

## ETHNOGRAPHIES DU TRAVAIL ARTISTIQUE : APPORTS ET USAGES ÉPISTÉMOLOGIQUES

Marie Buscatto

L'Harmattan | « Sociologie de l'Art »

2006/2 OPuS 9 & 10 | pages 87 à 105

ISSN 0779-1674

ISBN 9782296015852

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-2-page-87.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Marie Buscatto, « Ethnographies du travail artistique : apports et usages  
épistémologiques », *Sociologie de l'Art* 2006/2 (OPuS 9 & 10), p. 87-105.  
DOI 10.3917/soart.009.0087  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques

---

Marie BUSCATTO, Laboratoire G. Friedmann, Paris I – CNRS  
marie.buscatto@univ-paris1.fr

***Résumé :** Définie comme « tout type d'enquête qui repose sur une insertion personnelle et de longue durée du chercheur dans le groupe qu'il étudie », l'ethnographie vise à construire un « matériau » spécifique. Cet usage ouvre de riches perspectives épistémologiques pour la sociologie du travail artistique. Fondant notre propos sur une enquête de terrain menée depuis 1998 dans le monde du jazz français, nous étudions ici les apports spécifiques de cette méthode selon deux lignes principales. Si l'ethnographie permet d'accéder à certaines réalités « invisibles », nourrissant en retour le renouvellement des analyses sur l'activité artistique, elle peut, grâce à la multiplication des « jeux d'échelle », se traduire par le repérage de phénomènes sociétaux.*

***Mots-clés :** jazz, ethnographie, travail, art, musique*

## **Ethnographies of artistic work : epistemological contributions and uses**

***Summary :** Defined as “any type of survey which reposes on the researcher's personal and long term insertion in the group s/he studies”, ethnography aims at building a specific methodological “material”. This method opens rich epistemological*

*perspectives for the sociology of artistic work. Based on our survey led in the French jazz world since 1998, we will here present such specific epistemological contributions along two main lines. On the one side, ethnography enables to get access to some "invisible" social realities. On the other side, through the multiplication of "scale games", ethnography may lead to the identification of societal phenomena, renewing current analyses of artistic work.*

**Keywords :** *jazz, ethnography, work, art, music*

### **Etnografías del trabajo artístico : aportaciones epistemológicas**

**Resumen :** *Definida como "todo tipo de investigación que se basa en una inmersión personal y de larga duración del investigador en el grupo que estudia", la etnografía trata de elaborar un "material" específico, objeto de todos los análisis del investigador. Este método abre ricas perspectivas epistemológicas para la sociología del trabajo artístico. Basando nuestra exposición en un trabajo de campo realizado desde 1998 en el mundo del jazz francés, estudiamos aquí las aportaciones de este método, según dos líneas principales. Si la etnografía permite acceder a ciertas realidades "invisibles", alimentando en cambio la renovación de los análisis de la actividad artística, también puede, gracias a la multiplicación de los "juegos de escala", traducirse por la puesta en evidencia de fenómenos sociales.*

**Palabras claves :** *jazz, etnografía, trabajo, arte, música*

## Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques

À la fin des années quatre-vingt-dix, l'ethnographie a resurgi comme une méthode légitime en sociologie du travail<sup>1</sup> et a émergé dans les recherches sur le travail artistique<sup>2</sup>. Définie comme « tout type d'enquête qui repose sur une insertion personnelle et de longue durée du chercheur dans le groupe qu'il étudie »<sup>3</sup>, cette observation *in situ* vise à construire un « matériau ethnographique » spécifique, objet de toutes les analyses du chercheur. La production de résultats sociologiques

---

<sup>1</sup> Peneff J., « Les débuts de l'observation participante ou les premiers sociologues en usine », *Sociologie du travail*, 38 (1), 1996, p. 25-44.

<sup>2</sup> On en prendra pour exemples les publications récentes de Brandl, Grimaud, Le Guern, Perrenoud, Sorignet ou Wagner portant de manière respective sur les musiques amplifiées, le cinéma à Bollywood, les monteur-ses de films, les « musicos », les danseur-ses contemporains ou les violonistes virtuoses. E. Brandl, « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », *Sociologie de l'art*, Opus 6, 2004, p. 121-153 ; E. Grimaud, *Bollywood film studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris, Editions du CNRS, 2003 ; Ph. Le Guern, « Fabriquer la série policière télévisée : une enquête sur le tournage de la série Julie Lescaut » in *Les Séries policières à la télévision*, dir. P. Beylot et G. Sellier, Paris, INA-L'Harmattan, 2004, p. 143-160 ; M. Perrenoud, « La figure du musicos. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse », *Ethnologie française*, 33 (4), 2003, p. 683-688 ; P. E. Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, 56, 2004 ; I. Wagner, « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines*, 56, 2004, p. 133-163.

<sup>3</sup> Schwartz O., « L'empirisme irréductible. La fin de l'empirisme ? », postface de N. Anderson *Le Hobo. Sociologie du sans-abri*, Paris, Nathan, 1993 (1923), p. 265-305, p. 267. On peut mentionner cette définition anglo-saxonne « classique » de l'ethnographie qui inclut également ces différents paramètres : « In its most characteristic form it involves the ethnographer participating, overtly or covertly, in people's daily lives for an extended period of time, watching what happens, listening to what is said, asking questions – in fact, collecting whatever data are available to throw light on the issues that are the focus of the research. » M. Hammersley, P. Atkinson, *Ethnography. Principles in Practice*, New York, Routledge, 1995 (1983), p. 1. « Dans sa forme la plus typique, l'ethnographie suppose que l'ethnographe participe, de manière connue ou cachée, à la vie quotidienne des observé-es sur une longue durée. Il ou elle regarde ce qui se passe, écoute ce qui est dit, pose des questions : en fait elle ou il recueille les données disponibles pour éclaircir les questions qui se situent au cœur de sa recherche » (notre traduction).

s'appuie alors sur un travail réflexif élaboré aux différents moments de l'enquête<sup>4</sup>. Entre engagement et distanciation<sup>5</sup>, l'enquêtrice transforme de nombreuses expériences humaines, souvent intenses et très personnelles, en analyses sociologiques raisonnées.

