
Comment être musicien ?

Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse

How to be a Musician? Occupational profiles of ordinary musicians in France and Switzerland

Marc Perrenoud et Pierre Bataille



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/8882>

ISSN : 1992-2655

Éditeur

Association internationale des sociologues de langue française (AISLF)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



Référence électronique

Marc Perrenoud et Pierre Bataille, « Comment être musicien ? », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Identité au travail, identités professionnelles, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 21 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/8882>

Ce document a été généré automatiquement le 21 novembre 2018.



Les contenus de la revue *SociologieS* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Comment être musicien ?

Figures professionnelles des musiciens ordinaires en France et en Suisse

How to be a Musician? Occupational profiles of ordinary musicians in France and Switzerland

Marc Perrenoud et Pierre Bataille

Introduction

- 1 Parce qu'elles ont été à l'avant-garde des processus d'individuation du rapport au travail ou du développement de l'activité professionnelle « par projet », l'analyse des professions dites « créatives » – professions artistiques ou intellectuelles notamment – est souvent mobilisée pour comprendre les mutations contemporaines des mondes du travail. En effet, alors que ces métiers présentaient des caractéristiques qui les situaient à la marge des emplois traditionnels (Friedson, 1986), l'intégration en constante augmentation depuis les années 1980 de la « critique artiste » dans les systèmes capitalistes contemporains (Boltanski & Chiapello, 1999) et les crises économiques à répétition ont largement contribué à une généralisation accrue des modalités du rapport à l'emploi initialement propres aux professions artistiques (Menger, 2009).
- 2 Néanmoins, le caractère à bien des égards paradigmatique qu'a recouvert l'analyse de ces espaces du travail artistique a pu conduire à surestimer l'homogénéité des groupes professionnels rangés sous l'étiquette « créative » (voir par exemple la supposée « classe créative » chère à Richard Florida ainsi que les nombreuses critiques de cette notion [Florida, 2002 ; Peck, 2005 ; Eckert *et al.*, 2012]). Les distinctions internes à ces groupes professionnels – et les rapports sociaux qu'elles traduisent – restent ainsi relativement méconnues. Par ailleurs, on oublie parfois que, malgré le caractère largement transnational des mutations évoquées plus haut – annonciatrices de l'avènement d'un « nouvel esprit » du capitalisme – la structuration et l'organisation des professions artistiques restent solidement ancrées dans des cadres législatifs nationaux, très variables d'un pays à l'autre. Ces cadres nationaux ont une influence considérable sur « ce qu'être musicien veut dire », autrement dit sur les identités professionnelles qui se déploient

dans chaque pays, tant pour ce qui est des statuts d'emploi que des cultures de métier, des faisceaux de tâches et des contenus d'activités. En s'intéressant aux différentes modalités de la pratique professionnelle chez les musiciens et musiciennes évoluant dans deux espaces nationaux distincts et en analysant comment ces formes d'emploi informent différentes manières « d'être » musicien, plus ou moins proches de l'image du travailleur « inspiré » et « créatif », le présent article fournit quelques bonnes raisons de penser l'ancrage social et géographique des professions créatives en montrant qu'elles n'échappent pas aux rapports de forces matériels et symboliques qui structurent l'ensemble des mondes du travail.

- 3 Cet article traite plus particulièrement des modalités d'exercice du métier des musiciens « ordinaires » évoluant dans l'espace français et suisse francophone (romand). Par l'expression « musiciens ordinaires » nous désignons des musiciens qui, peuplant les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle, sont à la fois les moins visibles et les plus nombreux (Perrenoud, 2007 ; Faulkner & Becker, 2009 ; Perrenoud & Bois, 2017). Ces musiciens, ni riches ni célèbres, consacrent leur vie à la pratique musicale dans des formes esthétiques couvrant l'ensemble des musiques actuelles (jazz, rock, pop, rap, électro, etc.) et même au-delà (musique traditionnelle, musique contemporaine etc.) et connaissent des situations d'emploi souvent hétérodoxes, ce qui les différencie fondamentalement des musiciens d'orchestres classiques, qui sont en général des salariés permanents (Lehmann, 2002).
- 4 À partir de deux enquêtes de terrain menées en France au début des années 2000 et en Suisse entre 2012 et 2015, nous montrerons ici comment se construit dans un pays et dans l'autre le métier de musicien comme un faisceau de tâches (Hughes, 1996) adapté au contexte national. Il s'agira ainsi de voir dans quelle mesure l'identité professionnelle des musiciens ordinaires est façonnée par leur environnement.
- 5 Notre travail nous amène également à pointer, par-delà les variations nationales, une relative continuité de la structuration du groupe professionnel étudié – s'organisant, en France comme en Suisse, autour de l'opposition entre deux types d'identités professionnelles du musicien, « l'artiste » créateur ou « l'artisan » compétent, inégalement accessibles aux musiciens en fonction de leur origine sociale et de leur genre notamment. Dans une première partie nous reviendrons rapidement sur notre utilisation de la notion d'identité et nous présenterons les éléments de méthodologie propres à chacune des deux enquêtes. Ensuite nous exposerons, dans une deuxième partie, les principales différences contextuelles entre la France et la Suisse, tant du point de vue des cadres légaux du travail et de l'emploi artistique qu'en ce qui concerne les caractéristiques de marché du travail musical dans chacun des deux pays. Enfin, dans la troisième et dernière partie, nous verrons comment, au-delà des différences circonstancielles, le métier de musicien ordinaire en France et en Suisse est traversé par les mêmes tensions en matière d'identité professionnelle.

Cadrage théorique et méthodologique

- 6 Bien que souvent mobilisée en sciences sociales, l'idée d'« identité » recouvre d'un auteur à l'autre des réalités assez différentes. Aussi, il nous semble nécessaire de livrer ici quelques précisions quant à la façon dont nous mobilisons la notion d'identité professionnelle, et plus encore de rendre compte de la méthodologie des deux enquêtes que nous mobilisons dans cet article.

Quelle « identité » ?

- 7 Comme cela a été signalé dans l'introduction de ce Dossier thématique, la question de l'identité (comment la caractériser, la définir, l'étudier ?) constitue l'un des plus vastes objets de discussion en sciences sociales et nous ne reprendrons pas le débat dans cet article. En revanche, nous indiquerons simplement que l'approche adoptée dans le cadre des deux enquêtes mobilisées ici s'inscrit plutôt dans la lignée interactionniste, considérant avec Everett C. Hughes dans « le travail et le soi » que « le métier est l'un des éléments pris en compte pour porter un jugement sur quelqu'un, et certainement l'un des éléments qui influence le plus la manière dont on se juge soi-même » et que « le métier d'un homme est l'une des composantes les plus importantes de son identité sociale, son moi, et même de son destin dans son unique existence » (Hughes, 1996, pp. 75-76). Pour nous en effet, les perspectives de l'identité professionnelle (identité de métier) et de l'identité au travail (la forme générale du rapport au travail chez Renaud Sainsaulieu [Sainsaulieu, 2014]) peuvent se combiner dans cette idée du « soi », du *self* tel qu'il est pensé par Everett Hughes, dans le cadre du « théâtre social du travail » (*social drama of work*)¹. La perspective hughesienne développée dans « le travail et le soi » et les nombreux autres textes qu'Everett Hughes a produits sur le même thème nous conduisent à considérer l'identité comme un phénomène ambivalent résultant de l'idée que chacun se fait de soi-même et de l'image qu'autrui a de chacun. Cette acception particulière entraîne deux implications majeures. D'une part l'identité est une production collective : on parle d'identité « pour soi » et « pour autrui » puisque ces deux registres se combinent en permanence, l'identité pour autrui générant un « étiquetage » spécifique et donc une assignation identitaire qui peut avoir de puissants effets. Cette définition relationnelle est primordiale. D'autre part l'identité telle que nous l'entendons est une production dynamique, susceptible d'évoluer dans le temps, soit de manière collective, à l'échelle de tout un groupe professionnel (c'est le cas pour le célèbre exemple des promoteurs immobiliers de Chicago étudié par Everett Hughes à la fin des années 1930), soit à l'échelle individuelle dans le cadre d'une « carrière ».
- 8 Il s'agit donc pour nous d'aller chercher dans les cadres d'exercice de l'activité professionnelle (statuts d'emploi, modes de rémunération) et dans le contenu des activités (faisceaux de tâches, systèmes de valeurs et stratifications internes) les ressorts d'un *work and self* constitutif des différentes figures professionnelles des musiciens enquêtés.

