

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie
= Swiss journal of sociology

Band: 28 (2002)

Heft: 3

Artikel: De la "vocation" artistique au "Don" musical

Autor: Kalliopi, Papadopoulos

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-814420>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De La « Vocation » Artistique au « Don » Musical

Papadopoulos Kalliopi*

L'intelligibilité des termes « vocation », « don » ou « art » ne s'impose pas d'emblée. Paradoxalement, c'est d'autant plus exact lorsqu'il est question de musique. Or, cette ambiguïté de langage dénote et dissimule une certaine difficulté pour le sens commun, pour les « experts », ainsi que pour les sociologues, à classer la pratique musicale parmi les autres activités artistiques.

Ce texte tend à montrer en quoi la musique se distingue des autres arts et pourquoi le terme adéquat, concernant la pratique musicale, serait « don » plutôt que « vocation ». L'objet de cet article n'est donc pas de critiquer une éventuelle adhésion à ces deux notions, en tant que moyens mis en œuvre dans le but de dénier le social, ni d'exposer les raisons de cette adhésion, de ceux qui croient et de ceux qui ne croient pas. Notre objectif est d'essayer de dégager quelques-unes des situations de leur emploi dans une démarche compréhensive. C'est seulement après avoir esquissé le « don » musical en tant que concept et saisi le processus de sa réalisation au sein des milieux familial et professionnel, que l'on pourra envisager une discussion sur cette croyance même, ainsi que sur les effets de ses diverses utilisations.

1 La musique : un « art » différent des autres

En quoi et pourquoi la musique diffère-t-elle des arts picturaux ?

Nous voyons à cela trois raisons. La première est liée à l'histoire propre à chacun de ces arts et à leur classement parmi les autres activités. La seconde se réfère à la manière dont peintres et musiciens se définissent et se reconnaissent en tant que professionnels. La troisième raison pour laquelle l'art musical se distingue des autres arts, et qui d'ailleurs est étroitement liée à la seconde, relève de l'ambiguïté du mot « artiste » dans le discours quotidien.

* Université de Toulouse Le Mirail CERTOP, Allées Antonio Machado, F-31058 Toulouse Cédex, E-Mail: kalliopi@mail.univ-tlse2.fr

Musique et peinture n'ont pas la même histoire. Alors que la peinture, à l'origine, appartient aux arts serviles et manuels, la musique est classée parmi les arts libéraux et les musiciens sont comptés parmi les lettrés. L'une est proche de l'artisanat, l'autre est l'accompagnatrice du logos. Certes la peinture et la musique ont pris une certaine autonomie, la première par rapport à l'artisanat, la seconde par rapport au texte. Toutefois, alors que la peinture est devenue un art de plus en plus valorisant et valorisé, la musique est allée en déclinant. Enfin, au contraire de la peinture qui a connu une déréglementation croissante, la musique s'est institutionnalisée et s'est codifiée de plus en plus.

La deuxième raison pour laquelle la musique n'est pas un art comme les autres concerne la manière dont peintres et musiciens se définissent et se reconnaissent respectivement en tant que professionnels. En effet, contrairement à ce qui advient dans le domaine pictural, dans le domaine de la musique classique, il semble impossible aujourd'hui, du moins en Occident, de simplement s'auto-définir comme musicien professionnel, pour l'être. Le « n'importe qui » ne peut pas faire « n'importe quoi », comme il semble que ce soit les cas pour les peintres (Moulin, 1983). En musique, seul le « professionnel intégré », selon l'expression de H. Becker¹, peut faire « n'importe quoi », les outils pour créer des sons n'étant pas facilement accessibles, et l'accès au milieu musical étant très fortement réglé et codifié. C'est pourquoi, le musicien n'étant pas « n'importe qui », la question de la légitimité en musique ne concerne que l'œuvre. Au contraire, dans le domaine de la peinture, elle concerne à la fois l'œuvre et l'artiste.

La troisième raison relève de l'ambiguïté du terme « artiste ». A l'observation (Papadopoulos, 2001), cette appellation semble provoquer une certaine gêne chez les musiciens. Ils ne savent jamais si, quand l'on les appelle « artistes », cela fait référence à une certaine organisation de vie, les renvoyant au stéréotype de l'artiste romantique, méconnu mais brillant, solitaire et innovateur (Heinich, 1993), si cette appellation fait référence à une appartenance à un corps professionnel, celui des interprètes, ce qui n'est pas toujours leur cas, ou si enfin elle désigne uniquement un certain nombre de connaissances acquises dans le domaine.

