formes que revêt la professionnalisation sont « celles de groupes professionnels qui se constituent en profession sous une forme active » (Vézinat, 2014), le concept de « division du travail » apparaît comme fondamental dans l'analyse des structures et dynamiques sociales de ces groupes professionnels et des organisations (Scott & Leriche, 2018). En effet, « les plus grandes améliorations dans la puissance productive du travail, et la plus grande partie de l'habileté, de l'adresse et de l'intelligence avec laquelle il est dirigé ou appliqué, sont dues, à ce qu'il semble, à la Division du travail. » (Smith, 1776, p.11).

Celle-ci se situe au fondement du développement de la puissance productive et a permis aux sociétés industrielles de connaître une efficacité qui demeure vraie aujourd'hui (Bernoux, 1988).

Cette division du travail prend deux formes principales que sont la division technique et la division sociale du travail. Elles seront ici subdivisées en d'autres formes qui peuvent s'avérer utile à la compréhension des dynamiques s'opérant dans l'activité de chanteuse.

1.3.1 Division technique du travail

La division technique du travail se définit par « la parcellisation des tâches et la coupure entre les fonctions de conception et d'exécution. » (Cousin, 2004, p.1). La logique de cette forme de division du travail est, en effet, de morceler le processus de production en vue d'une optimisation du rendement. L'ouvrier se spécialise dans un des segments de la chaîne de production et n'exerce qu'un nombre limité d'opérations « suffisamment élémentaires et indépendantes pour qu'elles puissent être accomplies de manière mécanique. » (Moati & Mouhoud, 1994, p.53). Ces différents segments doivent se révéler compatibles techniquement et répondre à des standards de qualité, rendant ce mode de production rigide et peu accommodable aux incertitudes de la relation marchande (Idem, 1994).

Division cognitive du travail

Cependant, avec la diffusion depuis les années 80 de nouveaux modes d'organisation de la production, le principe de division du travail « glisserait d'une logique technique à une logique de compétences et d'apprentissage. » En outre, les frontières entre travail et non travail s'effritent et la société dans son ensemble devient source de progrès techniques extérieurs aux entreprises (Vercellone, 2004).

L'évolution des normes de consommation vers une plus grande versatilité, l'évolution de la division internationale du travail provoquant une exacerbation de la concurrence sur les marchés, l'accélération des progrès scientifiques et techniques contribuant à la complexification et à l'éclatement des savoirs, ainsi que le développement des technologies de l'information et de la communication modifiant la manière de produire sont autant de facteurs qui augmentent la complexité et l'instabilité d'une économie qui nécessite et génère aujourd'hui les flux d'informations dont le caractère stratégique relève de la connaissance et du savoir (Moati & Mouhoud, 1994).

Si la logique de la division du travail revient toujours à segmenter le processus de production, la croissance de l'information et du savoir transforme cette logique en une segmentation désormais fondée sur les savoirs. En effet, le processus de production se décompose en blocs de savoirs homogènes, entendus comme un ensemble de connaissances rattachées à un même corps de principes scientifiques et techniques, partagées par une communauté de spécialistes (idem, 1994). Cette logique ne pourrait s'épanouir dans un processus trop morcelé qui serait, selon les auteurs, un frein à la qualité et créativité, dépendant elles-mêmes de la communication et du degré d'engagement entre les parties (idem, 1994). Cette division cognitive du travail s'accompagne donc d'une recomposition fonctionnelle où l'on passe d'une hyperspécialisation à une plus grande polyvalence sur un ensemble de tâches plus large, toujours à l'intérieur d'un même bloc de savoirs, où la compétence s'approfondit avec la pratique (idem, 1994).

Ce glissement sous-entend également de nouveaux modes de coordination basés, selon Cohendet & Llerena (1990), sur l'apprentissage collectif et le développement de la réactivité face aux menaces et opportunités d'un environnement instable (as cited in Moati & Mouhoud, 1994). Ces nouveaux modes de coordination, souvent résumés par l'expression de « réseaux », ont pour objectif d'obtenir « un plus grand engagement des individus devant se traduire par une plus forte responsabilisation, plus d'initiative face à l'occurrence d'aléas, et une meilleure capacité à développer ses compétences par l'apprentissage. » (Moati & Mouhoud, 1994, p.60). La rigidité d'une division technique du travail qui cloisonnent les fonctions est revue au profit de modes de coordination

horizontaux qui facilitent les échanges et aboutissent à une intégration efficace des savoirs (idem, 1994). « L'utilisation des TIC en réseau apparaît alors comme un moyen efficace d'assurer une très large diffusion d'informations de format normalisé. » (Moati & Mouhoud, 1994, p.61).

1.3.2 Division sociale du travail

Si Durkheim ne conteste pas l'intérêt économique de la division du travail, il nuancera en considération sa principale fonction comme étant d'ordre sociale et lui attribuera un rôle intégrateur (Bernoux, 1988). Elle aurait pour fonction d'assurer une unité du corps social qui permettrait à ses membres d'être eux-mêmes et de garder une certaine autonomie (idem, 1988). Les formes de division du travail qui n'engendreraient pas de solidarité serait, dès lors, pathologiques ou, selon Durkheim, anomiques (Friedmann, 1955).

Toutefois, si les travailleurs développent leur autonomie, Durkheim précise que « la division du travail suppose que le travailleur, bien loin de rester courbé sur sa tâche, ne perd pas de vue ses collaborateurs, agit sur eux et reçoit leur action » (as cited in Friedmann, 1955). Dès lors, selon Filloux (1977), il existerait, dans la dynamique de la division du travail social, une contradiction entre l'individualisme et la loi du groupe qui trouve conciliation dans la relativisation des réglementations sociales résultant des interactions (as cited in Didry, 2000). En effet, l'individuation de chaque être humain est un processus de socialisation, où la singularité du moi et son caractère prennent forme au sein de l'interaction sociale (Ladrière, 1990).

En outre, la dimension spécifique des interactions sociales s'affirme parallèlement à la croissance des sociétés et à l'approfondissement de la division du travail dans laquelle le groupe professionnel prend place (Didry, 2000). La spécialisation des fonctions sociales n'est pas définitive et la division du travail peut être redéfinie en fonction des besoins. « Dans cette perspective, l'approfondissement de la division du travail entretient un élément central de la vie sociale : l'incertitude. » (Didry, 2000, p. 518).

Division sexuelle du travail

Bien qu'aucun de ses ouvrages ne soient consacrés à la question de la femme ou des rapports entre les sexes, Durkheim ne les ignore pas (Berrebi-Hoffmann, 2022). Selon Käppeli (2002) et Rochefort (2000), les points de vues féministes se répartissent en deux familles que sont, d'une part, le courant égalitariste fondé sur une philosophie qui se joue des dissemblances entre hommes et femmes, et, de l'autre, le courant dualiste soucieux de respecter ces différences sans renoncer à l'idéal d'égalité (as cited in Berrebi-Hoffmann, 2022). « Cette lecture de la question de la femme fait référence à la fois aux principes de solidarité, à une égalité en valeur et à la différence source d'association et de division sexuelle du travail, notions qui seront toutes reprises par les sociologues et en premier lieu par Durkheim. » (Berrebi-Hoffmann, 2022, p.39).

Selon Kergoat (2001), la division sexuelle du travail est une forme de division du travail social qui découle des rapports sociaux de sexe, caractérisés par une relation antagonique et des différences entre les pratiques des hommes et des femmes émanant de construits sociaux sur base matérielle et idéologique (idem, 2001). La division sexuelle du travail a pour caractéristique « l'assignation prioritaire des hommes à la sphère productive et des femmes à la sphère reproductive ainsi que, simultanément, la captation par les hommes des fonctions à forte valeur sociale ajoutée. » (idem, 2001, p.78).

Outre le constat d'inégalités, la division sexuelle du travail articule une « description du réel avec une réflexion sur les processus par lesquels la société utilise cette différenciation pour hiérarchiser les activités. » (Kergoat, 2001, p.84). En effet, par abus de langage, il arrive que l'on dise d'une profession qu'elle est « masculine » (ou « féminine ») pour dire qu'elle est socialement construite comme telle. » (Zolesio, 2019). Avril & Ramos (2020) stipulent alors qu'un métier de femme mobiliserait des qualités féminines, elles-mêmes régies par la société. Une différenciation genrée dès la naissance imposerait une assignation sociale du genre. Les rôles qui conviennent aux femmes d'un côté et aux hommes de l'autre seraient alors régis par leur nature. Toutefois, cette nature serait biaisée par une société patriarcale où un conformisme de genre serait accepté, tantôt par peur de représailles et d'exclusions de la société, tantôt parce qu'« on a toujours fait comme ça » (idem, 2020). Les femmes auraient un handicap dès la naissance qui trouve son origine dans le système social où la division sexuelle du travail joue un rôle central (idem, 2020).

Or, si la professionnalisation se construit par et dans l'élaboration identitaire dépendant d'une reconnaissance par les pairs de compétences et de savoirs produits (Wittorski, 2008), le manque de reconnaissance naturel des femmes pourrait s'expliquer par le fait que l'économie classique établit cette frontière entre « production » et « reproduction », et l'associe à la division qui existerait entre hommes et femmes (Rodary, 2007). Ce qui atteste d'autant plus la pertinence de cette recherche, c'est que l'égalité professionnelle entre hommes et femmes reste actuelle, malgré des années de débats et d'initiatives juridiques (Junter, 2014).

Conclusion

La professionnalisation est donc un concept multidimensionnel, lié à la division du travail, à l'environnement et aux dynamiques sociales, dont la compréhension des enjeux permet d'appréhender les évolutions et mécanismes de construction des professions. Ce premier chapitre théorique a alors permis d'approfondir l'étude de ce concept complexe et polysémique qui revêt différentes significations selon les contextes, les auteurs, mais aussi les approches utilisées pour le définir.

Cette recherche a exploré deux approches principales : l'approche fonctionnaliste et l'approche interactionniste. Celles-ci offrent des visions complémentaires des processus de professionnalisation des individus et mettent en évidence différentes facettes du concept. L'approche interactionniste a volontairement été plus détaillée car principalement utilisée dans l'étude des professions artistiques. Elle met en avant l'autonomisation des acteurs, ainsi que leur construction identitaire, à travers les interactions des individus, tant avec d'autres qu'avec leur environnement professionnel. Leur développement professionnel implique alors une collaboration avec des tiers, afin d'obtenir reconnaissance et professionnalité, et ce, à travers l'acquisition de compétences et de savoirs dans l'expérience.

En outre, la professionnalisation a été examinée en lien avec la division du travail qui se manifeste sous deux formes principales : la division technique du travail, visant à optimiser la production en parcellisant les tâches, et la division sociale du travail, jouant un rôle intégrateur dans le corps social. La division technique du travail a évolué vers une division cognitive du travail, favorisant la polyvalence et l'apprentissage collectif. Enfin, malgré les efforts déployés vers une égalité professionnelle, une division sexuelle du travail persiste, assignant des rôles aux femmes et aux hommes sur base de représentations genrées.

2 LA PROFESSIONNALISATION DANS LES MONDES DE L'ART

Pour rappel, l'approche interactionniste offre des clés d'analyse des groupes professionnels nouveaux ou à la limite de ce qu'est, par définition, un groupe professionnel (Vézinat, 2014). Or, la professionnalisation dans les mondes de l'art constitue une branche à part entière des sociologies classiques. En effet, « de tous les états professionnels reconnus de la société industrielle contemporaine, ceux qui sont liés aux arts sont les plus ambigus et constituent le plus redoutable défi à l'analyse théorique des métiers et du travail. » (Freidson, 1986, p.431). Il conviendra d'analyser, dans ce chapitre, ce que sont les mondes de l'art en mettant en évidence les réseaux coopératifs et la division du travail qui les structurent.

2.1 LES MONDES DE L'ART : UNE DÉFINITION

Assumant pleinement « son appartenance au courant interactionniste de l'école de Chicago » (Benghozi, 1990, p.134), le sociologue H. Becker emprunte et applique la démarche d'E. Hughes aux pratiques artistiques, à savoir l'étude de l'action collective et de ses régularités (Bense Ferreira Alves, 2014).

Un monde est, selon la définition de Becker, « l'ensemble des individus et des organisations dont l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets qui sont caractéristiques de ce monde. » (1983, p.404). Un monde des arts serait alors « composé des individus et des organisations qui produisent les événements et les objets qui sont définis comme étant de l'art par ce monde. » (1983, p.404). En ce sens, les acteurs coopèrent afin de réaliser ce qui apparaît, pour eux, comme relevant de l'art. Le cadre analytique du sociologue se centre donc sur « la figure de l'artiste, placé au cœur des réseaux de coopération » (Bense Ferreira Alves, 2014, p.3) qui apparaissent comme clés de voûte de la compréhension de l'organisation des professions artistiques, en ce compris celles du secteur musical.

Becker (1983) nuancera cette définition en affirmant qu'il n'existe non pas un seul, mais plusieurs mondes de l'art en coexistence, qu'ils soient durables ou éphémères. En effet, ils ne sont pas tous organisés au même degré et certains ne le sont tout simplement pas (idem, 2013). En outre, Becker ajoute qu'il est tout à fait possible de prendre part à ces différents mondes de l'art, aussi bien simultanément que successivement, ou bien ne faire partie que d'un seul. Les relations, actions, institutions, la division du travail et réseaux d'interdépendances qui les composent ne sont, en effet, pas statiques (as cited in Benghozi, 1990).

2.2 ACTION COLLECTIVE ET RÉSEAUX DE COOPÉRATION

Dans un monde de l'art, l'artiste n'est pas sujet autonome et il a besoin de recourir, tout au long de son travail, à des ressources matérielles et humaines qui définiront ce monde de l'art (Le Theule, 2013). C'est ce monde de l'art ainsi défini et les interactions en son sein qui détermineront la valeur sociale accordée à l'œuvre, issue des activités de ceux dont la coopération est nécessaire pour qu'elle puisse naître (Becker, 1983). Cette coopération n'aura lieu, selon Becker, que sur base d'un consensus entre les différents acteurs du monde : produire et faire exister le type d'art concerné (as cited in Bense Ferreira Alves, 2014).

Ces réseaux de coopération apparaissent alors comme des relations de dépendance (Bense Ferreira Alves, 2014) entre différentes catégories d'acteurs qu'il est nécessaire d'identifier (Becker, 1983) considérant l'accès aux ressources matérielles et symboliques ainsi qu'aux publics, qu'ils conditionnent (Bense Ferreira Alves, 2014).

Se situant entre l'artiste et l'employeur, entre l'art et le commerce, les intermédiaires occupent « une position de passeurs des logiques marchandes et gestionnaires » et agissent « sur la « professionnalisation » et le « développement de carrière » des artistes. » (Lizé & Naudier, 2015, p.161). Ces protagonistes « apportent une aide directe ou indirecte à l'artiste » en leur conditionnant un accès à des ressources symboliques et matérielles ou à des publics (Bense Ferreira Alves, 2014) et ce, sur base de leurs informations et leurs réseaux (Becq, Brahy, Breës & Lizé, 2010).

2.2.1 Division du travail artistique

Le travail artistique doit donc être abordé comme travail collectif, soumis aux principes classiques de division du travail et faisant l'objet de coopérations, tensions et conflits, au même titre que d'autres organisations (Buscatto, 2013).

Toutefois, contrairement aux organisations sociales dites formelles où les relations d'autorité définissent les mécanismes de coordination, dans un monde de l'art, « les participants sont susceptibles de coordonner leurs actions à nouveaux frais lors de chaque transaction. » (Bense Ferreira Alves, 2014, p.2). Outre cette redéfinition constante de la coordination, les mondes de l'art sont également révélateurs d'une division morale du travail où intermédiaires, artistes, publics, etc. apparaissent comme des statuts changeants et variables en fonction des domaines d'activité concernés (idem, 2014). Un monde de l'art est donc un système social amorphe, sans frontière et sans participant fixe (idem, 2014, p.2). C'est d'ailleurs le caractère relativement interchangeable du personnel de renfort dans l'exercice de sa fonction qui permettrait, en théorie, à l'artiste de pouvoir se consacrer uniquement au travail créatif (idem, 2014).

Notons que ces possibles redéfinitions ne sont pas sans rappeler la théorie de Durkheim traitant de la division du travail, vue au chapitre précédent. Ce dernier mentionnait, en outre, qu'une division du travail dénuée de réglementation se verrait anémique (as cited in Friedmann, 1955). De fait, si la production artistique se présente comme le résultat d'interactions entre l'artiste, son public, ses collaborateurs, celles-ci se construisent autour de conventions (Benghozi, 1990).

Ces conventions permettent la création de liens entre les acteurs, renforçant leur sentiment d'appartenance au même monde et participant, dès lors, au processus de reconnaissance (Girel, 2016), nécessaire, rappelons-le, à l'élaboration identitaire de l'individu et à sa professionnalisation. Différents auteurs s'accordent à dire que, partagées et reconnaissables par les acteurs d'un même monde, les conventions, qu'elles soient d'ordre artistique, symbolique ou technique, permettent de structurer les différents choix opérés par les acteurs du monde des arts auquel ils appartiennent. Les mondes de l'art apparaissent, en effet, comme des systèmes en négociation et ces conventions évoluent en fonction des trajectoires individuelles et dans l'action (Benghozi, 1990, p.134). En outre, si les conventions susmentionnées concernent en général l'artistique ou la technique, d'autres peuvent relever du monde social et de la division sexuelle du travail (Nikoghosyan, 2018).

2.2.2 Division sexuelle du travail artistique

L'étude du travail artistique en tant que travail collectif révèle une division sexuelle du travail dans le monde des arts (Buscatto, 2013). Bien que les travaux sur ces dimensions genrées se font rares, il a été démontré qu'à niveau équivalent de réputation, les hommes avaient tendance à développer des réseaux plus actifs et efficaces que les femmes car, au même titre que d'autres organisations, les mondes de l'art se construisent sous l'influence de processus sociaux externes à l'exercice artistique en lui-même (idem, 2013).

Si, pour rappel, Becker nous dit que chaque étape de la production d'une œuvre est le produit de coopérations multiples, la valorisation, reconnaissance et visibilité de cette œuvre passe également par des actions collectives entre différents acteurs, qu'ils soient professionnels ou non (as cited in Buscatto, 2013). Or, cette reconnaissance dans le travail collectif artistique est également affectée par des processus genrés (idem, 2013). L'influence de ces processus sociaux témoigne de la difficulté que connaissent les femmes à accéder et à maintenir une progression dans les carrières artistiques (idem, 2013). L'autrice (2013) ajoute que c'est en comparant les parcours féminins et masculins que certains moments clés d'orientation ségréguée, de marginalisation ou de retrait se voient plus fréquemment expérimentés par les femmes.

Toutefois, loin d'accepter cette marginalisation, les artistes féminines finissent par adopter, au fil du temps, des stratégies de résistance visant la transgression des frontières genrées et culturelles, produites par des rapports sociaux qui « forgent des systèmes de reconnaissance et de consécration entre courants adverses qui ont souvent pour « repoussoir » ce qui est référé au « féminin ». » (Buscatto, 2013, p.329). Ces stratégies constituent des moyens de se protéger dans cette fragilité structurelle de domination masculine (Rodary, 2007), en faisant communauté avec celles et ceux favorables aux transformations de l'ordre social établi, en mobilisant des ressources pour investir l'espace social, en profitant d'accès égalitaires aux institutions, ou en s'appuyant sur des mentors ou réseaux plus efficaces (Buscatto, 2013).

Conclusion

Ce chapitre a pu approfondir le concept de professionnalisation au regard des mondes de l'art. L'interactionnisme d'H. Becker a mis en évidence que ces mondes sont constitués d'acteurs engagés dans des réseaux de coopération, essentiels à la professionnalisation des artistes. Les interactions permettant aux artistes d'être reconnus par les différents acteurs de ces mondes, notamment les intermédiaires, qui facilitent l'accès aux ressources matérielles et symboliques, ainsi qu'aux publics, contribuant alors au développement des carrières.

La division du travail artistique s'effectue sur base de conventions, évoluant selon les trajectoires individuelles ou collectives et qui permettent de structurer les actions. En outre, la division sexuelle du travail artistique constitue également une réalité de ces mondes, confrontant les femmes artistes à des défis liés à des processus sociaux genrés. La professionnalisation dans les mondes de l'art est donc le résultat de dynamiques évolutives qui impliquent des réseaux d'interdépendance entre acteurs.

3 LA PROFESSIONNALISATION DANS LE SECTEUR MUSICAL

Pour rappel, le concept de mondes de l'art permet de mettre en évidence des sous-systèmes sociaux quasi autonomes, stabilisés en réseaux intégrés qui perdurent en assurant l'adaptation à leur environnement, la réalisation d'objectifs communs et l'intégration de professionnels (Benghozi, 1990).

Les différents travaux rédigés par H. Becker démontrent que, tout comme la peinture, les arts plastiques ou encore le cinéma, la musique fait, elle aussi, partie intégrante des mondes de l'art. De ce fait, les professions s'inscrivant dans le secteur musical font également l'objet de mises en réseaux coopératifs et sont soumises à une division du travail artistique comme étudiée au chapitre précédent. Ce mémoire traitant de la professionnalisation des chanteuses, ce troisième chapitre servira à approfondir les éléments théoriques précédemment abordés, au regard du secteur musical. Nous nous intéresserons, dès lors, à l'environnement dans lequel évoluent les acteurs du secteur musical, aux objectifs communs qui les animent, ainsi qu'à leur intégration professionnelle.

3.1 ENVIRONNEMENT PROFESSIONNEL DU SECTEUR MUSICAL

Selon la théorie interactionniste, les processus biographiques et les interactions sont interdépendants et s'articulent selon les trajectoires individuelles et collectives des individus, entre eux, mais aussi avec leur environnement. Les individus évoluent dans un système ouvert dont l'identité, le développement et la reconnaissance dépendent de celui-ci (Sorel, 2008). La forme que prendra l'art sera le travail d'organisation et d'arrangement réalisé par l'artiste dans sa relation à son environnement (Menger, 2013). Or, les acteurs qui se professionnalisent dans le secteur musical sont amenés à évoluer dans un environnement instable et compétitif.

3.1.1 Un environnement instable et incertain

Selon Becker, la « grande majorité des organisations artistiques sont instables, changeantes, souvent éphémères, assemblées et désassemblées au gré des projets qui les font émerger. » (as cited in Menger, 2013, p.148). Rien qui advient dans le monde social ne s'impose de façon universelle et l'environnement est constitué de situations possibles, dont la réalisation dépend d'événements qui peuvent advenir aussi bien sur base d'initiatives de l'individu, que sans son intervention (idem, 1990).

Instabilité des comportements et processus sociaux dans les réseaux coopératifs

Si le chapitre précédant nous enseignait que les organisations impliquées dans la production artistique étaient le fruit d'activités collectives, celles-ci ont, dès lors, la stabilité, ou non, des réseaux d'acteurs qui les composent et qui agissent sur base d'arrangements tantôt prévisibles, tantôt modifiables (Benghozi, 1990).

Editeur, manager, producteur, label, agent (booker), attaché de presse, distributeur, agrégateur ou encore community manager sont autant d'intermédiaires avec lesquels un musicien ou chanteur peut être plus ou moins amené à collaborer tout au long de sa carrière (Becq, Brahy, Breës & Lizé, 2010). Les acteurs qui composent ces réseaux sont, non seulement, en constante mouvance, accentuant alors la tournure incertaine que peuvent prendre les collaborations, mais leur nombre, plus ou moins important, constitue,

en outre, autant de comportements et de relations dont on ne peut garantir la prévisibilité (Benghozi, 1990). « Quel que soit l'importance de l'intermédiaire, des tensions peuvent intervenir au niveau des différentes tâches qui sont dévolues » (Becq, Brahy, Breës & Lizé, 2010, p.218), surtout en matière de gestion de contrats et de gestion administrative, dont les données sont difficilement mesurables et qui restent donc floues pour l'artiste (idem, 2010).

Ces potentielles tensions sont créées par accumulation de ces résultats intermédiaires qui conduisent à un produit final dont on ne peut prédire la valorisation (Menger, 2013). En effet, les chances de succès sont imparfaitement corrélées avec les qualités de chacun des membres de l'équipe car ces résultats intermédiaires sont le fruit d'un enchaînement de décisions et de choix subjectifs qui ne peuvent tous être réfléchis et qui peuvent fluctuer (idem, 2013).

Volatilité, reconfiguration et régulation non-linéaire du marché

Si l'instabilité de l'environnement est due, entre autres, à la nature même des processus sociaux qui s'y déploient, le marché du secteur musical, ses échanges incertains, la difficulté à en saisir les contours et son évolution confortent le caractère instable et irrégulier de la profession.

Un écosystème complexe et en constante mutation

Le secteur musical serait, selon Wikström, constitué de trois filières industrielles que sont l'industrie musicale, le spectacle vivant et le commerce des licences. Bien qu'elles s'enchevêtrent, elles possèdent chacune leur propre chaîne de valeur, plus ou moins soumise à l'instabilité et l'incertitude (as cited in Charbonnier, 2022). Ce mémoire ne portant pas sur les intermédiaires, mais bien sur les chanteuses, nous retrouverons les détails des acteurs de ces chaînes de valeur en annexes (annexe 2).

En outre, l'avènement du Web 2.0 et les possibilités qu'offre le numérique ont drastiquement transformé le marché des productions culturelles et ont conduit à une reconfiguration des acteurs (Charbonnier, 2022). En effet, Internet a offert la possibilité de « s'affranchir du passage obligé par les gros distributeurs, en leur permettant une diffusion ou une commercialisation directe » (p.13), remettant dès lors en cause la chaîne de valeur (Benghozi & Paris, 2001). Rifkin (2000) met en avant, notamment, le passage d'un capitalisme de la propriété, « dont la valeur marchande est fondée sur des objets matériels », à celui de l'accès, « caractérisé par des droits provisoires et une valeur marchande fondée sur l'immatériel, les réseaux, ainsi que des services vendus par le biais de produits gratuits. » (as cited in Charbonnier, 2022, p.71).

Toutefois, plutôt que de parler de désintermédiation de la chaîne de valeur, certains auteurs lui préfèrent le terme de reconfiguration. L'évolution du secteur n'est pas linéaire et est fait « d'entremêlements entre modèles dominants et germes du changement. » (as cited in Charbonnier, 2022, p.82). Le numérique étant devenu ce mode dominant de relation à la musique, une nouvelle régulation, non-linéaire, s'est établie (idem, 2022) et de nouveaux acteurs ont intégré la chaîne d'intermédiation comme, par exemple, les plateformes (Ithurbide & Rivron, 2018).

Des échanges marchands incertains

Selon Benhamou, il résulte de ces réseaux de collaboration changeants, à l'instar d'autres industries culturelles, des biens d'expérience dont la valeur n'est accordée qu'au moment d'être consommés (as cited in Charbonnier, 2022). Comme évoqué plus haut, c'est la

notion de jugement et d'évaluation qui se retrouvent au cœur de l'action et qui s'effectuent par le biais des intermédiaires, des médiateurs, du public, mais aussi du marché (Benghozi, 1990). Or, selon Karpik, ces biens et services constituent des singularités, à savoir des produits hétérogènes et incomparables dont l'évaluation complexe rend leurs échanges marchands incertains (as cited in Charbonnier, 2022). En effet, « être artiste, c'est dépendre du désir des autres, ce qui signifie très souvent connaître des périodes répétées d'alternance entre travail rémunéré et/ou déclaré et travail non-rémunéré et/ou non déclaré, et donc une forte variabilité de revenus. » (Bois & Perrenoud, 2017, p.16).