Deux enquêtes : méthodologie(s)

- 9 En France, l'enquête a été menée par Marc Perrenoud entre 1997 et 2005 dans le cadre d'un DEA puis d'une thèse de doctorat en anthropologie sociale à l'EHESS. Durant huit ans, l'enquêteur a vécu en immersion totale dans son terrain puisqu'il était lui-même musicien (contrebasse et basse électrique) dans la région toulousaine. Il a eu l'occasion de jouer environ 600 fois en public contre rémunération, dans des circonstances allant du bar musical de quartier au festival international, de l'animation de banquet de mariage à la performance danse/musique dans un centre d'art contemporain. Ces prestations publiques ont donné lieu à autant de séances de répétition avec des formations elles aussi très diverses, allant du trio de swing manouche jusqu'au groupe électro-noise en passant

par de nombreux appariements ponctuels pour jouer des standards be-bop et néo-bop dans différents « clubs de jazz » ou pour jouer de la musique intégralement improvisée dans les lieux les plus divers. Quelques séances de studio à l'occasion de l'enregistrement d'albums avec certains de ces groupes et quelques tournées (rarement plus d'une semaine, rarement à l'étranger) viennent compléter le corpus ethnographique.

- 10 Exerçant le métier parmi ses pairs, l'enquêteur a donc principalement opéré par observation participante et entretiens informels mais il a aussi réalisé une vingtaine d'entretiens semi-directifs formalisés (deux à trois heures chacun) auprès de musiciens qu'il côtoyait par ailleurs comme collègues de travail. Cette enquête a abouti à la publication de divers articles (entre autres : Perrenoud, 2006, 2007, 2008) et d'un ouvrage (Perrenoud, 2007). Par la suite, l'enquête de terrain parmi les « musicos » français s'est poursuivie jusqu'en 2010 spécifiquement sur la scène des musiques improvisées plus ou moins radicales (Perrenoud 2013) avant de se prolonger en Suisse à partir de 2012.
- 11 En Suisse, nous avons dirigé ensemble l'enquête Musicians LIVES ² qui s'est déroulée en deux phases principales. Pour la première phase, en 2012-2013, nous avons pu recruter deux personnes en Master avec un statut d'assistant-étudiant. Pendant un an, elles ont réalisé des observations de terrain et des entretiens exploratoires en Suisse romande qui ont alimenté le travail de pré-enquête. Leurs mémoires ont porté sur les carrières des femmes musiciennes pour l'un et sur la perception des carrières de musiciens ordinaires par leur entourage familial pour l'autre. En parallèle, nous avons mené des observations liées à nos propres activités musicales : Pierre Bataille, guitariste, a enregistré un album en studio à Genève et joué dans différentes salles avec son groupe de rock indie ; Marc Perrenoud a joué et enregistré dans différents lieux, bars, salles de concert et festivals avec un trio de « musique improvisée radicale ». Cette première phase nous a permis de dégager des indicateurs pertinents qui ont été mobilisés dans la phase 2.
- 12 Désirant aller au-delà du type de résultats que l'enquête ethnographique de Marc Perrenoud en France avait pu produire, nous avons souhaité mettre en place une deuxième phase (2013-2014) plus quantitative, ou du moins relevant de méthodes mixtes. Considérant que notre population d'enquête n'était inscrite sur aucun registre, que la définition même de ce qu'est un « musicien » faisait partie des aspects à étudier et considérant en outre que les enquêtes statistiques existantes sur la population suisse avaient un niveau de granularité inadapté pour étudier avec précision un groupe professionnel marginal, nous avons décidé de créer notre propre base de données. Pour garantir un maximum de représentativité, nous avons opté pour un procédé d'échantillonnage « par réseau » (le « *Respondant Driven Sampling* »), couramment utilisé en épidémiologie pour enquêter auprès des populations réputées « difficiles à atteindre » (usagers de drogues, travailleurs et travailleuses du sexe...) mais relativement peu diffusé en sociologie ³. Nous avons ainsi mené notre récolte de données auprès d'un échantillon de 120 musiciens et musiciennes « en activité » au moment de l'enquête (i.e. ayant joué de la musique contre rémunération en 2013-2014) qui ont été rencontrés jusqu'au printemps 2015. Nous avons élaboré un protocole d'enquête mixte basé sur l'usage de calendriers de vie (Barbeiro & Spini, 2017), supports visuels sur lesquels l'enquêté et l'enquêteur notaient ensemble pendant l'entretien toute une série d'éléments relatifs à la carrière du musicien et qui, combinés à un bref questionnaire socio-démographique et à une grille d'analyse des revenus (voir plus loin), nous ont permis de produire des données standardisées dans le cadre d'entretiens directifs enregistrés. Les données à la fois quantitatives et qualitatives ainsi recueillies sont d'une richesse et d'une précision

exceptionnelles concernant ce type de population. Elles couvrent des domaines aussi variés que l'activité musicale au cours de la vie (en termes de revenu et de répertoire), la formation, les carrières professionnelles parallèles (voire parfois concurrentes), les incidences de la vie privée (mise en couple, parentalité, déménagements...) sur la carrière professionnelle. L'enquête nous a également permis de récolter les noms de l'ensemble des personnes avec lesquelles nos enquêtés ont collaboré musicalement au cours de l'année précédant l'enquête. Nous avons ainsi pu reconstituer l'ensemble du réseau de collaboration qui relie entre eux les musiciens en activité dans l'aire lémanique en 2013-2014 (cf. *infra*).

- 13 Précisons que chacune des personnes recrutées pour enquêter avec nous⁴ possédait, outre ses compétences en sciences sociales, une bonne connaissance du milieu musical suisse romand, soit par sa propre activité musicale, soit par son activité de programmation de groupes dans des lieux de musique (un bar musical à Genève et une salle de concerts dans le Jura). Cet élément a probablement été déterminant dans la réussite de notre projet dans la mesure où il a permis d'instaurer une relation d'enquête fructueuse entre enquêteurs et enquêtés dans le cadre d'un protocole méthodologique pourtant assez lourd.

France et Suisse : emploi et activité des musiciens

- 14 Bien que voisins et par certains aspects très proches culturellement, les espaces français et suisse présentent des caractéristiques très différentes, tant par la configuration géographique et économique du territoire que par les dispositifs nationaux de régulation de l'emploi artistique et musical en particulier.