C'est pourquoi le mot « artiste » ne semble pas convenir aux musiciens et plus particulièrement aux musiciens de formation classique, formation qui est, finalement, la seule à être diplômante et reconnue par les milieux professionnels en France voire en Occident. En effet, afin de faire carrière, ces musiciens s'inscrivent dans des conventions très fortes et sont des « artistes intégrés ». Le mot « artiste », qui caractériserait une personne déviante, vaguement marginale et dé-

1 « Les professionnels intégrés ont le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaires pour faciliter la réalisation des œuvres d'art. Comme ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires. » (Becker, [1982] 1988, 238).

sintéressée, mais aussi exceptionnelle, singulière ou novatrice, perd ici tout son sens; il peut concerner les musiciens en général de très loin, mais absolument pas les interprètes, qui doivent faire preuve d'une forte capacité d'intégration, voire obtenir un poste de fonctionnaire. Qu'en est-il dès lors, de la « vocation » artistique ? Pourquoi le musicien serait-il un être « doué » pour son « art », plutôt que « voué » à lui ?

2 Le « don » musical

Même si l'on souhaite saisir le commun, rendre compte de l'ordinaire, capter les profils les plus courants de la majorité de ces « travailleurs » que sont les musiciens et non pas les profils des musiciens exceptionnels ou considérés comme tels, il est difficile de passer outre les discours littéraires, sociologiques, ou les discours des musiciens eux-mêmes qui portent sur le « don » et la « vocation ». Cela même si selon nous les biographies des grands musiciens les décrivent plutôt comme des enfants « martyres » que comme des enfants « doués »; même si les études sociologiques établissent que les « dons » se découvrent plus souvent chez des personnes appartenant à des familles musiciennes que chez les autres; enfin, même si les professionnels dans leur majorité se plaisent à justifier leur condition de musicien en mettant en avant un fort investissement physiologique et psychologique tout au long de l'apprentissage de leur instrument. Il convient néanmoins d'essayer de comprendre cette croyance qu'ont la plupart des gens dans « l'existence » ou la « réalité » des « dons » « nécessaires » à la pratique musicale. D'autre part, il nous faut expliquer pourquoi le terme de « vocation » ne permet pas de caractériser l'implication dans la pratique musicale.

Il y a à cela une raison centrale, à partir de laquelle nous pouvons décliner une explication plus longue. Parce que « il faut suivre une vocation », c'est une affaire personnelle, individuelle, alors que le « don » n'a d'existence que dans la mesure où une personne en désigne une autre comme douée. Le « don » entre donc plus facilement dans la sphère du social parce qu'il ne naît qu'en situation d'interaction entre deux acteurs. Ainsi, si « don » et « vocation » ont tous deux des origines et des conditions d'existence semblables, leur différence se situe dans les besoins collectifs auxquels ils répondent. Pourtant, d'après P. Bourdieu, tous deux se situent par excellence sur les terrains de la dénégation du social et servent à imputer à la personne la responsabilité entière de son destin social (Bourdieu, 1979). Leurs synonymes, « aptitude » et « talent » indiquent d'ailleurs la supériorité d'un individu doué par rapport aux autres, à moins de supposer que ces qualités existent dans l'absolu. Il convient selon nous de mettre un bémol et de nuancer ces propos.

3 Le « don »: le concept

La notion de « don artistique » s'écarte sur au moins deux points de celle de transfert d'un bien tangible d'un être à un autre qu'envisage Mauss dans son *Essai sur le don*. Elle diffère de la notion d'héritité -le bien appartenant à quelqu'un revient lors de sa mort ou par simple volonté à ses descendants- et de la notion de dette et de « contre don »². Le « don » artistique ne s'inscrit pas dans un processus d'échange économique-symbolique. L'homonymie entre « don » cadeau et « don » artistique n'est cependant pas totalement fortuite. Le « don » artistique se distingue de l'autre en ce sens qu'il n'implique ni donateur identifié, ni contre partie. De ce point de vue la définition donnée par le Littré est, particulièrement éclairante : «le don est dans les contes de fées, quelque faculté extraordinaire accordée par une fée à un enfant. Par analogie ce qui vient de Dieu, de la nature, etc. C'est une qualité, un avantage naturel», alors que le « don » de Mauss illustre à travers le potlach le « fait social total ».

L'existence et la provenance du « don » sont donc expliquées de façon théologico-métaphysique, comme extérieures au champ de l'ordre social. L'invisibilité ou l'absence du donateur signifie l'impossibilité d'exercer un quelconque contrôle sur ce dernier ou sur ses actes. La source d'où proviendrait le « don » artistique serait inhumaine et insaisissable. Elle appartient au registre de la croyance.