Précarité de l'emploi et irrégularité des revenus

Situations d'emploi

La profession de musicien interprète a connu ses dernières années une progression de ses effectifs qui fragmente l'emploi et fragilise les situations individuelles (Coulangeon, 2004). En effet, la profession de musicien-interprète se distingue des autres professions artistiques par l'hétérogénéité des situations d'emploi rencontrées (Coulangeon, 2004, p.). L'OPC¹ (2022) a observé quatre statuts susceptibles de rendre compte de l'emploi artistique et culturel : salarié, fonctionnaire, indépendant et intermittent. Outre ces statuts, les artistes peuvent également pratiquer leur art bénévolement, avoir un statut de volontaire ou encore travailler selon le système de RPI². Néanmoins, pour les métiers du spectacle, dont celui de musicien et/ou chanteur, le statut d'emploi repose majoritairement sur l'intermittence (Gouyon & Patureau, 2013). Celui-ci « constitue un « statut professionnel par défaut », faisant fonction de marqueur élémentaire de la professionnalité, de l'identité professionnelle du « musicien », notamment dans l'espace des musiques actuelles [...]. » (Bataille & Perrenoud, 2018, p.6).

Les intermittents du spectacle renvoient à des situations socioéconomiques différentes allant de la figure de « la vedette » à la grande majorité des salariés intermittents, confrontés à la précarité (Sinigaglia, 2007). Notons que la notion de *précarité* est à différencier de celle de pauvreté, la précarité produisant toujours les mêmes effets, qu'elle soit ou non associée à des situations de pauvreté (idem, 2007). Bien que compensée par un système d'assurance chômage, la précarité reste une situation normalisée dans le secteur du spectacle vivant et renforce, dès lors, un sentiment d'insécurité sociale (idem, 2007).

En Belgique, selon la SACD³ (2019, p.4), des règles sociales spécifiques ont été élaborées pour les artistes dans la législation sociale, afin de pallier cette insécurité sociale et de répondre au profil particulier des conditions de travail des artistes, souvent plus précaires, aléatoires et fluctuantes. Ces dispositions sont visées par la mention « statut d'artiste⁴ »

¹ L'OPC (Observatoire des Politiques Culturelles) « a pour mission de rassembler tous types de données et d'informations qui permettent de mieux connaître les caractéristiques socio-économiques des domaines culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles. » (Fédération Wallonie-Bruxelles, n.d.)

² Le RPI ou « Régime des Petites Indemnités » est « un régime, prévu dans la loi du 24/12/2002, qui est exonéré de toute cotisation sociale et fiscale moyennant le respect de certains plafonds. » Bien que ce régime n'ouvre par ailleurs aucun droit vis-à-vis de la sécurité sociale, il ne peut être cumulé avec des allocations de chômage. » (Levaux & Lowies, 2015).

³ La SACD est la « société des auteurs et autrices de spectacle vivant, fiction audiovisuelle, radio et web (SACD, n.d.)

⁴ Il conviendra de noter que ce, mal-nommé, « statut d'artiste » s'est vu octroyé une réforme en 2022. Un premier arrêté royal paru en mars 2023 nous renseigne sur le fonctionnement d'une nouvelle Commission du travail des arts (précédemment « Commission Artistes ») ou encore de mesures transitoires du « statut d'artiste » au « statut du travailleur des arts ». Compte tenu de la récurrence des événements, les changements

et tendent à « assurer à l'artiste une meilleure protection sociale (idem, 2019). Il est important de préciser qu'il s'agit bien d'une mention et non d'un statut à proprement parler (Levaux & Lowies, 2015). En effet, alors qu'un statut d'artiste renverrait, juridiquement, « à un ensemble cohérent de règles régissant la situation sociale et fiscale des artistes et les spécificités de leur profession », un tel statut n'existe pas en Belgique et renvoie « aux conditions de l'intermittence et aux règles relatives au maintien des allocations de chômage, applicables aux artistes engagés dans les liens de contrats de très courte durée. » (Joachimowicz, 2015, p.79).

Pour Bottacin & Lowies, ces liens effectués entre certains aménagements de chômage et ce qu'on appelle, à tort, « statut d'artiste » révèle le besoin qu'ont les artistes « d'obtenir un revenu de remplacement stable et durable. » (as cited in Levaux & Vandeninden, 2022, p.64).

Structure des revenus

Cachets à la prestation, sessions pour autrui, salariat permanent, vente d'enregistrements, revenus liés aux droits d'auteur, ou encore vente de produits dérivés sont autant de sources de revenus que peut potentiellement percevoir un artiste dans le secteur musical (Bataille & Perrenoud, 2018). Loin d'être réguliers, ces revenus font « l'objet d'une cotation en continu qui varie au gré des fluctuations de la demande du public et de la réputation au sein de la communauté des pairs. » (Coulangeon, 2004, p.86).

En outre, Internet a « généré l'apparition de nouveaux intervenants qui s'appuient sur des modèles originaux de rémunération et de contractualisation », différenciant les usages et les utilisateurs et renforçant « l'éclatement des marchés, des circuits de diffusion et des modèles de rémunération traditionnels. » (Benghozi & Paris, 2001, p.18).

Selon Frith, si, historiquement, la musique enregistrée réalisait de puissants gains de productivités (as cited in Charbonnier, 2022), l'avènement du numérique a bouleversé ces équilibres, faisant de la musique live la principale source de revenus des artistes (Guibert, 2020). En effet, aujourd'hui, en Belgique, les revenus issus de l'exploitation des enregistrements ne permettent pas de soutenir les carrières musicales des artistes (Fédération Wallonie-Bruxelles, 2021).

Néanmoins, cette propension à l'industrialisation du live n'offre pas pour autant une sécurité aux artistes. Elle tend à accroître des phénomènes de concentration, renforçant le clivage entre artistes « stars », évoluant dans les circuits à grande capacité, et musiciens plus précaires qui, selon Negus & Zhang, restent confinés à la scène locale (as cited in Charbonnier, 2022). Ces réalités économiques sont, en outre, marquées par une absence de barèmes clairs et fixes qui contraignent les artistes et groupes de musique à négocier eux-mêmes leurs cachets, engendrant, dès lors, tensions et rapports de force explicites ou euphémisés entre les différentes parties (idem, 2022).

Cette fluctuation des revenus artistiques peut contraindre les artistes à diversifier leurs activités afin d'assurer leur survie économique (Bois & Perrenoud, 2017). En outre, elle demande aux artistes un nombre plus ou moins important de ressources, sans qu'ils n'aient pour autant la garantie d'une quelconque rétribution, qu'elle soit matérielle ou symbolique (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022). Le caractère irrégulier du travail artistique est représentatif d'un secteur d'activité où règne le modèle de

n'étant pas encore tous opérés et assimilés, nous ne nous fierons pas à ces données dans le cadre de ce travail (PlayRight, 2023)

l'organisation par projet (Coulangeon, 2004). Un modèle qui reconfigure « à chaque fois les équipes professionnelles autour de projets ponctuels (Gouyou & Patureau, 2013, p.147) et qui empêche, dès lors, d'assurer une intermédiation à moyen et long terme, pourtant nécessaire à la professionnalisation des artistes (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022).

En effet, la précarité du secteur ne permet pas aux artistes de bénéficier d'un accompagnement optimal et, plus encore, rend difficile l'entretien d'une dynamique de collaboration entre les métiers du secteur (idem, 2022). En outre, ce dernier est « soumis à des coûts élevés en partie seulement compensés par des recettes propres et des financements externes – notamment des subventions publiques – dont la pérennité n'est pas, ou très rarement, assurée. » (Sinigaglia, 2007, p.30).

Un territoire particulier

L'instabilité et la précarité vécue par les artistes en termes de revenus est, en effet, également à observer au regard du territoire dans lequel ils évoluent car en raison de l'intermittence – génératrice d'instabilité financière – les artistes peuvent tenter de recourir à un soutien économique de la part des pouvoirs publics (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022).

La Belgique : un Etat fédéral

Pour rappel, la Belgique est un Etat fédéral composé de trois communautés, trois régions et dix provinces. Ce fédéralisme est, selon Lowies (2021), bipolaire, car structuré sur la confrontation et le dialogue entre deux principales entités, asymétrique, des entités politiques différentes se retrouvant sur des territoires différents, et centrifuge, la Belgique étant, à l'origine, un Etat unitaire qui s'est décomposé. Ceci a amené différents clivages qu'ils soient d'ordre linguistique ou idéologique. Ces clivages sont structurant et ont, dès lors, une influence sur les politiques culturelles du territoire (idem, 2021) dont les remises en causes peuvent brutalement déséquilibrer les différentes chaînes de valeur (François, 2014).

Les aides publiques

En effet, Lowies (2021) nous apprend l'existence de politiques culturelles directes, en ce compris les institutions culturelles fédérales, et de politiques culturelles indirectes, dont la sécurité sociale et de l'emploi (ex : statut d'artiste), la fiscalité (ex : prestations artistiques et Tax shelter⁵) et la propriété intellectuelle (ex : droits d'auteur⁶, droits voisin⁷). En conséquence du fédéralisme belge, l'auteur ajoute que les différentes instances et les compétences qui y sont associées sont réparties entre différents niveaux de pouvoirs. Les Communautés sont, notamment, compétentes pour tous les secteurs de la création artistique et les Régions pour les industries culturelles et créatives (idem, 2021). Or, la fragmentation de ces politiques et le morcellement des institutions peuvent engendrer des contraintes en matière de budget, de financement et de subventions qui, en outre, fluctuent entre la Flandre et la Wallonie. En effet, toujours selon Lowies (2021), ce sont les Communautés qui octroient le maximum d'argent en termes de subventions.

⁵ Le Tax shelter est un incitant fiscal fédéral destiné à soutenir la production d'œuvres audiovisuelles européennes. En 2016, il a été élargi aux arts de la scène (Fédération Wallonie-Bruxelles, n.d.)

⁶ En Belgique, l'institution de gestion des droits d'auteur est la SABAM (Société d'Auteurs Belge-Belgische Auteurs Maatschappij). (Sabam, n.d.)

⁷ En Belgique, les institutions de gestion des droits voisin sont la SIMIM (Société d'Intérêt Collectif des Artistes-Interprètes de la Musique) (Simim, n.d.), ainsi que PlayRight (Playright, n.d.)

Toutefois, si l'octroi de subsides se présente comme un soutien indispensable, ces aides publiques ne répondent que trop peu souvent adéquatement aux réalités professionnelles et économiques du secteur (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022).

Quelques chiffres viennent illustrer ces propos. Selon le rapport statistique 2022 de la Fédération Wallonie-Bruxelles, la part de budget alloué à la culture en 2021 était de 5,6% (annexe 4.1). En outre, selon le rapport d'activités 2021 de la Commission des Musiques accessible sur le site de la Fédération Wallonie-Bruxelles, bien que le budget dédié aux Musiques Actuelles ait augmenté de 49 % entre 2016 et 2021, celui-ci reste presque 7x inférieur à celui dédié aux Musiques Classique et Contemporaines (annexe 4.2), soit 12,51% pour les Musiques Actuelles et 78,24% pour la Musique Classique (annexe 4.3). En ce qui concerne les aides directes aux artistes, celles-ci représentent 11% (annexe 4.4) du budget total et se divisent en 5 catégories : l'aide à l'enregistrement, l'aide à la promotion, l'aide à la résidence scénique (toutes trois cumulables), les Bourses à la composition et à l'interprétation et, enfin, les aides aux orchestres et ensembles musicaux. Sont concernées majoritairement par les Musiques Actuelles les aides à l'enregistrement, à la promotion et à la résidence, représentant 17,41% du budget total contre, par exemple, 79,35% accordé aux Orchestres et Ensembles musicaux (annexe 4.5), soit une moyenne de 4.383 € par projet pour les Musiques Actuelles.

Un petit territoire pour une forte concentration

Ce même rapport d'activités (2021) nous apprend que l'étroitesse du territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles limite également les possibilités de développement des artistes ou des groupes et ne leur permet pas d'investir seuls dans leur production et/ou promotion. En effet, aux conséquences du morcellement des institutions, s'ajouteront celles liées à la taille du territoire. En se basant sur des chiffres datant de 2018, Lowies (2021) atteste que la situation budgétaire peut paraître insatisfaisante au regard de ce qu'il se passe dans les pays voisins (ex : 14.597.000 € de subvention pour l'Opéra royal de Wallonie contre 97.251.000 € pour l'Opéra national de Paris) (annexe 4.6).

Une situation budgétaire qui, en outre, se caractérise par une forte concentration des richesses au sein d'un petit nombre de subventionnés (Lowies, 2021). Les chiffres de 2015 révélaient que 60% des subventions représentait 3% du budget de la culture, tandis que 2% des subventions en représentait 48% (annexe 4.7). Ces chiffres, selon l'auteur, sont encore valable à l'heure actuelle.

Enfin, si la taille du territoire impacte le budget alloué au secteur, la demande à l'intérieur de ce territoire l'influence également. Les demandes d'aide en Fédération Wallonie-Bruxelles sont de plus en plus nombreuses et sélectives et un artiste sans grande notoriété et sans présence d'intermédiaires peut se retrouver pénalisé dans ces démarches (Bataille, P., Bingen, A., de Brabandère, L. & Bujiriri, N, 2022).

3.1.2 Un environnement compétitif

La nouvelle régulation du marché à l'ère du numérique a conduit « les musiciens, engagés dans une démarche de professionnalisation [...] dans une concurrence accrue, sur un marché tiré par l'offre et non par la demande. » (Garcin, 2015). En effet, selon Menger, le caractère incertain et imprévisible du secteur, l'inexistence de barrière à l'entrée et l'organisation même du marché constitueraient des facteurs explicatifs d'une surpopulation structurelle des métiers artistiques (Bessy & Chauvin, 2010).

Une offre croissante favorisée par les nouvelles technologies

Les innovations technologiques permettent d'accéder à un matériel de réalisation qualitatif qui ne nécessite pas, dans un premier temps, l'intervention d'un label dans la production de l'œuvre musicale (Garcin, 2012). Dès lors, les pôles de création se multiplient et l'artiste parvient à s'auto-produire (Costantini, 2020). Outre la production, les plateformes numériques offrent aux amateurs la possibilité de se rendre visible et de potentiellement trouver un public (Beuscart & Flichy, 2018).

Cependant, bien que les pratiques amateurs soient en constante augmentation, seul « un petit nombre d'artistes réalise l'immense majorité du chiffre d'affaire » (Garcin, 2012, p.102). De plus, la musique, de par sa nature de bien d'expérience, entraîne, selon Arndt (1967), une concentration de la demande liée au bouche-à-oreille (as cited in Bastard, Bourreau, Maillard, & Moreau, 2012), elle-même renforcé par les fonctions sociales d'Internet.

L'offre, toujours plus croissante, d'œuvres musicales ne rencontre alors pas de demande suffisante pour espérer une stabilité de l'emploi dans le secteur musical. Pour pouvoir se professionnaliser, les musiciens doivent user de nouvelles ressources et technologies, offertes, notamment, par le numérique, afin de se frayer un chemin à travers le *star system*. En effet, compte tenu de la rareté des canaux dont disposent les médias traditionnels, ceux-ci ne couvrent alors que les musiciens dotés d'une certaine notoriété (Bastard, Bourreau, Maillard, & Moreau, 2012).

Une nécessaire mise en visibilité dans une économie de l'attention

Si les technologies ont permis un décloisonnement des techniques de production, un enregistrement musical de qualité ne suffit pas à accéder au statut reconnu de professionnel dans le domaine musical. Outre la production de l'œuvre musicale, il est nécessaire de posséder les moyens de la présenter, à travers, entre autre, une identité visuelle, un discours et à l'aide de plateformes de présentation et de distribution (Garcin, 2015), sur lesquelles tout artiste peut être présent (Bastard, Bourreau, Maillard, & Moreau, 2012).

Les individus construisent alors stratégiquement l'image qu'ils cherchent à faire reconnaître par les autres (Cardon, 2011), en ce compris les artistes et musiciens. Deux catégories de pratiques de diffusion et de promotion sont retenues par Costantini (2020) : les pratiques « normatives », qui représentent la publication de productions musicales et/ou d'annonces promotionnelles et qui sont directement en lien avec les activités du projet musical ; les pratiques « socialisantes » qui sont l'objet de publications et interactions visant à susciter l'intérêt des internautes. Le but est de les faire réagir afin d'augmenter le partage et la circulation de ces contenus. Ces pratiques sont le reflet de tentatives d'une fidélisation du public, nécessaire à l'ère du numérique car la « démultiplication des canaux de promotion et des sources d'accès à la visibilité renvoie aux problématiques soulevées par l'économie de l'attention qui, dans un monde où l'information est devenue abondante et accessible, place la rareté de l'attention au centre des préoccupations. » (Bastard, Bourreau, Maillard & Moreau, 2012, p.34). Or, selon Kessous & al. (2010), ce changement de paradigme, qui place la valeur sur l'attention, « rend d'autant plus critique la visibilité d'un artiste pour sa survie » (as cited in Bastard, Bourreau, Maillard & Moreau, 2012, p.24), d'autant plus qu'il existe désormais des technologies capables d'orienter cette attention.

L'importance des recommandations

En effet, les algorithmes agissent sur les plateformes de streaming, désormais régime dominant de la consommation musicale (Beuscart, Coavoux & Maillard, 2019). Le streaming représente 74% du chiffre d'affaires total de la musique en Belgique et le streaming payant trois quarts du chiffre d'affaires total de la musique en 2020 (Fédération Wallonie-Bruxelles, 2021). Dans ce mode de consommation, le consommateur devient passif et délègue ses choix à un dispositif qui, sur base de ses usages et de la cooccurrence de ses consommations, lui recommandera des artistes en fonction des préférences retenues (Beuscart, Coavoux & Maillard, 2019).

Toutefois, « les formes d'exploration autonomes et les recommandations humaines, par opposition aux recommandations algorithmiques, semblent produire des relations plus durables avec les musiques découvertes. » (idem, 2019, p.40). Celles-ci permettent de réduire l'incertitude du consommateur de musique, à l'achat, et de lui donner une valeur économique, esthétique, mais aussi sociale (Bastard, Bourreau, Maillard & Moreau, 2012). En ce sens, Internet influence la promotion et recommandation des œuvres car, grâce aux plateformes numériques, le fan est en mesure de « participer à la promotion de ses artistes préférés. » (idem, 2012, p.34). Dès lors, « l'activité en ligne peut être impulsée par les artistes eux-mêmes ou bien être le fait du public de ces artistes. » (Bastard, Bourreau, Maillard & Moreau, 2012, p.32).

Développement de nouvelles compétences

« Bien que les revenus engendrés par la vente matérielle d'un enregistrement musical aient drastiquement chuté, les coûts fixes, quant à eux, demeurent » et cette nouvelle conjecture économique complique la constitution d'un entourage professionnel autour d'un projet artistique (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022, p.16).

Depuis la nouvelle régulation du marché, les artistes, à la recherche de reconnaissance, ne doivent plus compter sur les maisons de disque et c'est désormais à eux de prouver leurs qualités professionnelles à travers l'appropriation et l'apprentissage, souvent sur le tas, de compétences extra-artistiques (Garcin, 2015). Ces nouvelles compétences entrent à chaque étape de la production de l'œuvre : de sa création, avec le développement des Home Studios, offrant un résultat proche d'un rendu professionnel, à sa réception et promotion sur les plateformes numériques (idem, 2015). En effet, « une des originalités des outils de promotion en ligne, par rapport aux outils de promotion traditionnels, est qu'ils peuvent être saisis et utilisés par les artistes eux-mêmes. » (Bastard, Bourreau, Maillard & Moreau, 2012, p.32). La maîtrise de ces nouveaux réseaux de communication offrent la possibilité de développer des relations profondes avec les publics, elles-mêmes permettant de développer l'activité « jusqu'à accéder, peut-être, au stade d'artistes professionnels. » (Garcin, 2015, p.97).

Toutefois, « l'identification des compétences nécessaires aux fonctions liées à Internet est loin d'être évidente » (Coutant & Domenget, 2016, p.17) et l'acquisition de celles-ci tend « à devenir un nouveau vecteur de distinction interne entre les musiciens », d'autant plus que l'offre de formation et d'apprentissage de ces compétences à destination des musiciens reste lacunaire (Costantini, 2020, p.153). Ceci amplifierait, dès lors, l'incertitude de l'emploi ainsi que le flou des frontières entre « amateurs » et « professionnels » (idem, 2020). Garcin (2015, p.107) confirme cette pensée et précise que cette concurrence accrue rend la démarche de professionnalisation incertaine, « à moins de disposer d'un fort capital relationnel. » Or, la compétitivité et la pression économique réduit les espaces de dialogues entre les acteurs, complexifie l'entretien d'une dynamique

de collaboration entre les métiers et empêche les artistes de jouir d'un accompagnement professionnel optimal (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022).

3.2 LA RÉALISATION D'UN OBJECTIF COMMUN

Pour rappel, selon Menger, la notion de coopération, chez Becker, dans le monde des arts, s'apparente à une action guidée par un but coopératif et par un consensus sur ce que les différents acteurs du monde souhaitent produire et faire exister (Bense Ferreira Alves, 2014). Or, les attentes et finalités associées peuvent fluctuer selon la façon « d'être musicien », le rapport entretenu avec la musique ou encore la manière de la pratiquer.

3.2.1 Distinction entre pratiques de création et d'animation

En effet, Perrenoud (2021) relève trois grands dispositifs reposant chacun sur des conventions, des finalités et des objectifs différents et qui inscrivent différemment les musiciens dans l'espace social :

- Le « labeur musical » :

Dans ce cas, les musiciens sont payés pour apporter une plus-value symbolique à un événement. Ils y jouent une musique d'ambiance, un répertoire connu et familier, pour une assemblée qui ne constitue pas un public, avec qui il n'y a pas d'échange et qui vaque à ses occupations. Ils ne recourent à aucun intermédiaire et négocient eux-mêmes leur rétribution.

- Les dispositifs hybrides d'entertainment :

Les musiciens y jouent un répertoire connu, dans des bars ou des cafés, pour une temporalité longue entrecoupée de pauses. Une partie des personnes présentes peut constituer un public, tandis que l'autre reste la plupart du temps en retrait sans prêter grande attention. A nouveau, il n'y a pas ou seulement une petite scène et les musiciens ne recourent à aucun intermédiaires.

Perrenoud confère à ces deux premières catégories un caractère local où les musiciens jouent en général à moins de 200km de chez eux, permettant de rentrer chez soi après la prestation (as cited in Bataille & Perrenoud, 2018). Les musiciens s'engagent, dans ce type de carrière, dans un régime de la compétence professionnelle où ils doivent non seulement être « bons », mais surtout fiables, ponctuels et équipés (idem, 2018). « Enfin, ces carrières locales amènent à évoluer principalement dans un entre soi masculin, les femmes étant encore souvent cantonnées au rôle de chanteuse [...], même si les choses évoluent peu à peu. » (idem, 2018, p.10).

- Le dispositif de « concert » :

Les musiciens y jouent un répertoire original de compositions, sur une scène, pour un public ayant payé sa place et s'étant spécialement déplacé pour eux. Ils décident du contenu et de la temporalité de leur prestation. La plupart recourt à des intermédiaires pour négocier leur cachet, ainsi qu'à des intermédiaires administratifs et techniques. En outre, Perrenoud confère à ce type de carrière un caractère cosmopolite où les musiciens se pensent plus facilement comme « artiste » car ils sont socialement en position de le faire de par l'accessibilité à « des formes de rétributions symboliques caractéristiques du travail artistique. » (as cited in Bataille & Perrenoud, 2018, pp. 9-10). Les pratiques, les discours, les actions et les identités sont façonnés par la présence d'intermédiaires

culturels et par la distanciation de la dimension masculiniste souvent présente dans les groupes de carrières locales (idem, 2018).

Si des idéaux-types aussi distincts ne rencontrent pas toujours la réalité empirique, ces trois catégories offrent une base à l'analyse de l'inscription sociale du travail musical, de la figure de musicien et de carrières différentes. Une tendance constante semble, toutefois, émerger dans ces carrières musicales : la division de l'espace musical en deux pôles distincts et complémentaires que sont la musique de création et la musique d'animation. Ces deux styles sociaux offrent aux musiciens des parcours, des revenus, des formations, des styles de vie, des formes d'intégration sociale de l'activité différents, et, par conséquent, des identités de musicien très différentes également (Bataille & Perrenoud, 2018).

3.2.2 Distinction entre dilettantes et passionnés

Selon une étude réalisée par la Fédération des lieux de musiques actuelles (2020), la place donnée à la musique dans l'étayage identitaire permet de distinguer les dilettantes et les passionnés. Alors que, pour les premiers, la musique représente un élément constitutif, mais secondaire dans leur vie, chez les passionnés, elle « représente une force qui attire à elle différentes dimensions de la vie de la personne. » (idem, 2020, p.36). Les passionnés seront ainsi plus enclin à s'essayer à la composition et verront la musique comme un espace d'expression de soi (idem, 2020).

Les activités artistiques sont, en effet, « généralement considérées comme le terrain d'expression privilégié de l'individualité et de la subjectivité » et se distinguent des professions organisées et espaces bureaucratiques de par la conception de ces activités comme l'expression d'une vocation (Sapiro, 2007, p.5). Ces métiers à vocation supposent un engagement total dans l'activité couplé à un idéal de liberté (idem, 2007). En outre, les vocations artistiques sont conçues comme un don qui se révèle par la reconnaissance, d'abord de l'entourage, et puis d'un public (idem, 2007). Elles sont le résultat « d'une passion personnelle irrésistible qui finit par s'imposer. » (Buscatto, 2004, p.41).

Parmi ces passionnés, Donnat (2009, p.124) identifie « deux grands modèles d'articulation entre « passion culturelle, activité professionnelle et vie familiale ». Tout d'abord, le « jardin secret » : modèle où l'activité musicale est pratiquée intensément, mais n'interfère pas avec la sphère familiale ou professionnelle (idem, 2009). Ce souci de cloisonner « peut être interprété comme une volonté de conserver un certain quant à soi. » (idem, 2009, p.116). Donnat (2009) identifie, ensuite, le modèle de « l'engagement total » : un modèle où les passionnés n'ont pas eu à préserver ce quant à soi et équilibre entre vie professionnelle, familiale et passion car ils cherchent ou sont parvenus à se professionnaliser dans la musique ou dans une branche en rapport direct avec celle-ci. En effet, lorsque ces passionnés se voient contraints « d'occuper un emploi sans rapport avec leur hobby-passion », il existe un risque de clivage identitaire (Donnat, 2009, p.122). La transition d'un modèle à l'autre est envisageable et est, entre autres, influencée par les contraintes propres aux différentes étapes de la vie (idem, 2009).