En France, un espace professionnel structuré par « l'intermittence »

- 15 En France, pas plus qu'ailleurs, il n'existe de « licence » (Hughes, 1996) nécessaire à l'exercice du métier de musicien, contrairement à ce que l'on trouve notamment dans les « professions à pratique prudentielle » de la médecine, du droit ou de l'architecture par exemple (Champy, 2010). Pas non plus de liste, de registre des musiciens comme ce serait le cas pour des commerçants ou des artisans enregistrés à la chambre du commerce ou des métiers de leur département. Dès lors, sur quoi se fonde l'appartenance au groupe professionnel ? Qu'est-ce qui fait la professionnalité ? L'enquête menée en France a permis de montrer que si les termes « professionnel » et « amateur » n'étaient presque jamais mobilisés par les musiciens, l'usage indigène pour s'enquérir de l'engagement d'un individu dans la carrière musicale est de lui demander s'il « ne fait que ça » ou s'il fait « autre chose à côté » (Perrenoud, 2007). Une distinction importante est donc opérée entre ceux qui « ne font que ça » et donc « vivent de la musique » et les autres. Toutefois, nous avons pu montrer que toute la question est de savoir jusqu'où ce « ça » est extensible : quelles sont les tâches légitimement intégrées au faisceau qui composent en France le « métier de musicien » ?
- 16 Il apparaît que le périmètre des activités qui entrent dans le faisceau de tâches est en grande partie déterminé par la possibilité de déclarer ces activités dans le cadre du régime spécifique d'indemnisation chômage des salariés intermittents du spectacle, en général identifié en interne comme « l'intermittence ». Né en 1936 pour assurer des conditions de subsistance décentes aux techniciens de l'industrie du cinéma, le régime

spécifique des « intermittents » fut étendu en 1968 aux techniciens du spectacle vivant et un an plus tard aux artistes de la scène. Aujourd'hui, malgré les attaques dont il est régulièrement l'objet à cause du déficit qu'il affiche chaque année, le régime spécifique d'indemnisation chômage des artistes salariés intermittents du spectacle vivant constitue bien souvent 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, l'usage ayant même imposé l'expression impropre de « statut d'intermittent » (Coulangeon, 2004 ; Langeard, 2013). Pour ouvrir son droit à l'indemnisation du chômage en tant que salarié intermittent du spectacle, on doit déclarer 507 heures de travail ou 43 contrats de travail (« cachets ») en un an ce qui permet de toucher l'année suivante une indemnité journalière (dont le montant est proportionnel au cachet moyen déclaré l'année précédente) pour chaque jour chômé.

- 17 Au premier rang des activités donnant lieu à un contrat de travail salarié intermittent (dit « CDD d'usage ») et donc donnant accès, si les contrats sont assez nombreux dans l'année, à « l'intermittence », on trouve les prestations en public. Qu'il s'agisse d'un concert sur une grande scène ou d'une animation musicale pour un mariage, toute prestation en public rémunérée doit donner lieu à un contrat de travail et c'est donc bien dans le fait de jouer en public que se construit la professionnalité, le fait de se penser comme un pro et de développer une identité de métier, pour les musiciens ordinaires en France. Compte tenu du fait qu'une partie parfois importante de l'activité sur scène peut donner lieu à une rémunération occulte, non déclarée, il est en général nécessaire de jouer en public plus de quarante-trois fois dans l'année pour obtenir quarante-trois cachets. L'employeur ne déclarant pas toujours le concert ou ne payant que deux cachets pour quatre musiciens (les deux autres sont payés « au noir »), il faut donc jouer souvent, accumuler des « dates », des « gigs », des « plans » tout au long de l'année pour espérer « boucler son dossier d'intermittent »⁵. En France, pour les musiciens ordinaires qui parviennent à « tourner » suffisamment chaque année, le revenu se compose alors essentiellement des cachets touchés lors des prestations en public et des indemnités chômage perçues pour chaque jour sans cachet.
- 18 Dans ces conditions, on comprend que des activités annexes, telle que l'enseignement musical notamment, viendraient plutôt perturber ce modèle de professionnalité et d'identité professionnelle puisque, d'une part, sur le plan économique, les cours ne peuvent en principe donner lieu à des cachets⁶ et donc ne viennent pas alimenter le « dossier d'intermittent » et que, d'autre part, sur un plan plus symbolique, l'activité pédagogique vient menacer l'identité professionnelle du musicien puisque celui qui enseigne, c'est celui qui n'a pas assez de dates pour boucler son dossier d'intermittent⁷. Ainsi pour les Français, « l'intermittence » pousse à jouer sur scène le plus possible et fait de l'interprète salarié au cachet la figure majeure, quasi hégémonique, du musicien.

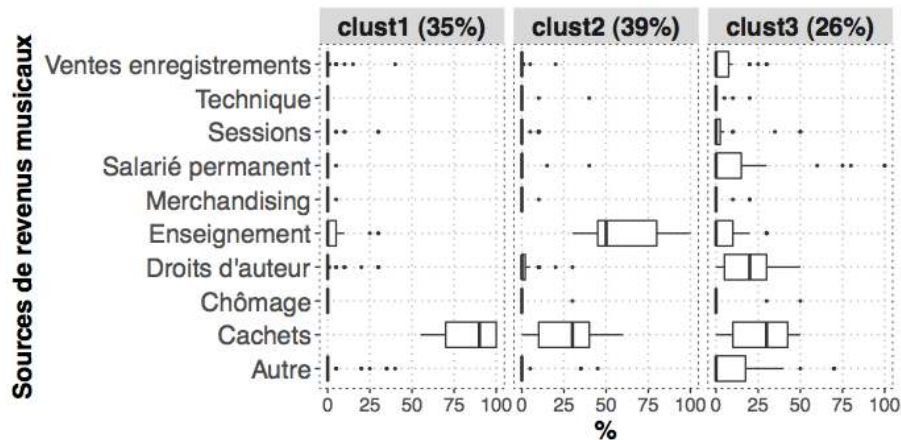
En Suisse, une situation plus complexe

- 19 Il existe en Suisse un régime spécifique de cotisation et d'indemnisation chômage pour les artistes, que certains appellent l'« intermittence à la suisse ». L'ordonnance sur l'assurance chômage (OACI) datant de 1983 – mais régulièrement modulée depuis – prévoit ainsi un régime particulier pour les « professions dans lesquelles les changements de place ou les engagements de durée limitée sont usuels » au premier rang desquelles, les « musiciens », « acteurs » ou « artistes » mais également les « collaborateurs

artistiques de la radio, de la télévision ou du cinéma », les « techniciens du film » ou encore les « journalistes ». Ce régime garantit une indemnisation pour une période de deux ans aux travailleurs évoluant dans ces professions spécifiques et pouvant justifier de 12 mois de travail au cours des deux années écoulées. Mais le mode de calcul des indemnités (sur la base des derniers salaires perçus rapportés au jour ou à la semaine) est particulièrement défavorable aux musiciens : en effet, l'emploi de ces derniers est plus fractionné que celui des artistes de la danse ou du théâtre, qui sont engagés pour des périodes plus longues, intégrant notamment les répétitions sur scène, ce qui n'est pas le cas pour les musiciens. Ainsi, parmi les 120 individus interviewés pour l'enquête Musicians LIVES, seuls trois bénéficient de ce régime d'indemnisation du chômage des artistes. La quasi totalité de notre échantillon est donc composée de travailleurs indépendants, dont certains combinent ce statut principal avec un salariat régulier à un faible taux d'activité, par exemple un contrat à 20% pour un emploi de chef de chœur dans un village deux demi-journée par semaine ⁸.

- 20 Il semble donc que l'on trouve en Suisse des statuts d'emploi et des configurations plus diverses qu'en France et c'est pour affiner notre compréhension de la situation que nous avons entrepris l'analyse de la composition des revenus musicaux. Pour ce faire nous avons repris la typologie des revenus liés à l'activité musicale élaborée par les chercheurs de l'organisation Future of Music Coalition (FOMC) à l'occasion d'une enquête en ligne menée entre janvier 2012 et décembre 2014 auprès des musiciens et musiciennes étasuniens ⁹. À l'instar de nos collègues américains et en accord avec eux, nous avons utilisé les huit catégories suivantes pour décomposer le « faisceau de revenu » musical de nos enquêtés : *cachets* (rémunération à la prestation, soit comme salarié intermittent, soit comme indépendant), *salariat permanent* (autre qu'enseignement, par exemple un 40% comme salarié d'une association culturelle), *enseignement* (en école ou en cours particuliers), *sessions pour autrui* (accompagnement occasionnel de tiers sur scène ou en studio), *composition et arrangement* (commandes et/ou droits d'auteur et de diffusion), *vente d'enregistrements* (physiques ou numériques), *vente de produits dérivés* (T-shirts, affiches etc.) et *autres*. À cette liste nous avons ajouté deux catégories de revenus. La première, le *chômage des artistes*, n'existant pas aux USA et la deuxième, le travail *technique*, étant un type d'activité rémunéré rencontré occasionnellement dans le faisceau de tâches de certains musiciens français au début des années 2000 (Perrenoud 2007).
- 21 Lors de chaque entretien nous avons demandé à l'enquêté de remplir un diagramme dans lequel apparaissaient les dix catégories de revenu musical pour faire apparaître la composition de son faisceau de revenus et les valeurs relatives des différents revenus. Si l'agrégation des diagrammes remplis par tous nos enquêtés produit un faisceau de revenus « moyen » où les *cachets* et *l'enseignement* arrivent nettement au premier rang des sources de revenus, il est particulièrement intéressant d'opérer des regroupements par clusterisation (Figure 1).