T. Adorno reprend aussi une métaphore religieuse, quand il rapproche le « don » au charisme du prêtre. On rattache, dit-il, à l'irrationalité, prétendue ou réelle de la musique³, le don spécial comme une sorte de charisme, image visuelle tardive du charisme du prêtre, qui caractériserait celui à qui s'ouvre la région particulière de la musique (Adorno, [1962] 1994, 144). Qu'est ce qui, pourtant, sépare le musicien du prêtre, le « don » de la « vocation »?

Il y a à notre avis deux éléments. D'une part, la « vocation » est la réponse à un appel, d'autre part l'être appelé par quelqu'un est destiné à quelque chose. On peut, par exemple, être appelé par l'État, par l'Église etc., pour remplir une fonction. Le rapport est alors dialectique, au sens où l'appel demande une réponse, qui est l'acceptation de remplir sa « vocation ». C'est pourquoi d'ailleurs il est possible de dire « vocation forcée » ou « vocation contrariée ». Par contre ceci n'est pas le cas pour la personne « douée », car un « don » ne se force pas. L'être

2 Le « don » installe la personne qui le reçoit dans un rapport d'infériorité momentanée et de redevance par rapport à son donateur, l'équilibre et l'équité ne peuvent se rétablir qu'à condition qu'il y ait « contre don ». « Don » et « contre don » s'inscrivent dans un processus d'échanges qui a pour but, selon Mauss, le maintien du lien social entre personnes ou groupes qui échangent .

3 L'écoute constitue, selon cet auteur, une enclave tolérée au milieu du monde rationalisé de la production générale, car elle véhicule l'illusion que le monde offrirait des espaces à ce qui n'est pas entièrement contrôlé, « à une irrationalité qui, sans incidence sur les exigences de la civilisation, est sanctionnée par celles-ci ».

« doué » est en situation de possesseur de quelque chose qui lui a été donné, éventuellement pour rien, sans que la finalité soit impérative. C'est peut-être pour ces deux raisons : l'irrationalité du « don » et sa gratuité, que la profession de musicien peut être considérée comme le contraire du travail aliéné (Freidson, 1986).

En ce qui concerne plus précisément le domaine musical :

L'art musical a depuis toujours bénéficié de fonctions morale et sociale transformées en sacrée et profane. Ce qui entre dans ses fonctions morales relève de la singularité, de la créativité du génie, de l'invention, de l'irrationnel. Ses fonctions morales installent les personnes qui le pratiquent dans des rapports inégaux, voire corporatistes et déterministes. Les fonctions sociales de la musique renvoient quant à elles au profane, à l'individuel, à l'exécution ou à la restitution de l'acte créateur, selon une logique de méritocratie et d'équité. Recouvrant plus ou moins tout ce qui caractérise une éducation qui privilégie la liberté individuelle, ces fonctions peuvent être exprimées par un certain académisme et une qualification professionnelle. Paradoxalement, donc, elles aboutissent à des conduites de type vocationnel, c'est-à-dire qu'il s'agit de trouver sa voie ou de se réaliser à travers une activité ici et maintenant (Schlanger, 1997). Au contraire, paradoxalement, les fonctions morales génèrent des êtres « asociaux », « doués », au-dehors et au-delà de l'ici et maintenant... De la même manière, de son éthique découle quasi automatiquement la légitimité d'une activité, alors que la légitimité du vocationnel est à prouver. C'est en fonction de la dichotomie ainsi décrite, par « don » ou « vocation », que s'est construit et institutionnalisé le type de formation, et plus largement le système d'organisation du monde musical français (Papadopoulos, 2001, chapitre II).

4 Le « don » : sa réalisation

4.1 Les « experts », les parents et le « doué »

Dans le cas des musiciens, le « don » doit d'abord être décelé par quelqu'un de la profession. Le professionnel en son rôle d'expert apprécie ce qui de la part de l'élève est en fait le résultat d'une patiente observation et d'une aptitude à la reproduction des comportements stéréotypés et prescrits⁴. Il s'agit à la fois de comportements d'ordre technique, mais aussi de connaissance esthétique et de l'intériorisation du « goût » musical dominant.

⁴ « Il y a des gens doués, des gens pas doués et au milieu il y a les autres, des gens qui par une bonne pédagogie peuvent évoluer, peuvent devenir intéressés -sous entendu intéressants-. Il y a doué mécaniquement, ce sont des dons de départ comme par exemple la souplesse physique et l'oreille correcte pour le violon. (...) On peut dire qu'un enfant est doué s'il apprend vite. »

Ces propos donnent un aperçu de l'opinion des professionnels de la musique sur la question du « don ». Ils ont été tenus par un ancien directeur de conservatoire de région, lors d'un de nos entretiens. (Papadopoulos, 2001).