*Or, plus qu'une mode scientifique, cet usage de l'ethnographie<sup>6</sup> ouvre de riches perspectives épistémologiques pour la sociologie du travail artistique, et ce d'une double manière<sup>7</sup>. Le matériau ethnographique étant soumis à une forte « ambivalence épistémologique »<sup>8</sup>, il oblige à repenser le cadre « scientifique » dans lequel peut se réaliser une analyse sociologique de l'activité artistique. De plus, à travers l'usage de l'ethnographie s'élabore*

---

<sup>4</sup> Burawoy M., « Revisits : An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography », *American Sociological Review*, 68 (5), 2003, p. 645-678 ; M. Buscatto, « Ethnography as a Powerful Method to Unveil Organizational Realities : Ways and Reasons », Conférence on *Ethnographic Organizational Studies*, September 19-21, 2002, University of St Gallen, Switzerland (en cours de publication) ; F. Weber, « De la modélisation à la description armée : le cas de l'ethnographie réflexive » in *Le Modèle et le récit*, dir. J.-Y. Grenier, C. Grignon, P.-M. Menger, Paris, Ed. MSH, 2001, p. 355-364.

<sup>5</sup> Elias N., « Problems of involvement and detachment », *The British Journal of Sociology*, VII (3), 1956, p. 226-252 ; E. C. Hughes, *The Sociological Eye : Selected Papers on Work, Self and the Study of Society*, Book 2, Chicago, Aldine, 1971.

<sup>6</sup> L'ethnographie est une méthode fondée par les ethnologues et anthropologues et située au cœur de leur activité scientifique (D. Cefai, *op. cit.*). Elle a cependant très tôt fait l'objet d'emprunts par la sociologie, à l'image de la célèbre « Ecole de Chicago » – Hughes, Becker ou Goffman – rendant alors les frontières disciplinaires plus difficiles à cerner. Si nous situons bien notre démonstration au sein de la discipline sociologique – ses thématiques, ses objets d'étude, ses théories ou ses outils –, nous faisons sans cesse appel aux travaux empiriques et aux réflexions épistémologiques développés par les ethnologues et les anthropologues avec lesquels nous sommes régulièrement amenée à échanger et à croiser nos approches.

<sup>7</sup> L'usage de cette technique en sociologie des arts commence à faire l'objet de réflexions épistémologiques partielles comme l'illustrent les deux séminaires et le numéro spécial de la revue *Volume!* auxquels nous avons été gracieusement invitée. Leur objet porte sur l'usage de l'ethnographie, soit dans des contextes musicaux – Les Journées d'études « Terrains de la Musique » organisées par Marc Perrenoud en 2003 et 2004 qui donneront lieu à une publication à venir ou le numéro « Musiciens-sociologues : usages de la réflexivité » coordonné par Philippe Le Guern pour la revue *Volume!* paru en 2005 –, soit selon des modalités spécifiques – le séminaire « Pratique de la sociologie, pratique artistique » organisé par Roberta Shapiro et Marie-Christine Bureau en mai 2004. Pour ce qui est d'une réflexion épistémologique plus systématique, Howard Becker, ancien musicien de jazz professionnel et épistémologue renommé, reste cependant une référence isolée (H. S. Becker, *Les Ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La Découverte, 2002).

<sup>8</sup> Schwartz O., *op. cit.*

*la production de savoirs sociologiques novateurs aussi bien sur le monde du travail artistique que sur les évolutions du monde contemporain.*

C'est cette deuxième perspective<sup>9</sup> que cet article développera en se fondant de manière principale sur une « enquête de terrain » menée depuis 1998 dans le monde du jazz français. Notre propos sera sans cesse mis en relation avec ces enquêtes ethnographiques récentes et novatrices réalisées dans divers « mondes de l'art »<sup>10</sup> – danse, cinéma et musique notamment<sup>11</sup>. Dans le cadre restreint de cet article, nous étudierons les apports spécifiques de cette méthode selon deux lignes principales. Si l'ethnographie permet d'accéder à certaines réalités « invisibles », nourrissant en retour le renouvellement des analyses sur l'activité artistique, elle peut, grâce aux « jeux d'échelle »<sup>12</sup>, se traduire par le repérage de phénomènes sociétaux.

#### UN ACCÈS PRIVILÉGIÉ À DES RÉALITÉS « INVISIBLES »

Une vertu largement repérée de l'ethnographie est qu'elle permet d'accéder aux pratiques « invisibles » des acteurs *in situ*<sup>13</sup>. Si elle réussit à construire une position d'observation longue auprès du groupe étudié, pouvant supposer d'ailleurs de devenir un membre actif de ce groupe, l'ethnographe réussit à observer et à identifier ces moments, ces discours, ces comportements inaccessibles aux yeux et aux oreilles

---

<sup>9</sup> Ceux ou celles intéressé-es par cette première perspective épistémologique pourront lire notre article sur les usages épistémologiques du « genre » de l'ethnographe dans ce type d'enquête (M. Buscatto, « Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du « genre » de l'ethnographe », *Volume!*, 4 (1), 2005a, p. 77-93).

<sup>10</sup> Becker H. S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1998 (1982).