Figure 1 : Les revenus des musiciens suisses romands en 2013



(Source : Perrenoud & Bataille, 2017)

Lecture : Pour plus de la moitié des musiciens regroupés dans le cluster 1 (clust1), les cachets représentent plus de 90% des revenus musicaux.

- 22 On voit alors apparaître très clairement trois grandes figures professionnelles, trois façons « d'être » musicien.
- 23 * *Les interprètes* : un premier groupe qui rassemble un peu plus du tiers des enquêtés (35%) émerge très clairement pour dessiner une première modalité d'exercice du métier de musicien, modalité principalement marquée par le jeu en public. En effet, les membres de ce groupe tirent dans plus de 50% des cas 90% de leurs revenus des prestations en public payées au cachet, en général avec un statut d'indépendant. Encore une fois, à la différence de leurs homologues français, ces musiciens ne parviennent pas à toucher le « chômage des artistes » et sont donc conduits à « faire le métier » comme indépendants. Les autres sources de revenus sont marginales, l'enseignement musical n'étant que rarement pratiqué et ne comptant que pour 3% en moyenne dans le revenu de ces musiciens qui jouent entre cent et deux cent fois par an en public – proches en cela de nombreux musiciens français, dans le rapport au travail sinon à l'emploi.
- 24 * *Les enseignants* : le deuxième grand profil de musicien qui apparaît dans les clusters regroupe comme le précédent un peu plus du tiers de la population (39%) et il est nettement marqué par une source principale de revenu musical, l'enseignement, et une source secondaire, les cachets. Contrairement à ce que l'on trouverait en France, ici l'enseignement musical est intégré au faisceau de tâches qui constitue le métier de musicien en Suisse et de fait, comme le montrent les données présentées dans le tableau ci-dessus, si le groupe des enseignants tire la majorité de ses revenus de l'activité pédagogique, ses membres sont bien actifs sur scène. Les enseignants font bien partie du réseau professionnel, ils sont des musiciens à part entière dans un pays où la faible taille du territoire et la fragmentation géographique importante (entre aires linguistiques et entre cantons) réduit les possibilités de « tourner » suffisamment pour vivre de la scène, à moins de développer une activité proche du service d'animation à la manière des artisans. En revanche, la Suisse compte un grand nombre de musiciens strictement amateurs puisque 20% des habitants de plus de 15 ans déclarent pratiquer un instrument (OFS, 2016), ce qui constitue une source d'emploi importante pour les musiciens enseignants.

- 25 * *Les multi-insérés* : le troisième grand type de figure professionnelle qui cette fois regroupe seulement un peu plus du quart de la population (26%) est caractérisé par la nature très composite des revenus. À la différence des deux types précédents, ce n'est pas une ou deux sources de revenus qui apparaissent exclusivement dans ce profil mais bien cinq ou six. On a ici affaire à des musiciens qui cumulent des *cachets*, parfois un peu d'*enseignement* mais aussi – et c'est le seul type où cela apparaît de manière significative – parfois des postes de *salaire permanent* dans des associations culturelles, des activités rémunérées de *sessions* et surtout des activités rémunérées de *composition* (commande ou droits d'auteur et de diffusion), ainsi que des revenus liés à la *vente d'enregistrements* physiques ou digitalisés. Plusieurs éléments d'analyse sont à relever. D'abord, ce groupe est le seul où apparaissent des revenus liés à l'enregistrement de la musique (*sessions* de studio) et à la composition, la diffusion et la vente de musique enregistrée (*composition* et *droits d'auteur*). Alors qu'un discours médiatique très répandu traite de la « crise de l'économie de la musique » en déplorant la réduction drastique des revenus liés au marché du disque, on ne peut que constater que ces problèmes ne concernent en fait qu'une petite partie de la population des musiciens et que même au sein de ce groupe minoritaire, les revenus issus du « disque » restent relativement marginaux. Ensuite, ces individus connaissent un rapport au travail très différent des deux types précédents, marqué par la multi-insertion dans des activités certes diverses mais qui semblent se compléter harmonieusement sans qu'aucune ne domine ni n'écrase les autres. Les revenus liés aux *cachets* sont bien les plus importants, mais, contrairement à ce qu'on trouve chez les interprètes, ils ne représentent qu'un quart en moyenne et au maximum la moitié des revenus des individus présents dans ce cluster.
- 26 Il existe donc en Suisse des façons distinctes d'exercer le métier de musicien, ces différentes modalités étant inégalement situées sur une échelle de reconnaissance ou de légitimité culturelle. Les profils de l'interprète et du multi-inséré notamment, sont inégalement placés dans la stratification des figures sociales du musicien, ils occupent en fait chaque extrémité du spectre de la légitimité culturelle et de la reconnaissance de l'artiste comme créateur autonome (Bourdieu, 1992).

Persistance d'une bipolarisation généralisée entre musique d'animation et musique de création

- 27 Nous montrerons pour terminer cet article que malgré les différences considérables dans le rapport à l'emploi et à la rémunération des musiciens ordinaires en France et en Suisse, un invariant semble apparaître dans les carrières musicales : la structuration en pôles autonome et hétéronome de l'espace musical ou, pour le dire autrement, la permanence de la distinction entre musique de création et musique d'animation, chacune renvoyant pour les musiciens à des carrières, des modes d'inscription sociale de l'activité et donc des « façons d'être musicien » ou des identités très différentes.

En France, un « statut » mais deux grands types de carrière

- 28 Au cours de son ethnographie des musiciens ordinaires en France, Marc Perrenoud a opposé les carrières « locales » aux carrières « cosmopolites » (Perrenoud, 2007), en reprenant la typologie des « sphères d'influence » de Robert Merton (Merton, 1997) qui

semblait particulièrement bien adaptée pour analyser les deux grands types de carrière repérés.