3.2.3 Distinction entre amateurs et professionnels

Selon Perrenoud (2007), dans le langage courant, si les termes « professionnel » et « amateur » ne sont que rarement mobilisés par les musiciens, il est toutefois d'usage de demander à quelqu'un engagé dans une activité musicale s'il « ne fait que ça » ou s'il a « autre chose à côté » (as cited in Bataille & Perrenoud, 2018). Cette distinction est

essentielle pour différencier ceux qui vivent exclusivement de la musique de ceux qui mènent d'autres activités en parallèle (idem, 2018), que celles-ci aient attiré à la « pluriactivité » ou bien à la « multiactivité » (les activités relevant de la pluriactivité s'exerçant, contrairement à la multiactivité, dans un même espace social) (Bataille & Perrenoud, 2017). Néanmoins, comme mentionné plus haut, les artistes professionnels peuvent également être amenés à devoir diversifier leurs activités afin d'assurer leur survie économique, compte tenu de la fluctuation des revenus artistiques (Bois & Perrenoud, 2017). Il serait, dès lors, inexact de réduire la distinction entre amateurs et professionnels simplement à la multiplication (ou non) de leurs activités.

Un autre élément de distinction résiderait alors dans les objectifs liés à la pratique de l'activité. En effet, Donnat (1996) définit les pratiques amateurs comme un ensemble d'« activités pratiquées pour le plaisir, à des fins personnelles ou pour un cercle restreint de proches. » (as cited in Coulangeon, 2010, p.73). Alors que le professionnel vivrait et tirerait des revenus de son métier (Lamy & Weber, 1999), tendrait vers l'auto-organisation et défendrait son autonomie (Vézinat, 2010), l'amateur, lui, s'opposerait à toute rémunération et pratiquerait son activité avant tout par passion (Lamy & Weber, 1999).

Le statut d'amateur peut alors être revendiqué et valorisé, signifiant qu'il ne souhaite tout simplement pas faire profession de son activité musicale (Petiau, 2006). Les amateurs se situent alors en dehors du milieu professionnel, échappant ainsi aux codes de la critique artistique et aux règles institutionnelles (Casemajor, Lamoureux & Racine, 2016). Flichy (2013) les compare, d'ailleurs, aux *artistes naïfs*, pour reprendre la typologie de Becker (voir annexe 2), précisant que l'amateur ne s'oppose pas au spécialiste, mais évolue au sein d'un monde alternatif qui possède ses propres codes et spécificités. Il peut exister ainsi de véritables « carrières » d'amateurs qui se poursuivent bien au-delà de l'adolescence et de la post-adolescence. (Coulangeon, 2004).

3.2.4 Porosité des frontières identitaires

Rappelons, toutefois, qu'il est possible de prendre part aux différents mondes de l'art, et à la fois, et successivement (Becker, 1983). Si la notion de précarité illustre l'incertitude et l'instabilité économique des musiciens, il existe une autre forme de précarité qui en découle : la précarité identitaire (Coulangeon, 2004, p.109).

Les perspectives de l'identité professionnelle et de l'identité au travail se combinent, selon E. Hughes, dans l'idée du « soi » (Bataille & Perrenoud, 2018). Cette identité est donc un phénomène ambivalent (idem, 2018) qui se construit au gré des interactions entre l'individu et ses milieux sociaux d'inscription et qui est tributaire de la reconnaissance accordée par ceux-ci (Lanher, 2016). Elle est une production collective susceptible d'évoluer (Bataille & Perrenoud, 2018).

Or, si la professionnalisation relève d'une rhétorique et d'une dynamique de construction identitaire d'un groupe social (Wittorski, 2008), la variété des contextes et pratiques musicales se traduit par l'éclatement de cette identité (Coulangeon, 2004). Cet éclatement identitaire, conjugué à la précarité des revenus et des situations d'emploi, rend d'autant plus poreuses les frontières et entraîne des difficultés pour les musiciens à définir leur statut (idem, 2004).

3.3 L'INTÉGRATION DES PROFESSIONNELS

Bien que constituant des mondes étanches et homogènes, il serait, toutefois, illusoire de penser que passer du statut amateur à celui de professionnel est chose aisée (Bataille & Perrenoud, 2018). « La figure sociale du musicien créateur demande des dispositions sociales très inégalement distribuées et la compétence d'instrumentiste est loin d'être suffisante pour intégrer un univers social où « le savoir-être » tient aussi lieu de « savoir-faire ». » (idem, 2018, p.15). En effet, si l'on se réfère au modèle du « professionnel-amateur » étudié par Leadbeater & Miller, il est commun de penser l'amateurisme comme préambule et cheminement vers la professionnalisation (as cited in Flichy, 2013). Ce modèle implique que l'amateur développe ses activités selon des normes professionnelles (idem, 2013). En réalité, la transition du statut d'amateur à celui de professionnel est extrêmement rare car la difficulté réside non seulement dans l'acquisition des compétences, mais aussi dans l'insertion au sein des réseaux de coopération qui régissent les mondes de l'art (idem, 2013).

3.3.1 Apprentissage et acquisition de compétences plurielles

Pour rappel, la professionnalisation se construit par et dans une construction identitaire qui dépend d'une reconnaissance, par les autres, de compétences (Wittorski, 2008) qui ne se résument pas à une simple application de savoirs théoriques, mais à la construction de réponses adaptées à des contextes spécifiques (Sorel, 2008). En effet, ce sont l'assimilation, la réorganisation et l'accommodation des éléments de l'environnement qui permettent la construction de la compétence du musicien (Coulangeon, 1999).

Des compétences plurielles

Maîtrise technique d'un instrument, qualité de la prestation, sociabilité ou encore preuve de sérieux pour ceux que Perrenoud (2004) appelle les *musicos* ; le timbre, le grain, la justesse, la rythmique, la tessiture et le charisme pour les chanteurs, selon Morinière (2007) ; les compétences extra-artistiques des musiciens à l'ère du numérique, comme vu précédemment, avec Garcin (2015) ; ou encore la maîtrise de codes et conventions et la connaissance des règles juridiques régissant les contrats d'artistes et la distribution des enregistrements, selon Jouvenet (2007). Les compétences des musiciens ne peuvent être mesurées de manière stable et varient au sein des groupes car ce sont les affinités interpersonnelles et la capacité à trouver sa place qui jouent un rôle déterminant dans les associations professionnelles (Perrenoud, 2004). Ces compétences permettront aux musiciens, non seulement d'atteindre un niveau de professionnalisme, mais surtout d'acquérir la popularité nécessaire pour susciter l'intérêt de partenaires capables de leur donner accès à un public plus large (Garcin, 2015). Pour y parvenir, les artistes doivent être polyvalents et doivent apprendre à gérer leurs relations avec les professionnels de l'industrie musicale ainsi qu'avec leur public (idem, 2015).

Apprentissage dans l'expérience et la collectivité

L'apprentissage de la musique peut s'effectuer tantôt dans un contexte formel et encadré, débutant, généralement, au cours de l'enfance, tantôt de manière autodidacte, l'apprentissage se développant alors plutôt à l'adolescence (FEDELIMA, 2020) et étant largement influencé par la construction des goûts musicaux et le mimétisme (Ribac, 2014).

Bien que ces modes d'apprentissage se combinent en fonction des opportunités et étapes de vie (FEDELIMA, 2020), ce ne sont pas les savoirs formels qui sont déterminants dans les pratiques professionnelles, mais plutôt ceux acquis dans l'expérience et l'action concrète (Wittorski, 2008). Les diplômes délivrés par les conservatoires ou les écoles privées n'ont qu'une valeur relative et ne sont utiles que dans des contextes où la lecture de la musique et une exécution précise sont nécessaires (Perrenoud, 2004). Bien qu'il existe des écoles et enseignants spécialisés dans certains genres des musiques actuelles, la majorité des musiciens développent leurs compétences artistiques et extra-artistiques grâce à la pratique (Ribac, 2014) et/ou l'autodidaxie (Menger, 2013). C'est dans le fait de jouer en public, de se penser comme professionnel et de développer une identité de métier que les musiciens construisent leur professionnalité (Bataille & Perrenoud, 2018).

Néanmoins, dans la filière des musiques actuelles en Fédération Wallonie-Bruxelles, il découle de l'absence de formations et des conditions d'apprentissage informel un manque de professionnalisation. En conséquence, la nécessité de construire un réseau professionnel est primordiale pour pouvoir progresser dans le secteur (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022).

3.3.2 Insertion au sein des réseaux de coopération

Compte tenu du manque de réglementation dans le domaine artistique, le réseautage joue un rôle crucial dans la carrière professionnelle (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022). Le marché du travail culturel est, en effet, caractérisé par une régulation basée sur la formation de réseaux informels et de recommandations interpersonnelles, sur lesquelles doivent compter les artistes pour progresser professionnellement (idem, 2012).

Les réseaux sociaux informels

Qu'ils se forment autour d'une école, d'une ville ou d'un cercle d'amis, ces réseaux informels se créent de façon autonome et personnelle, et, bien qu'ils n'excluent pas les rencontres ou expériences ponctuelles (Buscatto, 2008), ils peuvent donner lieu à des configurations qui, parfois, deviennent « irréversibles » pendant un certain laps de temps (Callon & Ferrary, 2006), devenant alors le noyau de l'activité (Buscatto, 2008). Ils se jouent autant sur scène – lors de concerts, répétitions ou tournées – que par des rencontres familiales, amicales ou ludiques et peuvent, de plus, évoluer en raison de facteurs musicaux, personnels ou économiques, débouchant alors, parfois, sur une exclusion progressive ou brutale d'un membre de ces cercles relationnels (Buscatto, 2008).

Granovetter identifie deux types de liens interpersonnels dans les réseaux sociaux, à savoir les liens forts et les liens faibles, dont la force dépend du temps consacré à l'entretien de la relation, l'intensité émotionnelle partagée, la confiance entre les individus, ainsi que le nombre et la fréquence des services rendus de manière réciproque (as cited in Barth & Santoni, 2014). Afin d'obtenir de nouvelles opportunités, selon Burt, les individus doivent accéder à de nouveaux réseaux sociaux grâce à ces liens structuraux existants entre différents groupes sociaux (as cited in Callon & Ferrary, 2006). La maximisation du capital social se développe alors à travers la recherche d'un équilibre entre *bonding* (liens forts) et *bridging* (liens faibles qui permettent l'accès à de nouveaux liens) (Roginsky, 2022).

En effet, selon Blau, Burt ou encore Granovetter, la taille du réseau peut être élargie en faisant appel à d'autres contacts pour obtenir diverses informations et ressources et le positionnement au sein du réseau offre également un accès direct aux contacts

susceptibles de pouvoir aider l'individu (as cited in Callon & Ferrary, 2006). La structure relationnelle des réseaux, quant à elle, peut être exploitée en privilégiant les liens multiples, ce qui, selon Scott, décuple les opportunités (as cited in Callon & Ferrary, 2006).

Toutefois, contrairement aux marchés du travail régis par des procédures académiques de certification (Coulangeon, 1999) et du fait de la prépondérance des acquis de l'expérience et de la formation sur le tas, l'insertion dans ces réseaux s'effectue graduellement, en particulier chez les interprètes de musiques actuelles (idem, 2004) et engage les musiciens dans un processus de légitimation et de reconnaissance vis-à-vis des autres (FEDELIMA, 2020).

Processus de reconnaissance

Selon Menger, la reconnaissance musicale serait étroitement liée à la réussite professionnelle, qu'elle soit mesurée par le succès commercial ou le succès d'estime (as cited in Pégourdie, 2015). Il soutient que cette reconnaissance découle d'inégalités initiales de « talent » (idem, 2015) et qu'il existerait un mécanisme d'avantage cumulatif où ces différences, initialement faible, voire attribuables à la chance et au hasard, seraient amplifiées au fil des séquences de carrière (Schotté, 2013).

Cette approche est, toutefois, critiquable car sous-entend que le « principe de la réussite serait tout entier enclos dans l'espace artistique et procéderait de la rencontre entre une offre et une demande « pures ». » (idem, 2013, p.154). Or, le talent relève d'une croyance partagée par celui qui le possède comme par ceux qui le reconnaissent et constitue une propriété relationnelle qui ne trouve à s'activer que lorsqu'elle est reconnue par des agents extérieurs à l'individu, soulignant ainsi l'importance d'une perspective sociale dans la compréhension des processus de consécration musicale (Pégourdie, 2015).

Un des points d'accès à la reconnaissance doit être alors envisagée comme intrinsèquement liée à la relation sociale entre les artistes, leurs œuvres d'un côté, et ceux qui sont en position de les évaluer de l'autre (Schotté, 2013). L'évaluation s'appuie alors sur la capacité des artistes à démontrer une maîtrise conforme aux attentes propres à l'espace artistique dans lequel il évolue (idem, 2013). C'est sur cette base que les jugements se forment et que les soutiens potentiels de différents groupes s'organisent (idem, 2013).

Néanmoins, l'intégration des artistes ne s'effectue pas uniquement sur base de leurs qualités spécifiques et repose également, dans les domaines artistiques comme dans d'autres domaines sociaux, sur des affinités socialement enracinées (idem, 2013). En effet, plus que par les compétences, la reconnaissance est permise par une adhésion profonde et essentielle à la culture propre du groupe de pairs (Coulangeon, 1999). Cette adhésion passe, non seulement, par l'adoption d'un ensemble de conventions techniques et esthétiques qui se développent et se transmettent au sein de celui-ci (idem, 1999), mais également par la connaissance du secteur et de ses professionnels (Bataille, Bingen, de Brabandère & Bujiriri, 2022).

En outre, les espaces artistiques jouent également un rôle dans la compréhension des dynamiques entre les capacités individuelles et les jugements d'autrui (Schotté, 2013). Ils influencent l'image que les artistes ont d'eux-mêmes et de leur travail, transformant ainsi leurs productions de manière imprévisible (idem, 2013). Les lieux de musiques actuelles, par exemple, favorisent ce sentiment d'appartenance et créent un écosystème propice au développement des pratiques (FEDELIMA, 2020).

Enfin, la reconnaissance est, selon Heinich, liée à l'identité de l'artiste, tel le fait de se sentir et de se dire artiste (as cited in Dujardin & Rajabaly, 2012). Sa réputation se forme alors progressivement au fur et à mesure qu'il développe cette identité (idem, 2012), elle-même construite au gré des interactions (Lahner, 2016). « L'emploi d'un musicien dépend alors de son niveau d'insertion et de réputation au sein de l'un de ces réseaux. » (Buscatto, 2003, p.39).

Construction d'une réputation hors ligne et en ligne

La réputation des artistes s'acquière grâce aux recommandations et offre une forme de garantie quant à leurs compétences, étant donné l'absence de procédures de sélection et d'embauche, que l'on retrouve généralement dans le marché du travail salarié (Dujardin & Rajabaly, 2012), du fait de la courte durée des engagements et des contraintes de flexibilité organisationnelle du secteur (Menger, 1991).

En outre, selon Beuscart, la réputation peut désormais se mesurer à travers les « métriques et [...] compteurs relationnels proposés par les dispositifs numériques (nombre d'écoutes ou de visionnages de vidéos, nombre d'amis, de fans, d'abonnés). » (as cited in Costantini, 2020, p.136). Les professionnels de la musique y voient là des indices de valeur symbolique qui témoignent de la réputation des musiciens (idem, 2020). La recherche de reconnaissance pousse alors les artistes à mettre en place des stratégies de visibilité, qui, selon Domenget (2013), déployées sur les médias sociaux numériques, participent à la construction de cette identité professionnelle nécessaire pour asseoir une légitimité dans les métiers (as cited in Coutant & Domenget, 2016).

Selon Granjon et Denouël (2010), les singularités identitaires, visibilisées sur les plateformes, permettent une mise en relation avec autrui, nécessaire, d'une part car ce sont eux qui conditionneront l'accès à la reconnaissance, d'autre part car c'est la relation, désormais médiatisée par des plateformes et dispositifs numériques, entre l'artiste et son potentiel public qui devient objet de marchandisation (Costantini, 2020).

Conclusion

Ce troisième chapitre a permis de démontrer la complexité, instabilité et compétitivité du secteur musical. En effet, la composition non-linéaire des coopérations entraînent une imprédictibilité et instabilité des comportements et processus sociaux entre les différents acteurs du secteur. L'avènement du Web 2.0 a également radicalement transformé le marché de la musique, entraînant des reconfigurations de son écosystème, une transition vers un capitalisme de l'accès et l'émergence de plateformes qui bouleverse les modèles traditionnels de rémunération et de contractualisation. Le numérique a également renforcé la compétitivité du secteur, rendant la visibilité et la promotion en ligne cruciales pour susciter l'intérêt du public. Les artistes doivent désormais développer des compétences extra-artistiques, allant de la création à la promotion, pour pouvoir se démarquer, bien que l'accès à la formation dans ces domaines restent limité, engendrant alors des inégalités.

Les échanges marchands sont, en outre, incertains car la valeur des biens culturels est accordée dans l'expérience de consommation et les artistes sont soumis à une précarité de l'emploi et des revenus, notamment en raison du statut d'intermittent du spectacle qui régit principalement le secteur. Certains sont alors contraints de multiplier leurs activités. Enfin, l'environnement artistique est également influencé par le contexte politique et culturel du territoire dans lequel il évolue. En Fédération Wallonie-Bruxelles, la fragmentation des entités politiques, les contraintes budgétaires et les inégalités de financement peuvent affecter la stabilité du secteur.

Dans ce contexte, l'action entreprise par les musiciens est guidée par un but coopératif et un consensus sur ce que les acteurs souhaitent faire exister. La réalisation de cet objectif commun dépend alors de multiples facteurs, tels que les dispositifs musicaux, les degrés d'engagement et les identités professionnelles des musiciens. Les distinctions entre dilettantes et passionnés ou amateurs et professionnels, créent une diversité de parcours dans le secteur, chacun s'inscrivant dans des mondes différents avec des règles et conventions qui leur sont propres. Cependant, la variété de contextes et de pratiques contribue à un éclatement identitaire, rendant le statut des musiciens complexe et en constante évolution.

L'intégration des musiciens dans le monde professionnel de la musique est donc un processus complexe et exigeant. Passer du statut d'amateur à celui de professionnel nécessite des compétences sociales et artistiques spécifiques qui s'acquièrent principalement dans l'expérience et l'action concrète. L'insertion au sein de réseaux de coopération joue un rôle primordial dans l'intégration des musiciens car le travail culturel repose sur des réseaux informels, des recommandations interpersonnelles et la construction d'un réseau professionnel solide. Les musiciens doivent, dès lors, construire leur identité professionnelle et leur réputation, hors ligne comme en ligne, pour se construire une légitimité dans le milieu.

4 LA PROFESSIONNALISATION DES CHANTEUSES

Maintenant que les différentes dimensions de la professionnalisation, notamment dans les domaines artistiques et en particulier le secteur musical, ont été explorées, ce dernier chapitre précisera les spécificités propres à la professionnalisation des chanteuses. Des spécificités révélatrices d'inégalités car si la féminisation des professions artistiques a connu d'importantes évolutions (Sapiro, 2007), Buscatto (2007) affirme que « leurs chances d'entrée, de reconnaissance et de maintien dans ces univers restent inférieures à celles de leurs collègues hommes. » (as cited in Buscatto, 2015, p.132). En effet, selon Maruani, Reskin & Padavic, un « plafond de verre » semble limiter leur présence dans les positions sociales et professionnelles les plus élevées, en ce compris dans le domaine des musiques populaires (as cited in Buscatto, 2008) et contribue à la construction d'identités sociales et professionnelles liées aux représentations collectives de la différence entre sexes (Coulangeon & Ravet, 2003).

Après un rapide état des lieux de ces différentes inégalités de genre, nous exposerons les rapports sociaux de sexe qui régissent le secteur, leurs causes et leurs conséquences. Nous verrons en quoi elles se reflètent également dans l'accès des femmes aux réseaux de coopération, avant d'exposer différentes stratégies de résistance mises en place par celles-ci pour contourner les barrières à l'entrée.

4.1 UN RAPIDE ÉTAT DES LIEUX

En France, le métier de musicien interprète demeure l'un des domaines artistiques les moins représentés par les femmes. Les statistiques du recensement de 1999 indiquent que seulement 20% des artistes professionnels de la musique et du chant sont des femmes, faisant de cette catégorie la plus nettement sous-représentée parmi toutes les catégories d'artistes recensées (Coulangeon & Ravet, 2003). En Belgique, même constat alors que Scivias⁸, dans son rapport de 2020 (annexe 5.1) montrait que les femmes représentaient 28% des programmations (salles, festivals et labels), étaient visibles médiatiquement à 26% et que seuls 32,7% ont fait l'objet d'un soutien financier.

Outre la sous-représentativité des femmes dans le secteur, le marché de l'emploi musical serait traversé par des inégalités en termes de revenus. Dans les musiques populaires, en France, il était déclaré que 54% des femmes touchait un revenu annuel inférieur à 15.000€ contre 45% chez les hommes (Coulangeon & Ravet, 2003). Ces chiffres sont, toutefois, à manipuler avec précaution, ceux-ci datant du début des années 2000 (annexe 5.2). La Belgique, quant à elle, affiche de meilleurs résultats que ses voisins en ce qui concerne l'égalité des salaires de manière générale (5^{ème} place au niveau européen), bien qu'en 2021, les femmes gagnaient encore en moyenne 5% de moins que leurs homologues masculin (Statbel, 2023) (annexe 5.3). Il n'existe que peu de données concernant les écarts de revenus entre musiciens et musiciennes en Belgique. Nous retiendrons, toutefois, selon le rapport 2021 de l'Institut pour l'Égalité des Femmes et des Hommes⁹, un écart de 1,8% dans les métiers, entre autres, de l'enregistrement sonore et de l'édition

⁸ Scivias est un réseau de professionnel·les de la musique qui révèle l'existence d'inégalités dans le secteur musical (Scivias, n.d.). Ce réseau a été « fondé en 2019 à l'initiative de sept organisations actives dans la musique en FWB : le Botanique, le Conseil de la Musique, Court-Circuit, le Service des Musiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Studio des Variétés Wallonie-Bruxelles, Wallonie-Bruxelles Musiques, et la FACIR. » (Conseil de la Musique, n.d.)

⁹ L'institut pour l'Égalité des Femmes et des Hommes est une institution publique fédérale qui protège et promeut l'égalité des femmes et des hommes en Belgique.

musicale (annexe 5.4). L'écart salariale dans les activités créatives, artistiques et de spectacle serait, quant à lui, négatif (idem, 2021).

A ces disparités s'ajoutent celles concernant l'accès à l'emploi. En effet, si les intermédiaires permettent de réduire les incertitudes sur les projets et les carrières des artistes [...], ils peuvent également amplifier les différences de rémunération et de carrière des artistes dans un domaine d'activité. » (Bessy & Chauvin, 2010, p.171). Qu'il s'agisse de discriminations de l'accès aux femmes, aux minorités, ou aux professionnels âgés, « les intermédiaires participent à des « appariements sélectifs » qui peuvent être source de discrimination et de segmentation statutaire du marché. » (idem, 2010, p.171).

Dans le domaine des interprètes de musiques populaires, en France, l'accès à des formes d'emploi instable, telles que l'intermittence, est beaucoup plus fréquent chez les hommes avec 87 % d'entre eux qui y ont accès, pour seulement 77 % de femmes (Coulangeon & Ravet, 2003) (annexe 5.5). Encore une fois, l'étude référencant ces chiffres date du début des années 2000 et bien que d'autres travaux attestent de cette réalité, il serait intéressant d'approfondir les recherches, notamment en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Les travaux empiriques récents sur les disparités entre les sexes dans le travail artistique, bien que restant rares, révèlent que toutes ces difficultés rencontrées par les femmes, de quelque nature qu'elles soient, sont le résultat de rapports sociaux variés et sexués (Buscatto, 2015).

4.2 DES RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE

Selon Maruani, ces inégalités supposent une double ségrégation qui influencent les rapports de genre sur le marché de l'emploi musical : une ségrégation horizontale, caractérisée par la spécialisation sexuelle des rôles, et une ségrégation verticale, qui repose sur la hiérarchisation des situations masculines et féminines (as cited in Coulangeon & Ravet, 2003).

Cette double différenciation sexuelle est le résultat de trois processus sociaux interdépendants : une hiérarchisation esthétique basée sur le genre, des stéréotypes féminins enfermant les chanteuses dans des rôles perçus comme illégitimes, ainsi que des conventions langagières, sociales et techniques dites « masculines » (Buscatto, 2003)¹⁰.

4.2.1 Des conceptions sexuées de la musique

Dès les premières étapes de l'apprentissage musical, des chemins distincts se tracent entre hommes et femmes, influencés par les représentations associées à chaque genre. Les jeunes femmes auraient alors tendance, selon Buscatto ou encore Ravet, à s'orienter de manière « naturelle » vers des pratiques musicales considérées comme féminines, allant jusqu'au choix de certains instruments comme le piano, le chant (as cited in Buscatto, 2008), notamment dans les musiques actuelles et le jazz (Chapuis & Perrenoud, 2016).

¹⁰ Il est ici nécessaire de préciser que l'étayage de ces différents processus sera permis à l'aide d'études et analyses principalement réalisées dans le monde du jazz. Toutefois, si les logiques économique, sociale, idéologique ou encore musicale peuvent être, a priori, éloignées de celles du monde du jazz français, une même polarisation sexuelle entre instrumentistes et chanteuses peut être observée dans tous les mondes musicaux (rock, opéra, chanson française, ou encore variété) (Buscatto, 2003).

La répartition des emplois dans le domaine musical révèle, en effet, une forte spécialisation entre hommes et femmes. Les instrumentistes seraient principalement des hommes, tandis que les chanteurs seraient principalement des femmes, qui, en outre, se retrouvent souvent reléguées aux échelons inférieurs en termes de renommée et de valeur musicale (Buscatto, 2003). Cette division des rôles est souvent décrite en termes « naturalisants », liant la distribution des fonctions aux caractéristiques intrinsèques du masculin et du féminin (Coulangeon & Ravet, 2003). En effet, être chanteuse impliquerait de mobiliser des qualités réelles, déguisées en qualités naturelles attribuées à la féminité, contribuant ainsi à la construction sociale d'un « métier de femme », pour reprendre les termes de Michelle Perrot (as cited in Buscatto, 2003).

En outre, l'image sociale de l'artiste héritée du 19^{ème} siècle se traduit dans l'idée d'une toute-puissance créatrice liée au pouvoir décisionnel masculin (Coulangeon & Ravet, 2003), selon deux hypothèses mises en avant par Françoise Escal : l'une naturelle, où les femmes manqueraient de prédispositions créatives en raison de leur implication symbolique et sociale dans d'autres rôles, notamment celui de mère ; l'autre culturelle, qui fait référence aux nombreuses difficultés auxquelles les femmes souhaitant composer ont dû faire face, en luttant contre l'opposition de leur entourage proche, en surmontant leurs propres doutes et en se battant pour faire jouer reconnaître leur œuvres (as cited in Prévost-Thomas & Ravet, 2007).

Par ailleurs, selon Buscatto (2003), là où les musiciens visent principalement la création de nouvelles expressions musicales en inventant des morceaux originaux ou en explorant de nouvelles sonorités, pour les chanteuses, l'accent serait davantage mis sur l'interprétation du texte contenu dans les mélodies. Le chant implique, en effet, de raconter des histoires et d'émouvoir le public par l'interprétation textuelle et musicale de la mélodie (idem, 2003). Les chanteuses se concentrent alors sur le développement de qualités vocales telles que la justesse, l'amplitude et le timbre, ainsi que sur la diction pour exprimer efficacement les textes (idem, 2003). Elles travaillent également sur leur corps, leur personnalité et leur état mental, afin d'améliorer leur expression scénique et révéler leur potentiel (idem, 2003). L'apprentissage des règles harmoniques ou rythmiques, cher aux instrumentistes, est, dès lors, plus considéré comme un moyen de communiquer avec les musiciens et d'obtenir leur respect, plutôt qu'un objectif en soi (idem, 2003).