<sup>11</sup> Cet article est directement lié au projet de recherche dont nous assumons la responsabilité « Le travail artistique au croisement des méthodes. Réflexions épistémologiques autour de l'ethnographie ». Financé par le programme Action Concertée Incitative « Jeunes chercheuses, jeunes chercheurs 2004 » du ministère de la Recherche, il est réalisé au sein du Laboratoire Georges Friedmann, Université de Paris I- Panthéon Sorbonne – CNRS sur la période 2004-2007, en collaboration avec huit collègues universitaires usant de l'ethnographie de manière principale ou secondaire pour mener leurs recherches : C. Karakioulafis, B. Lalandre, Ph. Le Guern, M. Oughabi, H. Ravet, C. Rudent, P.-E. Sorignet, I. Wagner.

<sup>12</sup> Revel J. (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil, 1996.

<sup>13</sup> Becker H. S., 2002, *op. cit.* ; D. Cefai (dir.), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003 ; C. Morrill, G. A. Fine, « Ethnographic Contributions to Organizational Sociology », *Sociological Methods and Research*, 25, 1997, p. 424-511.

de l'« étranger » que constitue la chercheuse par entretien ou par questionnaire. Il peut s'agir de pratiques tabous à l'image des pratiques de sorcellerie observées par Jeanne Favret-Saada<sup>14</sup>. On peut également accéder à ces moments de vie, privée ou publique, qui sont cachés aux « étrangers », aux *square* diraient les musiciens de danse étudiés par Howard Becker<sup>15</sup>. On peut encore révéler des pratiques indicibles, flottantes ou contradictoires telles des pratiques corporelles « naturelles »<sup>16</sup> ou la variabilité des principes d'action selon les contextes<sup>17</sup>. Cet accès privilégié à certaines réalités sociales peu visibles<sup>18</sup> permet en retour de repérer les multiples rationalités qui sous-tendent les actions individuelles et leurs modalités de construction dans l'action. C'est à travers l'exemple des chanteuses de jazz françaises que nous montrerons la manière dont l'ethnographie nous a effectivement donné accès à des pratiques peu accessibles autrement et a, en retour, nourri une analyse sociologique originale.

### *Une double hiérarchisation sexuée dans le monde du jazz français*

L'enquête ethnographique effectuée pendant quatre années dans le monde du jazz français<sup>19</sup> a révélé une double différenciation sexuée<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> Favret-Saada J., *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

<sup>15</sup> Becker H. S., *Outsiders. Sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1994 (1963).

<sup>16</sup> Faure S., « Filles et garçons en danse hip hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, 55, 2004, p. 5-20.

<sup>17</sup> Grimaud E., *op. cit.*

<sup>18</sup> Sans compter que par sa seule vertu descriptive des détails de la vie quotidienne (habillement, pratiques corporelles, arrangements architecturaux ou objets) l'ethnographie se révèle utile pour accéder aussi bien à l'organisation interne de pratiques artistiques qu'à leurs logiques sociales. Ce point est superbement démontré par Jean Cuisinier dans son article de 1989. J. Cuisinier, « Le champ ethnographique et le résistible projet d'une anthropologie de l'art », *L'Année sociologique*, 39, 1989, p. 15-58.

<sup>19</sup> L'enquête ethnographique a été menée entre juin 1998 et juin 2002. Profitant de notre position de chanteuse amatrice, nous avons accédé de manière prolongée aux réalités quotidiennes de 77 musiciens de jazz professionnels aux instruments, styles musicaux, niveaux de réputation et ancienneté professionnelle variés. Afin de mieux saisir les justifications données par ces musicien-nes à leurs pratiques, ce matériau ethnographique a été complété par des entretiens effectués au cours de l'année 2001 auprès de vingt musicien-nes et une lecture systématique de la presse spécialisée (M. Buscatto, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'art*, Opus 5, 2004, p. 35-56 M.

Alors que le jazz est un monde d'hommes – plus de 95% des musiciens de jazz français sont des hommes<sup>21</sup> – les chanteurs sont d'abord des femmes – 70% des chanteurs sont des chanteuses<sup>22</sup>. Mais surtout, même les chanteuses françaises les plus reconnues par leurs collègues, le public et les critiques ne vivent jamais principalement de leur art. En d'autres termes, elles se situent dans les sphères inférieures de la « hiérarchie informelle des emplois qui prend en compte les revenus, les horaires de travail et la réputation professionnelle que lui attribue la communauté musicale »<sup>23</sup>.

*Au terme de cette enquête, nous avons identifié un phénomène peu visible aux yeux de tous et de toutes – la hiérarchisation négative des chanteuses françaises de jazz – et révélé trois processus sociaux produisant et légitimant cette hiérarchisation « sexuée ». Des conceptions sexuées de la musique séparent instrumentistes et chanteuses. Les chanteuses s'attachent plutôt à interpréter mélodiquement et textuellement des chansons, des standards composés par d'autres. Les instrumentistes rêvent plutôt de composer, associant les chanteuses au jazz commercial, dénigré et dévalorisé. De plus, des conventions sociales, langagières et musicales « masculines » guident les relations de travail, rendant difficile l'accès et le maintien des femmes chanteuses sur le marché de l'emploi musical du jazz. Enfin, des stéréotypes féminins, partagés par l'essentiel des musiciens, rendent les femmes chanteuses peu « employables » et les enferment dans des positions musicales illégitimes. Une hiérarchisation conflictuelle entre chanteuses et instrumentistes s'instaure ainsi alors même qu'une grande majorité de ces musiciens aspire à vivre une « parité » harmonieuse.*

---

Buscatto, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, 44 (1), 2003a, p. 33-60.