Par exemple, l'enfant futur musicien doit avoir et doit pouvoir maintenir pendant le temps de l'interprétation d'un morceau de musique la posture corporelle considérée comme adéquate à la « bonne » utilisation et à la maîtrise de l'instrument. A travers son jeu il doit faire la preuve de sa connaissance des critères esthétiques de l'époque et du style de musique auxquels appartient le morceau interprété. En utilisant ces critères, les professionnels objectivent l'existence d'un « don » et procèdent à sa validation. La norme d'accès à la musique et la déclaration de la possession du « don » résideraient donc dans le respect du paradigme musical en vigueur, paradigme historiquement déterminé⁵ et diffusé par les « experts » en musique.

Ce sont ces « experts » aussi qui se chargent par la suite d'annoncer sa découverte aux non spécialistes de la question, en l'occurrence les parents et qui se portent garants de la valeur de leur « découverte ». Il ne faut pas oublier que la plupart des musiciens commencent leurs études de musique entre 7 et 10 ans, âge auquel ils sont encore sous la tutelle parentale. De plus, selon l'instrument joué, le « don » doit se déclarer plus ou moins tôt, compte-tenu des contraintes du cursus des études en vigueur⁶. Hormis le cas d'héritage (enfants des musiciens), l'annonce du « don », constitue pour la famille une perturbation, car elle met à l'épreuve sa capacité à faire face à une situation nouvelle et exige souvent des modifications dans la gestion du groupe. Le groupe familial sera en mesure de s'adapter à cette nouvelle situation (ou de s'identifier à l'image du possesseur), si les inconvénients dus à la « rupture » d'un habitus sont minces (entrent dans cette catégorie à la fois les familles d'artistes et celles appartenant à des classes aisées et les familles inscrites dans des projets de loisir⁷ ou de mélomane-amateur pratiquant⁸), ou s'il est possible de les minimiser grâce à la gratification sociale que

5 « L'extrême fortissimo est condamné comme bruit, comme hostile à la musique; l'à peine audible inspire le toussotement, si ce n'est le rire. Pour la conception du sensuellement agréable, les extrêmes acoustiques sont tabou, et par conséquent sont des extrêmes tout court. (...) La sensibilité au bruit dans la musique est le don musical de celui qui n'a pas le sens de la musique, et en même temps un moyen de refuser l'expression de la douleur et de ramener la musique à une modération propre à la sphère où il est question de choses réjouissantes et rafraîchissantes, celle du matérialisme vulgaire bourgeois. (...) La réception de ce qui relève de l'esprit est aménagée d'après la commodité physique ». (Adorno, [1962], 1994, 148). Mais même la commodité physique n'est pas la même pour tous. Elle est le produit d'une négociation entre parties...

6 C'est ainsi par exemple que l'âge moyen d'entrée aux Conservatoires Supérieurs de Musique qui dispensent un enseignement correspondant à celui des Universités pour les autres matières que la musique, est de 16,3 ans pour les pianistes et de 15,9 ans pour les violonistes. Et par famille d'instruments : 17,8 ans pour les cordes, 19,3 ans pour les bois et les percussions et 20,4 ans pour les cuivres.

7 Les loisirs, tout comme le travail et le sommeil, font alors irrévocablement partie du procès biologique de la vie.

8 La disposition favorable des parents face à l'apprentissage de la musique s'inscrit ici dans la continuité de la réalisation de leur propre appréciation et de leur expérience culturelle ou plus spécialement musicale.

procure le « don » (entrent dans cette catégorie les parents inscrits dans une logique de projet philistin⁹, ou visant, par l'intermédiaire des activités de leurs enfants, l'intégration dans un groupe social¹⁰). De la légitimation et de la gestion du « don » au sein de la famille dépendra finalement sa survie. Et la survie du « don » assurera de façon indirecte la reproduction d'un groupe professionnel.

Quant à l'enfant « doué », qui a calqué ses goûts sur ceux du milieu professionnel des musiciens, il a réussi le plus souvent de façon non intentionnelle à conjuguer le capital culturel transmis par son milieu familial et celui véhiculé par le milieu musical. Ces capitaux peuvent être proches; c'est le cas lorsque, par exemple, l'enfant appartient à une famille de musiciens ou de façon plus générale d'artistes. Ils peuvent aussi être fort éloignés quand l'enfant appartient à une famille d'ouvriers ou de commerçants, par exemple. Ce choix signifie alors que le futur musicien et sa famille étaient disposés à accepter quelques-uns des traits d'un autre espace culturel.