Les chanteuses seraient jugées comme des leaders illégitimes en raison de leur soi-disant manque de connaissances musicales ou de leur capacité jugée insuffisante à créer de la musique (Buscatto, 2003). Les œuvres de compositrices sont alors souvent perçues, au mieux, comme des exceptions, au pire, comme des erreurs (Prévost-Thomas & Ravet, 2007). Ces différences dans les conceptions de la pratique musicale, ainsi que leur niveau musical perçu comme inférieur entraveraient de potentielles collaborations et seraient génératrices de tensions dans la relation musicale entre chanteuses et instrumentistes (Buscatto, 2003).

4.2.2 Des représentations stéréotypées et socialement construites

La mise en évidence de cette double division sexuée du travail dans le domaine musical souligne également l'importance d'analyser les principes sous-jacents de la définition du masculin et du féminin, qui contribuent à perpétuer ces inégalités (Coulangeon & Ravet, 2003). Ces principes organisent, comme nous venons de le voir, la répartition des tâches entre les sexes en attribuant à chaque genre des qualités culturellement et historiquement déterminées, puis naturalisées par le fonctionnement social (idem, 2003).

Dans le domaine musical, ils se manifestent à travers des stéréotypes où les corps masculins et féminins se retrouvent associés à des caractéristiques « naturelles » qui renvoient aux définitions de la virilité et de la féminité. Ces stéréotypes sont activés et propagés par divers acteurs du monde de l'art, tels que des collègues, producteurs, critiques ou le public (idem, 2015). Par ailleurs, qu'ils concernent la sexualité, la séduction, la maternité, l'autonomie créatrice ou la virtuosité, les stéréotypes féminins sont souvent connotés péjorativement (Buscatto, 2015), affectant négativement la réputation musicale et la reconnaissance des femmes dans le monde des musiques actuelles (idem, 2015).

Des qualités « naturelles »

Selon Schweitzer, les hommes sont supposés posséder une solidité, une expertise et des aptitudes à la prise de décision qui les amènent à occuper davantage des postes à responsabilité et des rôles de solistes, une tendance observable également dans le monde professionnel en général (as cited in Coulangeon & Ravet, 2003). En revanche, de manière naturelle, certaines qualités traditionnellement associées aux femmes telles que le sérieux, les capacités relationnelles, l'écoute voire la soumission, trouvent un aboutissement dans des postes moins exposés sur le plan sonore et moins exigeants en termes de responsabilité (idem, 2003).

Bien que considérée par les chanteuses comme instrument du fait de l'importance de la musicalité et des sons dans l'interprétation musicale, la voix se retrouve pourtant enfermée dans cette perception naturaliste, restreignant alors les opportunités d'emploi (Buscatto, 2003). Elles peinent à être reconnues comme des collègues légitimes car le chant, aux yeux des musiciens, ne demande pas de travail et leurs capacités vocales se voient souvent critiquées, par exemple, lorsqu'elles demandent aux musiciens de transposer des morceaux dans d'autres tonalités (idem, 2003). Leur qualification est souvent sous-estimée, les excluant du statut de « vraies » musiciennes au sein d'un groupe (idem, 2003).

Des exigences esthétiques

Si les qualités musicales des chanteuses ne sont que peu reconnues, du fait de stéréotypes liés au naturalisme de la voix, les musiciennes et chanteuses soulignent, en revanche, « l'attention portée dans le milieu professionnel et dans le public à un ensemble de qualités extra-musicales, qui tiennent en fait à leur apparence corporelle. » (Coulangeon & Ravet, 2003, p.14).

Le chant implique, tout d'abord, un travail scénique spécifique pour les chanteuses, étant donné qu'elles sont en interaction constante avec le public et se doivent de communiquer avec ce dernier à travers leur voix et par leur présence (Buscatto, 2003). La maîtrise de l'expression scénique passe alors par la tenue du micro, la gestuelle, l'expression faciale, ou encore les vêtements et accessoires (idem, 2003). Or, cette expérience de la scène se révèle particulièrement éprouvante car les attentes et les réactions du public ou des autres musiciens peuvent être lourdes à l'égard d'une exigence de féminité (Coulangeon & Ravet, 2003). En effet, les chanteuses sont plus exposées que les autres interprètes à véhiculer des représentations liées à la séduction (idem, 2003) et, selon Oberhuber, réussissent plus facilement lorsqu'elles répondent à ces attentes en utilisant des images et modèles traditionnels, voire en réinventant une image de la féminité au cours de leurs performances (as cited in Coulangeon & Ravet, 2003). Des attentes importantes pour une dimension pourtant sous-estimée car associée « à la fonction classique de séduction des hommes par les femmes. » (Buscatto, 2003, p.58). Le travail scénique est alors relégué à l'arrière-plan et seule « une voix authentique, que l'on n'aurait jamais entendue, une

chanteuse aux vrais pouvoirs de séduction, pourrait changer la donne. » (idem, 2003, p.59).

En outre, l'attention portée aux qualités extra-musicales est également liée à l'importance du capital jeunesse chez les femmes musiciennes, en particulier dans le domaine des musiques populaires où « la chanteuse se doit d'être jeune, comme elle se doit d'être séduisante » (Coulangeon & Ravet, 2003). Cette valorisation de la jeunesse chez les chanteuses est influencée, selon Bourdieu, par les représentations du corps masculin et féminin dans les classes populaires ou encore par les attentes façonnées par les médias (as cited in Coulangeon & Ravet, 2003, p.374). La construction de l'image médiatique de l'artiste joue, pour rappel, un rôle déterminant dans l'établissement des carrières musicales (idem, 2003). Dès lors, au fil du temps, les femmes voient leur position s'affaiblir et devenir plus marginale, indépendamment de leur réputation (Buscatto, 2013).

L'articulation entre monde professionnel et monde domestique

Enfin, la division sexuelle du travail est influencée par les caractéristiques de l'organisation de la vie domestique, qui varient en fonction du statut marital des artistes, de la présence ou l'absence d'enfants et du degré d'hétérogamie des couple (Ravet & Coulangeon, 2003).

En effet, toujours selon ces auteurs (2003), la question de la maternité, en particulier, a un impact significatif sur les trajectoires professionnelles des femmes, pouvant entraîner des interruptions temporaires ou permanentes de carrière. Les musiciennes ont une espérance de vie professionnelle en moyenne deux ans inférieure à celle des musiciens, mettant en évidence les obstacles spécifiques liés aux inégalités sociales entre le monde professionnel et domestique (idem, 2003). Les femmes sont alors soumises à un dilemme en raison de la conjonction de deux statuts sociaux contradictoires : celui d'artiste professionnel et de femme (idem, 2003). Elles sont également confrontées à des choix de vie complexes en raison de l'engagement professionnel intense requis par ces carrières, bien plus que ce que l'on observe généralement dans d'autres professions, même celles à haut niveau de qualifications et de responsabilités (Buscatto, 2003). Il découle alors de ces stéréotypes un manque de reconnaissance naturel qui, rappelons-le, s'explique par le fait que l'économie classique établit une frontière entre « production » et « reproduction », écartant alors conceptuellement les femmes (Rodary, 2007).

4.2.3 Des conventions et codes masculins

Pour rappel, dans les mondes de l'art, les règles et conventions – esthétiques, musicales et sociales – sont façonnées dans l'interaction et influencent les relations entre musiciens et la création musicale dans son ensemble (Buscatto, 2003). Toutefois, c'est également dans l'interaction que se réalisera, s'exprimera et se négociera la hiérarchisation sexuée (idem, 2003).

En effet, si, comme mentionné plus haut, le « masculin » met l'accent sur l'affirmation de soi, tandis que le « féminin » favorise l'écoute et l'échange, et, si les artistes et intermédiaires privilégient des mises en relation faciles à établir, il peut alors, involontairement, se créer un « entre-soi masculin » discriminatoire (Buscatto, 2015). Ce fonctionnement masculin, qu'il concerne les réseaux, les conventions ou les normes d'interactions, peuvent alors inciter les femmes à s'écarter de ce milieu jugé peu accueillant (Buscatto, 2008).

Femmes chanteuses et instrumentistes, malgré leurs différences, partagent alors une expérience commune d'être marginalisées en raison d'interactions dominées par des comportements considérés comme "masculins" (Buscatto, 2013). Une marginalisation qui persiste, même pour celles ayant une grande réputation musicale (idem, 2013), engendrant alors une certaine lassitude de la part des femmes vis-à-vis de ces conventions masculines qui régissent les interactions (Buscatto, 2008). Cette lassitude peut être attribuée aux comportements compétitifs et assertifs de certains musiciens, ainsi qu'à la nécessité d'affirmer constamment leur propre valeur pour s'épanouir dans leur activité professionnelle (idem, 2008).

4.3 DES DIFFICULTÉS D'INTÉGRATION

Ces rapports sociaux de sexe sont, dès lors, à l'origine d'une moindre intégration des femmes dans les réseaux de coopération, ce qui réduit leur capacité à établir des relations sociales et professionnelles favorables, surtout dans ce genre de milieux artistiques majoritairement masculins (Buscatto, 2015).

Pour rappel, dans le domaine des musiques actuelles, l'accès à la reconnaissance et la réputation dépendent de réseaux informels de coopération qui permettent l'accès à l'emploi (Coulangeon & Ravet, 2003). Or, les femmes semblent rencontrer plus de difficultés à intégrer un réseau informel solide où leur présence et leur contribution seraient prises en compte par leurs collègues lors de la formation de projets musicaux (Buscatto, 2008).

La moindre présence des femmes dans ces réseaux sociaux peut être attribuée, en partie, aux différences de socialisation entre les sexes, ce qui les rend moins aptes à cultiver des relations sociales et professionnelles harmonieuses et valorisées avec les hommes, qui dominant, comme mentionné ci-dessus, les milieux artistiques (Buscatto, 2015). Elles développeraient, en conséquence, des liens sociaux moins efficaces pour trouver du travail, des ressources ou encore du temps créatif, mais également pour collaborer collectivement sur des œuvres et pour obtenir la reconnaissance de leurs créations par les acteurs clés de l'évaluation artistique (idem, 2015). Par ailleurs, l'image négative du chant par les instrumentistes engendrent des conséquences directes sur de possibles collaborations (Buscatto, 2003). Si elles le sont, cela reste ponctuel et ne permet pas aux chanteuses d'accéder aux réseaux d'affinités des instrumentistes (idem, 2003).

4.4 DES STRATÉGIES DE RÉSISTANCE

Bien que les difficultés d'insertion des femmes par rapport à leurs homologues masculins ne remettent pas encore en question l'ordre social établi dans les milieux artistiques, des solutions pourraient néanmoins être envisagées pour y faire face (Buscatto, 2015).

Faire de l'art « entre femmes »

Certaines femmes artistes peuvent décider de se réunir « entre femmes » de manière militante, en créant des groupes, des festivals ou des associations spécifiquement dédiées aux femmes, et ce, afin de surmonter les difficultés relationnelles auxquelles elles font face (Buscatto, 2015). Une stratégie collective visant à promouvoir la visibilité et la reconnaissance des femmes dans le domaine artistique (idem, 2015).

La création de la « voix-instrument »

Dans le domaine des musiques actuelles, certaines artistes ont développé des techniques vocales récentes, renforçant leur pouvoir social et les fonctions symboliques liées à leur voix (Prévost-Thomas & Ravet, 2007). Bien que l'époque des « chanteuses à voix » persiste avec les stéréotypes féminins et la médiatisation omniprésente, la « voix des chanteuses » gagne d'autres scènes sociales et permet de se libérer de ces stéréotypes liés à l'émotivité (idem, 2007). La voix peut, dès lors, se faire instrument à part entière dans des créations spécifiques, mettant en valeur les mots, associés traditionnellement au registre masculin (idem, 2007). Des collectifs de femmes artistes font, dès lors, entendre leur voix, donnant du sens et de la visibilité à leurs paroles (idem, 2007). En outre, comme le souligne Claire Gillie-Guibert, endosser une voix unisexe leur permettrait d'obtenir la reconnaissance sociale de tous (as cited in Prévost-Thomas & Ravet, 2007).

Un accès aux réseaux sociaux grâce à la démocratisation culturelle

A l'exception de la musique savante, qui suppose un cursus scolaire strict, il n'existe que peu de barrières scolaires ou de règles de qualifications préalable à la pratique musicale (Buscatto, 2015). Les changements sociétaux engendrés par la démocratisation de l'éducation et l'élévation des niveaux de qualification scolaire ont touchés les mondes de l'art (idem, 2015).

Dès lors, les efforts des pouvoirs publics pour rendre la culture accessible à tous les milieux sociaux et sur l'intégralité du territoire ont conduit, selon Dubois, au financement de nouveaux espaces, lieux, structures et activités artistiques (as cited in Buscatto, 2015). Ces évolutions ont en partie contribué à la relative augmentation de la présence des femmes dans certains mondes artistiques en leur offrant une meilleure insertion dans les réseaux sociaux (idem, 2015). Les femmes peuvent ainsi bénéficier de rencontres avec des collègues ou employeurs, être soutenues par des mentors de haut niveau, et entrer en contact directement avec les professionnels et intermédiaires du milieu artistique tels que les attachés de presse, les critiques ou les producteurs (idem, 2015).

La sursocialisation familiale

Sauf exception, les femmes instrumentistes sont généralement marquées par une « sursocialisation » et accumulent, dès lors, des ressources familiales, scolaires et professionnelles lors de leur entrée dans leur secteur musical (Buscatto, 2008). En effet, certaines artistes peuvent être proches d'un parent évoluant dans le monde musical ou artistique (idem, 2008). En général, dans ces familles, l'art occupe une place centrale et une carrière artistique peut se révéler difficile à vivre, car souvent source de conflits familiaux, mais également encouragée, car perçue comme une évidence (idem, 2008). La sursocialisation familiale agit significativement sur les réseaux sociaux des femmes instrumentistes tout au long de leur carrière, en facilitant l'accès à des emplois, des ressources et des collaborations essentiels pour être reconnues dans leur domaine artistique (Buscatto, 2015).

L'appropriation des codes masculins et suradaptation

Cette « sursocialisation » s'accompagne, en outre, d'une « suradaptation » à cet environnement artistique masculin (Buscatto, 2008). Les chanteuses y évoluant doivent alors adopter des comportements considérés comme masculins pour être reconnues et respectées (Buscatto, 2003). Alors qu'un langage formel régit les échanges musicaux, l'apprentissage de celui-ci est principalement réalisé dans le but de communiquer avec les

musiciens et de gagner leur respect, et ce, même s'il ne permet pas à certaines d'exprimer un point de vue musical qui reflète leur propre conception de la musique (idem, 2003).

En outre, il arrive parfois que les deux aspects, féminin et masculin, se combinent pour former une identité artistique empreinte d'ambiguïté (idem, 2003). En effet, il se jouera aux différentes étapes de la socialisation¹¹ des injonctions sociales qui façonnent la manière dont les artistes se perçoivent et se définissent en tant qu'artistes (idem, 2003). Ces injonctions contribuent alors à la construction des rôles de genre masculins et féminins, entraînant les femmes à se positionner par rapport à leur activité et à chercher la conciliation des caractéristiques « féminines » et « masculines » (idem, 2003).

Conclusion

La professionnalisation des chanteuses dans le secteur musical fait face à des obstacles liés à des rapports sociaux de sexe et inégalités de genre. Ce dernier chapitre théorique met en évidence une sous-représentation évidente des femmes parmi les artistes professionnels de la musique en France et en Belgique, accompagnés parfois d'écarts salariaux. Or, ces inégalités sont le fruit de discriminations liées au genre ou à l'âge et qui influencent la répartition des opportunités au sein de l'emploi musical.

Les conceptions sexuées de la musique ainsi que les représentations stéréotypées créent des barrières à l'entrée dans le secteur pour les femmes, les enfermant dans des rôles perçus comme illégitimes. Les stéréotypes liés à la féminité peuvent aller des jugements esthétiques et corporels, aux jugements de leurs compétences musicales et créatives, en passant par une opposition entre travail productif et reproductif. Ces stéréotypes impactent alors directement leur réputation et leur reconnaissance dans le milieu. Le secteur se retrouve, dès lors, régi par des conventions et codes masculins, produits par l'interaction, qui créent un environnement discriminatoire et hostile pour les femmes, limitant leurs opportunités.

Ces rapports sociaux de sexe génèrent une moindre intégration des femmes dans les réseaux de coopération, limitant leur possibilité d'établir des relations sociales et professionnelles favorables à leur développement. En outre, l'image du chant, connoté négativement par les instrumentistes, crée des préjugés qui peuvent entraver les collaborations.

Face à ces obstacles, certaines ont alors développé des stratégies de résistance allant de la création de collectifs exclusivement féminins, à l'exploration de nouvelles techniques vocales, en passant par une suradaptation et appropriation des codes masculins.

¹¹ La notion de *socialisation* renvoie à l'ensemble des mécanismes par lesquels les individus font l'apprentissage des rapports sociaux et assimilent les normes, les valeurs et les croyances d'une société ou d'une collectivité. Cette notion n'est pas à confondre avec celle de *sociabilité* qui, quant à elle, se rapporte aux relations directes et formes de communication entre individus dans un cadre social donné, autrement dit la relation à autrui et la forme que prend cette dernière (Roginski, 2022).

SYNTHÈSE DU CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique dressé pour cette recherche a permis d'explorer en profondeur les différents processus en cours lors de la professionnalisation des chanteuses belges francophones dans le secteur musical, en mettant en évidence les interactions qui les conduisent à passer du statut d'amateur à celui de professionnelle du secteur musical.

Dans un premier temps, le concept de professionnalisation a été abordé de manière général, révélant sa complexité et sa polysémie. L'étude des approches fonctionnaliste et interactionniste a permis de saisir les processus impliqués dans la professionnalisation des individus, avec une attention toute particulière portée à l'approche interactionniste, pertinente dans l'étude des professions artistiques, dont font partie les chanteuses du secteur musical. Il en ressort que les interactions avec des tiers, dont ils cherchent à obtenir la reconnaissance, mais également avec leur environnement, jouent un rôle crucial dans le développement professionnel.

La question a, par la suite, été approfondie au regard des mondes de l'art qui mettent en évidence le rôle essentiel des réseaux de coopération et de l'action collective dans cette quête de reconnaissance. Il en ressort que les artistes évoluent dans des mondes dynamiques, régi par des règles et conventions, où les collaborations et interactions avec des intermédiaires permettent un développement et une reconnaissance professionnelle, mais qui peuvent être entachés, toutefois, par une division sexuelle du travail artistique.

Le secteur musical s'est révélé à la fois complexe, instable, précaire et compétitif. Les nouvelles configurations de coopération et les défis liés au Web 2.0 ont bouleversé le marché, demandant alors aux musiciens de développer des compétences extra-artistiques, acquises dans l'expérience et l'action, pour pouvoir se démarquer et attirer l'attention du public. L'incertitude des échanges marchands, la précarité des revenus et de l'emploi, ainsi que le contexte politique et culturel belge posent également des défis à la professionnalisation. En outre, la diversité des identités et parcours possibles dans le secteur témoignent de l'existence de mondes différents, bien que poreux. L'intégration des musiciens dans l'un d'eux demande une construction identitaire solide qui se développent au sein de réseaux informels, permettant l'accès à la reconnaissance.

En plus des difficultés susmentionnées, les chanteuses font face à des obstacles spécifiques, en raison des rapports sociaux de sexe et des inégalités de genre surplombant le secteur. La sous-représentation des femmes est produite par des stéréotypes liés à la féminité, ainsi que par un environnement masculin, limitant alors leurs opportunités professionnelles. En réponse à cela, certaines développent des stratégies de résistance pour surmonter ces barrières et affirmer leur légitimité et statut dans le milieu musical.

En conclusion, la théorie a pu mettre en évidence que la professionnalisation des chanteuses belges francophones dans le secteur musical est un processus multifactoriel, façonné par des interactions et dynamiques sociales complexes et variées. Les réseaux de coopération, l'action collective et la construction d'une identité professionnelle sont autant d'éléments clés qui contribuent à leur passage du monde amateur au monde professionnel. Un statut qui peut, cependant, se retrouver entachés par des inégalités de genre encore trop persistantes.

Les concepts de professionnalisation, d'identité, de monde, d'interaction, de précarité, ou encore de division sexuelle du travail étudiés en théorie seront articulés au travers de l'analyse des données récoltées lors d'entretiens semi-directifs réalisés avec quatre amatrices et quatre chanteuses professionnelles.

Partie II : Méthodologie

La présente recherche vise à explorer et à comprendre en quoi les interactions interviennent dans la professionnalisation des chanteuses belges francophones, en se concentrant sur les opinions, représentations et expériences vécues par quatre chanteuses amatrices et quatre chanteuses professionnelles.

Cette partie présentera la méthodologie de recherche retenue pour récolter et traiter les données de la recherche. Nous y exposerons et justifierons les approches et méthodes de collecte et d'analyse choisies pour tenter de répondre à la question de recherche suivante :

« En quoi les interactions permettent aux chanteuses belges francophones de passer du statut d'amateur à celui de professionnel reconnu du secteur musical ? »

1 UNE MÉTHODE QUALITATIVE

Il réside, derrière cette recherche, une tentative de compréhension des mondes de l'art et du monde social dans lesquels s'inscrivent le processus et les facteurs de professionnalisation des chanteuses belges francophones. Pour ce faire, il était alors nécessaire de mettre œuvre des démarches interactives et directement au contact des personnes impliquées dans la recherche (Derèze, 2019).

Le sujet de la recherche étant les chanteuses, la finalité était alors de comprendre les significations qu'elles donnent à leurs expériences. Une méthode de compréhension propre à la recherche qualitative (Anadón & Guillemette, 2007) car une approche véritablement concrète du social ou du communicationnel requiert inévitablement l'expérience directe et une immersion au cœur des interactions avec les acteurs impliqués (Derèze, 2019).

2 UNE APPROCHE INDUCTIVE ET ITÉRATIVE

La recherche qualitative est, selon Derèze (2020), strictement inductive, tant dans sa démarche de compréhension et d'appréhension des significations que dans sa méthode de construction d'analyses générales visant à comprendre les significations communes élaborées au cours du processus de production et d'appropriation de la réalité sociale et culturelle (Anadón & Guillemette, 2007).

Cette approche s'est alors révélée la plus adaptée au développement de ce mémoire qui vise à comprendre un phénomène, ici la professionnalisation des chanteuses belges francophones, sur base d'une question posée comme objectif de recherche.

L'induction est, en effet, une démarche de raisonnement scientifique où la réalité empirique est observée et permet, par la suite, de déduire des principes généraux confrontés à la théorie établie (Derrider, 2020). Ce fut le cas de cette recherche qui s'est construite de manière itérative, autrement dit sur base d'un questionnement initial, à savoir la façon dont les chanteuses belges francophones se professionnalisent. Ce questionnement a alors conduit à l'exploration de la littérature existante et à en retirer certains concepts clés nécessaires à la compréhension théorique des facteurs en jeu dans la professionnalisation des chanteuses, mais qui se sont ensuite précisés et construits au fur et à mesure que les données furent collectées.

3 LA COLLECTE DES DONNÉES

3.1 DES ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS AVEC HUIT CHANTEUSES

Les données ont alors été recueillies au travers d'entretiens semi-directifs menés avec huit chanteuses belges francophones : quatre amatrices et quatre professionnelles (annexe 7), à l'aide d'un guide d'entretien réalisé en amont et qui se divise, entre autre, en fonction des concepts identifiés dans la théorie. Ces différentes catégories sont : la présentation de la personne interviewée, chanter comme identité, chanter comme profession, l'entrée dans la carrière, le développement de la carrière, et enfin l'évolution et les transformations de l'industrie musicale (annexe 6).

Cette démarche vise le contact direct avec les personnes impliquées dans le processus de professionnalisation étudié dans cette recherche. C'est bien le point de vue et la parole même des chanteuses qui se retrouvent au cœur de la recherche et qui permet son développement. Pour parvenir à une compréhension approfondie, il était essentiel d'interagir avec des personnes du secteur musical (Derèze, 2019). En l'absence de cette immersion, une compréhension véritablement éclairée aurait été impossible.

Les chanteuses interviewées ont été sélectionnées selon la théorie du *choix du cas* comme entendu par Pirès (1997) où les enjeux poursuivis étaient la diversification et la saturation (as cited in Savoie-Zajc, 2006). Cette approche admet des profils riches et nuancés qui permettent de saisir l'enracinement d'une pratique dans la biographie des individus et d'approfondir leurs motivations, attentes et expériences (Gaudet, 2011). Les chanteuses interrogées sont, en effet, d'âges et de styles musicaux différents et n'ont pas toutes le même degré d'amateurisme ou de professionnalisme, ni les mêmes pratiques, objectifs ou expériences.

3.1.1 Profil des chanteuses interviewées

Chanteuses amatrices

Eve est une femme de 35 ans, professeure de langue dans le secondaire supérieur et en cours du soir en promotion sociale à Mons, en Belgique. Elle a étudié les langues et la criminologie. Eve a une passion de longue date pour le chant, remontant à son enfance, qui occupe une place centrale dans sa vie. Son amour pour le chant s'est développé au fil du temps et lui a permis rejoindre quatre groupes de reprises couvrant un large répertoire allant des années 80 à aujourd'hui. Bien qu'elle n'ait jamais suivi de cours de chant, et que sa renommée soit relativement restreinte, Eve continue de vivre sa passion pour le chant avec enthousiasme et dévouement.

Manon est une femme de 33 ans, professeure d'éducation musicale en secondaire. Elle est passionnée de musique et a une véritable affinité pour le chant, qu'elle considère comme faisant partie intégrante de son identité. Son parcours musical a débuté à l'académie où elle a étudié le chant pendant 5 à 6 ans. Elle a, par la suite, pris des cours particuliers avec des professeurs issus de l'IMEP qui l'ont aidée à maîtriser sa voix, surtout dans le registre lyrique. Depuis 2017, elle s'est tournée vers le rock et chante dans un groupe de reprises années 80 qui tourne dans les régions de Charleroi et de Mons, en Belgique. Bien que la possibilité de devenir une chanteuse professionnelle ait été un rêve de jeunesse, Manon est actuellement satisfaite de son équilibre entre sa carrière d'enseignante et sa passion pour la musique.

Béatrice est une femme de 25 ans travaillant en tant qu'assistante marketing. Cependant, sa véritable passion réside dans la musique. Elle est impliquée dans la création d'un EP de style pop, avec des influences modernes, comme l'électro pop, ainsi qu'une touche de folk. Elle aspire à faire de la musique une partie plus importante de sa vie et à en vivre professionnellement, bien qu'elle considère avant tout la musique comme une passion plutôt qu'un métier. La musique a toujours été présente dans la vie de Béatrice depuis son plus jeune âge et se sent naturellement attirée par la musique. Elle performe pour l'instant sur de petites scènes et proposent un mélange entre reprises et compositions.