<sup>20</sup> Buscatto M., 2003a, *op. cit.*

<sup>21</sup> Ces pourcentages sont basés sur le *Guide-Annuaire du Jazz en France 2000*. Etant basés sur un principe d'auto-déclaration – et non pas fondés sur des critères de revenus, de pratique effective ou de reconnaissance légale –, ils doivent bien sûr être pris avec précaution. Ils donnent un ordre de grandeur réaliste que nos observations, entretiens et lectures ont sans cesse confirmé, mais ils ne constituent pas un pourcentage statistique précis sur la composition de cette population. Pour une explication détaillée de la manière dont est constituée et validée ce pourcentage, le lecteur peut se référer à notre article de 2003.

<sup>22</sup> Sur un total de 133 chanteurs déclarés dans le *Guide-Annuaire du Jazz en France 2000*, 93 sont des femmes.

<sup>23</sup> Becker H. S., 1994 (1963), *op. cit.*, p. 128.

*Mais en quoi l'ethnographie a-t-elle effectivement permis de développer un point de vue novateur sur cette question ?*

### *Redéfinir l'objet d'étude*

*L'ethnographie nous a donné un plein accès aux réalités conflictuelles qui entachent la vie quotidienne des chanteuses et des instrumentistes de jazz. La lecture des journaux de jazz comme la réalisation d'entretiens formels avec les musicien-nes de jazz auraient certes permis de déceler les difficiles relations entre les deux parties. Le dénigrement des chanteuses peu sérieuses ou aux « décolletés osés », le caractère souvent alimentaire des coopérations avec les chanteuses ou la dénonciation d'instrumentistes indéliçables ont parfois été recueillis par ce biais.*

*Cependant, ce matériau n'aurait guère permis d'en identifier le caractère systématique et surtout défavorable à toutes les chanteuses de jazz françaises quels que soient leur niveau technique, leur style musical, leur « apparence », leurs origines sociales ou leur mode d'expression. Plus encore, ce matériau n'aurait pas suffi à en analyser les raisons dans la mesure où cette différenciation sexuée s'exprimait et se produisait dans l'interaction musicale que seule une observation régulière pouvait saisir. Ce sont ces deux points que nous allons maintenant tenter d'explicitier.*

Dès notre premier « atelier de jazz vocal » sérieux<sup>24</sup>, nous avons accédé de manière privilégiée aux discours des chanteuses de jazz professionnelles ou en voie de professionnalisation au sujet d'instrumentistes indéliçables, agressifs ou peu coopératifs. Ces premières observations nous ont donné envie de tenir un carnet ethnographique et de tenter d'expliquer cette relation éminemment conflictuelle de manière sociologique. Nous avons ainsi multiplié les occasions d'observation – stages, ateliers instrumentaux, concerts, soirées – et les avons complétées en 2001 par une série d'entretiens afin

---

<sup>24</sup> Notre pratique du jazz vocal date de l'année 1993, mais c'est en 1998 que pour la première fois nous participons à un atelier de jazz vocal hebdomadaire organisé dans une école de jazz parisienne qui nous fait rencontrer non plus les seules chanteuses amatrices de jazz – dont nous sommes – mais surtout les chanteuses de jazz professionnelles ou en voie de professionnalisation. Nous débutons alors un carnet de terrain ethnographique (M. Buscatto, « Les « carrières » amatrices à la lumière de l'ethnographie de très longue durée » in M. Perrenoud (dir.) *Terrains de la musique*, Paris, L'Harmattan, 2006, à paraître).

d'alimenter les premières hypothèses alors posées. Or, les résultats finalement obtenus ont fondamentalement émergé grâce à l'usage de l'ethnographie.

D'une part, l'usage de l'ethnographie nous a permis de déconstruire l'ensemble des discours produits par les unes et les autres pour expliquer cette relation éminemment conflictuelle et de redéfinir notre objet d'étude à l'image d'Yves Delaporte dans son enquête sur les entomologistes parisiens<sup>25</sup>. Nous n'avons finalement pas tenté d'expliquer la relation conflictuelle développée entre chanteuses de jazz et instrumentistes, mais identifié un autre objet d'étude qui permettait d'exprimer au plus près la différenciation sexuée à l'œuvre dans le monde du jazz observé : la hiérarchisation négative subie par toutes les chanteuses de jazz françaises observées. Ce premier résultat fondamental obtenu grâce à l'ethnographie est en effet que les chanteuses de jazz françaises se situent aux niveaux les moins élevés de la hiérarchie musicale, quels que soient leur niveau technique, leur réputation artistique ou leur style musical.

En effet, même les chanteuses les plus renommées et reconnues par leurs pairs et les critiques – recevant des critiques positives lors de la sortie de leurs disques, faisant l'objet de compliments ouverts au cours des discussions ou programmées dans les festivals ou clubs renommés – ne vivent jamais du jazz de manière principale. Elles ne sont tout simplement guère recrutées comme *sidewomen* par les autres instrumentistes. Or, cette position musicale permet seule d'éviter les travaux « annexes » – enseignement, musiques périphériques, direction de chorales, gestion d'ateliers, animations culturelles, etc. – qui sont le lot commun des musicien-nes peu ou pas du tout réputé-es. Vivre du jazz suppose de jouer dans une dizaine de groupes au cours d'une même année, seuls deux ou trois de ces groupes étant dirigés en *leader* par un musicien donné<sup>26</sup>. La grande notoriété des chanteuses de jazz étrangères – Diana Krall, Norah Jones ou Stacey Kent pour les plus connues – comme la relative facilité d'un « groupe avec chanteuse de jazz » à se produire dans les soirées

---

<sup>25</sup> Delaporte Y., « L'objet et la méthode : quelques réflexions autour d'une enquête d'anthropologie urbaine », *L'Homme*, XXVI (1-2) 97-98, 1986, p. 155-169.