4.2 Gestion familiale du « don »: les enjeux

La gestion du « don » demande à la famille de prendre des dispositions exceptionnelles pour pouvoir subvenir aux besoins de l'enfant « doué ». Par exemple, il lui sera demandé d'assurer la mobilité de l'enfant : il faudra l'amener à l'école de musique et aller le rechercher¹¹. La relative rareté des lieux d'enseignement musi-

9 Le terme de *philistin* désigne, selon Hannah Arendt, une personne qui, dans le cadre d'une lutte pour l'obtention d'une position sociale, se sert de la culture comme d'une arme pour parvenir socialement et s'éduquer « en sortant des basses régions où l'on supposa le réel situé, jusqu'aux régions élevées de l'irréel, où la beauté et l'esprit étaient, supposait-on, chez eux ». Le mot de culture désigne dès lors la poursuite de la perfection. On utilise l'oeuvre d'art à des fins secondes : éducation, perfection personnelle, etc. Les valeurs culturelles se transforment en quelque sorte en valeurs d'échange. Les parents non-musiciens qui conduisent leurs enfants aux activités musicales, peuvent avoir pour objectif l'accès à un univers culturel différent ou supérieur au leur, et éventuellement considéré comme jumelé à l'accomplissement symbolique d'une certaine promotion sociale. (Arendt, [1954], 1972, 259).

L'occupation non rémunérée des épouses -elles représentent 26,9% de notre population globale (Papadopoulos, 2001)- et la pratique de la musique et/ou de la danse par les enfants peuvent s'inscrire dans la même logique et avoir précisément la même fonction de marqueurs sociaux. « L'oisiveté » des femmes étant le signe de la richesse matérielle des hommes et la pratique musicale des enfants, de leur appartenance culturelle.

10 Dans ce cas, l'inscription aux cours de musique découle de la volonté de la part des parents de suivre les événements et les normes de la communauté d'appartenance et de résidence, dans une démarche d'intégration ou de participation. Ainsi, il peut s'agir, par exemple, de soutenir une activité culturelle émergente, de maintenir des « traditions », voire d'accepter de respecter des hiérarchies entre personnes, ou encore de reconnaître la notoriété des « notables » établis dans la commune etc. Il n'y a là ni recherche à atteindre une vie réputée hédoniste ou altruiste à travers une profession artistique, ni valorisation du précaire, c'est-à-dire de l'imprévisibilité du résultat et du succès des métiers artistiques dans le sens de Menger.

11 « Toutes les semaines pendant 3-4 ans j'ai eu la chance d'avoir une mère qui veuille bien me porter, toutes les semaines, au conservatoire » paroles d'un saxophoniste professionnel (Papadopoulos, 2001).

cal et donc leur éloignement, demandera investissement et disponibilité et donc des dépenses supplémentaires à ajouter au coût de l'achat de l'instrument de musique. Il faudra aussi adhérer à une certaine idée « altruiste » du travail à fournir (sans retombées certaines ou visibles pour l'avenir). Il s'agira aussi d'assumer une activité sonore, voire bruyante, ce qui peut être parfois difficilement négociable au sein du groupe familial, cette activité venant affecter ou modifier un équilibre sonore déjà négocié, instauré et existant, concernant l'habitat dans son ensemble. Il faudra enfin apprendre à gérer le « don » au quotidien, en se plaçant et en plaçant l'enfant doué aussi bien par le discours que par les actes entre la tare et la bénédiction¹². Quelles sont les caractéristiques et les intérêts implicites des familles qui acceptent de fournir ces efforts ?

Dans le cas de familles de musiciens, les intérêts du groupe professionnel se confondent avec ceux du groupe familial, groupe d'appartenance et groupe de référence ne faisant qu'un. La transmission en matière de musique ne porte pas tant sur « le devenir un professionnel » que sur le « devenir professionnel » même¹³, c'est-à-dire que l'appartenance à une famille de musiciens détermine l'accès aux carrières les plus convoitées : celles de création-composition, de direction d'orchestre ou de soliste et c'est cette appartenance qui facilite l'acquisition de la célébrité. Ici la question de « don » ne se posera pas, le groupe étant simplement inscrit dans un processus de reproduction professionnelle (père musicien - fils musicien). La connaissance musicale est investie comme un bien à maintenir et à transmettre¹⁴. Et si, selon certain, « ... de toutes les dispositions artistiques, le sens musical est celui qui révèle, le plus visiblement sa tendance à l'hérédité, qui se transmet de père en fils comme un trésor précieux » (Kempff, 1955), il s'avère, statistiquement, que la majorité des musiciens professionnels français sont des héritiers.