Eléonore est une femme de 41 ans exerçant deux activités professionnelles à mi-temps dans le domaine de l'enseignement de promotion sociale. Eléonore nourrit une passion pour la musique, qu'elle considère avant tout comme un loisir épanouissant. Clarinettiste dans la fanfare de son village, elle a également terminé son solfège et a suivi quelques cours particuliers de chant. Elle est chanteuse dans un groupe de reprise spécialisé dans les reprises pop-rock et performe dans les régions de Thuin, Ham-sur-Heure et Charleroi. Bien qu'elle tienne énormément à ce projet, Eléonore ne cherche pas activement à percer ou à accroître sa notoriété et souhaite réserver du temps pour sa famille et d'autres centres d'intérêt. La musique est pour elle une manière de se détendre et se dépenser.

Chanteuses professionnelles

Marla est une femme de 38 ans, chanteuse dans un groupe de rock aux influences des années 90. Elle est également coach vocal. Sa passion pour la musique et le chant s'est développée dès son adolescence et a rapidement réalisé que le chant était quelque chose de naturel pour elle et un moyen d'extérioriser ses émotions et de capter l'attention des autres. Elle a suivi 4 ans d'études en Jazz Studio, ainsi que 3 ans au conservatoire de Rotterdam. Même si elle n'a pas encore joué dans de grandes salles, elle apprécie l'expérience de la scène et il est, pour elle, important de jouer sérieusement, d'écrire ses propres chansons, et de vivre pleinement l'expérience de musicienne professionnelle.

Charline est une femme de 33 ans, chanteuse professionnelle, mais également rédactrice freelance. Elle est active dans deux projets musicaux différents dont un projet solo qui se concentre sur un style indie-rock et où elle exerce les fonctions de compositrice, autrice et interprète. Charline chante depuis son enfance et se dit principalement autodidacte, bien qu'elle ait suivi quelques cours de solfège et de piano. Si elle ne pensait pas autrefois vivre un jour de la musique, elle expérimente actuellement une transition de la musique comme passe-temps à la musique comme métier. Elle souhaite se prouver qu'elle est capable de composer des chansons dont elle est satisfaite et de mener à bien son projet solo.

Jeanne est une femme de 28 ans qui exerce principalement en tant que chanteuse, autrice et compositrice. Elle considère que ces activités font partie intégrante de son métier. Elle a étudié la musique à l'âge de 20 ans à l'Institute of Contemporary Music Performance à Londres. Jeanne chante depuis son plus jeune âge et la musique a toujours été une partie essentielle de son identité. Actuellement au chômage, elle aspire à obtenir le statut d'artiste l'année prochaine et développe un projet musical personnel portant son nom. Celui-ci explore un style qu'elle qualifie de néo soul, un mélange de jazz, de soul, de funk, de RnB, de hip-hop et d'influences afro-américaines. Chanter est, pour elle, une source de bien-être et de plaisir, ainsi qu'un moyen de partager des émotions et des expériences avec son public.

Amélie et Cassandra sont deux femmes, musiciennes de, respectivement 45 et 44 ans. Amélie a choisi la musique comme métier principal et donne également des cours de cuisine en complément. Elle s'est formée en grande partie de manière autodidacte, mais a également suivi deux ans d'académie de musique, bien qu'elle n'ait pas terminé son cursus en solfège. Elle a plusieurs projets musicaux en cours, principalement dans le style pop. Elle considère la musique comme un hobby qu'elle a peu à peu développé professionnellement, sans en faire une ambition première dès le début. Cassandra, elle, a suivi une formation au conservatoire, ce qui lui a permis de développer ses compétences musicales. Elle est impliquée dans différents projets musicaux. Ensemble, elles forment un duo et s'engagent avec passion dans leur métier.

Pour des raisons d'anonymat, les prénoms des chanteuses ont ici été volontairement modifiés.

3.1.2 Configuration et relation d'enquête

Aucune difficulté particulière a été rencontrée lors de la prise de contact avec les différentes chanteuses. Les interviews ont été réalisées par écran interposé, ce qui n'a en rien interféré leur fluidité. Les relances étaient naturelles et il régnait une bonne dynamique. Les chanteuses interviewées se sont toutes montrées ouvertes, détendues et ont pris le temps de répondre aux questions qui leur étaient posées. Aucune asymétrie éventuelle a été relevée.

4 BIAIS MÉTHODOLOGIQUES

Quelques biais méthodologiques sont à souligner, à commencer par l'échantillonnage des chanteuses belges francophones qui, de par sa taille, ne représente pas pleinement la diversité de cette population dans le secteur musical.

Il est également important de souligner qu'en tant que chercheuse, il n'est pas possible de faire totalement abstraction de la perspective théorique avec laquelle les chanteuses interviewées ont été approchées, les entretiens ayant été réalisé en parallèle de la construction du cadre théorique. En outre, ces données récoltées ont été alors sujettes à interprétation

5 EPISTÉMOLOGIE

Il semble important de préciser que ce travail peut relever de la recherche féministe dès lors que ce travail se porte sur la professionnalisation des chanteuses et, entre autre, aux difficultés auxquelles elles font face, en tant que chanteuses, mais aussi en tant que femmes.

Dans le cadre de cette recherche, une place centrale est apportée aux rapports sociaux de sexe comme facteur de division et de hiérarchisation dans l'ensemble de la vie sociale.

Ainsi, en tant que femme, étudiante, future travailleuse, mais également chanteuse, il était souhaité de contribuer à une évolution voire à un changement sociétal ou du moins, à une prise de conscience collective.

Partie III : Analyse empirique

La dernière partie de cette recherche permettra de faire dialoguer les apports dégagés par la théorie avec la réalité du terrain, et ce, afin de répondre à la question de recherche suivante : « En quoi les interactions permettent aux chanteuses belges francophones de passer du statut d'amateur à celui de professionnel reconnu du secteur musical ? »

Comme observé dans la théorie, le processus de professionnalisation dans le secteur musical, au regard de l'approche interactionniste, met en évidence l'auto-organisation et la construction identitaire des chanteuses à travers les interactions qu'elles entretiennent avec des intermédiaires et l'environnement d'un secteur majoritairement masculin. Leur développement professionnel dépend alors de leur intégration au sein de réseaux de coopération, principalement informels. Ce sont les acteurs de ces réseaux qui, dans l'interaction, créent les codes et conventions du milieu dans lequel elles évoluent et qui leur confèrent reconnaissance et légitimité. Cette légitimité s'obtient à travers l'acquisition de compétences et de savoirs, particulièrement dans la pratique.

L'analyse sera, dès lors, structurée en deux chapitres majeurs qui examineront les points de convergences et de divergences entre les mondes amateurs et professionnels, ainsi que le processus de transition et d'intégration des chanteuses belges francophones interviewées de l'un à l'autre, et ce, au regard des interactions.

Les données exposées dans ces deux principaux chapitres seront interprétées et traitées pour, à termes, répondre à la question de recherche posée.

1 À LA CROISÉE DE DEUX MONDES

Au croisement de deux mondes, celui des chanteuses amatrices et professionnelles, se dessine une diversité d'identités et de pratiques qui reflète la complexité du monde musical. Ce chapitre explorera les diverses facettes de l'identité de chanteuse, la création de cette identité et les motivations qui animent ces artistes. En outre, il examinera comment les pratiques des amatrices se distinguent de celles des professionnelles, en mettant en évidence leurs différentes manières de s'organiser, de travailler, ainsi que l'environnement dans lequel ces pratiques s'inscrivent. Ce chapitre fournira alors des informations permettant de comprendre les critères de leur appartenance à l'un ou l'autre monde.

1.1 SE DÉFINIR EN TANT QUE CHANTEUSE

1.1.1 Chanter : un signifiant qui renvoie à différents signifiés

Au départ des entretiens, il a été demandé aux chanteuses de se présenter, d'expliquer leur profession et de définir leur identité au regard de la pratique du chant.

Sans trop de surprise, seules les professionnelles ont évoqué la musique au moment de parler de leur profession. Néanmoins, alors que, chez les quatre amatrices, la pratique plus ou moins régulière du chant ne constitue pas un métier, elles se sont, tout de même, toutes identifiées comme étant « chanteuses ».

« Ça fait un certain temps que j'assume. Oui. Je suis chanteuse, j'en doute pas. » [Manon]

Le fait de se dire « chanteuse » peut, dès lors, également se référer à une pratique amatrice et ne sous-entend pas automatiquement une reconnaissance professionnelle. Cela ne renvoie pas la même image de professionnalité que lorsqu'on se dit « médecin » ou « instituteur », par exemple, car, contrairement à ce genre de profession, la professionnalité s'acquière, non pas par un diplôme ou par leur formation musicale – qui, en l'occurrence, sont diverses et variées chez les artistes interviewées – mais dans l'apprentissage de compétences et de savoir-faire dans l'expérience¹².

« Faire de l'art suffit pour dire que tu es chanteuse. » [Jeanne]

Paradoxalement, certaines professionnelles interrogées ne se sont, elles, pas identifiées comme chanteuse et revendiquent davantage des termes comme artiste, musicienne, autrice-compositrice ou encore porteuse de projet.

« Si je peux être plus précise, je dirais comme musicienne et compositrice. » [Amélie]

« Je suis musicienne, autrice, compositeur, interprète et porteuse de projet. » [Charline]

Le fait d'être professionnel change alors la conception même de la fonction de chanteuse. Alors que les amatrices se définissent principalement par leur fonction sur le plan musical, les professionnelles revendiquent davantage l'aspect organisationnel et créatif que leur carrière engage. Cela ne signifie pas que les amatrices ne remplissent aucun rôle de gestion ou qu'elles ne font pas preuve de créativité, mais plutôt qu'il règne, chez les professionnelles, une plus grande volonté de se faire reconnaître l'étendue des tâches réalisées pour mener à bien leurs projets respectifs. En effet, s'il a été révélé que l'image du chant peut être connotée négativement par les musiciens¹³, pour les professionnelles interrogées, le signifié du mot « chanteuse » suppose un investissement trop léger par rapport aux efforts fournis et aux démarches engagées dans leur carrière.

« Je vais vouloir défendre le fait que je suis pas seulement la chanteuse du projet. C'est moi qui écris, c'est moi qui compose, c'est moi qui arrange. [...] Je trouve que ça limite mes compétences et que ça peut même avoir une connotation plus légère quand on dit juste « la chanteuse » ou « la meuf qui chante », alors qu'il y a une énorme quantité de travail. » [Charline]

« Je ne me considère pas dans cette case de chanteuse qui se détache très fort de la musique et des instruments et de tout le reste [...]. Moi, j'ai vraiment envie de faire de la musique en fait et le chant est mon instrument dans le fait de faire de la musique. » [Jeanne]

Outre la multiplicité des définitions de soi possibles, ces données confirment bel et bien les difficultés pour les chanteuses à définir leur statut¹⁴, notamment pour Béatrice qui, bien qu'amatrice, reste la seule des quatre interrogées à souhaiter professionnaliser son activité ;

« Non, je dirais que je sais que... je sais pas [...]. Je trouve que la barrière entre chanteuse amatrice et professionnelle est assez étrange... En tout cas en Belgique... Mais je ne me qualifierais pas comme chanteuse pro pour l'instant. Enfin, je ne sais pas. » [Béatrice]

ou encore pour Charline qui se dit en période de transition.

« Moi, je suis encore au stade intermédiaire où je mets pas cette quantité-là de pression et de travail [...] pour le moment, on est dans une période de transition et [...] je dirais, que c'est une activité semi-pro en fait à ce stade-ci. » [Charline]

Il existe donc une multitude de façons d'être chanteuse et de s'identifier comme telle.

¹² Cfr. Cadre théorique | Chapitre 1.2.2 & Chapitre 3.3.1

¹³ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.2.2

¹⁴ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.4.

1.1.2 La création de l'identité

La théorie a démontré que la reconnaissance d'un artiste se forme au fur et à mesure que celui-ci développe son identité.¹⁵ Cette identité est un phénomène ambivalent qui se construit dans les interactions entre l'individu et ses milieux sociaux d'inscription, et qui est tributaire de la reconnaissance que ceux-ci lui accorde¹⁶.

Que ce soit dans la pratique amatrice ou professionnelle, les chanteuses interrogées évoquent toutes, à leur échelle, une certaine reconnaissance de la part des intermédiaires du milieu dans lequel elles exercent leurs compétences et qui confirment cette identité.

« [...] C'est un petit monde et on finit par connaître des gens à gauche, à droite et ils savent très bien que je suis chanteuse. [...] C'est comme ça qu'on se présente, en fait. [...] On sait que ce sont des gens qui sont musiciens aussi, qui sont dans le milieu. Donc il y a une reconnaissance des gens du milieu plutôt amateur. » [Manon]

« Parce qu'on nous engage pour ça, quoi. Je veux dire, on nous demande aussi de bosser dans d'autres trucs par rapport à ce qu'on sait faire au niveau musical. » [Cassandra]

« [...] ça va faire bientôt dix ans que je suis dans le groupe et c'est vrai que, plus le projet avance, plus il prend de l'ampleur, plus quand je croise des gens tout le monde me dit : « Ah, c'est la chanteuse de [nom du groupe] ! » Donc oui, ça fait partie de mon identité maintenant, clairement. » [Eléonore]

Cette définition identitaire passe alors par la pratique de l'activité qui se trouve reconnue par les acteurs du milieu.

« Je fais ça depuis tellement longtemps que je peux être en paix avec le fait de dire que je suis chanteuse. [...] Il y a le savoir-faire et la régularité avec laquelle tu le fais et depuis quand tu le fais. » [Charline]

« On nous demande aussi de bosser dans d'autres trucs par rapport à ce qu'on sait faire » [Cassandra]

La reconnaissance peut, en outre, selon Heinich, être liée au fait de se sentir et de se dire artiste¹⁷. Une vision confirmée par Jeanne qui a fait le choix de se définir comme tel.

« Je me suis rendue compte que c'était important de dire « chanteuse », parce que ça t'aide à te sentir légitime. [...] Pour moi, c'était le fait de le faire en fait. Tout simplement. » [Jeanne]

Le processus de création identitaire se révèle complexe et multifactoriel. L'identité se crée au départ de l'action et de la pratique qui, reconnue par les chanteuses elles-mêmes, octroient une légitimité à leur pratique artistique, confortée par les acteurs du secteur dans lequel elles évoluent. Ce processus suit la même logique aussi bien chez les amatrices que chez les professionnelles. La seule différence relevée ici réside dans l'adoption, chez les professionnelles, de termes plus larges pour se décrire elle et leur carrière, en revendiquant une reconnaissance plus approfondie de leur implication organisationnelle et créative.

1.2 PRATIQUES AMATRICES ET PROFESSIONNELLES

Les pratiques chez les amatrices et professionnelles diffèrent de par le style musical, le type de performance, ainsi que leur inscription dans l'espace social et sont motivées par un besoin intrinsèque d'expression identitaire.

¹⁵ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.2

¹⁶ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.4

¹⁷ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.2

1.2.1 Les motivations à la pratique

Les motivations derrière la pratique de la musique et du chant naissent, pour la majorité de nos interviewées, dans l'enfance ou l'adolescence¹⁸.

« Je chante depuis longtemps, [...] quand on était plus petite avec ma sœur et ma maman, on était dans la chorale du village. » [Eve]

« Ça fait partie de ma personnalité depuis que j'ai 12 ans. » [Marla]

« J'ai toujours chanté depuis que je suis enfant. Je chantais dans ma chambre, j'apprenais par cœur les paroles de chansons de que j'aimais bien pour pouvoir les chanter [...] » [Charline]

En outre, chez les professionnelles interviewées, les premiers contacts avec la musique naissent principalement grâce à un membre de la famille lui-même passionné, voire professionnel

« [Mon grand-père] faisait du saxophone et mon grand-père du côté de mon papa, lui, était plutôt dans le lyrique [...] mon papa a toujours chanté guitare à la main et mon grand frère est guitariste. Donc, j'ai grandi là-dedans » [Marla]

« C'est quelque chose que j'ai toujours fait depuis que je suis toute petite et mon père est un grand mélomane. Il rêvait d'être musicien, mais il a jamais pu. Et on a toujours écouté beaucoup de musique, on a toujours été voir beaucoup de concerts donc c'est quelque chose qui a toujours fait partie de moi. » [Jeanne]

« [...] j'ai un papa qui a fait de la musique toute sa vie et qui, dès qu'il a repéré que je chantais bien quand j'étais petite, il était là : Mais tu veux pas devenir chanteuse quand tu seras grande ? » [Charline]

Une pratique qui n'est pas toujours encouragée de la même manière chez certaines des amatrices.

« [...] chez moi (pour ma mère, etc.), ça a toujours été « faire des études, etc. » [...] ma mère voulait absolument qu'on reste dans le général. [...] Donc c'étaient les études, et je sais même pas si on m'aurait laissé faire [de la musique comme profession] » [Eve]

Si l'entourage et les interactions familiales semblent, dès lors, jouer un rôle dans la poursuite et l'ambition d'une carrière musicale, le chant représente, toutefois, un besoin intrinsèque d'expression et passionnel.

La théorie nous a, en effet, montré que, généralement, les activités artistiques étaient le terrain privilégié pour s'exprimer en tant qu'individu et laisser libre cours à sa subjectivité. Elles résultent d'une passion personnelle irrésistible qui finit par prendre le dessus et s'imposer d'elle-même¹⁹. En effet, chez les chanteuses interviewées, la pratique du chant fait partie intégrante de leur identité.

« Oui, ça fait partie de mon identité maintenant, clairement. C'était pas spécialement le but à la base, mais ça fait clairement partie de mon identité et j'y tiens beaucoup. » [Eléonore]

« Moi, je sais que si je ne peux plus chanter, je ne sais même pas ce que je ferais en fait. [...] C'est moi en fait, c'est pas l'extérieur qui fait ça, c'est vraiment moi qui ressens que sans le chant, ça serait totalement différent quoi. » [Eve]

« Ça fait partie de ma personnalité depuis que j'ai 12 ans [...] Clairement, ça fait des années que je m'identifie comme ça » [Marla]

¹⁸ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.1

¹⁹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.2

« Je ne peux pas vivre sans musique. Je vis par et pour la musique. Je suis vrai passionnée [...] »
[Manon]

Parmi ces passionnées, Donnat (2009) identifie, pour rappel, deux modèles que sont celui du « jardin secret » et de « l'engagement total ». Les données récoltées montrent alors que les amatrices interviewées appartiennent au premier modèle car la pratique de l'activité, bien que viscérale et pratiquée plus ou moins intensément, n'interfère ni ne supprime leurs engagements familiaux et professionnels.

« Je veux garder du temps pour ma famille aussi et pour le reste. » [Eléonore]

Par ailleurs, Manon se questionne sur une potentielle perte de la passion dès lors que celle-ci se transformerait en profession.

« [...] mais est-ce que finalement, quand on fait ça tous les jours, tout le temps, est-ce que ce côté passion n'est pas un peu perdu ? [...] Voilà, que ce ne soit pas une obligation, en fait, de faire des répétitions, de faire des concerts... » [Manon]

Une question que ne s'est pas posée une seule fois Marla qui a toujours su qu'elle souhaitait en faire son métier.

« [...] ça fait des années que je me suis dit : « je veux faire que ça, je veux pas faire de métier autre que dans la musique, quoi ». Et en tant que chanteuse, parce que c'est ce que je fais de mieux. » [Marla]

Les chanteuses professionnelles, en effet, appartiennent plutôt au modèle de « l'engagement total » car vivent, du moins en partie, de cette passion et en font leur priorité.

Néanmoins, loin de constituer des catégories hétérogènes, il est possible d'envisager la transition d'un modèle à un autre. Cette transition est, entre autre, influencée par les contraintes ou événements spécifiques rencontrés à différentes étapes de la vie.²⁰

Eve et Manon avaient, en effet, autrefois envisagé une carrière dans le secteur et avaient même toutes les deux participé à des émissions et concours de chant avec, non pas la détermination, mais plutôt l'espoir d'entrer alors dans la profession. Un espoir qui s'est éteint avec le temps.

« Quand j'étais plus jeune [...], j'ai fait des concours de chant, [...] À ce moment-là, le but c'est d'être vu et « reconnu » par les gens qui nous voient, parce qu'on est nulle part et on est personne. [...] j'étais plus jeune donc c'était dans le sens « on ne sait jamais ». [...] maintenant c'est vraiment dans le sens, faire ce que j'aime bien, faire plaisir aux gens, mais le côté être estimée/jugée, j'ai plus envie de ça quoi. » [Eve]

« Je pense que mon rêve de gamine c'était devenir chanteuse. [...] Et j'y ai encore... Je ne vais pas dire cru pendant un moment, mais oui, il y a encore quelques années, je me disais : « Beh oui, pourquoi pas. » Et puis, je me suis rendue compte qu'en fait, j'étais très bien dans ma vie actuelle. J'adore mon job, j'adore avoir ça en « à côté » [...] » [Manon]

A l'inverse, Charline ne voulait pas, à l'époque, faire de cette passion son métier. Les expériences de la vie en ont, par la suite, décidé autrement.

« J'ai vraiment passé toute mon adolescence à dire que je voulais être journaliste. [...] j'ai eu l'opportunité de prendre mon statut d'artiste, parce qu'à ce moment-là, j'avais déjà un groupe dans lequel j'étais active depuis quelques années, mais je me suis dit : « non, je développe d'abord ma carrière propre et la musique, ça reste un truc que je fais sur le côté. » Et puis on est maintenant 10 ans plus tard et, en fait, je suis en train d'en faire complètement mon métier. Donc c'est pas tant des attentes, mais un truc qui fait tellement partie intégrante de ma vie que ça se met... que ça se fait comme ça. » [Charline]

²⁰ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.2

1.2.2 Se former à la pratique

Au départ motivée par une passion, chanteuses professionnelles comme amatrices se sont formées de différentes manières à la pratique du chant et de la musique. Certaines, comme Marla et Jeanne, par exemple, ont acquis des compétences de manière formelle à l'étranger,

« Donc j'ai fait des études, que ce soit 4 ans en Jazz Studio, plus 3 ans au conservatoire de Rotterdam dans un style complètement différent que le jazz, mais voilà... » [Marla]

« [...] je suis partie étudier à Londres. [...] [L'école] s'appelle The Institute of Contemporary Music Performance. Elle est à Kilburn donc, dans le nord-ouest. » [Jeanne]

d'autres, dans une académie de musique en Belgique.

« [...] j'ai fait mon solfège dans ma jeunesse. [...] Mais après, quand j'ai commencé avec [nom du groupe], j'ai pris quelques cours particuliers de chant pour m'aider [...] à prendre de l'assurance en tout cas par rapport à ma voix [...] » [Eléonore]

Toutefois, il apparaît que le niveau ou la quantité de formations musicales suivies ne sont pas des indicateurs de professionnalité. Charline et Amélie, toutes deux professionnelles, bien qu'ayant suivi quelques cours de solfège, ont surtout développé leurs compétences dans l'autodidaxie.

« J'ai appris en autodidacte et puis j'ai fait vaguement quelques cours de chant à la vingtaine, mais c'est tout. Après, j'ai essayé de me former un peu plus toute seule avec des vidéos Youtube et des trucs comme ça. » [Charline]

« Moi je suis autodidacte. Aller, j'ai fait 2 ans d'académie, j'ai pas fini mon solfège, mais c'est pas la peine, je l'assume pas spécialement [rires]. » [Amélie]

A contrario, Manon reste amatrice après avoir pourtant suivi plus de 15 ans de cours de chant lyrique.

« [...] même si je suis amatrice, j'ai beaucoup de techniques parce que j'ai bien suivi presque 15 ans de cours de chant lyrique. » [Manon]

Il ressort alors que la professionnalité est, avant tout, une question de pratique et d'expérience²¹ qui permet alors aux chanteuses de gagner en légitimité, de se perfectionner et de devenir polyvalente.

« Et puis aussi l'expérience que tu gagnes sur scène. [...] Je pense que je considère que je fais ça professionnellement parce que j'ai l'expérience et quand on me pose des questions, que ce soit dans le coaching ou lors des interviews, eh bien je peux très bien conseiller les gens sur les choses à faire et à ne pas faire. » [Marla]

« [...] plus tu avances dans ton apprentissage, tes expériences, plus tu deviens polyvalent aussi. [...] On est aussi de plus en plus des couteaux suisses aussi. [Cassandra] comme moi on est multi-instrumentistes, donc on a pas mal de potentiel, [...] On sait composer pas mal de choses. On a un petit côté de plus en plus complet. » [Amélie]

²¹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.1

1.2.3 Des pratiques entre création et animation

Si la pratique musicale est motivée par la passion, la manière de l'exprimer n'est pas unilatérale. Alors que la majorité des amatrices proposent du cover²², les professionnelles proposent toutes des compositions originales.

« C'est un groupe de covers essentiellement qui s'appelle [nom du groupe], qui fait des reprises [...] dans le style pop-rock » [Eléonore]

« Je suis dans un groupe plutôt rock. On fait des reprises années 80. » [Manon]

« [...] mon projet solo et qui s'appelle [nom du groupe] et qui est un projet d'indie-rock avec lequel donc je compose, écris, arrange et... je m'occupe de tout le développement du projet. » [Charline]

Perrenoud (2021) parle, en effet, de deux types de pratiques : la musique de création, d'un côté, et la musique d'animation, de l'autre²³.

« [...] on veut chercher à faire de l'ambiance. [...] le but c'est de trouver des titres qui fassent ambiance, pas nécessairement les titres qu'on préfère nous. » [Eve]

« Moi j'aimerais bien que ce soit plus que du simple divertissement. Essayer de communiquer un message... » [Béatrice]

Toutefois, il serait réducteur de distinguer les pratiques de façon si catégorique en associant, d'un côté, l'idée d'animation avec les groupes de covers et, de l'autre, l'idée de création avec les groupes de compositions car, bien qu'il ressorte des entretiens une vision assez limitante de la pratique du cover en termes d'engagement et de professionnalité,

« Le cover, c'est chouette, mais en fait le cover, « c'est la facilité » parce qu'on reprend des titres que les gens aiment déjà. » [Eve]

« [...] les covers, ça reste pour des concerts dans des petites salles, à gauche et à droite, les cafés, les bars, ... ce genre de choses. Maintenant, si c'est un vrai projet derrière, donc avec de la compo, oui, là, je pense que ça peut aller plus loin. » [Manon]

les chanteuses interviewées mêlent toutes, à leur niveau, animation et création, peu importe qu'il s'agisse de reprises ou de compositions. Les compositions rock de Marla apporte assurément ambiance et divertissement à son public et les reprises années 80 complètement métamorphosée à la sauce rock de Manon implique un réel travail d'arrangement musical.

En outre, il est tout à fait possible de se professionnaliser dans le domaine du cover. En effet, le groupe Mister Cover²⁴ ou encore le cover band officiel de AC/DC furent tous deux mentionnés par les interviewées à titre d'exemple. A contrario, il est également possible de créer et de proposer ses propres œuvres en tant qu'amatrice, comme le fait Béatrice.

La distinction entre amatrices et professionnelles ne s'élaborent alors pas sur base du style musical, du type ou de la qualité des performances offertes. Peut-être alors se distinguent-elles dans la manière dont le travail est organisé et dans les rôles et fonctions que remplissent les chanteuses interrogées.

²² Un(e) cover (ou reprise en français) est un morceau existant interprété par quelqu'un d'autre que le compositeur et/ou interprète d'origine

²³ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.1

²⁴ Mister Cover est un groupe belge spécialisé dans les reprises.

1.2.4 Division et auto-organisation du travail en fonction des compétences

Nous avons déjà pu observer que la majorité des professionnelles interrogées ne se définissaient pas sur base de l'acte même de chanter, celui-ci connotant une trop grande légèreté par rapport à leur investissement dans l'activité.