<sup>26</sup> Coulangeon P., *Les Musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; M. Buscatto, *op. cit.*, 2004.

privées, les clubs ou les cafés amènent les unes et les autres à penser que les chanteuses « sérieuses » s'en sortent aussi bien, voire mieux, que leurs équivalents instrumentistes. Ces expériences masquent leur faible insertion dans les réseaux musicaux aboutissant sur leur « exclusion » des positions musicales les plus confortables réservées aux plus réputés qui ne vivent « que » du jazz<sup>27</sup>. Ce constat empirique, qui a été régulièrement corroboré depuis aussi bien par les acteurs concernés – chanteuses et instrumentistes auxquels nous avons eu depuis l'occasion de présenter nos travaux oralement et/ou par écrit – est pourtant d'abord un étonnement pour nos interlocuteurs musicaux et nos collègues sociologues<sup>28</sup>. Seule l'ethnographie nous a donné les éléments et le regard qui permettraient de dépasser ce premier « préjugé » porté sur la situation des chanteuses, préjugé nourri d'expériences quotidiennes répétées – la notoriété des chanteuses de jazz étrangères et la plus grande facilité des groupes à chanteuses d'être programmés dans des contextes « commerciaux ».

Ce résultat n'a été conceptualisé sous cette forme que dans les derniers temps de l'écriture, faisant écho à une remarque du rapporteur de la *Revue française de sociologie* qui, à la lecture d'une première version de notre article, nous demandait de préciser les termes même de notre conceptualisation – les concepts de ségrégation ou de discrimination étant alors suggérés. Cette remarque nous a alors incitée à formaliser la différenciation sexuée qui était effectivement à l'œuvre dans ce monde de l'art et à finaliser nos premières analyses autour du concept de hiérarchisation sociale. Mais seul le recueil systématique des nombreuses informations relatives aussi bien aux situations de travail expérimentées au fil des années par les chanteuses et instrumentistes qu'à leurs caractéristiques sociales – âge, formation, style musical ou « apparence » – et privées – conjoint, lieu de vie ou arrivée d'un enfant – a permis de repérer et de prouver, contre le « sens commun », la hiérarchisation négative auxquelles toutes les chanteuses de jazz – et non les moins sérieuses – étaient soumises. Les entretiens, réalisés sur une durée limitée et à un moment spécifique d'une

---

<sup>27</sup> Pour une description exhaustive de cette situation, nous vous suggérons de consulter l'article mentionné.

<sup>28</sup> Nous en faisons l'expérience régulière, soit au cours de séminaires de recherche et d'échanges informels avec nos collègues sociologues, soit aux différents moments de l'enquête sur les femmes instrumentistes de jazz que nous menons actuellement dans le prolongement des travaux passés.

trajectoire, n'ont donné accès qu'à des informations partielles, limitées dans le temps et en partie erronées sur les différents éléments constitutifs de l'activité professionnelle des personnes rencontrées et à l'organisation de leurs réseaux sociaux informels. Nous avons en effet systématiquement reconstruit ces activités et trajectoires professionnelles en croisant les éléments transmis au cours de ces entretiens menés en 2001 et les éléments recueillis au fil de nos observations sur quatre années – discussions informelles, lecture des programmes, participation à des soirées musicales, etc.

### *L'« arrangement des sexes » comme point d'entrée de l'analyse*

D'autre part, et de manière strictement parallèle, la multiplication des observations nous a rapidement amenée à ne pas user d'une première approche pourtant généralement mobilisée pour expliquer les phénomènes de différenciation sexuée à l'œuvre dans les domaines artistiques. En effet, cette approche s'intéresse avant toute chose à l'étude des trajectoires socioprofessionnelles des artistes, ces dernières étant généralement reconstruites grâce à des récits de vie ou à des entretiens non directifs. Cette approche appréhende au mieux les moments – dans l'enfance, au sein des écoles, en cours de carrière – ou les croyances sociétales – une conception sexuée de l'instrument et de sa pratique qui sous-tendent certaines différenciations sexuées. Elle saisit de manière éclairante la moindre présence des femmes dans un champ artistique comme l'ont montré Dominique Pasquier pour les artistes peintres<sup>29</sup> ou Hyacinthe Ravet au sujet des musiciennes d'orchestres symphoniques<sup>30</sup>. Elle explique la première forme de différenciation sexuée à l'œuvre dans le jazz : des femmes chanteuses, des hommes instrumentistes.

Mais cette perspective n'appréhendait pas les processus de production et de légitimation de la hiérarchisation musicale qui l'accompagne, situant les chanteuses aux échelons les plus bas de la renommée musicale et des conditions d'emploi. Reformulée dans les termes définissant alors notre objet d'étude – les relations conflic-

---

<sup>29</sup> Pasquier D., « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, 4, 1983, p. 418-431.

<sup>30</sup> Ravet H., « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession », *Travail, Genre et Sociétés*, 9, 2003, p. 173-195.

tuelles entre chanteuses et instrumentistes de jazz –, cette approche ne saisissait donc guère les raisons sous-tendant des tels rejets et dénigrements réciproques. D'où l'approche interactionniste choisie, qui voit dans l'interaction musicale entre ces deux catégories de musiciens, dans l'« arrangement des sexes » selon l'expression de Goffman, le lieu principal de réalisation, d'expression et de négociation d'une hiérarchisation sexuée. « It is here that sex-class makes itself, here in the organization of face-to-face interaction »<sup>31</sup>. Dans cette rencontre se négocient aussi bien les règles qui guident le jeu collectif entre les musiciens que les termes de la *bonne musique* à jouer. Dans ce moment se définissent les conventions esthétiques, musicales et sociales qui orientent les relations entre musiciens tout comme se construit la musique jouée. C'est au cœur même de la pratique musicale qu'ont pu être repérées les modalités de production et de légitimation de la hiérarchisation qui s'opère « naturellement » entre chanteuses et instrumentistes sur la scène de jazz française. Nous avons ainsi repéré le caractère éminemment « masculin » du monde du jazz français, dans sa définition de la bonne musique, des conventions sociales ou des stéréotypes sociaux attachés aux femmes chanteuses.