- 29 Dans les carrières locales, on joue principalement dans des « dispositifs d'entertainment », dans des bars, des clubs, sur des places de villages dans le Sud-Ouest, des lieux pas spécifiquement destinés à la diffusion de musique *live* et où l'on doit plaire au public, lui proposer une bonne soirée de blues-rock, de country ou de be-bop. Parfois on joue même dans des « dispositifs d'animation anonyme » en faisant de la prestation de service dans des contextes où la musique n'est qu'un épiphénomène (banquets du Rotary club, soirées dans des casinos pyrénéens de seconde zone, où l'on fournit un fond sonore sans être ni écouté ni encore moins applaudi, plans « jingles » où l'on ne joue que quelques secondes pour accompagner la montée de chaque orateur à la tribune – par exemple pour la remise des diplômes en école de commerce, l'AG de la fédération des pêcheurs en eau douce, etc. (Perrenoud 2006, 2007, 2013). On joue des reprises, des « standards » que tout ou partie du public connaît (quel que soit le style, rock, pop, funk, jazz, etc.), on reproduit un matériau musical préexistant – ce qui autorise aussi une certaine interchangeabilité dans le personnel et permet de peu répéter¹⁰, puisque, de toute façon, on n'est pas payé pour le faire. On joue en général à moins de 200 km de son domicile, ce qui permet de rentrer chez soi après le *gig*. Si l'employeur devait payer un hébergement, cela engagerait une toute autre économie. En outre, chaque région a sa scène locale et il n'y aucune raison que, pour un mariage en Bretagne, on engage un groupe variété-rock du Languedoc : on a les mêmes près de chez soi.
- 30 Dans ce type de carrière on s'engage dans un régime de la compétence professionnelle : les musiciens doivent être « bons », certes, mais avant tout être « fiables », ponctuels et correctement équipés. Les intermédiaires du travail artistique (Lizé, Naudier & Sofio, 2014 ; Jeanpierre & Roueff, 2014) sont en général absents, les musiciens doivent réaliser eux-mêmes les tâches de manutention du matériel (ce qui n'est pas sans poser des problèmes de santé au travail), la sonorisation, l'administration, la prospection et la promotion pour les engagements professionnels et n'ont en fait souvent pas vraiment l'impression d'être des « artistes », tant ils sont pris dans des enjeux hétéronomes (on doit être à la fois *roadie*, technicien, administrateur, marchand, etc.). Les modalités de travail de ces « locaux » se rapprochent finalement beaucoup de celles d'un travail d'indépendant, d'artisan qui se déplace avec son matériel, fait sa comptabilité le week-end, soigne ses relations avec ses clients, etc. Enfin, ces carrières locales amènent à évoluer principalement dans un entre soi masculin, les femmes étant encore souvent cantonnées au rôle de chanteuse (avec tout ce que cela implique comme dénégation de leur compétence musicienne – voir Buscatto, 2009 et Ravet, 2011), même si les choses évoluent peu à peu.
- 31 À l'inverse du premier type, la carrière cosmopolite implique que les musiciens jouent principalement des compositions originales. Ici les musiciens se pensent comme des créateurs, même s'ils n'atteignent pas des niveaux de reconnaissance très élevés et ne deviennent ni riches ni célèbres, ils s'inscrivent dans une économie de la singularité créatrice. Ces musiciens jouent majoritairement dans des dispositifs de « concert », dans des lieux de spectacle avec une vraie scène, des loges, des coulisses, du personnel de renfort pour la technique, l'administration, la manutention, des agents pour « transformer le talent en argent », sans que l'artiste ait à « se salir les mains » dans des opérations commerciales, etc. On se pense donc beaucoup plus facilement comme un « artiste » dans ce type de carrière parce qu'on est socialement en position de le faire.

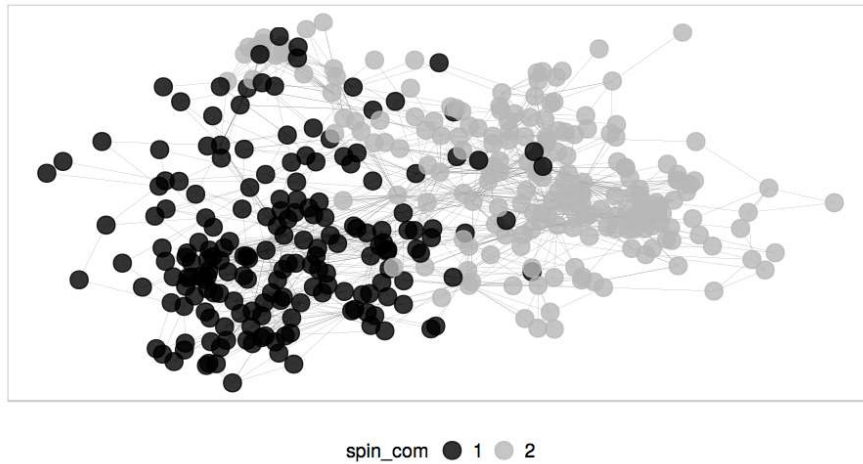
Même si encore une fois on ne s'élève pas jusqu'au sommet de la pyramide professionnelle, on a accès à des formes de rétributions symboliques caractéristiques du travail artistique. On a aussi accès à un revenu qui est plus fréquemment équivalent voire supérieur à la moyenne nationale, ce qui n'est pas le cas dans les carrières locales qui génèrent souvent des revenus moindres. C'est dans ce type de carrière que l'on peut se rapprocher, voire intégrer durablement des espaces de la culture légitime, notamment en travaillant avec d'autres acteurs du spectacle vivant comme des troupes de théâtre ou des compagnies de danse. C'est dans ce type de carrière que l'on apprend à monter des dossiers de subvention, parce que l'on « a quelque chose à dire » dans une démarche de « création ». Par ailleurs, c'est ici que l'on trouvera une mixité de genre assez importante. Les carrières musicales cosmopolites se jouent dans des espaces sociaux et physiques (théâtres, centres d'art contemporain, « lieux de culture ») où les usages, les façons de dire, de faire et d'être sont marqués par la présence des intermédiaires culturels, souvent des femmes et par la mise à distance de la dimension masculiniste que l'on retrouve régulièrement dans les groupes d'hommes menant des carrières locales et qui n'interagissent jamais avec des chargées de communication, des administratrices ou tout simplement des danseuses ou des comédiennes.

- 32 L'enquête ethnographique réalisée en France a par ailleurs montré que les chances de mener ce type de carrière sont largement indexées sur les propriétés sociales des musiciens, la proximité initiale avec les mondes de la culture étant la meilleure ressource pour s'engager dans une carrière cosmopolite. Être musicien en France recouvre donc deux grands types d'identité professionnelle, entre les musiciens créateurs et les musiciens artisans, on n'a ni les mêmes dispositions, ni les mêmes formations, ni les mêmes pratiques, ni les mêmes revenus, ni évidemment les mêmes styles de vie (Perrenoud, 2007).

En Suisse, un réseau professionnel clairement bipolarisé : artisans et artistes

- 33 Malgré la typologie en trois clusters présentée plus haut, l'espace professionnel de la musique en Suisse romande est le lieu d'exercice d'un réseau assez nettement bipolarisé. Le graphe ci-dessous (Figure 2) fait apparaître les individus cités au moins deux fois, par deux musiciens différents ($n = 390$) au cours de notre recherche, ce qui donne un schéma de réseau bien plus lisible que celui où apparaissent les 1200 individus mentionnés par les enquêtés au cours de l'enquête.

Figure 2. Les deux principales communautés de collaboration musicales (algorithme de Spinglass)



- 34 Le graphe des collaborations musicales pour l'année 2013 au sein de notre population fait apparaître un réseau à une composante (*i.e.* tous les individus sont interconnectés par au moins un lien) structuré autour de deux communautés principales (repérées grâce à un algorithme de spinglass), l'une à l'ouest du réseau (communauté 1), l'autre à l'est (communauté 2). Par la suite, nous distinguerons ces deux communautés par leur localisation (« ouest » pour la première et « est » pour la seconde).
- 35 Pour mettre en lumière les logiques qui participent à la structuration du réseau de collaboration autour de ces deux communautés, nous proposons d'analyser les profils respectifs des enquêtés qui y appartiennent (Tableau 1) sous l'angle du type de dispositif de jeu arpenté au cours de l'année précédant l'enquête, du niveau de revenu tiré de l'activité musicale et de l'origine sociale (saisie grâce à la catégorie socio-professionnelle du père des personnes interrogées).
- 36 Nous avons vu que pour l'enquête française, les questions du type de répertoire (reprises ou compositions originales) et du type de lieu où l'on joue (concert dans une salle de spectacle, *entertainment* dans un bar, travail anonyme dans un événement non musical) sont primordiales. Les analyses de réseau montrent que cette différenciation par le degré de singularité et l'accès à la création originale est plus discriminante que le style musical, tant il est possible de jouer par exemple du « rock » ou du « jazz » dans des formes très diverses et renvoyant à des postures très différentes selon que l'on fait du rockabilly ou des classiques du cool jazz pour animer des mariages ou bien que l'on joue du hardcore ou du free dans des squats ou des festivals (Perrenoud, 2006, 2013). Il s'agit donc de distinguer musique d'animation et musique de création : plus que des « styles » esthétiques (jazz, rock etc.) il s'agirait de « styles » sociaux.

