DE GRUYTER
OPEN

Swiss Journal of Sociology, 43 (2), 2017, 309–333

Être musicien·ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi

Marc Perrenoud* et Pierre Bataille*

Résumé : Les musicien·ne·s ordinaires constituent une population difficile à aborder. A partir des résultats de la recherche Musicians' LIVES menée entre 2012 et 2015, cet article présente la situation de l'exercice du métier de musicien·ne interprète en Suisse romande. Nous comparons les caractéristiques sociales de ces musicien·ne·s avec celles de la population active. Nous examinons ensuite leur rapport au travail et la composition de leurs revenus. Nous dégageons ainsi trois façons d'être musicien·ne en Suisse romande : l'« artisan·ne », l'« enseignant·e » et l'« artiste ».

Mots-clés : musiciens, travail musical, Suisse romande, musiques actuelles

BühnenmusikerInnen in der französischsprachigen Schweiz: Beziehungsmodalitäten zu Arbeit und Anstellung

Zusammenfassung: Gewöhnliche MusikerInnen sind eine nicht leicht zu lokalisierende Gruppe. Basierend auf den Ergebnissen des Projektes Musicians' LIVES (durchgeführt von 2012 bis 2015) präsentiert dieser Artikel die Arbeitssituation von BühnenmusikerInnen in der Westschweiz. Wir vergleichen die sozialen Merkmale der MusikerInnen mit jenen der gesamten beruflich aktiven Bevölkerung, untersuchen ihre Beziehung zur Arbeit und vergleichen die Zusammensetzung ihres Einkommens. Wir unterscheiden drei Arten, in der französischen Schweiz MusikerIn zu sein: als «HandwerkerIn», als «LehrerIn» und als «KünstlerIn».

Schlüsselwörter: Musiker, Musikarbeit,Westschweiz, aktuelle Musik

Being a Music Performer in French Speaking Switzerland: Relationships to Work and Employment

Abstract: Ordinary musicians are a relatively hard to find population. Based on the results of the research project Musicians' LIVES carried out between 2012 and 2015, this article presents the working situation of performing musicians in French speaking Switzerland. We compare the social characteristics of the musicians with the active population. We then analyse musicians' relationship to work and examine the composition of their income. Three main ways of being a musician in Western Switzerland are presented: the "craftsman," the "teacher" and the "artist."

Keywords: musicians, musical work, Western Switzerland, popular music

* Laboratoire capitalisme, culture et sociétés, Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne, marc. perrenoud@unil.ch et pierre.bataille@ulb.ac.be.

DOI 10.1515/sjs-2017-0017
© 2017. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. (CC BY-NC-ND 4.0)

1 Introduction

Le travail et les professions artistiques imposent, on le sait, un « défi à l'analyse sociologique » (Freidson 1986). Les activités professionnelles des artistes correspondraient largement au travail scolastique, travail-œuvre non aliéné dont l'exercice constitue la finalité propre et qu'il serait impossible d'analyser avec les outils classiques de la sociologie du travail et de l'emploi. Toutefois, cette vision mérite d'être nuancée tant les modalités du rapport au travail de nombreux artistes, en particulier celles et ceux qui peuplent les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle, les « artistes ordinaires », sont caractérisées par une grande plasticité, une forte ambivalence entre *homo faber* et *animal laborans* (Arendt 1958), entre « art » et « métier » (Perrenoud 2013d), conduisant à cumuler et alterner des situations d'emploi elles aussi très différentes, ce qui tend à rendre les situations professionnelles et les carrières peu lisibles. C'est peut-être particulièrement vrai pour le travail et l'emploi des musicien·ne·s interprètes qui, en Europe occidentale du moins, exercent une activité pouvant aller de l'engagement pour des concerts comme artiste créateur singulier jusqu'à l'animation anonyme d'événements où la musique n'est qu'un épiphénomène, comme prestataire de service auxiliaire (Perrenoud 2007).

Au-delà de ces observations générales, le cas suisse n'a pour l'instant été que rarement étudié. Pourtant, les musicien·ne·s en Suisse semblent présenter des particularités intéressantes dans le domaine du travail et de l'emploi, comme on le verra pour la partie francophone du pays. Quelle est la structure du groupe professionnel de ces musicien·ne·s ? Quelle est la composition du faisceau de tâches (Hughes 1996) qui constitue le métier de musicien·ne ? Comment les modes de (non-)régulation du marché du travail musical informent-ils les différentes manières d'être musicien·ne en Suisse romande ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuierons sur les résultats de l'enquête *Musicians' LIVES*, qui nous permettent d'analyser les conditions de vie, les carrières des musicien·ne·s ainsi que le réseau professionnel romand et ses différentes composantes[1].

Nous montrerons à partir de ce terrain spécifique comment régulation, dérégulation et autorégulation du travail et de l'emploi musicaux se combinent en commençant par opérer un cadrage contextuel (1), puis en présentant l'enquête *Musicians' LIVES* et les données recueillies (2). Nous examinerons ensuite les caractéristiques sociodémographiques de la population étudiée (3) pour finalement analyser les modalités du rapport à l'emploi (4) et au travail (5) des musicien·ne·s interprètes en Suisse romande.

1 L'enquête *Musicians' LIVES* a été élaborée et réalisée dans le cadre du NCCR LIVES (instrument du FNS) qui étudie la vulnérabilité sociale dans la perspective du parcours de vie. Dans le cas de Musicians' LIVES, c'est notamment l'instabilité à la fois matérielle et symbolique des musicien·ne·s ordinaires qu'il nous a semblé intéressant de questionner et d'étudier.