L'ethnographie permet d'accéder de manière privilégiée à des « pratiques invisibles », corporelles ou discursives, qu'elles soient « naturelles », *tabous*, indicibles, contradictoires ou tout simplement peu connues des acteurs et des actrices qui les portent. Ce repérage influe en retour sur la manière dont sont identifiés des phénomènes sociaux imprévus – telle la hiérarchisation négative des chanteuses de jazz – et dont sont analysées leurs modalités de production et de légitimation au cœur même de l'interaction sociale. On retrouve ce même usage épistémologique de l'ethnographie dans les travaux les plus récents d'Izabela Wagner dans la reconstitution des réseaux sociaux du monde très fermé des violonistes virtuoses<sup>32</sup>, de Sylvia Faure dans le repérage des modalités de redéfinition des différenciations sexuées dans le monde des danseurs *hip hop* en relation avec leurs dispositions sociales et les politiques institutionnelles<sup>33</sup> ou

---

<sup>31</sup> « C'est dans l'organisation de l'interaction en face à face que se construit la sexualité proprement dite. » (notre traduction) E. Goffman, « Frame Analysis of Gender », 1976-1977 in C. Lemert, A. Branaman (eds) *The Goffman Reader*, Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers Inc., 1997, pp. 201-227, p. 208.

<sup>32</sup> Wagner I., *op. cit.*

<sup>33</sup> Faure S., *op. cit.*

encore dans la mise au jour des modes collectifs de conception et de production des films à Bollywood finement restitués par Emmanuel Grimaud<sup>34</sup>.

## IDENTIFIER DES PHÉNOMÈNES SOCIÉTAUX

Parce qu'elle permet d'accéder à des mondes sociaux peu visibles, l'ethnographie ouvre un regard privilégié sur leurs réalités « micro ». Mais elle peut aussi, grâce à la multiplication des « jeux d'échelle »<sup>35</sup>, fonder le repérage de phénomènes sociaux plus larges. En d'autres termes, l'ethnographie se révèle aussi un outil pertinent pour identifier des mouvements plus larges de production et de transformation des rapports sociaux et les décrire dans leurs réalités les plus fines. Comme nous venons de le montrer, nous avons ainsi relié la situation sociale et musicale expérimentée par les chanteuses de jazz à une analyse plus large en termes de rapports sociaux de sexe. Le jazz vocal est en effet apparu défini comme un « métier de femme ». Les chanteuses de jazz en expérimentent toutes les réalités sociétales, de l'« invisibilité » de leurs savoirs vocaux et scéniques à la mise en œuvre de représentations dénigrées de la séduction féminine. Nous allons ici aborder un deuxième exemple, celui de nos travaux sur la « vocation artistique » des musicien-nes de jazz. Nous montrerons comment, par l'« extension de (ce) cas »<sup>36</sup>, nous avons mis au jour les modalités de production, d'expression et de légitimation de la « psychologisation sociale », phénomène qui traverse la société contemporaine.

### *La mise sous tension de la « vocation » artistique*

Placé sous le « registre de la vocation »<sup>37</sup>, le travail artistique contemporain se présente comme une forme aboutie d'expression de « soi » envahissant les différentes sphères de la vie privée et professionnelle. Or, notre enquête ethnographique, croisant dans une même analyse pratiques musicales et discours échangés, logiques sociales d'action et

---

<sup>34</sup> Grimaud E., *op. cit.*

<sup>35</sup> Revel N., *op. cit.*

<sup>36</sup> Burawoy M., « The Extended Case Method », *Sociological Theory*, 16 (1), 1998, p. 4-33.

<sup>37</sup> Heinrich N., « Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, 36 (4), 1995, p. 499-524.

motivations artistiques, idéaux affirmés et vécus quotidiens des musicien-nes de jazz français a révélé les tensions semées par cet idéal artistique dans l'expérience des musicien-nes professionnel-les.

Aussi bien au cours des entretiens formels que des rencontres informelles, ces derniers affirment bien que l'exercice du jazz relève d'un idéal artistique qui met leur activité sous le registre de la vocation. « Le jazz, c'est ma vie » : cette expression, répétée sous de multiples formes par les musicien-nes de jazz rencontrés-es, suppose que jazz et vie se confondent : jouer du jazz équivaut à exprimer une part fondamentale de *soi* ; être musicien-ne de jazz suppose une implication totale de *son être profond* dans l'activité musicale. Mais une grande majorité d'entre eux ne joue que rarement « sa » musique et ne s'exprime guère dans « son » art. Ils ou elles se consacrent avant toute chose à des activités musicales périphériques et expérimentent en retour des tensions permanentes entre leur idéal – exprimer leur vocation en jouant *leur* musique – et leur activité principale – réaliser un travail musical jugé peu *personnel*. Ces musicien-nes de jazz enseignent la musique, accompagnent des cours, jouent dans des registres autres que le jazz (rock, variété, techno ou musique pour enfants), participent à des animations commerciales ou à des soirées privées, composent des musiques *commerciales* (publicitaires, chansons ou cinéma). Ces activités sont qualifiées par certain-es d'intéressantes, ludiques et humaines, de moindre mal par d'autres, enfin de galère épuisante à éliminer par une minorité. Dans tous les cas, elles sont vécues comme une contrainte à l'expression de *soi*, à la réalisation de *sa vraie* musique.