Tableau 1. Composition des deux communautés du réseau de collaboration (% colonne)

		Communauté « ouest »	Communauté « est »
Type de dispositif	1 fois animation	43	66

	<i>Jamais</i>	57	34
Revenu musical	<i>- de 2000 CHF</i>	34	46
	<i>2000-3999 CHF</i>	20	33
	<i>4000 CHF et +</i>	46	21
TOTAL (N)		55	67

Lecture : 57% des musiciens de la communauté « ouest » n'ont jamais joué dans un dispositif de type « animation » au cours de l'année écoulée.

- 37 À partir des croisements présentés dans le Tableau 1, on constate que les deux communautés repérées sur le graphe correspondent aux deux archétypes situés aux deux extrémités de l'espace professionnel : dans la partie « ouest » on trouve plutôt des musiciens n'ayant jamais joué dans des dispositifs d'animation d'événements non musicaux, alors que c'est plus fréquemment le cas pour la communauté « est ». Ce premier résultat laisse à penser que les « artistes » sont concentrés dans la partie « ouest » du réseau alors que les « artisans » ou « enseignants » se situent plus dans la partie « est ». Cette partition correspond très largement aussi à celle des niveaux de revenus musicaux puisque dans la partie « ouest » du schéma les individus gagnent fréquemment plus de 4000 francs suisses par mois grâce à leurs seules activités musicales, ce qui est beaucoup plus rare dans la partie « est ». On retrouve ainsi dans cette zone « est » les musiciens qui « font le métier », très proches dans leur rapport au travail des Français menant une carrière locale : ils sont des « artisans de la musique », jouant principalement de la musique d'animation dans le cadre d'une prestation de service.
- 38 Parmi eux on trouve par exemple Roberto, 43 ans en 2014, chanteur d'origine italienne vivant à Genève depuis quinze ans. Il a commencé sa carrière dans le Nord de l'Italie au début des années 1990 comme « chanteur de charme » (« un peu crooner » dit-il en entretien), a enregistré un album mais dit s'être fait « arnaquer » par ses producteurs. Il est ensuite venu s'installer en Suisse, intégrant un quartet vocal zurichois avec lequel il connaît un certain succès, jouant un répertoire jazz, soul et pop à la radio et dans des salles de concert parfois assez importantes. Cette expérience a duré quelques années et lui a permis de se faire connaître par différents employeurs (organisateur de concerts, mais aussi réalisateurs radio). Suite à l'arrêt de ce quartet, il s'installe à Genève et sous divers pseudonymes (Rob, Robson, Bobby Tennessee, Memphis Bert) monte différents projets en solo, en s'accompagnant à la guitare avec parfois un play-back instrumental, principalement autour du répertoire *country* et *rock'n'roll* de Elvis Presley et Johnny Cash. Depuis plus de dix ans, il accumule les engagements pour des animations diverses (nous l'avons rencontré un samedi matin alors qu'il jouait sur une petite scène en bordure d'un marché lausannois, engagé par le service culturel de la commune), ainsi que les emplois à la radio pour enregistrer des voix, principalement pour la publicité.
- 39 Le Tableau 2, présentant la dispersion des revenus tirés de l'activité sur scène et de l'enseignement au sein de chacune des deux communautés, permet de préciser cette partition de l'espace professionnel.

Tableau 2. Dispersion de la part de revenu musical tirés des cachets ou de l'enseignement au sein des deux communautés

		Communauté « ouest »	Communauté « est »
Cachets	<i>1^{er} quartile</i>	11%	30%
	<i>médiane</i>	35%	50%
	<i>3^{ème} quartile</i>	68%	75%
Enseignement	<i>1^{er} quartile</i>	0%	0%
	<i>médiane</i>	20%	10%
	<i>3^{ème} quartile</i>	50%	40%

Lecture : Au sein de la communauté « est », les cachets constituent 30% ou plus du revenu musical des trois-quarts des personnes interrogées.

- 40 Il apparaît ici que les musiciens localisés dans la communauté « ouest » gagnent plus souvent une part importante de leur revenu par leurs activités de production musicale sur scène, ce qui corrobore les analyses précédentes. L'analyse de la dispersion de la part de revenus tirés de l'enseignement, qui est sensiblement identique dans les deux communautés, laisse à penser que les « enseignants » se situent à cheval sur les deux sous espaces dessinés ici. On peut penser que cette situation intermédiaire reflète le fait qu'ils partagent certaines propriétés sociales avec chacun des deux autres types (« artistes » et « interprètes »). Comme les « artistes », ils ont souvent un niveau de formation relativement élevé (universitaire). En revanche, l'analyse des entretiens fait apparaître qu'ils partagent par ailleurs de nombreuses caractéristiques sociales avec les musiciens artisans, comme l'ancrage local de la carrière (de nombreuses heures d'enseignement hebdomadaire empêchent de « partir en tournée »), qui peuvent expliquer la fréquence des collaborations avec des musiciens plus fortement inscrits dans une activité d'artisanat musical.
- 41 Comme on peut s'y attendre, si l'on s'intéresse aux musiciens qui peuplent la zone « ouest » du schéma de réseau, on retrouve les « multi-insérés » présentés dans la partie précédente et l'on constate que le type de dispositif ou de lieu de travail où sont engagés ces individus permet de les considérer comme des « artistes », des « créateurs » clairement inscrits dans un registre « cosmopolite ». On peut ainsi penser que, à l'opposé des musiciens de la zone Nord-Est, les artisans, cette partie du réseau rassemble des individus qui s'inscrivent dans une démarche de création singulière, celle-là même qui fonde la figure sociale de l'artiste depuis le XIX^{ème} siècle (Heinich, 1993).
- 42 Par ailleurs, par leur multi-insertion dans différentes sphères d'activités congruentes dans le domaine culturel, ces musiciens artistes construisent une forme heureuse de pluriactivité : leur « métier » est en fait constitué d'un portefeuille d'activités qui se complètent. En témoigne l'exemple de Marie, cette percussionniste (38 ans en 2013), musicienne compositrice et interprète (musique contemporaine d'influence jazz et

« savante »), enseignante un jour par semaine dans une institution prestigieuse, productrice d'une émission de radio musicale et chroniqueuse dans une autre émission culturelle de grande écoute. Il s'agit là de cas où la transférabilité des capitaux d'un espace à l'autre joue à plein et où la singularité du musicien créateur est adossée à une multipositionnalité qui permet de combiner et de renforcer les formes de reconnaissance.

- 43 Ainsi donc, malgré les différences considérables liées au contexte national, entre les musiciens de type plus ou moins « local » ou « cosmopolite » repérés en France et les figures du musicien « artisan » ou « artiste » qui se dégagent de l'enquête suisse, apparaît à chaque fois une bipolarisation entre musique d'animation et musique de création et l'on retrouve deux grands types d'identité au travail et d'identité professionnelle pour les musiciens.

Quelles possibilités d'évolution pour le « soi » musicien ?