Dans le deuxième cas de figure, celui des parents artistes, la transmission ne se fait pas à l'identique. Ici, la part du déterminisme social dans la construction de l'identité socioprofessionnelle de musicien-interprète ne va pas de soi. Si ces enfants grandissent dans des contextes familiaux a priori favorables à la professionnalisation dans le domaine des arts, leurs parents doivent ajuster les schémas de gestion de leurs occupations socialement classables et classantes, aux particularismes propres aux mondes de la musique, particularismes qui passent, par exemple, par le choix des instruments de musique. Dans le cas de la reproduc-

12 « A mesure que l'individu s'isole, il est pénalisé, ce qui le pousse à s'isoler davantage, et ainsi, par un mécanisme cumulatif, il se détache et s'oriente vers un hors-groupe dont il a tendance à exprimer les valeurs et à emprunter les comportements. » in Merton R., (1957), trad. franç. 1965, *Eléments de théorie et de méthode sociologique*, Plon, 231.

13 Nous savons, par exemple, (thèse de B. Lehmann *L'orchestre dans tous ses éclats*) que « le principe organisateur principal des divisions qui traversent l'orchestre est celui qui oppose les enfants de musiciens aux enfants de non-musiciens ».

14 « *Je n'ai pas choisi, c'est ma mère qui m'a mise au violon... nous sommes une famille de musiciens* » propos d'une violoniste professionnelle, (Papadopoulou, 2001).

tion socioprofessionnelle à l'identique (parents musiciens - enfants musiciens), la musique est le bain « naturel » et constitue le liant des relations avec les proches, dont l'absence est inimaginable tant elle fait partie de la vie commune; mais dans le cas de la simple reproduction socioculturelle, les acteurs sont soumis aux contraintes spécifiques au champ de la profession de musicien. Seuls les enfants de musiciens professionnels semblent être effectivement munis de tous les atouts nécessaires à la réalisation d'une carrière musicale professionnelle (Hennion, Martinat et Vignolle, 1983).

Enfin, le troisième cas distingué inclut deux types de groupes familiaux. Celui à capital culturel et économique plus faible, en moyenne, que celui détenu par la catégorie des musiciens, et celui à capital plus fort. Chez ces derniers, quand on parlera de « don » cela signifiera d'abord la volonté et la capacité financière de cultiver des pratiques dont la fonction première consiste à se « distinguer », à se singulariser, autrement dit à déclamer son éloignement du nécessaire, du quotidien, du commun. Nous savons par exemple, que la pratique d'un instrument de musique est étroitement liée à la capacité financière de son achat et que les clivages constitués ainsi ne sont pas faciles à combler; de plus, les études musicales sont longues, laborieuses et généralement coûteuses. Puis, dans l'éventualité d'une spécialisation professionnelle dans le domaine musical, la notion de « don » sera utilisée à nouveau afin de justifier quelque déclassement social effectué à travers ce choix de carrière, carrière marquée essentiellement par une forte exigence technique, les professions artistiques étant peu ou mal « considérées » encore aujourd'hui dans l'imaginaire social des classes à fort capital social et économique.

Chez les premiers cités, à capital culturel et économique relativement faibles, quand on parlera de « don » cela signifiera le refus d'un déterminisme de classe – il est possible d'être « doué » pour un métier très différent de celui qu'exercent les parents –. De même, cela exprimera la possibilité d'accéder à un métier relativement valorisé socialement en faisant plus ou moins abstraction du niveau de la culture générale obtenue, par exemple, dans le cadre de l'école généraliste. En outre, comme les études musicales sont très spécialisées, l'enfant futur musicien sera, très probablement, pris en charge par l'école de musique. La famille, si elle doit créer au quotidien les conditions favorables à la répétition des comportements prescrits afin que le « don » puisse s'épanouir, est mise de facto dans une position d'irresponsabilité en ce qui concerne le suivi musical ou la réussite professionnelle correspondante. Par la même occasion, les carences familiales éventuelles (faible capital scolaire) s'effacent, car le suivi scolaire devient secondaire. La possession du « don » musical peut combler, couvrir, voire corriger les défauts du candidat et de son milieu imputables à ces « carences »¹⁵.