Une minorité des musicien-nes de jazz, situé-es aux échelons les plus élevés de la renommée musicale, réussit à vivre de « sa » musique et à s'exprimer à travers elle. Or, ces musicien-nes voient leur vie également traversée par des tensions « psychologiques » – *peurs, angoisses, anxiété* ou *stress* – qui, selon leurs propres dires, mettent leur équilibre *personnel* en danger. La vocation artistique, en créant tensions et paradoxes, devient la source de fragilités dont il faut savoir se prémunir pour éviter les *dérives* qui les menaceraient – échec destructeur, usage de drogues, déprime et dépression, surmenage.

### *De l'idéal artistique à la « psychologisation sociale »*

Comme on peut le voir, l'ethnographie nous a permis d'accéder, ici encore, à des réalités peu visibles aux yeux de l'enquêtrice par entretiens ou questionnaires. La césure opérée entre « sa » musique » et « la » musique est bien présente par moments au cours des entretiens, notamment quand un musicien décrit ses activités artistiques à la chercheur-e. Mais la force de l'idéal artistique tend à rendre ces moments rares, les musicien-nes préférant le plus souvent énoncer leurs réalités quotidiennes à mots feutrés, voire à les faire disparaître de leur mode de présentation de soi pour magnifier leurs réalisations personnelles et leurs plaisirs créatifs. De même, si au cours des entretiens étaient parfois abordées des périodes psychologiquement difficiles - des difficultés dans la création, une psychanalyse en cours ou une période passée dans la drogue -, cette énonciation restait là encore lointaine et difficile à saisir dans ses ressorts intimes. De plus, cette césure entre « sa » musique » et « la » musique » ou ces événements difficiles à vivre sur un plan « psychologique » ne prenaient leur sens qu'en relation avec les nombreuses observations réalisées au cours du temps. L'ethnographie nous a en effet permis de resituer ces discours dans le contexte d'action qui participe à les définir, à les interpréter, à les expliquer<sup>38</sup>. Leur donner tout leur sens a supposé de les mettre en relation avec les situations musicales quotidiennes de ces musicien-nes observé-es soit en partageant par moments leurs réalités - dans les *jams*, les soirées privées, les ateliers, les cours, les concerts -, soit en jouant un rôle de confident-e, de copine ou de chanteuse « agréable » lors des discussions et échanges partagés avec eux ou elles au sujet des autres musicien-nes dont on « prend des nouvelles » ou au sujet de leurs propres parcours. Elle nous a aussi permis de « voir » comment s'articulent vie privée et vie publique dans ce jeu sans cesse renouvelé de redéfinition de sa « vocation », comme a pu le faire Pierre-Emmanuel Sorignet dans ses travaux sur les danseur-ses contemporain-es<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Ce point est superbement et finement démontré dans les travaux épistémologiques de David Silverman sur l'ethnographie dont un exemple récent serait D. Silverman, « Instances or sequences ? Improving the state of the art of qualitative research », *The State of the Art of Qualitative Social Research in Europe Workshop*, Technical University Berlin, September 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> 2004.

<sup>39</sup> Sorignet P.-E., *op. cit.*

Or, ce premier résultat sociologique a fondé la production d'une analyse sociétale plus ambitieuse. L'activité artistique, qu'elle soit vécue sur un « mode vocationnel contraint » pour les moins reconnus ou sur un « mode invasif » pour l'élite reconnue, est une activité éminemment individuelle. La position d'ethnographe, en révélant les ressorts les plus intimes de ces situations sociales, ses tensions et ses négociations incessantes, a permis aussi de leur donner un sens sociétal en relation avec les autres éléments constitutifs de la vie d'artiste – la difficile césure entre vie privée et vie professionnelle, l'implication subjective permanente dans les projets de création ou la multiplication des engagements temporels irréguliers et déstructurés. L'insertion dans le monde des musicien-nes de jazz nous a ici donné un accès direct à une réalité « psychologiste » dans ses termes, ses signes et ses modalités de production et de légitimation. Or, plus qu'une observation propre à ce monde professionnel, elle exprimait en retour un phénomène social plus large déjà observé dans d'autres sphères de la société par nos soins, certes, pour ce qui est de mondes professionnels plus classiques<sup>40</sup>, mais surtout par d'autres chercheurs étudiant par exemple les familles contemporaines<sup>41</sup> ou l'usage des drogues et la dépression<sup>42</sup>.

Par un travail d'élargissement du cas rencontré dans le domaine artistique aux phénomènes présents dans d'autres mondes sociaux, il devenait possible de conclure sur le rôle moteur que jouent ici les artistes dans le développement d'une « culture psychologique » qu'ils portent le plus souvent à leurs risques et périls sociaux, familiaux et personnels. Nous sommes partie de l'expression *culture psychologique* construite par Robert Castel<sup>43</sup>. Cette culture – composée d'un ensemble hétéroclite de discours, de pratiques, de croyances et de conceptions – est dite de type psychologique dans la mesure où les individus définissent ce qu'ils vivent (et peuvent vivre) en référence à des mécanismes psychologiques naturels qui les dépassent – la personnalité, le caractère, le don, le feeling ou le besoin. Mais cette expression ne signifie évidemment pas que notre analyse est psychologique et saisit

---

<sup>40</sup> Buscatto M., « Des managers à la marge : la stigmatisation d'une hiérarchie intermédiaire », *Revue française de sociologie*, 43 (1), 2002, p. 73-98.

<sup>41</sup> de Singly F., *Le Soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan, 1996.

<sup>42</sup> Ehrenberg A., *L'Individu incertain*, Paris, Calmann-Levy, 1995.