Les artistes professionnelles fournissent un travail de création et de composition sur le plan musical qui peut se diviser techniquement de manière collaborative,

« [...] on ne compose pas ensemble. Ce n'est pas un travail de groupe [...] c'est moi qui compose et qui écrit. C'est vraiment mes chansons. Après, je vais le plus loin possible dans la création des maquettes et des arrangements et puis je mets ça dans les mains des musiciens. » [Charline]

ou bien participative.

« Nous, on est les compositeurs. Pour l'aspect musical, 80% c'est [nom du guitariste] et moi je vais peut-être faire un petit 20% » [Marla]

Ce travail suggère, au départ, l'acquisition de compétences artistiques. Or, chanteuses amatrices et professionnelles ne passent pas le même temps sur l'acquisition de ces compétences, à commencer par le travail de la voix, qu'elles considèrent comme leur instrument²⁵.

« Alors j'imagine quand même qu'une chanteuse professionnelle y passe un temps infini [...] Elle est beaucoup plus perfectionniste au niveau de la qualité musicale, au niveau de la recherche, au niveau des répétitions aussi, du travail sur la voix, ... » [Eléonore]

Le travail de présence scénique est également soulevé à l'unanimité par les chanteuses interviewées. Un apprentissage qui peut commencer, pour certaines, dans le mimétisme²⁶,

« C'est comme ça qu'on grandit en tant qu'artiste, que ce soit vocalement, que ce soit physiquement, ... Moi, par exemple, quand j'y pense, dans ma manière de bouger sur scène, bah tu peux retrouver aussi bien du Jim Morrison que du Anouk [...] C'est, quelque part, instinctif. Tu vas reproduire des mouvements, mais tu vas les mélanger à d'autres trucs qui sont peut-être aussi plus internes, qui va faire que c'est toi. » [Marla]

et qui, pour toutes, se développe dans l'expérience.

« Tout ce qui est compétences liées au métier de musicien de manière plus générale, à la scène etc, ben c'est venu vraiment sur le tas en ayant mon premier projet musical en 2008. » [Charline]

Elles remplissent également des fonctions organisationnelles et entrepreneuriales, loin d'être secondaires, qui témoignent d'un glissement d'une division technique du travail²⁷ à une division cognitive de celui-ci.

Les chanteuses passent alors d'une hyperspécialisation à une plus grande polyvalence sur l'ensemble des tâches que requière la profession, via l'acquisition de compétences extra-artistiques²⁸ qui s'approfondissent avec la pratique et de manière collective.

« [...] je travaille facilement 50h par semaine quand je passe des heures à envoyer des mails, à organiser des trucs, à planifier des tournages, etc, c'est du travail. [...] Quand j'écris mes mails et quand je fais mes demandes de subsides, je suis en train de faire du business, quoi. » [Jeanne]

²⁵ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.4

²⁶ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.1

²⁷ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 1.3.1

²⁸ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.1

« C'est aller enregistrer en studio, trouver quelqu'un qui va mixer et masteriser, faire la pochette, presser les disques, mettre les trucs sur les plateformes de streaming, etc. Préparer une stratégie de communication pour sortir les titres au compte-gouttes, trouver des réalisateurs, ... » [Charline]

« Il faut pouvoir s'informer sur comment tu peux te débrouiller [...] Et ça se fait à travers des formations, des conférences, mais aussi parler à d'autres artistes parler à d'autres personnes du métier et échanger du métier et faire des recherches en fait, simplement. Parce que si tu sais pas comment ça fonctionne... Ça tombe pas du ciel, on apprend déjà et au fur à mesure. » [Jeanne]

Au fur et à mesure du développement de la carrière, la division du travail peut évoluer. Marla, signée par un label, voit alors, par exemple, quelques aspects administratifs et de gestion allégés par la présence d'un booker et d'un manager, alors que chez d'autres, comme Jeanne ou Charline, toute cette partie administrative reste entièrement à leur charge. Le pan artistique ne constitue plus alors qu'une infime partie de la charge de travail à abattre, alors que, chez les amatrices la grande majorité du travail fourni reste lié à l'aspect artistique.

« Là le gros du travail que je fais c'est pas de la musique en fait. Et c'est ça qui est extrêmement difficile si c'était que de faire de la musique, ce serait autre chose quoi. » [Jeanne]

Alors si la division du travail et les fonctions peuvent différer entre amatrices et professionnelles, leurs capacités respectives à s'auto-organiser et à s'autonomiser leur sont, quant à elles, communes. Toutes font preuves de professionnalité et de professionnalisme qui se construit sur la recherche d'autonomisation et qui renvoie, pour rappel, selon Bourdoncle (1991), au respect des règles collectives, à la conscience professionnelle et à l'exigence d'efficacité²⁹.

« [...] des fois, on doit devenir un peu pro parce qu'on n'a pas le choix. [...] même si on n'était pas payé, on ne peut pas se permettre d'aller faire de la merde [...] C'est là que s'entremêlent un peu les deux, entre l'amateur et le « pro » parce que, t'es fatigué, mais tant pis ; t'as mal à la gorge, mais tant pis. » [Eve]

Les unes comme les autres partagent alors, majoritairement, l'importance accordée à l'acquisition et la maîtrise de compétences sur le plan strictement musical, tels que la justesse ou le sens du rythme, ainsi que sur le plan de la performance et de la présence scénique.

« [...] je dirais une bonne oreille, chanter juste et des choses comme ça. » [Cassandra]

« [...] peu importe que tu danses beaucoup, que tu bouges pas ou que tu parles beaucoup [...] il faut travailler sa présence scénique. » [Jeanne]

« Au niveau musical, forcément, il faut la justesse. Pour moi c'est le critère le plus important. » [Eve]

« la personne qui chante doit chanter juste [...]. Et aussi [travailler] la présence sur scène » [Manon]

Néanmoins, elles se différencient par la maîtrise, ou non, de compétences liées à la création et à la composition,

« tu as tout ce qui est composition, du coup t'as des compétences en connaissance musicale, une capacité d'écriture, de vocabulaire, [...] La maîtrise d'un ou plusieurs instruments aussi, la capacité de composition globale et de programmation d'enregistrement » [Charline]

mais également, et surtout, elles se différencient par leur maîtrise des codes et conventions³⁰ propres au monde de l'industrie musicale.

²⁹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 1.2.2

³⁰ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 2.2.1

« on en revient à toutes ces connaissances globales de l'industrie musicale aussi parce qu'il y a tellement de codes sur qui sont les différents intervenants dans l'industrie musicale, comment tu communique avec eux, quels sont leurs rôles, à quoi tu dois faire attention, qu'est-ce qu'ils peuvent faire pour toi, comment est-ce qu'ils peuvent t'arnaquer, qui fait quoi, et comment tout ça fonctionne. » [Charline]

« Le fait de me former. Et en dehors de me former dans mon art [...], faire des formations sur comment ça fonctionne, de s'intéresser au fonctionnement du réseau de la musique. » [Jeanne]

En effet, les amatrices et les professionnelles n'évoluent pas dans les mêmes circuits, pas dans le même environnement, pas dans le même monde³¹.

« [...] après c'est un monde que je ne connais pas. [...] je ne suis pas de ce monde-là. » [Eléonore]

« [...] on voit à quel point d'ailleurs, on vit pas dans le même monde [...] On n'a pas les mêmes contraintes par rapport à la musique. [...] C'est deux mondes complètement différents. Je m'éloigne encore mais c'est vrai qu'il y a plein de choses en fait dont je me rends compte à force de rencontrer des gens et de faire des projets avec eux : on n'est pas dans le même monde. » [Eve]

1.2.5 L'exercice des pratiques : dispositifs et environnement

Si la division de l'espace sociale en deux pôles distincts que sont la musique de création et d'animation fut précédemment nuancée par la réalité des données observées, ces dernières révèlent bel et bien différents dispositifs dans lesquels les chanteuses inscrivent leur activité.

La majorité des amatrices interviewées performant, pour la plupart, à l'échelle locale, dans des bars, des cafés ou dans le cadre d'animations, et de façon ponctuel. Perrenoud (2021) parle alors de dispositifs d'*entertainment*³².

« [...] comme ça reste très local, ben c'est assez facile de vite renvoyer la pub d'un concert qu'on va faire pour un apéro sur la place de Thuin ou à une ducasse ou ce genre de choses. » [Eléonore]

« On tourne sur Charleroi et sur Mons [...] dernièrement, on a joué à Charleroi, à la Manufacture et on joue à Thuin, par exemple, au café l'Impérial au mois de juin. » [Manon]

Les professionnelles, quant à elle, s'inscrivent dans un dispositif dit de *concert*. Elles se distinguent de par le caractère cosmopolite et la régularité de leurs performances³³.

« [...] ce sont des gens qui vont faire des concerts régulièrement et pas une fois tous les 2 mois comme ce que moi je fais [...] » [Manon]

« Dès le départ, on a essayé de trouver des salles de concerts en France, en Hollande, ... » [Marla]

« Je pense que tu seras plus amateur si tu joues que dans des petits bars et des trucs comme ça. Si t'es programmé dans tous les grands festivals belges, je pense que ça atteste de ton professionnalisme [...] » [Charline]

Chez les amatrices, la ponctualité des performances est permise car elles n'en dépendent pas pour subvenir à leurs besoins. Elles attestent toutes que la musique est, pour elles, une activité qu'elles font « à côté » de leur profession. Chez les professionnelles, la réalité est toute autre. En Belgique, avec l'avènement du numérique, les revenus provenant de l'exploitation des enregistrements ne sont, pour la plupart, pas suffisants pour soutenir les carrières musicales des artistes³⁴, faisant de la musique live leur principale source de revenu.

³¹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.3

³² Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.1

³³ (idem)

³⁴ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.1

« Moi, j'ai que les revenus des concerts, donc ça dépend de quand j'ai des concerts. [...] peut-être que d'ici quelques mois, un an, il y aura les revenus de droit, mais bon, encore une fois, c'est pas grand-chose. » [Jeanne]

Pour celles qui parviennent à tirer des revenus de leurs créations et de leurs performances, ceux-ci ne sont pas suffisant pour vivre.

« J'ai quand même des concerts presque tous les mois et mes droits d'auteur qui tombent aussi tous les mois ou tous les trimestres, donc il y a une certaine régularité. Mais bon... C'est pas un salaire, quoi. » [Charline]

« [...] là on est plus ou moins à 1000€ pour tout le monde et c'est pas facile à obtenir. Ça m'a pris quand même un an pour y arriver [et] c'est pas avec ça que tu peux vivre, à moins que tu joues tous les soirs de la semaine. » [Jeanne]

L'idée selon laquelle les professionnelles du métier ne « font que ça » n'est alors pas représentative de la réalité.

« On a une tendance à se dire qu'on peut se considérer en tant que telle ou telle uniquement si on gagne sa vie avec à 100%. Je pense que c'est une erreur, de voir les choses comme ça. » [Jeanne]

Les chanteuses interviewées exercent toutes une activité complémentaires ou perçoivent un complément de revenus. Pour certaines, il s'agira d'aides propres au statut d'intermittent ou à ce qui est, à tort, appelé en Belgique le « statut d'artiste »³⁵.

« Je ne peux pas dire que c'est déjà l'activité qui me permet de gagner ma vie complètement [...] Je suis au chômage. » [Jeanne]

« [...] nous on a deux types de revenus. On a ce qu'on appelle aujourd'hui le statut d'artiste [...] à la fois, on a des allocations, enfin un type d'allocations et, à la fois, on a des salaires artistiques.[...] On a toutes les deux pas mal de projets sur le côté en plus parce que... Je veux dire, un projet, ça ne suffit pas pour vivre de toute façon. » [Cassandra]

Pour [Charline], la complémentarité de ses revenus sera obtenue dans la « multiactivité »³⁶, bien qu'elle bénéficiera d'ici quelques mois du « statut d'artiste ».

« Ce ne sont pas encore mes revenus principaux, donc ça ne me permet pas de subvenir à mes besoins et la situation sera différente dans 2 mois. Jusqu'à présent, ça ne l'était pas. [...] À côté de ça, je suis aussi rédactrice freelance. » [Charline]

Pour [Marla], elle s'obtiendra dans la « pluriactivité »³⁷, sa profession de coach vocale s'inscrivant dans le même espace social que celle de chanteuse.

« Alors, pour être honnête, je gagne ma vie avec le coaching vocal et j'ai quelques bonus avec les concerts et le chant. Voilà. » [Marla]

Les propos recueillis confirment alors bel et bien le caractère précaire et instable³⁸ de l'environnement dans lequel baignent les musiciennes professionnelles. Une situation pourtant normalisée³⁹ que les acteurs ne peuvent contrer tant la concentration de l'offre s'est intensifiée depuis l'avènement du numérique, notamment en Belgique, où l'étroitesse du territoire et le morcellement des institutions limitent la reconnaissance et les possibilités de développement artistique⁴⁰.

³⁵ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.1.1

³⁶ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.3

³⁷ (idem)

³⁸ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.1.1

³⁹ (idem)

⁴⁰ (idem)

« à l'heure actuelle, pour un artiste, c'est vraiment de plus en plus difficile parce qu'on a beaucoup de casquettes. Il y a de moins en moins de budget, mais il faut faire de plus en plus de choses. [...] je pense que c'est pas évident, surtout en Belgique parce que tu peux être connu dans le Hainaut, mais complètement pas connu en Flandre. » [Marla]

« c'est quand même le secteur artistique qui reçoit le moins de subventions. [...] Il y a une plus grande reconnaissance du secteur théâtral, par exemple, avec toujours le justificatif que ça génère de l'emploi. Alors que la musique, ça génère de l'emploi aussi, sauf que nous, en fait, on nous oblige un peu à rester dans notre cave et à jouer comme des amateurs au finale, parce qu'on ne peut pas payer. » [Amélie]

Cette concentration de l'offre et le peu de subventions disponibles pour les artistes rend alors l'environnement des professionnelles extrêmement compétitif⁴¹. Ceci contraint alors les musiciennes professionnelles à se plier au jeu de l'industrie et à en respecter les règles. Or, cette industrie a connu, ces dernières années, de nombreux bouleversements qui ont conduit à une nouvelle régulation du marché intégrant les plateformes aux différentes chaînes de valeurs du secteur musical.

En effet, si les amatrices communiquent également au sujet de leur activité sur les réseaux sociaux numériques, il n'existe pas de contraintes de communication et de mise en visibilité⁴² nécessaires au développement professionnel,

« Faut faire normalement tes trois publications par semaine pour avoir un tantinet de réactions [...] Il y a une espèce de dictature du réseau social qui, moi, perso, ne m'enchant pas du tout, mais [...] on est obligé de le faire pour pouvoir exister [...] » [Marla]

« les pages Facebook des groupes j'avoue, j'oublie et je zappe et après c'est trop tard. » [Eve]

tout comme il n'existe pas de contraintes financières nécessitant, par exemple, des demandes de subsides,

« Moi qui passe mon temps à faire des demandes de subsides et puis qui vais mettre des tunes de ma poche pour faire mon disque. » [Charline]

ou encore une fatigue face à des prises de contact qui restent sans réponse.

« Très souvent, les gens ne répondent pas quand on envoie des mails, des demandes et des choses comme ça. [...] là, je parle plutôt d'organisateur de concerts, hein, ou de maisons de disques ou des trucs comme ça. [...] t'as quand même un grand nombre de non retours. » [Amélie]

Les chanteuses professionnelles, dans leur développement, se doivent alors de faire preuve de persévérance,

« [...] il faut toujours un petit peu pousser la porte, même si tu penses que ça sera impossible, c'est pas grave. » [Marla]

« Pour moi, il faut un peu d'audace que je n'ai pas. » [Manon]

et apprendre à gérer la pression. L'environnement dans lequel évolue les chanteuses amatrices, lui, est libéré de ces pressions économiques et sociales car la pratique reste de l'ordre du loisir.

« C'est en plus du reste, pour m'amuser et pour partager aussi des bons moments. » [Éléonore]

« il faut supporter la pression, y'a rien à faire [...] faut pas croire que c'est un boulot où on a juste à prendre un micro et à chanter un petit truc et puis c'est bon, quoi. » [Manon]

« [...] il y a des choses dans le fonctionnement de la musique que j'aime pas et dans comment les choses doivent être faites. [...] Beaucoup de pression en fait et de façon générale. » [Jeanne]

⁴¹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.1.2

⁴² Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.1.2

2 D'UN MONDE A L'AUTRE

Le processus de professionnalisation des chanteuses sous-tend le passage du monde amateur au monde professionnel. Les choix individuels, les réseaux de coopération et la reconnaissance sociale y jouent des rôles essentiels. Nous explorerons, dans ce chapitre, les objectifs qui motivent le processus, suivi des facteurs qui le permettent, en ce compris l'influence des réseaux informels, ainsi que la reconnaissance des intermédiaires du secteur et du public. Nous reviendrons, ensuite, brièvement sur les difficultés liées à l'environnement du secteur, mais nous explorerons surtout celles liées à la masculinité de ce dernier, ainsi que les stratégies mises en place pour les surmonter.

2.1 S'ENGAGER DANS LA PROFESSION : UN QUESTION DE CHOIX

Nous l'avons précédemment confirmé, les activités artistiques sont bel et bien le terrain d'expression d'une individualité et d'une subjectivité (Sapiro, 2007). Le métier de chanteuse se révèle, comme pour les autres professions artistiques, être un métier à vocation qui demande alors un engagement total dans la pratique⁴³. Or, dans les mondes de l'art de Becker, l'action et l'engagement sont guidés par un but coopératif et par consensus. Les attentes fluctuent alors selon le rapport entretenu avec la musique et la manière de la pratiquer⁴⁴.

Il ressort alors des entretiens qu'au départ de la professionnalité, il est un choix qui engage certaines dans la professionnalité. Si pour certaine, le choix de se professionnaliser fut limpide,

« ça fait des années que je me suis dit : « je veux faire que ça, je veux pas faire de métier autre que dans la musique, quoi ». » [Marla]

pour la majorité des amatrices, ce statut d'amateur est revendiqué et valorisé⁴⁵.

« je pense qu'être amateur, ça peut être un choix aussi. Je pense que tu peux prendre une chanteuse et te dire, OK, elle est amatrice parce qu'elle l'a décidé. Elle avait pas envie d'en faire son métier, et pas car elle n'a pas les capacités d'être professionnelles. » [Jeanne]

Elles ne souhaitent pas se confronter aux règles en vigueur dans le monde professionnel et préfèrent continuer à exercer leur activité de manière récréative, que ce soit pour des raisons relatives à la vie familiale, professionnelle ou privée.

« C'est vrai que quand on commence dans des groupes comme ça, parfois on enchaîne les week-ends bien, bien remplis et je veux garder du temps pour ma famille aussi et pour le reste. Donc voilà, c'est pas mon objectif premier. » [Eléonore]

« [...] je me suis rendue compte qu'en fait, j'étais très bien dans ma vie actuelle. J'adore mon job, j'adore avoir ça en « à côté ». » [Manon]

« Il y a quand même quelque chose qui me dérange, qui ne me dérangeait pas il y a quelques années, mais qui me dérange aujourd'hui dans le côté d'être chanteur reconnu, professionnel, et je dirais même pas reconnu, mais plutôt connu, c'est la vie privée. » [Manon]

⁴³ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.2

⁴⁴ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2

⁴⁵ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.2.3

Seule [Béatrice] fait ici exception et voit son statut d'amatrice comme préambule à sa professionnalité. Néanmoins, cette exception relève tout autant de la question du choix personnel.

Toutefois, ce choix à lui seul n'est pas suffisant. Le processus de professionnalisation faisant basculer les chanteuses amatrices dans la professionnalité est loin d'être un long fleuve tranquille et demande l'intervention d'une multitude de facteurs.

2.2 DEVELOPPER LA PROFESSION : UNE QUESTION DE RESEAUX

2.2.1 La constitution d'un entourage

Pour rappel, une fois les objectifs fixés, l'individu exerçant l'activité se transforme en professionnel à travers un processus de reconnaissance de compétences⁴⁶. Il a été démontré plus haut qu'il se mêle, chez les professionnelles, des compétences artistiques, mais surtout extra-artistiques, nécessaires à la professionnalisation.

Néanmoins, la maîtrise de ces compétences ne suffit pas et la constitution d'un entourage, qui, s'il n'est pas obligatoire,

« Mais c'est vrai qu'il y a des groupes ou des musiciens/musiciennes qui sont plus entourés et qui donc ont toute une équipe derrière eux. Et puis t'as ceux qui font tout, tout seuls. Les deux sont possibles. Tu peux faire tout, tout seul et être quand même professionnel, et puis, tu peux être amateur et hyper bien entouré. Donc, en fait, c'est pas ça qui va pas préciser si t'es pro ou amateur. » [Amélie]

peut s'avérer nécessaire selon le degré de professionnalisation du projet

« moi avant je pensais que c'était pas nécessaire d'avoir autant de personnes qui travaillent pour toi mais en fait si. Parce que ce sont des métiers à part entière et quand tu commences tu dois tout faire tout seul. Et qu'au bout d'un moment tu sais pas tout faire en fait, ouais. Quand ça prend trop d'envergure, tu sais pas tout faire » [Jeanne]

et est un indicateur de celle-ci.

« ça dépend aussi de l'entourage que tu as, je pense. Nous, par exemple, comme je t'ai dit, on est accompagné d'un manager, on a des bookers qui s'occupent de nous trouver des concerts et on a un label. Donc, à partir du moment où, je pense, tu as cet entourage-là, qui va faire que, que ce soit au niveau de la promotion ou autre, on va reconnaître ton groupe ou ta musique, [...] bah tu peux dire qu'il y a quand même une certaine professionnalisation » [Marla]

« C'est-à-dire que si t'es signé chez un gros label et que t'as des agences ou bien que le label a investi dans la production de ton disque, etc., pour moi il y a une dimension beaucoup plus professionnelle » [Charline]

En outre, loin de contester l'intérêt économique de la constitution de cet entourage, il est important de souligner que sa fonction est également d'ordre sociale⁴⁷. Les chanteuses professionnelles évoquent l'importance de s'entourer, mais surtout de bien s'entourer. Rechercher des musiciens pour les accompagner, par exemple, émane d'un processus de socialisation basé davantage sur la création de liens et d'affinités, à travers l'interaction, que sur des compétences techniques. En effet, ce sont les affinités interpersonnelles et la capacité à trouver sa place qui jouent un rôle déterminant dans les associations

⁴⁶ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 1.2.2

⁴⁷ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 1.3.2

professionnelles⁴⁸. Ce groupe ainsi formé se solidarise pour créer, dans l'action collective, les œuvres artistiques.

« Cette fois-ci, c'est mon projet et je mérite d'être entourée de gens avec qui on partage les mêmes valeurs et avec qui on est capable de se respecter et de s'entendre et si ça fonctionne pas, moi je vais pas m'ennuyer à travailler avec ces gens-là, même s'ils sont bons dans ce qu'ils font. » [Jeanne]

« C'est aussi une question de rencontres humaines parce que, et c'est hyper important, mais la musique, les gens avec qui tu la joues, si ça se passe pas bien humainement, tu ne vas pas retravailler avec eux. » [Cassandra]

« Beh nous, en gros, tout début de [nom du groupe], on a décidé de faire ça avec des potes. » [Marla]

2.2.2 Des réseaux de coopération

C'est donc bel et bien dans l'action collective et la création de réseaux de coopération que les acteurs des mondes de l'art produisent, selon H.Becker, l'art concerné⁴⁹.

Que les chanteuses évoluent seule ou avec un entourage, la professionnalisation réside, dans tous les cas, sur base de réseaux informels et de recommandations interpersonnelles. Ceux-ci permettent, selon Burt⁵⁰, d'accéder à de nouvelles opportunités et, à leur tour, à de nouveaux réseaux sociaux qui offrent ressources matérielles et symboliques et également un accès au public⁵¹. Le réseautage joue, en effet, un rôle crucial dans le développement de la carrière. Une vision défendue par les chanteuses professionnelles interviewées.

« [mon ingé son] s'investit dans le développement du projet avec moi, [...] il met beaucoup son réseau à disposition [...] pour contacter les gens qu'il connaît [...] » [Charline]

« Nous, on s'est rencontrées parce qu'on bosse dans des groupes où on faisait plus ou moins les mêmes scènes et tout ça. Et c'est vrai que tu rencontres des gens comme ça, tu te fais des contacts et si ça se passe bien, beh tu bosses avec des gens. C'est beaucoup de contacts, de réseautage » [Cassandra]

« Les musiciens, je les ai rencontrés à travers [...] un musicien, qui m'en a présenté d'autres. » [Jeanne]

« Quand on me demande des conseils, je dis aux artistes émergents [...] : « Sortez, allez voir des concerts, rencontrez des gens, quoi » parce qu'il y a que comme ça que ça se promotionne. » [Marla]

Le développement de ces réseaux se fait alors dans l'interaction et dans les rencontres fortuites au sein du monde dans lequel ces chanteuses évoluent.

« Ouais, c'est rencontrer des gens qui travaillent pour la musique et rencontrer des musiciens et musiciennes. C'est vraiment les deux. C'est vraiment du réseautage, mais toujours naturel. » [Amélie]

« [...] juste en envoyant un mail, le groupe a plu et voilà, c'était parti pour le label vu que le manager connaissait déjà le label. Donc il a parlé du groupe au label et le label a kiffé et du coup c'était ok. » [Marla]

Les mêmes jeux de réseaux se jouent également chez les amatrices dans la prise de contact avec des musiciens ou encore des organisateurs d'évènements.

« C'est toujours des gens que j'ai rencontrés via d'autres gens, des choses comme ça. Les musiciens, c'est pareil. C'est en jouant tel et tel trucs. [...] des gens avec qui on collabore au fur et à mesure du temps [...] on se reconnaît [...] c'est vraiment du bouche-à-oreille et à force de les voir. » [Eve]

⁴⁸ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.1

⁴⁹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 2.2

⁵⁰ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.2

⁵¹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 2.2

« C'est vraiment le bouche-à-oreille franchement. [...] c'est un petit monde hein, la musique, on sait bien hein. En général d'ailleurs, quand tu vas voir un concert de quelqu'un d'autre, tu te dis « celui-là, je l'ai déjà vu, etc. ». [Eléonore]

Si le principe est similaire, la portée reste toutefois différente car ces réseaux et ceux qui les composent appartiennent respectivement au monde amateur et au monde professionnel.

2.2.3 L'intégration dans les réseaux par la reconnaissance

Si la professionnalisation des chanteuses repose alors sur le développement de réseaux de coopération qui permettent l'accès à de nouvelles opportunités et ressources, l'intégration à ces réseaux est tributaire de la reconnaissance des acteurs du secteur. En outre, passer du statut d'amateur à celui de professionnel est une transition extrêmement rare car ce processus implique non seulement l'acquisition de compétences, mais aussi l'intégration au sein des réseaux de coopération qui gouvernent les mondes de l'art⁵²

Or, il ressort des entretiens que « bien chanter » ne suffit pas et l'idée selon laquelle la réussite repose entièrement sur un espace artistique autonome, où l'offre et la demande s'alignent de manière « pure » est erronée car la notion même de « savoir chanter » ou de « talent » appartient à ceux qui la reconnaissent⁵³.