- 44 Comme annoncé en introduction, la conception interactionniste de l'identité que nous mobilisons implique aussi de penser la diachronie, l'évolution dans le temps des carrières, et nous terminerons cette contribution en examinant les conditions de possibilité de passages d'un type de carrière à l'autre.
- 45 Comme l'a très bien montré Paul Pasquali, il n'est jamais facile de « passer les frontières sociales » (Pasquali, 2014). Les passages de la carrière cosmopolite à la carrière locale, ou de la figure de l'artiste à celle de l'artisan, constituent de véritables déclassements qui ne sont pas rares si les musiciens ne réussissent pas à s'ancrer dans les univers de la culture légitime et ils doivent alors procéder à des réajustements parfois douloureux. En revanche le chemin inverse, la mutation de l'artisan en artiste et le passage de la carrière locale à la carrière cosmopolite est beaucoup plus rare. Loin de la vision enchantée qui voudrait que l'on commence par jouer des reprises dans les bars pour faire ses armes avant de « percer » et de devenir une star ou du moins un « grand », l'enquête suisse montre que quand on commence par jouer des reprises à 18 ans, on en joue encore majoritairement à 40. On ne s'improvise pas « artiste », au contraire, cette 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, de la même manière qu'il ne suffit pas d'avoir de très bons résultats scolaires pour être « à sa place » dans une grande école (Pasquali, 2014). Les deux grands types de carrière, s'ils ne constituent pas des ensembles étanches et homogènes, n'en sont pas moins deux manières d'être musicien renvoyant à des positions très différentes dans l'espace social et passer de l'une à l'autre est très difficile.

Conclusion

- 46 Avec cet article, notre premier objectif a été d'œuvrer à une compréhension plus fine des professions « créatives » afin de montrer – contre l'image très éthérée qu'elles peuvent recouvrir dès lors qu'elles sont mobilisées dans les argumentaires scientifiques et politiques comme paragon de la condition professionnelle « post-salariale » – que les espaces professionnels « artistiques », les identités de métier qui s'y développent et les rapports de force qui les structurent sont d'une part ancrés dans des contextes sociaux et nationaux particuliers et qu'ils sont d'autre part le théâtre d'inégalités internes et de

distinctions importantes. Il nous a ainsi semblé intéressant de montrer à quel point le contexte national influe sur le contenu d'un métier, l'inscription sociale de ceux qui l'exercent et donc leur « soi », à la fois identité professionnelle et rapport au travail. Être musicien en France et en Suisse recouvre des réalités assez différentes en matière de rapport à l'emploi comme de statut social : salarié intermittent d'un côté, statut de travailleur indépendant parfois combiné avec un salariat régulier, mais à temps très partiel, de l'autre. De ce point de vue, « être musicien » n'a pas la même signification dans les deux pays comparés.

- 47 Mais il est au moins aussi important pour nous de montrer que dans les deux cas on retrouve une bipolarisation de l'espace professionnel, comme nous l'avons montré dans la troisième partie. Cette bipolarisation ne doit pas être perçue de manière trop catégorique : il ne s'agit pas de deux ensembles bien définis mais plutôt de deux manières idéal-typiques d'être musicien dont chaque individu est plus ou moins proche. Cette bipolarisation génère surtout une tension qui semble bien consubstantielle de l'exercice du métier de musicien ordinaire puisqu'elle est fondamentalement la même que celle que mettait déjà en lumière Howard S. Becker dans les chapitres 5 et 6 de *Outsiders*, à partir d'un terrain remontant à la fin des années 1940 à Chicago. Toutefois, au-delà des idéaux-types, cette tension entre deux façons d'être musicien renvoie aussi à des différences de position sociale. Ainsi la carrière « artiste » implique en général une grande incertitude pour un espoir de profits (matériels et symboliques) très élevés mais que n'obtient qu'une petite fraction de la population des musiciens créateurs, celle qui jouit des meilleures dispositions culturelles (Perrenoud, 2007 ; Perrenoud & Bataille, 2017) et qui parvient à bénéficier d'une importante reconnaissance, voire de la consécration (on est ici proche de la théorie du « gros lot » de Pierre-Michel Menger [Menger 2009]). Inversement, la carrière « artisanale » renvoie à un marché local plus restreint, moins concurrentiel et moins inégalitaire, où l'on vend des prestations de service plus ou moins « originales » pour des bénéfices (matériels et symboliques) relativement peu élevés. Ici pas de « gros lot » comme Howard Becker avait pu en repérer pour les carrières « commerciales » il y a plus de soixante ans, avec notamment les musiciens d'orchestres « jazz » résidents des grandes chaînes de radio (Becker, 1963), puisque les radios n'emploient plus d'orchestres maison, mais à l'inverse un marché local relativement modeste, à co-gérer entre collègues musiciens dans un partenariat avec les patrons de bars, les organisateurs d'événements festifs, etc. (on est sans doute plus proche ici de la notion d'« art moyen » chez Pierre Bourdieu [Bourdieu, 1966]).
- 48 Le travail de Howard Becker au milieu du siècle dernier ne méconnaissait pas les inégalités entre musiciens, c'est même un trait important de l'approche interactionniste que de s'intéresser à la stratification interne des groupes professionnels (Hughes, 1996 ; Cartier, 2005), mais ces inégalités étaient principalement liées aux revenus des musiciens et Howard Becker ignorait les perspectives liées à la légitimité culturelle dans un contexte où, de fait, la figure sociale du musicien « populaire » sans être « commercial » n'existait pas encore¹¹. De même, le contexte de l'enquête beckerienne est aussi marqué par l'absence de l'État dans son rôle de « banque centrale du capital symbolique » (Bourdieu, 2012) puisqu'il n'existe pas au moment où écrit Howard Becker de système d'aides publiques et de subventions sélectives comparable à ce que l'on connaît aujourd'hui dans le domaine des « musiques actuelles ». En adaptant notre analyse au contexte contemporain, nous espérons avoir montré ici tout l'intérêt qu'il peut y avoir à croiser, au lieu de les opposer comme on le fait encore trop souvent, la perspective légitimiste issue

de la sociologie dite « critique » de Pierre Bourdieu et l'étude détaillée dans la tradition interactionniste de la construction, de l'évolution des groupes professionnels et du « soi » de ceux qui les peuplent.

BIBLIOGRAPHIE

- BARBEIRO A. & D. SPINI (2017), « Calendar Interviewing: A Mixed Methods Device for a Biographical Approach to Migration », *Qualitative Research in Psychology*, n° 14, pp. 81-107.
- BECKER H. S. (1985 [1963]), *Outsiders*, Paris, Éditions Métailié.
- BECKER H. S. (1988 [1982]), *Les Mondes de l'art*, Paris, Éditions Flammarion.
- BOLTANSKI L. & È. CHIAPELLO (1999), *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Éditions Gallimard.
- BOURDIEU P. (dir.) (1966), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU P. (1992), *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU P. (2012), *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Éditions Raisons d'agir.
- CARTIER M. (2005), « Perspectives sociologiques sur le travail dans les services : les apports de Hughes, Becker et Gold », *Le Mouvement Social*, vol. 211, n° 2, pp. 37-49.
- CHAMPY F. (2010), *Nouvelle théorie sociologique des professions*, Paris, Presses universitaires de France.
- ECKERT D., GROSSETTI M. & H. MARTIN-BRELOT (2012), « La classe créative au secours des villes ? », *La vie des idées*, 28 février [En ligne] <http://www.laviedesidees.fr/La-classe-creative-au-secours-des.html>
- FAULKNER R. R. & H. S. BECKER (2009), *Do You Know... ? The Jazz Repertoire in Action*, Chicago, University of Chicago Press.
- FLORIDA R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Perseus Book Group.
- FREIDSON E. (1986), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, pp. 431-443.
- HEINICH N. (1993), *Du Peintre à l'artiste*, Paris, Éditions du Seuil.
- HECKATHORN D. D. (1997), « Respondent-driven Sampling: A New Approach to the Study of Hidden Populations », *Social problems*, vol. 44, n° 2, p. 174-199.
- HUGHES E. (1996), *Le Regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- LIZÉ W., NAUDIER D. & S. SOFIO (dir.) (2014), *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- MENGER P.-M. (2009), *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions Gallimard/Seuil.