15 Il en est de même du métier d'acteur qui « peut supporter, à la manière de toutes ces activités aux contours flous et aux critères de recrutement vagues que décrit Bourdieu tout à la fois des espérances d'ascension sociale de la part de jeunes gens d'origine modeste, et des stratégies de

C'est pour toutes ces raisons que si la possibilité d'accéder à un métier « inconnu », en l'occurrence celui de musicien, n'enchanté peut-être pas dès le départ le groupe familial, différents enjeux interviennent, qui, orientés par l'autorité professorale, peuvent aboutir à une forte implication des parents dans un projet concernant l'avenir de leur descendance. L'éloignement socioprofessionnel ou économique d'un des membres du groupe familial est concevable et convenable à condition que ce dernier puisse voir sa charge éducative allégée, ou avoir un espoir d'ascension sociale, continuer à exercer son autorégulation, ou maintenir sa représentation symbolique intacte. Le « don » est alors au service des intérêts des groupes familiaux tout comme il est au service des intérêts des groupes professionnels. La « culture du don » pour la musique permet aussi d'occulter les inégalités sociales (la plupart des musiciens professionnels appartiennent à des classes aisées), les déterminismes sociaux et sexuels (tel père tel fils).

Le « don » musical est par conséquent la cristallisation d'un ou des consensus entre les intérêts des groupes professionnels et les intérêts des groupes familiaux. Sa gestion est le résultat de leurs diverses négociations. Il devient un bien collectif, même s'il garde un statut de qualité individuelle, il est exploitable par divers groupes et dépasse l'individu. C'est en ce sens qu'il est possible de comprendre ses caractères exceptionnel, insaisissable, inhumain et invisible. C'est pourquoi le « don » est valorisant pour son porteur et valorisé socialement. C'est aussi pourquoi, le « don » et non la « vocation », appliqué à la pratique musicale, entre dans le champ de l'étude du social.

5 Références bibliographiques

- Adorno, Théodor ([1962], 1994), *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris : Contrechamps.
- Arendt, Hannah ([1954], 1972), *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, Folio-essais.
- Becker, Howard ([1982], 1988), *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.
- Blaukopf, Kurt (1955), *Les grands virtuoses*, Paris : Buchet/Chastel.
- Bourdieu, Pierre et J. C. Passeron (1985), *Les héritiers*, Paris : Minuit, coll. Le sens commun.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction*, Paris : Minuit, coll. Le sens commun.
- Bourdieu, Pierre (1971), Le marché des biens symboliques, *L'année sociologique*, vol. 22, 49–126.

résistance à la régression sociale chez des jeunes gens d'origine sociale plus élevée qui ont échoué scolairement. En d'autres termes, la profession offre un espoir à tous ceux qui, n'ayant rien à perdre, peuvent courir le risque de tout perdre » in Paradeise, Shapiro, Charby, *Marché du travail et carrières des comédiens*. Cependant, autant le métier de musicien, au moins en ce qui concerne la musique dite classique, ressemble à ces autres métiers artistiques dans lesquels les engagements sont ponctuels, avec un statut de travailleur salarié ou intermittent, avec des employeurs multiples et des lignes de carrières difficilement prédictibles, autant l'accès à ce travail est fortement réglementé et sa réussite impose des « sacrifices », financiers en particulier, de la part de la famille du musicien.