« [...] il ne suffit pas de bien chanter et même de très bien chanter. » [Eve]

Cela souligne l'importance de la perspective sociale dans la compréhension des processus de reconnaissance. Cette reconnaissance dans le milieu musical ne dépend alors pas uniquement des compétences, mais repose, comme mentionné dans le premier chapitre de cette analyse, sur une adhésion profonde et essentielle à la culture propre du groupe de pairs qui, non seulement implique l'adoption des conventions techniques et esthétiques développées et transmises au sein de ce milieu, mais aussi une connaissance approfondie du secteur et de ses professionnels⁵⁴.

« Pour moi, la différence est dans l'association des compétences et des maîtrises, des outils et de la connaissance et la bonne utilisation des codes du milieu. » [Charline]

« Je pense aussi que c'est la professionnalisation. Du comment t'abordes la chose, donc les connaissances de comment les choses fonctionnent, par quels canaux tu fonctionnes, comment tu t'organises et comment tu fais pour amener ton projet plus loin. » [Jeanne]

Les codes techniques se transforment alors en codes sociaux et leur maîtrise permet aux individus évoluant dans le monde professionnel d'échanger, de se reconnaître et donc, à termes, d'être intégré.

« nous par exemple, on est professionnel parce qu'on sait, quand on arrive dans une salle, à qui on doit s'adresser pour la technique, on sait comment parler à un... à un ou une ingé son retour, ... Tout ça, on le sait, donc ça va faciliter les choses. Peut-être que ça va être ça. Un groupe amateur, ça va être ceux qui ne connaissent pas encore le jargon ou connaissent pas encore le mode d'emploi. » [Amélie]

Une maîtrise des codes qui s'acquiert alors, principalement, dans la pratique, la recherche et les interactions avec d'autres acteurs du milieu.

⁵² Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3

⁵³ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.2

⁵⁴ (idem)

« [...] ça se fait à travers des formations, des conférences, mais aussi parler à d'autres artistes parler à d'autres personnes du métier et échanger sur le métier et faire des recherches en fait, simplement. »
[Jeanne]

« On a commencé à faire beaucoup de concerts et donc bah petit à petit on apprend. On apprend en étant en contact avec des musiciens qui sont là depuis plus longtemps et qui t'expliquent les choses et puis, à force de faire, voilà. » [Charline]

Outre la reconnaissance des intermédiaires, l'intégration des chanteuses dépend également de la reconnaissance de leurs pratiques par le public, tant au niveau des amatrices,

« Sans le public, on n'a aucun intérêt d'être là, donc forcément. Et moi, mon but, quand j'y vais, c'est qu'en repartant je vois les gens souriant et les gens contents. » [Eve]

« Sans lui, on est rien donc, ça c'est clair. » [Eléonore]

que des professionnelles.

« [...] sans public, il y a pas de projet. [...] on fait de la musique pour les gens [...] C'est extrêmement important, je pense le public. » [Jeanne]

« C'est pour eux qu'on fait de la musique et on espère toujours qu'il s'agrandisse ou qu'il nous surprenne aussi » [Amélie]

Si le public n'était pas là, on n'existerait pas. [...] Ton public, c'est Dieu, quoi. » [Marla]

Interagir avec ce public permet alors aux chanteuses de recueillir leur avis et leurs impressions. Ces interactions sont d'autant plus importantes pour les professionnelles qui dépendent alors de ce public pour vivre de leur passion.

« Les gens viennent souvent me voir après les concerts et c'est toujours très chouette. Les gens ont des chouettes retour. Et je pense que c'est important de prendre le temps de parler aux gens et d'échanger avec eux et parce que pour une fois, c'est eux qui font vivre le projet. » [Jeanne]

« C'est eux qui achètent, ceux qui viennent te voir en concert, ... » [Marla]

L'interaction avec un public se fait également, depuis l'avènement du numérique, via les plateformes numériques et les réseaux sociaux. La reconnaissance passe alors par l'évaluation des interactions à l'aide de « métriques » et de « compteurs relationnels » fournis par les plateformes. Cela incite alors les artistes à adopter des stratégies de mise en visibilité qui contribuent à la construction d'une identité professionnelle essentielle pour asseoir leur légitimité⁵⁵. Une mise en visibilité qui, comme nous l'avons vu précédemment, est indispensable à l'ère de l'économie de l'attention⁵⁶.

« [...] c'est ton outil principal pour être en contact avec le public. [...] Il y a malheureusement un truc de chiffres. C'est ta vitrine, ton outil de visibilité numéro 1. » [Charline]

« On est obligé de le faire pour pouvoir exister [...] Ce qui importe, c'est aussi le nombre d'interactions que tu vas avoir avec les gens, c'est de tenir au courant. En fait, les fans qui sont déjà là, qui sont déjà présents, c'est aussi par là qu'ils vont avoir les infos. » [Marla]

Ces interactions sont essentielles car, grâce aux plateformes, les fans ont désormais la possibilité de participer à la promotion des artistes et à leur recommandation⁵⁷.

⁵⁵ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.3.2

⁵⁶ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 3.1.2

⁵⁷ (idem)

En effet, outre la mise en lien avec le public, les réseaux sociaux servent également à la promotion. La simple mise en ligne d'une musique n'est, en effet, pas suffisant pour que celle-ci résonne auprès d'un potentiel public.

« Le projet, en fait, faut pas se dire : « je mets ma musique sur les réseaux sociaux et j'attends. » [Marla]

« Les réseaux sociaux sont devenus au centre de la promo et de la communication des artistes, c'est une réalité. » [Jeanne]

Comme vu dans la première partie de l'analyse, les amatrices se servent également des réseaux sociaux comme outil de promotion et d'interaction, à la différence qu'elles ne sont pas contraintes. Ceci démontre, une nouvelle fois, que, contrairement aux professionnelles, elles n'ont pas à se conformer aux codes de l'industrie et n'en subissent alors pas l'arbitrage.

2.3 S'IMPOSER DANS LA PROFESSION

2.3.1 Des difficultés et des désillusions

Si l'entrée dans la carrière est, pour les professionnelles interrogées, accessible à toutes, il ne faut pas confondre professionnalité et succès ; reconnaissance d'une professionnalité et notoriété.

« Ouais, ça dépend de nouveau de tes ambitions. Si ton ambition est d'être super connue, c'est pas gagné. Si ton ambition est de faire quelque chose qui peut raisonner un peu à gauche, à droite, et exister, alors c'est tout à fait faisable. » [Amélie]

[Béatrice], qui aspire à se professionnaliser, parle même de désillusion face aux difficultés de la professionnalisation dans ce secteur.

« Je pense qu'il y a une grosse part de désillusion qui joue. [...] de voir qu'il y a beaucoup plus d'étapes qu'on le pense avant d'arriver à un certain stade. » [Béatrice]

En effet, nous avons observé dans la première partie de l'analyse qu'une des principales difficultés réside dans la précarité du secteur musical. Les chanteuses professionnelles doivent alors compléter leurs revenus avec d'autres activités complémentaires ou aides spécifiques. Le marché musical, en particulier sur le territoire belge, est, en outre, marqué par une concentration de l'offre et un manque de budget, mettant en évidence la compétitivité de l'environnement. Les chanteuses, pour s'imposer dans la profession, doivent alors se plier aux exigences et maîtriser les codes de l'industrie musicale. Un marché qui, en outre, a énormément évolué depuis l'avènement du numérique.

« Je pense que, vraiment, à l'âge d'or, genre dans les années 50-60, la vie d'un artiste était vraiment plus chill, je crois. Enfin, tu te contentais de faire tes concerts, tu vendais tes trucs et t'avais déjà pas tous ces trucs de réseaux sociaux. T'allais faire tes concerts, tu vendais des CD et puis tu passais à la radio et puis voilà. [...] à l'heure actuelle, c'est vraiment devenu compliqué. Franchement, j'aurais tellement voulu vivre à cette période-là, quoi [rires]. » [Marla]

Outre ces difficultés liées à la précarité, instabilité et compétitivité du secteur, les chanteuses sont également confrontées à des discriminations de genre trouvant racine dans la masculinité du secteur.

2.3.2 Un environnement masculin

Il résulte des entretiens ce que la théorie avait déjà démontré⁵⁸, à savoir une propension masculine dans le secteur musical.

« Enfin, que ce soit au niveau des techniciens, que ce soit au niveau des artistes, que ce soit au niveau des programmeurs, ou au niveau des labels, c'est quand même un milieu extrêmement masculin. »
[Cassandra]

« Après il y a toute la dimension où, comme je disais, la musique reste encore fort aux mains des mecs. Il y a beaucoup plus d'hommes dans le milieu musical que de femmes. » [Charline]

Une sous-représentation qui suppose alors, en théorie, une double ségrégation dans le secteur et qui se vérifie dans les données récoltées. Les femmes sont, d'une part, cantonnées à des rôles spécifiques – comme, notamment, celui de chanteuse –

Moi, je suis entourée de mecs parce que je suis entourée de mecs musiciens, mais quand je suis entourée de chanteurs et de chanteuses, en général je suis quand même entourée de chanteuses. Y'a plein de chanteurs aussi hein, mais tu vois ? C'est dans le milieu de la musique qu'il y a le plus de discrimination à la femme.

et elles sont, d'autre part, moins reconnue et légitimisée dans leur domaine.

« je pense qu'il y a quand même encore beaucoup d'a priori parce que, quand t'es une meuf, de base, t'es moins crédible. [...] Et limite je pense que c'est encore pire quand t'es chanteuse, mais il y a toujours un a priori sur : « et pourquoi t'es là ? Quelles sont tes compétences ? » [...] » [Cassandra]

Cette double ségrégation⁵⁹ est, selon Buscatto, le résultat, entre autre, de représentations stéréotypées et socialement construites.

En effet, les entretiens révèlent la présence de stéréotypes⁶⁰ au sein du secteur, et ce, aussi bien chez les amatrices que chez les professionnelles. Ces stéréotypes ont alors concerné le naturalisme de la voix, qui sous-entend, non seulement, à tort, une part de travail inférieur à celui des instrumentistes,

« le chant c'est beaucoup en mode [...] tu l'as ou tu l'as pas et ta voix elle est comme ça [...] je pense que ç'est un peu des conneries quoi. [...] tous les artistes qui sont connus et qui tournent énormément, ils ont des coachs vocale [...] » [Jeanne]

« Nous on fait de la musique depuis vraiment longtemps et on a quand même, bien sûr, écopé de petits stéréotypes de... Bah, justement, les filles, normalement, elles sont principalement chanteuses, ce qui n'est pas vraiment notre cas. On a été face à des situations comme ça où on nous traitait de choristes ou des trucs comme ça et c'est pas très agréable parce que, ça, pas du tout. » [Amélie]

mais également une certaine banalité où seule une voix authentique pourrait changer la donne.

« [...] moi j'avais ce rêve d'être la chanteuse soul, tu sais avec des notes, etc. Et maintenant je me rends compte que des chanteuses comme ça [...] ont beaucoup plus de mal à percer parce qu'il y en a pleins et elles ont beau avoir des techniques vocales de ouf elles ont beaucoup plus d'obstacles que moi. Comme leur voix, elles ont pas de texture, en fait, ça passe pas... » [Jeanne]

« [...] je pense qu'il faut pas être trop banal et moi je suis banale. Tu vois ce que je veux dire ? C'est banal dans le sens, oui, je chante bien, même certains diraient très bien, mais j'ai pas une voix éraillée, j'ai pas une voix un peu spéciale, etc. » [Eve]

⁵⁸ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.1

⁵⁹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.2

⁶⁰ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.2.2

Une conception erronée, la voix étant, pour les chanteuses, un instrument⁶¹ comme un autre dans lequel il est nécessaire de se perfectionner et duquel il faut prendre soin.

« Déjà, en tant que chanteur, t'es obligé d'avoir une sacrée hygiène de vie, sinon tu termines pas ta tournée ou tu galères à un moment de ta tournée. » [Marla]

Outre cette conception naturaliste de la voix, les chanteuses, lors des entretiens, ont également évoqué des stéréotypes liés à l'esthétique, en ce compris la séduction, la sexualisation,

« Moi je suis à 100% convaincue aussi que le physique a son impact. [...] Je pense qu'on reste toujours dans un monde un peu machiste qui va faire bien plus attention au physique féminin qu'au physique masculin. » [Eve]

« [...] je pense que la seule chose qui peut être différente contre un chanteur et une chanteuse, c'est le rapport à l'image. [...] on attend un peu plus des femmes, des fois dans leurs performances et dans leurs images d'être plus sexy quoi. [...] Je pense pas que les mecs qui montent avec un t-shirt et un jeans on leur casse les couilles et moi on m'a beaucoup cassé les couilles avec ça. » [Jeanne]

et la jeunesse⁶², notamment au moment de commencer une carrière.

« [...] pour moi, il y a plus une date de péremption chez les femmes que chez les hommes. [...] je pense qu'un homme, quel que soit son âge, le public l'accepte beaucoup plus. Après je ne parle pas de des femmes qui ont une carrière de 20 ans derrière elle, mais je parle plutôt d'une femme qui commence une carrière et qui a déjà un certain âge. » [Béatrice]

Dans un même ordre d'idée, il n'est pas rare que certaines aient écopées de réflexions machistes de la part d'intermédiaires du secteur. Ce fut le cas, notamment de [Charline] lors d'une tournée,

« Le chef technicien arrive près de nous et il nous dit : « C'est vous qui êtes avec [nom de l'ingénieur son] ? » Alors, ouais, bah en vrai, c'est plutôt lui, déjà, qui est avec nous, mais bon... On lui dit que oui. Et là, il répond : « Ah ! Putain, il s'emmerde pas ! » et puis seulement là il commence à parler boulot... Et t'es là genre... » [Charline]

et de Eve, dont le guitariste du groupe émet des réserves sur sa place de leader dans leur formation musicale.

« [...] dès le départ, dans son idée, il fallait un homme et une femme. C'était pas possible que ce soit 2 femmes au lead. Ça n'allait pas. On l'avait tous bien senti. Après, il est légèrement macho hein... » [Eve]

Enfin, il ressort également des entretiens, si pas une incompatibilité, au moins une grande difficulté à articuler activité musicale et vie familiale, notamment en raison des horaires et de l'organisation de cette pratique,

« [...] il y avait avant moi une autre chanteuse qui a arrêté parce qu'elle a eu des enfants. » [Manon]

« Je me suis à moitié faite virée d'un groupe, vraiment pas du tout méchamment, mais parce que j'étais enceinte... On a pensé que, de toute façon, j'aurais eu moins de temps pour ça. » [Cassandra]

et qui, en outre, révèle un dysfonctionnement au niveau logistique, mais également au niveau légal en Belgique en matière de prise en charge des femmes artistes au moment de la maternité, comme le montre [Cassandra].

« Il n'y a rien qui est fait pour que ça se passe bien, quoi. Partir en tournée avec un enfant en bas âge, c'est compliqué... Les congés de maternité, c'est compliqué... [...] même au niveau légal, tout est chaud quoi je veux dire. T'as des indemnités de maternité de merde... Un congé de maternité obligatoire donc ça veut dire que moi pendant deux mois et demi, j'ai dû bosser sans contrat donc si j'avais un accident,

⁶¹ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.4

⁶² Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.2.2

j'étais pas couverte. Voilà, j'ai recommencé à bosser 10 jours après mon accouchement. Il y a quand même des trucs qui sont mal foutus à ce niveau-là, quoi. » [Cassandra]

Ceci était également, pour rappel, une des raisons évoquées par certaines chanteuses amatrices – comme [Eléonore], en première partie d'analyse – pour ne pas poursuivre une carrière dans le secteur musical.

Ces stéréotypes posent alors des difficultés supplémentaires d'intégration pour les femmes dans la profession,

« Les mecs et les pros dans le milieu musical vont généralement, pas forcément, mais de manière générale, te dévaloriser d'une certaine manière et donc tu dois d'autant plus te défendre et prouver que t'es capable. [...] Donc, quand t'es une meuf, tu dois prouver que t'as ta place et que t'es tout aussi compétente et que t'as autant les épaules qu'eux pour monter un projet et pour porter un projet. » [Charline]

qui ne restent, toutefois, pas sans solution.

2.4 S'AFFRANCHIR DANS LA PROFESSION

Même si les défis d'intégration que rencontrent les femmes dans les milieux artistiques ne remettent pas encore en question l'ordre social établi, des stratégies de résistance⁶³ ont été élaborées par les chanteuses interviewées.

[Jeanne], par exemple, révoque le naturalisme de la voix, s'appuyant sur le principe que la voix est l'instrument qui lui permet d'exercer son art. En effet, dans le domaine des musiques actuelles, les artistes développent aujourd'hui des techniques vocales pour renforcer leur influence sociale et les significations symboliques associées à leur voix .

« [...] en fait et le chant est mon instrument dans le fait de faire de la musique. » [Jeanne]

Comme évoqué précédemment, la famille joue également un rôle dans le processus de professionnalisation des chanteuses professionnelles interviewées. Si elles ne font pas, contrairement à la théorie, mention que cette famille leur ait offert l'accès à des réseaux sociaux particuliers ou des ressources particulières, le fait de les avoir initié et encouragé dans la pratique musicale reste une forme de soutien dans la poursuite de leurs ambitions.

La démocratisation culturelle a également joué un rôle, notamment pour [Jeanne] qui s'est vue remettre le deuxième prix du « Concours Circuit ». Un concours qui encourage la diversité et la pratique musicale dans les musiques actuelles en Belgique. Elle souligne, en outre, les formations organisées en Belgique pour pouvoir se développer dans le secteur.

« On a la possibilité en Belgique d'avoir pas mal de formations qui sont organisées par des choses comme cours circuit par des choses comme la sabam où on peut organiser des journées de formation des conférences en ligne donc c'est quelque chose qui est extrêmement important je pense... » [Jeanne]

Enfin, la stratégie qui s'est révélée la plus utilisée par nos interviewées fut la suradaptation aux codes de la masculinité qui régissent le secteur musical⁶⁴. Les chanteuses jouent de ce stratagème, parfois inconsciemment, dans le but de se faire respecter.

« [...] la première fois qu'on m'a demandé d'intervenir [sur le sujet de la place des femmes dans la musique], j'ai dit à mon mec : « Mais je ne vois pas très bien ce que je vais raconter, parce que moi, j'ai jamais vraiment eu de problèmes à ce niveau-là parce que dès que j'ai commencé à faire de la musique,

⁶³ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.4

⁶⁴ Cfr. Cadre théorique | Chapitre 4.2.3

je me suis dit qu'il fallait que je me comporte comme un mec pour pouvoir me faire ma place et donc je me suis comporté comme un mec et j'ai jamais eu de problèmes. ». » [Charline]

« Il y a eu vraiment ce truc, oui, du coup, d'adopter un peu les codes des mecs pour être plus intégrée et pour qu'on te fasse moins chier, en quelque sorte. » [Charline]

SYNTHÈSE DE L'ANALYSE EMPIRIQUE

Chanteuses amatrices et professionnelles partagent une passion profonde pour la musique qui trouve, généralement, racine dès l'enfance ou l'adolescence. Elles se sont alors formées pour pouvoir exercer leur activité, pour certaines, de manière formelle, pour d'autre de manière autodidacte. Ces parcours de formation variés ne présentent pour autant pas de corrélation directe avec la professionnalité. Ce qui prime alors sont l'expérience, la pratique régulière et, surtout, l'engagement.

En effet, cette passion ne prend pas la même ampleur chez les amatrices et chez les professionnelles. Pour les premières, bien que l'activité constitue une part essentielle de leur identité, elle reste de l'ordre du loisir. Les professionnelles, quant à elle, ont décidé de faire de cette passion un métier. La musique représente, pour elles, un engagement total dont elles font la priorité.

L'analyse révèle également une multitude de façon de s'identifier en tant que chanteuse. Si le processus de construction identitaire est relativement similaire, dépendant alors de la reconnaissance accordée par le milieu dans lequel elles évoluent et de leur propre perception en tant qu'artiste, il se manifeste différemment en fonction de leur niveau d'engagement. En effet, les professionnelles privilégient, notamment, l'utilisation de termes qui permettent davantage de refléter leur implication organisationnelle et créative.

La division du travail diffère alors chez les amatrices et les professionnelles. Les professionnelles acquièrent un haut degré de polyvalence, non seulement en termes de compétences musicales, mais également en gestion, communication, et organisation, afin de faire face aux exigences de l'industrie musicale et pour pouvoir en respecter les règles, et en acquérir les codes. Elles s'auto-organisent et se concentrent sur des activités entrepreneuriales pour mener à bien leur carrière. Les amatrices, quant à elles, restent davantage centrées sur l'aspect artistique et, si elles en ont l'occasion ou l'intérêt, pourront également s'appuyer sur des équipes, mais plus réduites.

Leurs pratiques diffèrent également de par le contexte et l'environnement dans lequel elles exercent. Un environnement avec ses règles, codes et contraintes propres. Alors que les amatrices évoluent dans des dispositifs plutôt locaux et offrent des performances ponctuelles, les professionnelles opèrent dans des dispositifs de concert, offrant des performances régulières, y compris, pour certaines, à l'étranger. La plus grande régularité des performances professionnelles s'explique de par le fait que ces dernières constituent une source de revenus plus ou moins régulier. Néanmoins, l'instabilité, précarité et compétitivité du marché, notamment sur le territoire belge, les contraignent à s'adonner à d'autres activités, à d'autres projets ou à demander une complémentarité de revenus qui prend la forme de subsides ou d'allocations d'intermittence.

Ces différences marquent la séparation entre deux mondes de l'art, comme définis par H. Becker (1983), composés d'individus et d'organisations qui coopèrent, afin de créer ce qui, pour eux, relève de l'art. Le caractère subjectif de l'art couplé à la diversité des identités et parcours possibles témoignent alors de l'existence de ces deux mondes qui, bien que poreux, sont régis par des codes et des conventions qui leur sont spécifiques. Le passage d'un monde à l'autre se révèle alors rare et laborieux. Il implique des choix personnels, des compétences, et surtout, une série d'interactions sociales déterminantes.

Au départ de ce processus se trouve le choix de s'engager totalement dans l'activité. Un choix individuel motivé par une passion profonde et une volonté de se consacrer entièrement à cette activité qui n'est pas sans difficulté, surtout à l'ère du numérique où

les chanteuses doivent se mettre en valeur, travailler leur image, créer des liens avec le public, et utiliser les réseaux comme outils de promotion et de socialisation.

Le développement de la professionnalité repose alors sur la constitution d'un entourage solide qui s'agrandit en fonction du degré de professionnalité atteint. Ces relations ne sont pas seulement d'ordre économique, elles ont également une dimension sociale, basée sur des affinités interpersonnelles et des valeurs partagées. Les interactions avec d'autres acteurs du milieu musical sont donc cruciales pour la création de ces réseaux de coopération qui offrent de nouvelles opportunités et des ressources matérielles et symboliques.

La reconnaissance de ces acteurs joue alors un rôle fondamental dans la professionnalisation. En effet, bien chanter ne suffit pas. La reconnaissance des pairs et des professionnels de l'industrie est essentielle et contribue à la construction d'une identité professionnelle. Cette reconnaissance repose sur une adhésion aux normes et aux codes du milieu musical, ainsi que sur une intégration au sein des réseaux de coopération. Celle du public l'est également, si pas plus car ce dernier est à la base de l'existence de leur pratique.

Outre les défis liés à la précarité, à la compétitivité et à l'instabilité du secteur, les chanteuses doivent également surmonter des stéréotypes et des discriminations de genre qui, malgré une évolution positive, persistent dans cet environnement majoritairement masculin. La double ségrégation dont elles font l'objet, en tant que chanteuses et en tant que femmes, entrave leur accès à la reconnaissance et à la légitimité.

Face à ces obstacles, les chanteuses développent des stratégies de résistance pour s'affranchir dans la profession dont la plus courante, dans cette recherche, consiste à s'adapter aux codes de la masculinité pour gagner le respect des acteurs du secteur.

Conclusion

Cette recherche sur la professionnalisation des chanteuses belges francophones a pu mettre en évidence la multitude d'interactions complexes et variées engagées dans ce processus, depuis leur formation musicale jusqu'à la pratique publique de l'activité, en passant par la création et l'apprentissage des compétences et des codes relatifs au secteur.

Au départ d'un choix personnel d'engagement total dans la pratique, motivé par une passion profonde pour la musique et d'une volonté de s'y consacrer, les chanteuses s'adonnent à l'apprentissage, parfois formel, mais surtout informel et collectif de compétences artistiques et extra-artistiques nécessaires à la pratique de leur art. Se professionnaliser en tant que chanteuse ce n'est pas ne « faire que ça », comme il est coutume de le penser, mais plutôt « faire tout en plus de ça ». C'est volontairement se professionnaliser dans une multitude de métiers qui gravitent autour de l'activité musicale.

Les chanteuses professionnelles sont alors celles qui ont pris la décision de capitaliser une activité qui, pour les chanteuses amatrices reste de l'ordre du loisir. Plus qu'un produit, qu'une œuvre, que des savoirs-faires ou des compétences, les chanteuses professionnelles capitalisent une forme de leur identité.

L'action collective se poursuit au moment du développement de leur professionnalité et repose sur la création de réseaux de coopération solides, sur base d'affinités, allant des musiciens les accompagnant jusqu'à la constitution d'un entourage professionnel qui, outre prendre en charge des aspects dans la gestion du projet, qu'elles-mêmes avant conduisaient, leur offrent un accès à de nouvelles opportunités, à des ressources matérielles et symboliques, ainsi qu'à un public ; et leur permet d'affronter la précarité, l'instabilité, la compétitivité mais également la masculinité du secteur.

Les chanteuses font, en effet, face à des obstacles spécifiques en raison des inégalités de genre qui, bien qu'évoluant positivement, persistent dans ce secteur musical et les contraignent à s'approprier les codes d'un monde qui, d'origine, n'a pas été construit pour elles. Ces stéréotypes et discriminations de genre entravent alors leur accès à la légitimité et à la reconnaissance.

Or, la reconnaissance du public, ainsi que celle des acteurs et intermédiaires du secteur est un autre aspect crucial du processus, à la base même de l'existence de la pratique. Les interactions avec ces acteurs, et surtout avec le public, que ce soit lors de concerts ou via les plateformes numériques, jouent un rôle déterminant dans la construction de leur identité.

C'est la construction de cette identité qui est déterminante au passage du monde amateur à celui de professionnel. En effet, les chanteuses passent du statut amateur à celui de professionnel dès le moment où elles s'identifient comme telle. Une identité professionnelle, mêlée à une identité sociale, qui se construit au travers des interactions et dans l'expérience.

Limites de la recherche

Cette recherche s'appuie sur un échantillon restreint de huit chanteuses, dont quatre amatrices et quatre professionnelles. Bien que les entretiens aient permis la récolte de

données pertinentes, une plus grande diversité d'échantillonnage aurait pu offrir une version plus exhaustive des expériences des chanteuses dans le processus de professionnalisation.

La taille limitée de cet échantillon couplée au fait que cette recherche s'inscrit sur le territoire belge francophone, il est nécessaire de considérer la généralisation des résultats avec prudence. En effet, le contexte culturel et politique ainsi que les dynamiques sociales et économiques dans lesquelles évoluent les chanteuses interviewées sont propres au territoire. Dès lors, les expériences des chanteuses en Flandres ou même dans d'autres pays pourraient s'avérer différentes.