- MENGER P.-M. (2013), *La Dramaturgie sociale du travail. Une conception interactionniste de la stratification*, dans PERRENOUD M. (dir.), *Les Mondes pluriels de Howard S. Becker*, Paris, Éditions La Découverte, pp. 207-238.
- MERTON R. K. (1997 [1953]), *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris, Éditions Armand Colin.
- PASQUALI P. (2014), *Passer les frontières sociales*, Paris, Éditions Fayard.
- PECK J. (2005), « Stuggling with the Creative Class », *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 29, pp. 740-770.
- PERRENOUD M. (2006), « Jouer "le jazz" : où ? comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'art*, n° 8, pp. 25-42.
- PERRENOUD M. (2007), *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, Éditions La Découverte.
- PERRENOUD M. (2013), « Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », dans PERRENOUD M. (dir.), *Les Mondes pluriels de Howard S. Becker*, Paris, Éditions La Découverte, pp. 85-98.
- PERRENOUD M. & G. BOIS (2017), « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? Variations autour d'un concept et de ses prolongements », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, n° 1 [En ligne] <https://revue.biens-symboliques.net/88>.
- PERRENOUD M. & P. BATAILLE (2017), « Être musicien.ne interprète en Suisse romande : modalités du rapport au travail et à l'emploi », *Revue suisse de sociologie*, vol. 43, n° 2, pp. 309-333.
- SAINSAULIEU R. (2014 [1977]), *L'Identité au travail. Les effets culturels de l'organisation*, Paris, Presses de SciencesPo.

NOTES

1. Les choix de traduction font apparaître différentes façons d'interpréter ce *social drama of work* : « drame social du travail » pour Jean-Michel Chapoulié, « dramaturgie sociale du travail » pour Pierre-Michel Menger (Menger, 2013). Nous parlerons ici simplement de « théâtre social du travail ».
2. Cette publication a bénéficié du soutien du Pôle de recherche national LIVES-Surmonter la vulnérabilité : perspective du parcours de vie, financé par le Fonds national suisse (numéro de subside : 51NF40-160590). Les auteurs remercient le Fonds national suisse de la recherche scientifique de son aide financière. L'enquête Musicians LIVES a été élaborée par Marc Perrenoud dans le cadre d'un groupe de recherche en sociologie du travail interne au PRN LIVES et dirigé par Nicky Le Feuvre ; qu'elle soit ici remerciée pour son soutien.
3. Pour une présentation plus détaillée de cette procédure d'échantillonnage, nous renvoyons aux écrits de son principal artisan, Douglas Heckathorn (1997).
4. Dans cette deuxième phase plus « quantitative », notre équipe comptait en tout sept personnes. 75% des questionnaires ont été effectués par deux personnes spécialement embauchées à cette occasion.
5. Depuis la fin du siècle dernier, le milieu musical français est un pionnier du portage salarial puisque des associations ont été créées par des musiciens et leur entourage pour remplir la fonction d'employeur (donc payer des cachets, des CDD déclarés aux musiciens) en se substituant à celui qui devient alors un client (patron de bar, organisateur de concert, comité des fêtes etc.)

payant l'association sur facture pour une prestation musicale. Ce système permet semble-t-il de limiter la quantité de travail non déclaré.

6. Seul un petit nombre d'heures de cours peut être intégré à la déclaration d'activité intermittente, mais cette quantité tend à augmenter d'année en année avec les ajustements du cadre légal de l'« intermittence ». Il conviendra de voir dans quelle mesure cela influe sur l'identité professionnelle des musiciens ordinaires en France.

7. Certains musiciens parmi les mieux insérés localement peuvent parfois parvenir à faire déclarer leurs heures de cours en école comme des cachets mais le cas est plutôt rare et explore les limites de la légalité.

8. Rappelons que la Suisse est coutumière de ces contrats de travail portant sur un temps très partiel.

9. Cette enquête a touché plus de 5000 répondants, malheureusement sans aucune maîtrise de la représentativité de l'échantillon. Pour plus d'informations, voir : <http://money.futureofmusic.org/>

10. Voir à ce sujet les travaux de Howard S Becker ou ceux menés avec Robert Faulkner sur la façon de jouer ensemble sans répéter parce qu'on partage suffisamment de « conventions » (Becker, 1988) et que l'on est en terrain connu, chacun sait ce qui va se passer, ce qui doit se passer musicalement et peut donc jouer au débotté avec les autres (Faulkner & Becker, 2009).

11. Il faudra attendre le milieu des années 1960 et notamment la rencontre entre Bob Dylan et les Beatles pour que cette figure du créateur « pop » s'impose et se généralise rapidement.

RÉSUMÉS

Aux avant-gardes des métamorphoses contemporaines des mondes du travail, les professions artistiques sont souvent réduites à un ensemble de traits distinctifs qui permettent de situer leur originalité par rapport au travail salarié traditionnel – mais qui tendent à masquer la segmentation interne de ces espaces professionnels et la variabilité de leur structuration d'un contexte national à l'autre. Dans l'objectif de montrer comment les « professions créatives » n'échappent pas aux rapports de forces matériels et symboliques qui structurent l'ensemble des mondes du travail, cet article montre comment la variabilité des contextes nationaux détermine le contenu du métier des « musiciens ordinaires », ces individus ni riches ni célèbres exerçant principalement dans le domaine des « musiques actuelles ». Le rapport à la formation musicale, à la scène ou à l'activité d'enseignement, mais aussi les statuts d'emploi possibles pour les musiciens de part et d'autre de la frontière sont analysés pour faire apparaître différentes façons d'« être musicien », y compris à l'intérieur de chaque espace national. L'analyse des caractéristiques sociales des musiciens montre également que les différentes manières de pratiquer et de vivre le métier de musicien sont largement informées par le genre et les formes de capital symbolique dont sont porteurs les individus.

On the edge of the contemporary transformations of work, artistic professions are often reduced to a set of distinctive traits that stress their originality in opposition to traditional wage work, but which tend to hide the internal stratification of these professional spaces and the variability of their structure from one national context to another. In order to show how "creative professions" do not avoid the power relations that structure any world of work, this article shows how the variability of national contexts determines the work of the "ordinary musicians",

where people are neither rich nor famous and work mainly in popular music. The links with musical training, performing or teaching activity, but also with the statuses of employment for the musicians on either side of the Franco-Swiss border are analyzed to reveal different ways of being a musician. The analysis of the musicians social characteristics also shows that the different ways of living the musical career are strongly related to gender issues and accumulation of different forms of symbolic capital.

¿Cómo ser músico? Figuras profesionales de músicos ordinarios en Francia y Suiza

En la vanguardia de la metamorfosis contemporánea mundos laborales, las profesiones artísticas a menudo se reducen a un conjunto de rasgos distintivos que sitúan su originalidad del trabajo asalariado tradicional - pero que tienden a enmascarar la segmentación interna de estos espacios profesionales la variabilidad de su estructura de un contexto nacional a otro. Con el objetivo de mostrar cómo "profesiones creativas" no son inmunes reportar fuerzas simbólicas que estructuran todo el mundo del trabajo y el material, este artículo muestra cómo la variabilidad de los contextos nacionales determina el contenido de la profesión de "músicos ordinarios" estos individuos ricos ni famosos que participan principalmente en el campo de la "música contemporánea". El informe a la educación musical en la escena o en la actividad de la enseñanza, sino también los posibles estados de empleo para los músicos de ambos lados de la frontera se analizan para mostrar diferentes formas de "ser músico", incluyendo dentro de cada espacio nacional. El análisis de las características sociales de los músicos también muestra las diferentes maneras de practicar y vivir la profesión musical son informados en gran medida por los tipos y formas de capital simbólico que llevan a los individuos.

INDEX

Palabras claves : músicos, músicos ordinarios, identidad profesional, trabajo musical, comparación internacional

Mots-clés : musiciens, musiciens ordinaires, identité professionnelle, travail musical, comparaison internationale

Keywords : musicians, ordinary musicians, professional identity, musical work, international comparison

AUTEURS

MARC PERRENOUD

Université de Lausanne (Suisse) - marc.perrenoud@unil.ch

PIERRE BATAILLE

Post-doctorant FNS, Université Libre de Bruxelles, METICES (Belgique) - Pierre.Bataille@ulb.ac.be