- Bourdieu, Pierre (1971), Disposition esthétique et compétence artistique, *Les Temps Modernes*, n° 295, février.
- Boutinet, Jean-Pierre ([1993], 2e édition 1996), *Psychologie des conduites à projet*, Paris : P. U .F., coll. que sais-je, n° 2770.
- Boutinet, Jean-Pierre ([1990], 2e édition 1992), *Anthropologie du projet*, Paris : P. U .F., coll. psychologie d'aujourd'hui.
- Dubar, Claude (1991), *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris : Armand Collin, coll. U.
- Dupuis, Xavier (1993), *Les musiciens professionnels d'orchestre*, Paris : DEP/Ministère de la Culture.
- Duvignaud, Jean (1984), *Sociologie de l'art*, Paris : P. U. F. – Le sociologue.
- Elias, Norbert ([1991], 1991), *Mozart sociologie d'un génie*, Paris : Seuil, coll. La librairie du XXe siècle.
- Freidson, Eliot (1986), Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique, *Revue Française de Sociologie*, XXVII-3, juillet-septembre, 431-444.
- Ganvert, Gérard (1999), *L'enseignement de la musique en France*, Paris : L'Harmattan.
- Heinich, Nathalie (1999), *L'épreuve de la grandeur*, Paris : La Découverte.
- Heinich, Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit.
- Heinich, Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste*, Paris : Minuit.
- Hennion, Antoine (1997), La sociologie est-elle définitivement allergique au génie ? Pour un programme constructiviste fort en sociologie de l'art, in *Où va l'histoire de l'art contemporain*, Paris : L'image, Ecole National Supérieure des Beaux-Arts.
- Hennion, Antoine (1993), *La passion musicale*, Paris : Métailié.
- Hennion, Antoine; F. Martinat et J. P. Vignolle (1983), *Les Conservatoires et leurs élèves*, Paris : Ministère de la Culture – SER/Ecole des Mines de Paris – Centre de Sociologie de l'Innovation, La Documentation française.
- Jacques-Jouvenot, Dominique (1997), *Choix du successeur et transmission patrimoniale*, Paris : L'Harmattan, coll. Logiques Sociales.
- Joubert, Claude-Henry (1988), *Métier : musique ! Quel enseignement musical pour demain ?*, Paris : I. P. M. C. La Villette.
- Kant, Emmanuel ([1790], trad. franç. 1985), *Critique de la faculté de juger*, Paris : Galimard, coll. folio essais.
- Kempff, Wilhelm (1955), *Cette note grave ... Les années d'apprentissage d'un musicien*, Paris : Plon.
- Lehmann, Bernard (1995), *L'orchestre dans tous ses éclats*, Doctorat nouveau régime, EHESS, juillet.
- Lehmann, Bernard (1995), L'envers de l'harmonie, *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 110, 3-21.
- Le Strat, Nicolas-Pascal (1998), *Une sociologie du travail artistique*, Paris : L'Harmattan, logiques sociales.
- Menger, Pierre-Michel (1994), Etre artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle, *Travail et Emploi*, n° 60.
- Menger, Pierre-Michel (1991), Marché du travail artistique et socialisation du risque, *Revue Française de Sociologie*, XXXII-1, janvier-mars, 61-73.
- Menger, Pierre-Michel (1989), Rationalité et incertitude de la vie d'artiste, *L'année sociologique*, vol. 39, 111-149.
- Menger, Pierre-Michel (1983), *Le paradoxe de musicien*, Paris : Flammarion.
- Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion.

- Moulin, Raymonde (1983), De l'artisan au professionnel : l'artiste, *Sociologie du travail*, n° 4, 388–403.
- Moulin, Raymonde (1978), La genèse de la rareté artistique, *Ethnologie Française*, tome 8, n° 2–3, 241–259.
- Muller, Jacqueline (1989), *Casadesus G. Mes nocces musicales : conversation avec Jacqueline Muller*, Paris : Buchet/Chastel.
- Muxel, Anne (1996), *Individu et mémoire familiale*, Paris : Nathan, coll. Essais et Recherches.
- Panofsky, Erwin (1989), (trad. franç.), *IDEA*, Paris : Gallimard.
- Papadopoulou, Kalliopi (2001), *Profession musicien. Devenir musicien professionnel : un « don », un héritage, un projet parental ?*, thèse de sociologie soutenue à l'Université René Descartes-Paris V-La Sorbonne.
- Pâris, Alain (1995), *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*, Paris : R. Laffont, coll. Bouquins.
- Pâris, Alain, *Interprétation musicale*, in Encyclopédie Universalis.
- Perec, Georges (1975), *W ou souvenir d'enfance*, Paris : Denoël.
- Piaget, Jean ([1964], rééd. 1996), *Six études de psychologie*, Paris : Denoël, coll. folio essais.
- Pistone, Daniel (textes réunis par), (1983), *L'Éducation Musicale en France, Histoire et méthodes*, éd. Presses de l'Université de Paris Sorbonne.
- Schepens, Eddy (1995), *Les anciens étudiants des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique de Paris et de Lyon de 1979 à 1990*, Paris : Ministère de la Culture/DEP.
- Schlanger, J. (1997), *La vocation*, Paris : Seuil.
- Suaud, Charles (1978), *La vocation*, Paris : Minuit, coll. Le sens commun.
- Suaud, Charles (1975), *L'imposition de la vocation sacerdotale*, Actes de la recherche, n° 3, 2–17.
- Szanto, A. et R. Alford, (1995), Orphée blessé : l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 110, décembre, 56–64.
- Thélot, Claude (1980), *Le poids d'Anchise : la mobilité sociale en France*, D. R. Nantes : INSEE.
- Thélot, Claude (1982), *Tel père, tel fils, position sociale et origine familiale*, Paris : Dunod.
- Verger, Annie (1982), L'artiste saisi par l'école : classements scolaires et « vocation » artistique, *Actes de la recherche*, n° 42, avril, 19–31.
- Weber, Max ([1922], 1971), *Économie et société*, Paris : Plon.
- Weber, Max ([1919], 1964), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris : Plon, Agora, Presses Pocket.
- Willener, Alfred (1997), *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*, Paris : L'Harmattan.
- Zilsel, Edgar ([1926], 1993), *Le génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*, Paris : Minuit.