Cette recherche se basant sur des expériences et récits de vie, les données recueillies sont, dès lors, subjectives et propres aux chanteuses interviewées. En outre, les informations récoltées peuvent être sujettes à des biais de mémoire, certaines expériences pouvant être alors interprétées différemment en fonction du moment où se déroule l'entretien.

Cette recherche repose uniquement sur des entretiens qualitatifs et, bien que cela ait permis d'explorer en profondeur les expériences des chanteuses, une approche quantitative complémentaire aurait pu fournir des données statistiques permettant alors de préciser les résultats.

Perspectives

La conclusion de cette recherche peut, éventuellement, ouvrir la voie à de nombreuses pistes d'investigation, permettant d'enrichir d'autant plus la compréhension du processus de professionnalisation des chanteuses dans le secteur musical.

Afin de rendre compte plus précisément de ce processus sur le territoire belge, il serait intéressant de réaliser une étude comparative entre chanteuses belges francophones et néerlandophones.

Dans un même ordre d'idée, il serait également intéressant d'étendre la réflexion aux chanteurs masculins, afin de pouvoir comparer leurs expériences et leurs difficultés dans le processus de professionnalisation.

L'impact du numérique fut, au cours de cette recherche, brièvement abordé et mériterait de s'y intéresser plus, compte tenu de l'évolution constante des technologies de l'information et de la communication et notamment à l'aune de la démocratisation des intelligences artificielles.

La recherche a également montré que l'articulation entre vie familiale et professionnelle dans le secteur musical était problématique, notamment en Belgique. Il serait alors intéressant d'approfondir les études pour, à termes, offrir des solutions plus inclusives.

Bibliographie

Ag Hartata, K. (2021). Professionnalisation et identité professionnelle des formateurs en sécurité privée : enjeux et transactions (Doctoral dissertation). Université Paul Valéry, Montpellier III. Retrieved from <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03591755/document>

Alloing, C. & Pierre, J. (2020). Une approche praxéologique des métriques numériques : mesurer le community management pour quoi faire ?. *Revue Communication & professionnalisation*, 9, 85-108. doi: 10.14428/rcompro.vi9.54553

Anadón, M. & Guillemette, F. (2006). La recherche qualitative est-elle nécessairement Inductive ?. *Actes du colloque de l'Association pour la recherche qualitative (ARQ) organisé dans le cadre du congrès de l'AFCAS*, 5, 26-37.

Aubouin, N. (2013). Les « nouveaux territoires de l'art » : de la construction d'un monde de l'art à la transformation des modalités d'intervention publique. In P.-J. Benghozi & T. Paris (Eds.), *Howard Becker et les mondes de l'art* (pp. 51-58). Palaiseau: Editions de l'Ecole Polytechnique.

Avril, C. & Ramos Vacca, I. (2020). Se salir les mains pour les autres. Métiers de femme et division morale du travail. *Travail, genre et sociétés*, 43(1), 85-102. doi:10.3917/tgs.043.0085

Barbier, J.-Y., Calvez, V. & Poux, M. (2008). Quelles reconfigurations de la chaîne de valeur et du management de la création dans l'industrie musicale?. *Revue économique et sociale : bulletin de la Société d'Etudes Economiques et Sociales*.

Barth, I. & Santoni, J. (2014). Le rôle du réseau dans le développement de l'entrepreneuriat féminin : cas d'un centre entrepreneurial au sein d'une business school. *@GRH*, 11, 81-113. doi : 10.3917/grh.142.0081

Bastard, I., Bourreau, M., Maillard, S. & Moreau, F. (2012). De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet. *Réseaux*, 175, 19-42. doi: 10.3917/res.175.0019

Bataille, P., Bingen, A., de Brabandère, L. & Bujiriri, N. (2022). État des lieux socio-économique de la filière des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles. [Rapport de recherche] METICES. doi: hal-03579988f

Bataille, P. & Perrenoud, M. (2018). Comment être musicien ? : Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse. *SociologieS*. doi: 10.4000/sociologies.8882

Bataille, P. & Perrenoud, M. (2017). Être musicien.ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi. *Swiss Journal of Sociology*, 43(2), 309-334. doi: 10.1515/sjs-2017-0017

Beauvisage, T., Beuscart, J.-S., Couronné, T., & Mellet, K. (2011). Le succès sur Internet repose-t-il sur la contagion ? Une analyse des recherches sur la viralité. *Tracés*, 21, 151-66. doi: 10.4000/traces.5194

Becq, C., Brahy, R., Breës, G. & Lizé, W. (2010). *L'artiste et ses intermédiaires*. Wavre, Belgique: Mardaga.

Becker, H. (1983). Mondes de l'art et types sociaux. *Sociologie du travail*, 25(4), 404-417. doi: 10.3406/sotra.1983.1945

- Belgium.be. (2021). *L'écart salarial entre les femmes et les hommes en Belgique. Rapport 2021*. Retrieved from https://igvm-iefh.belgium.be/sites/default/files/136_-_rapport_ecart_salarial_2021_0.pdf
- Benghozi, P-J. (1990). Les mondes de l'art by Howard S. Becker. *Revue française de sociologie*, 31(1), 133-139. doi: 10.2307/3321493
- Benghozi, P-J. & Paris, T. (2001). L'industrie de la musique à l'âge Internet. *Gestion* 2000, 2, 41-60. doi: hal-00231011f
- Bense Ferreira Alves, C. (2014). Les mondes de l'art au-delà des artistes. In L. Jeanpierre & O. Roueff (eds.), *La culture et ses intermédiaires : dans les arts, le numérique et les industries créatives* (pp. 3-13). Paris: Editions des Archives Contemporaines.
- Bernoux, P. (1988). La fin de la division du travail ?. *Sociologie du travail*, 30(3), 479-488. doi: 10.3406/sotra.1988.2420
- Berrebi-Hoffmann, I. (2022). Égalité et différence chez Emile Durkheim : le cas des relations hommes-femmes. In Lechevalier, I., Mercat-Bruns, M., & Ricciardi, F. (eds), *Les catégories dans leur genre* (pp. 33-62). Buenos Aires: Teseo.
- Bessy, C. & Chauvin, P-M. (2010). Pierre-Michel Menger, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, 2009, Gallimard-Seuil, Paris, coll. « Hautes Études », 667 p.. *Revue Française de Socio-Économie*, 6, 167-174. doi: 10.3917/rfse.006.0167
- Beuscart, J., Coavoux, S. & Maillard, S. (2019). Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur: Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming. *Réseaux*, 213, 17-47. doi: 10.3917/res.213.0017
- Beuscart, J. & Flichy, P. (2018). Plateformes numériques. *Réseaux*, 212, 9-22. doi: 10.3917/res.212.0009
- Bois, G. & Perrenoud, M. (2017). Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme. *Biens symboliques / Symbolic goods*, 1, 1-36. doi: 10.4000/bssg.88
- Bourdoncle, R. (2000). Professionnalisation, formes et dispositifs. *Recherche & Formation*, 35, 117-132. doi: 10.3406/refor.2000.1674
- Boussard, V. (2014). Professionnalisation, mode d'emploi. Pistes d'analyses des modalités de professionnalisation contemporaines. *TEF-Travail-Emploi-Formation*, 11, 74-89. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Valerie-Boussard/publication/281603649_Professionnalisation_mode_d'emploi_Pistes_d'analyses_des_modalites_de_professionnalisation_contemporaines/links/5a7449710f7e9b20d4910387/Professionnalisation-mode-demploi-Pistes-danalyses-des-modalites-de-professionnalisation-contemporaines.pdf#page=51
- Buscatto, M. (2003). Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme : l'accord imparfait entre voix et instrument. *Revue française de sociologie*, 44, 35-62. doi: 10.3917/rfs.441.0035
- Buscatto, M. (2004). De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz. *Sociologie de l'Art*, PS5, 35-56. doi: 10.3917/soart.005.0035

- Buscatto, M. (2008). Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz. *Travail, genre et sociétés*, 19, 87-108. doi: 10.3917/tgs.019.0087
- Buscatto, M. (2013). Enrichir les analyses genrées du travail artistique. In P-J. Benghozi & T. Paris (Eds.), *Howard Becker et les mondes de l'art* (pp.325-58). Palaiseau: Editions de l'Ecole Polytechnique.
- Buscatto, M. (2015). La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux. *Sociologie de l'Art*, PS2324, 129-152. doi : 10.3917/soart.023.0129
- Callon, M. & Ferrary, M. (2006). Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau. *Sociologies pratiques*, 13, 37-44. doi : 10.3917/sopr.013.0037
- Cardon, D. (2011). Réseaux sociaux de l'Internet. *Communications*, 88, 141-148. doi: 10.3917/commu.088.0141
- Casemajor, N., Lamoureux, E. & Racine, D. (2016). Art participatif et médiation culturelle : Typologie et enjeux des pratiques. In C. Calmart, F. Mairesse, C. Prévost-Thomas & P. Vessely (dirs.), *Les mondes de la médiation culturelle : Vol.1 Approches de la médiation* (pp. 171-184). Paris: L'Harmattan.
- Champy-Remoussenard, P. (2008). Incontournable professionnalisation. *Savoirs*, 17(2), 51-61. doi: 10.3917/savo.017.0051
- Chapuis, J. & Perrenoud, M. (2016). Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande. *Ethnologie française*, 46, 71-82. doi: 10.3917/ethn.161.0071
- Charbonnier, R. (2022). La régulation à l'épreuve du changement : le cas de la musique (Doctoral dissertation). Institut Polytechnique de Paris, Paris. Retrieved from <https://theses.hal.science/tel-04082849v1/document>
- Conseil de la Musique. (n.d.). *Scivias*. Retrieved from <https://www.conseildelamusique.be/projets/212-scivias>
- Cordelier, B. & Galibert, O. (2017). Animation et gestion des communautés en ligne : quelles rationalisations du social ? Une introduction. *Communiquer*, 19, 1-8. doi: 10.4000/communiquer.2133
- Costantini, S. (2020). Compétences communicationnelles et pratiques numériques des «musiciens connectés». *Tic & société*, 14(1-2), 131-157. doi : 10.4000/ticetsociete.4833
- Coulangeon, P. (2004). L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes. *Sociologie de l'Art*, PS5, 77-110. doi: 10.3917/soart.005.0077
- Coulangeon, P. (1999). Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation. *Genèses*, 36, 54-68. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26202417>
- Coulangeon, P. & Ravet, H. (2003). La division sexuelle du travail chez les musiciens français. *Sociologie du travail*, 45(3), 361-384. doi: 10.4000/sdt.31922
- Cousin, O. (2004). Travail et autonomie. In Karvar A. & Rouban, L. (dir.), *Les cadres au travail* (pp. 23-38). Paris: La Découverte.
- Coutant, A. & Stenger, T. (2012). Les médias sociaux : une histoire de participation. *Le Temps des médias*, 18, 76-86. doi: 10.3917/tdm.018.0076

- Derèze, G. (2021). Anthropologie et ethnographie de la communication. Unpublished document, UCLouvain Fucam Mons, Mons.
- Derèze, G. (2019). *Méthode empiriques de recherche en information et communication* (2è ed.). Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck
- Derrider, M. (2020). Collecte et analyse des données qualitatives. Unpublished document, UCLouvain Fucam Mons, Mons.
- Didry, C. (2000). La réforme des groupements professionnels comme expression de la conception durkheimienne de l'Etat. *Revue française de sociologie*, 41(3), 513-538. doi: 10.2307/3322543
- Donnat, O. (2009). Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret. *Réseaux*, 153, 79-127. doi: 10.3917/res.153.0079
- Dubar, C. (1998). Trajectoires sociales et formes identitaires. Clarifications conceptuelles et méthodologiques. *Sociétés contemporaines*, 29, 73-85. doi: 10.3406/socco.1998.1842
- Dujardin, A. & Rajabaly, H. (2012). Les modes de reconnaissance des artistes ordinaires. Retrieved from the Web site of SmartBe <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2014/02/les-modes-de-reconnaissance.pdf>
- FEDELIMA. (2020). Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires. In *Musique et environnement professionnel* (pp.1-123). Guichen: Seteun. Retrieved from <https://journals.openedition.org/volume/7650?file=1>
- Fédération Wallonie-Bruxelles (n.d.). *Audiovisuel & Médias Centre du Cinéma*. Retrieved from <https://audiovisuel.cfwb.be/aides/tax-shelter/>
- Fédération Wallonie-Bruxelles, Administration générale de la Culture, Service général de la Création artistique & Service des musiques. (2021). *Rapports d'activités du Service des Musiques et de la Commission des Musiques*. Retrieved from http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=77793ed5b093f7032b4467bc30b11f8e9ff2820f&file=fileadmin/sites/artscene/upload/artscene_super_editor/artscene_editor/documents/docMusique_classique/Bilan_des_Musiques_2021.pdf
- Flichy, P. (2013). Le monde des amateurs à l'ère numérique. In P-J. Benghozi & T. Paris (Eds.), *Howard Becker et les mondes de l'art* (pp. 127-135). Palaiseau: Editions de l'Ecole Polytechnique.
- François, P. (2014). Introduction. Le dynamisme incertain du monde musical. In P. François (dir.), *La musique. Une industrie, des pratiques* (pp. 9-15). Paris: La Documentation française.
- Freidson, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Sociologie de l'Art et de la Littérature*, 27(3), 431-443. doi: 10.2307/3321317
- Friedmann, G. (1955). La thèse de Durkheim et les formes contemporaines de la division du travail. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 19, 44-58. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40688924>
- Garcin, P. (2012). Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes. *Sociétés*, 117, 101- 112. doi: 10.3917/soc.117.0101

- Garcin, P. (2015). Devenir musicien dans l'ère numérique. *Sociologie de l'Art*, PS23&24, 93-109. doi: 10.3917/soart.023.0093
- Gaudet, F. (2011). L'enquête de public en 10 leçons ½. In C. Evans (dir.), *Mener l'enquête. Guide des études de publics en bibliothèque*, 22, (pp. 16-23). Villeurbanne: Presses de l'enssib.
- Genin, A., Leloup, R. & Roosen, T. (2019). Quel statut social pour les artistes en Belgique ? Un dossier du Service juridique de la SACD. Retrieved from the Web site of Union des artistes https://uniondesartistes.be/wp-content/uploads/2020/01/2019_11_14_FAQ_Statut_social_artistes_SACD.pdf
- Gentili, F. (2005). Comment définir l'identité professionnelle ?. In F. Gentili, *La rééducation contre l'école, tout contre: L'identité professionnelle des rééducateurs en question*, 17-57. Toulouse: Érès.
- Girel, S. (2016). Mondes de l'art. In A. Glinoyer & D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. Retrieved from <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/44-horizon-d-attente>
- Gouyon, M. & Patureau, F. (2013). Les métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques, des disparités de revenus marquées. In J-L. Tavernier & S. Tagnani (dir.), *France, Portrait social* (pp. 143-163). Paris: INSEE
- Guibert, G. (2007). Les musiques amplifiées en France: Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles. *Réseaux*, 141-142, 297-324. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2007-2-page-297.htm>
- Guibert, G. (2020). Le tournant numérique du spectacle vivant. Le cas des festivals de musiques actuelles. *Hermès, La Revue*, 86, 59-61. doi: 10.3917/herm.086.0059
- Hammou, K. (2013). Les mondes de l'art comme activité collective. Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss. In P-J. Benghozi & T. Paris (Eds.), *Howard Becker et les mondes de l'art* (pp. 191-201). Palaiseau: Editions de l'Ecole Polytechnique.
- Institut pour l'Egalité des Femmes et des Hommes. (n.d.). *Que fait l'institut ?*. Retrieved from <https://igvm-iefh.belgium.be/fr>
- Ithurbide, C. & Rivron, V. (2018). Industries culturelles et plateformes numériques dans les Suds : des reconfigurations sociales et spatiales en question. *Les Cahiers d'Outre-Mer*, 277, 5-36. doi: 10.4000/com.8581
- Joachimowicz, A. (2015). Le statut de l'artiste en Belgique : un mythe !. *Études théâtrales*, 62, 78-101. doi: 10.3917/etth.062.0078
- Jorro, A. & Wittorski, R. (2013). De la professionnalisation à la reconnaissance professionnelle. *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 46, 11-22. doi: 10.3917/lstdle.464.0011
- Jouvenet, M. (2007). La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. *Sociologie du travail*, 49(2), 145-161. doi: 10.4000/sdt.20982
- Junter, A. (2014). Droit du travail et genre : entre codification et résistance à la domination masculine. *Cahiers du Genre*, 57, 19-37. doi: 10.3917/cdge.057.0019

- Kergoat, D. (2001). Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe. In Bisilliat, J., & Verschuur, C. (eds), *Genre et économie : un premier éclairage* (pp. 78-88). Genève: Graduate Institute Publications. doi: 10.4000/books.iheid.5419
- Kergoat, D. (2005). 12. Rapports sociaux et division du travail entre les sexes. In Maruani, M. (éd.), *Femmes, genre et sociétés: L'état des savoirs* (pp. 94-101). Paris: La Découverte. doi : 10.3917/dec.marua.2005.01.0094
- Ladrière, P. (1990). Durkheim et le retour de l'individualisme. *Archives de sciences sociales des religions*, 69, 147-150. doi: 10.3406/assr.1990.1319
- Lamy, Y. & Weber, F. (1999). Amateurs et professionnels. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 36, 2-5. Retrieved from https://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1999_num_36_1_1575
- Lanher, S. (2016). L'estime professionnelle selon E C. Hughes. *Terrains/Théories*, 4. doi: 10.4000/teth.694
- Les musiciennes et professionnelles de la musique en Fédération Wallonie-Bruxelles (rapport #1). (2020). Retrieved from the Web site of Scivias <https://scivias.be/les-rapports-scivias/>
- Le « statut » social de l'artiste. (n.d.). Retrieved from the Web site of SMartBe https://smartbe.be/wp-content/uploads/2013/10/le_statut_social_de_l_artiste.pdf
- Le Theule, M-A. (2013). Howard Becker et les ombres d'une recherche : les outils de gestion dans le monde de l'art. In P-J. Benghozi & T. Paris (Eds.), *Howard Becker et les mondes de l'art* (pp. 211-226). Palaiseau: Editions de l'Ecole Polytechnique.
- Levaux, C. & Lowies, J-G. (2012-2014). Salarariat et chômage des artistes en Belgique. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 31-33, 13-33. Retrieved from https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/186552/1/Pages_de_Musicologie_2014_Book.pdf
- Levaux, C. & Vandeninden, E. (2022). Construction d'un référentiel pour l'observation de l'emploi dans le secteur culturel en Fédération Wallonie-Bruxelles. *Etudes*, 11, 5-52. Retrieved from https://opc.cfwb.be/fileadmin/sites/opc/uploads/documents/Publications OPC/Etudes/Etudes_N_11.pdf
- Lizé, W. & Naudier, D. (2015). Intermédiaires, professionnalisation et hétéronomisation des champs artistiques. In M. Quijoux (dir.), *Bourdieu et le travail* (pp. 159-176). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Lowies, J-G. (2021). Politiques et publics de la culture. Unpublished document, UCLouvain Fucam Mons, Mons.
- Martinache, I. (2012). Danièle Kergoat, *Se battre, disent-elles.... Lectures, Les comptes rendus*, 353. doi: 10.4000/lectures.9290
- Menger, P-M. (2013). Une analytique de l'action en horizon incertain. Une lecture de la sociologie pragmatique et interactionniste. In P-J. Benghozi & T. Paris (Eds.), *Howard Becker et les mondes de l'art* (pp. 143-165). Palaiseau: Editions de l'Ecole Polytechnique.
- Moati, P. & Mouhoud E.M. (1994). Information et organisation de la production : vers une division cognitive du travail. *Economie Appliquée*, 46(1), 47-73.

- Morinière, T. (2007). Les petites voies de la chanson de variétés: La révélation du charisme du chant et la démocratisation de la vocation d'interprète. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 68-81. doi: 10.3917/arss.168.0068
- Nikoghosyan, N. (2018). Le monde de l'art des tribute bands : conventions, carrières et publics (Doctoral dissertation). Université de Genève, Genève. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Nune-Nikoghosyan/publication/351587933_Le_monde_de_l'art_des_tribute_bands_conventions_carrieres_et_publics/links/609ea12b299bf1476999dc80/Le-monde-de-lart-des-tribute-bands-conventions-carrieres-et-publics.pdf
- Nouvelle réforme substantielle pour le « statut » d'artiste. (2023). Retrieved from the Web site of PlayRight <https://playright.be/fr/nouvelle-reforme-substantielle-pour-le-statut-dartistes/#>
- Pégourdie, A. (2015). Les voies sociales de la consécration musicale : inégalités instrumentales de reconnaissance et gestion de l'insuccès en musique classique. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 137–161. doi: 10.7202/1036343ar
- Perrenoud, M. (2004). Partitions ordinaires: Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines. *Sociétés*, 85, 25-34. doi: 10.3917/soc.085.0025
- Perrenoud, M. (2021). Pour un interactionnisme dispositionnaliste dans l'étude du travail. *SociologieS, Théorie et recherches*, 1-14. doi: 10.4000/sociologies.16646
- Petiau, A. (2006). Marginalité et musiques électroniques. *Agora débats/jeunesses*, 42, 128-139. doi: 10.3406/agora.2006.2350
- PlayRight. (n.d.). Par les artistes, pour les artistes. Retrieved from <https://playright.be/fr/playright/>
- Prévost-Thomas, C. & Ravet, H. (2007). Musique et genre en sociologique. *Clio*, 25, 175-198. doi: 10.4000/cli.3401
- Quelques éléments pour mieux comprendre le monde musical. (2021). Retrieved from the Web site of Fédération Wallonie-Bruxelles (culture enseignement) http://www.culture-enseignement.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=a2240517ac99ad2492da9e7bab8d4d7a1e82cd76&file=fileadmin/sites/cult_ens/upload/cult_ens_supe_r_editor/cult_ens_editor/documents/QUARTZ/Edition_2021-2022/Quelques_elements_pour_mieux_comprendre_le_monde_musical_2019-2020.docx_1.pdf
- Ribac, F. (2014). L'apprentissage des musiques populaires, une approche comparatiste de la construction des genres. In S. Ayrat & Y. Raibaud (dir.), *Pour en finir avec la fabrique des garçons. Vol 2 : Sport, loisirs, culture*. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Rodary, M. (2007). Le travail des femmes dans le Maroc précolonial, entre oppression et résistance: Droit au travail ou accès aux bénéfices ?. *Cahiers d'études africaines*, 187-188(3), 753-780. doi:10.4000/etudesafriaines.9082
- Roginsky, S. (2022). Internet & Communication. Unpublished document, UCLouvain Fucam Mons, Mons.

- Roquet, P. (2012). Comprendre les processus de professionnalisation : une perspective en trois niveaux d'analyse. *Phronesis*, 1(2), 82–88. doi: 10.7202/1009061ar
- Sabam. (n.d.). Qu'est-ce qui est protégé par le droit d'auteur ?. Retrieved from <https://www.sabam.be/fr/faq/quest-ce-qui-est-protége-par-le-droit-dauteur#:~:text=MySabam-,Qu'est%2Dce%20qui%20est%20prot%C3%A9g%C3%A9%20par%20le%20droit%20d,qui%20sont%20r%C3%A9alis%C3%A9es%20et%20originales.&text=Une%20C5%93uvre%20doit%20pouvoir%20C3%AAtre,avoir%20adopt%C3%A9%20une%20certaine%20forme>
- SACD. (n.d.). Retrieved from the Web site of sacd <https://www.sacd.be/fr/la-sacd>
- Sapiro, G. (2007). La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 4-11. doi: 10.3917/arss.168.0004
- Savoie-Zajc, L. (2006). Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide ?. *Actes du colloque de l'Association pour la recherche qualitative (ARQ) organisé dans le cadre du congrès de l'ACFAS*, 5, 99-110.
- Schotté, M. (2013). Le don, le génie et le talent: Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger. *Genèses*, 93, 144-164. doi: 10.3917/gen.093.0144
- Scieur, P. (2019). Sociologie des organisations. Unpublished document, UCLouvain Fucam Mons, Mons.
- Scieur, P. (2019). Médiation action culturelle. Unpublished document, Université de Rouen, Rouen.
- SIMIM. (n.d.). A propos de la SIMIM. Retrieved from <https://www.simim.be/indexFR.html>
- Sinigaglia, J. (2007). Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs. *Sociétés contemporaines*, 65, 27-53. doi: 10.3917/soco.065.0027
- Smart en bref. (n.d.). Retrieved from the Web site of SMartBE <https://smartbe.be/fr/smart-en-bref/>
- Sorel, M. (2008). A propos de la professionnalisation : le retour du sujet.... *Savoirs*, 17, 37-50. doi:10.3917/savo.017.0037
- Statbel. (2023). *Ecart salarial*. Retrieved from <https://statbel.fgov.be/fr/themes/emploi-formation/salaires-et-cout-de-la-main-doeuvre/ecart-salarial>
- Vercellone, C. (2004). Division internationale du travail, propriété intellectuelle et développement à l'heure du capitalisme cognitif. *Géographie Economie Société*, 6(4), 360-381. doi:10.3166/ges.6.359-381
- Vézinat, N. (2010). Une nouvelle étape dans la sociologie des professions en France. *Sociologie*, 3(1). Retrieved from <https://journals.openedition.org/sociologie/517>
- Vézinat, N. (2014). Quand l'entreprise mène la professionnalisation : étude des conseillers financiers de la poste française. *TEF-Travail-Emploi-Formation*, 11, 51-73. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Valerie-Boussard/publication/281603649_Professionnalisation_mode_d'emploi_Pistes_d'analyses_des_modalites_de_professionnalisation_contemporaines/links/5a7449710f7e9b20d4

[910387/Professionalisation-mode-demploi-Pistes-danalyses-des-modalites-de-professionalisation-contemporaines.pdf#page=51](#)

Wittorski, R. (2008). La professionnalisation. *Savoirs*, 17, 9-36. doi: 10.3917/savo.017.0009

Wittorski, R. (2016). *La professionnalisation, entre travail et formation*. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre. doi: 10.4000/books.purh.1497

Zolesio, E. (2009). Des femmes dans un métier d'hommes : l'apprentissage de la chirurgie. *Travail, genre et sociétés*, 22(2), 117-133. doi:10.3917/tgs.022.0117

Résumé

D'une pratique ancestrale à des stades de 50.000 personnes, le monde de la musique n'a cessé d'évoluer et est devenu espace foisonnant où évoluent des artistes passionnés, cherchant à exprimer leur art et à le partager. Parmi ces innombrables artistes, certaines chanteuses belges francophones sont parvenues à faire de leur passion, un métier. Un processus de professionnalisation façonné par des interactions sociales variées et dynamiques.

Ce présent mémoire vise alors à explorer en profondeur les aspects de ce processus complexe et multifactoriel, en mettant en lumière les interactions qui conduisent les chanteuses à passer du statut d'amateur à celui de professionnel du milieu.

Ceci, afin de répondre à une question :

« En quoi les interactions permettent aux chanteuses belges francophones de passer du statut amateur à celui de professionnel reconnu du secteur musical ? »

L'enjeu de la réponse à cette question s'explique, dans un premier temps, par le constat d'une évolution des besoins d'un milieu en proie à une certaine précarité, dans un deuxième temps, par l'actuelle nécessité de lever les inégalités et la division sexuée du travail dans les espaces socio-professionnels.

Mots-clés :

Sociologie du travail – Sociologie de l'art – Professionnalisation – Mondes de l'art – Identité – Interactionnisme