<sup>43</sup> Castel R., *La Gestion des risques. De l'anti-psychiatrie à l'après-psychanalyse*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

les mécanismes psychologiques de socialisation des individus. Nourrie d'un filtre sociologique, elle permet, à l'inverse, de montrer comment la vulgarisation de théories psychologiques de nature diverse – biologique, psychanalytique, cognitive ou behavioriste – inspire et justifie les pratiques et les discours des acteurs dans l'action. On pouvait donc alors parler d'une « psychologisation » des réalités sociales relevant de ce que Baudrillard nomme la « modernité psychologique » caractérisant la société individualiste contemporaine des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. L'individu moderne se conçoit non seulement comme une entité autonome et séparée des autres membres de la société, mais surtout il se définit comme un sujet qui doit assurer un travail permanent de révélation de son moi intime, de son identité personnelle, de sa personnalité authentique. En faisant porter sur l'individu le poids de ses réalités au travail, l'idéal artistique est une source permanente de tensions personnelles, de *stress* et de fatigue qui peut aboutir en cas d'échec professionnel, de difficultés à s'exprimer ou de périodes moins *inspirées* sur des risques nouveaux de déprime, de déséquilibre affectif ou de consommation de stimulants.

Cet usage « extensif » et conscient de l'ethnographie afin de développer des analyses sociétales est plus rare, même si on en trouve, là encore, de fortes traces dans la manière dont certain-es analysent les comportements observés en termes de rapports sociaux de sexe, de dispositions sociales ou de mécanismes institutionnels. L'ethnographie semble alors situer l'observateur à un point « idéal » entre les individus qui sont en partie constitués par les contextes sociaux qui les portent et les structures sociales que ces individus participent à produire et à transformer par leurs actes quotidiens. Le risque essentiel est alors celui de la « surinterprétation »<sup>45</sup> qui tendrait à déconnecter de telles analyses sociétales du matériau « micro » constitué. Mais l'ethnographie peut, à l'inverse, être considérée comme plutôt bien armée contre ce risque dans la mesure où elle ancre les interprétations proposées dans de fines réalités observées.

---

<sup>44</sup> Expression de Baudrillard citée in D. Hervieu-Léger, « The Transmission and Formation of Socioreligious Identities in Modernity », *International Sociology*, 13 (2), 1998, p. 213-228, p. 216.

<sup>45</sup> Olivier de Sardan J. P., « La violence faite aux données. De quelques figures de la surinterprétation en anthropologie », *Enquête*, 3, 1996, p. 31-59.

## CONCLUSION

En choisissant ces deux lignes principales d'enrichissement épistémologique que procure l'ethnographie à la sociologie du travail artistique – l'accès à des pratiques « invisibles », la possibilité d'élaborer des analyses sociétales –, nous avons suggéré sans les explorer de manière aussi précise les apports épistémologiques qui en découlent : la capacité à décrire des pratiques (habillement, objets, usages du corps ou aménagements architecturaux)<sup>46</sup> ; la saisie de certaines expériences très personnelles et intimes telle l'expression vocale<sup>47</sup> ; l'accès à certains milieux sociaux fermés<sup>48</sup> ; ou encore l'identification des étapes constitutives de trajectoires biographiques dans un milieu social donné<sup>49</sup>. En centrant notre démonstration sur deux axes majeurs des apports de l'ethnographie dans l'étude du travail artistique, nous espérons avoir montré de manière raisonnée et systématique de nouveaux horizons épistémologiques pour ceux ou celles qui étudient des mondes de l'art souvent peu accessibles au regard de l'« étranger » que peut constituer la sociologue.

L'usage de l'ethnographie suit ici le « modèle de la réflexivité », et ce d'autant plus que l'observateur est imbriqué dans le monde qu'il vise à étudier. Éviter le « piège de la surinterprétation »<sup>50</sup> nécessite ainsi de mettre en place un ensemble de principes, de procédures et de techniques de « précaution » aux différents moments de l'enquête portant aussi bien sur la contextualisation des observations réalisées que sur les pratiques de prise de notes, de recoupement, de saturation, de triangulation ou de mise à l'épreuve de son matériau auprès des observé-es et des collègues<sup>51</sup>. La relation d'enquête peut alors être instituée comme un des éléments de construction de l'analyse, de la preuve et de la démonstration. Nous avons montré ailleurs comment le fait d'analyser notre position de femme enquêtrice dans le monde

---

<sup>46</sup> Buscatto M., « La *jam* vous fait chanter. Des multiples vocations d'une nouvelle pratique du jazz », *Ethnologie française*, 2003b, 33 (4), p. 689-695.

<sup>47</sup> Buscatto M., « Les voix du jazz, entre séduction et expression de soi », *Prétentaine*, 18/19, 2005b, p. 85-101.

<sup>48</sup> Wagner I., *op. cit.*

<sup>49</sup> Buscatto M., *op. cit.* 2006.

<sup>50</sup> Olivier de Sardan J.-P., *op. cit.*, p. 55.

<sup>51</sup> Lahire B., « Risquer l'interprétation. Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », *Enquête*, 3, 1996, p. 61-87.

du jazz est devenu un matériau unique et original qui nourrissait, complétait, transformait l'interprétation des observations réalisées<sup>52</sup>.

Pour finir, l'écriture épistémologique ici engagée a transformé de manière artificielle des expériences, par définition peu maîtrisées, en principes clairs et structurés. Cette tentative d'explicitation raisonnée de notre démarche de recherche ne doit cependant jamais faire oublier le caractère nécessairement mouvant, imprévisible et chaotique de l'enquête ethnographique, et ce d'autant plus que les mondes de l'art sont des mondes souvent éclatés, fuyants, flous et peu accessibles de manière directe.

---

<sup>52</sup> Buscatto M., *op. cit.* 2005a.