2 Le fait musical en Suisse : forte présence de la pratique musicale, mais faible régulation du marché du travail musical

A l'aune des comparaisons internationales, force est de constater que la consommation et la pratique de la musique sont particulièrement développées en Suisse. En effet, 67 % des Suisses (OFS 2008)[2] déclaraient en 2008 être allés voir au moins un concert dans le courant de l'année, surpassant légèrement les Allemands, qui étaient 60 % dans ce cas en 2010 (Deutsches Musikinformationszentrum 2013), mais surtout se distinguant des Français – dont 25 % à peine étaient allés voir « au moins un concert » en 2009 (Coulangeon et Lemel 2009) – ou encore des Italiens, qui étaient 30 % dans le même cas en 2008 (ISTAT 2008). Les résidents suisses ont également suivi une formation musicale dans 48 % des cas tandis que 20 % des plus de 15 ans déclarent pratiquer un instrument de musique et 16 % le chant (OFS 2008)[3]. Ce contexte général, caractérisé par un public important et mobilisé ainsi qu'un nombre élevé d'élèves potentiellement intéressés par des cours de musique, peut sembler favorable à l'exercice du métier de musicien·ne.

En outre, il existe en Suisse un régime spécifique d'assurance-chômage réservé aux « professions dans lesquelles les changements de place ou les engagements de durée limitée sont usuels », professions au premier rang desquelles on compte 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 »[4]. Or, de fait, peu de musicien·ne·s accèdent à ce régime puisqu'ils et elles représenteraient moins de 5 % du total des intermittents en Suisse (selon une estimation du Syndicat) alors que les musicien·ne·s représentent plus de 30 % des intermittents indemnisés en France (Roigt et Klein 2003). En effet, le mode de calcul du temps de travail, qui impose aux artistes du spectacle de déclarer quarante-trois semaines entières de travail sur une période de deux ans pour bénéficier du régime d'indemnisation chômage pendant les deux ans qui suivent, est peu adapté à l'emploi hyper fractionné des musiciens (qualifiés, en 2004, de « fragmentaires » plus que d'intermittents, Pidoux et al. 2004). La plupart d'entre eux et elles ne connaissent, en effet, presque jamais de semaines d'emploi complètes contrairement aux artistes des domaines chorégraphique ou dramatique.

Par ailleurs, la Suisse est un petit pays, fractionné en aires linguistiques et en identités cantonales et locales dont la prégnance peut freiner la circulation des musicien·ne·s à l'échelle nationale (Rota 2011). Par exemple, la difficulté à franchir

2 En 2014, ce chiffre reste quasiment inchangé, puisque 71 % des Suisses déclaraient être allé voir un concert durant les douze derniers mois (OFS 2016).

3 Comme pour la fréquentation des concerts, la relativement forte proportion de Suisses pratiquant un instrument est une tendance lourde, car, en 2014, 17 % des personnes interrogées dans le cadre de l'enquête suivante de l'OFS sur les pratiques culturelles déclaraient avoir pratiqué un instrument au cours des12 derniers mois (OFS 2016).

4 Ordonnance sur l'assurance chômage (OACI), entrée en vigueur le 31 août 1983, Art. 8.

le « Röstigraben » – ou « barrière des Rösti » : la séparation culturelle et linguistique entre aires francophone et alémanique – a souvent été évoquée par les musicien·ne·s lors de notre enquête de terrain, de même qu'une insuffisante circulation ne serait-ce qu'entre les cantons romands. Les lieux de diffusion susceptibles d'employer des musicien·ne·s régulièrement se révèlent ainsi trop rares pour permettre massivement aux artistes interprètes de « vivre de la scène » y compris en s'appuyant sur l'assurance-chômage. Si chaque village possède une salle municipale souvent bien équipée (scène, coulisses, régie son et lumière), ces biens publics sont principalement destinés à diffuser la production des amateurs locaux, troupe de théâtre, revue annuelle, concours de tambours, chorale etc. A ce tableau s'ajoute la difficulté pour les musicien·ne·s venant de Suisse de trouver régulièrement des engagements à l'étranger compte tenu de l'écart entre les salaires suisses et ceux des pays voisins : aller jouer pour 70 euros en « cash » par musicien·ne dans un club de Grenoble ou un café-concert de Besançon présente peu d'intérêt pour les musicien·ne·s romands.

Pour terminer ce cadrage, il importe de mentionner un système de subventionnement public et privé « sur projet », via des fondations. A l'échelle fédérale, mais surtout à l'échelle cantonale voire communale[5], les nombreux dispositifs en place constituent un moyen important de financer l'activité musicale y compris en matière d'emploi. D'autres acteurs dans le giron des pouvoirs publics (comme la Loterie romande) ou du privé (comme le Pour-cent culturel Migros) jouent également un rôle important dans le financement de l'activité musicale sur le territoire helvétique. Néanmoins, cette offre d'aides potentielles – dont les trois quarts de nos enquêté·e·s ont été une fois ou l'autre les bénéficiaires – souffre de son caractère aussi complexe qu'hétéroclite. En 2012, les réponses à un questionnaire élaboré par le syndicat musical suisse (SMS) et adressé à chaque responsable de la musique dans chaque canton et dans une vingtaine de villes suisses ont ainsi mis en lumière la disparité des critères adoptés pour soutenir des projets musicaux. Schématiquement, les cantons urbains et les villes les plus peuplés ont tendance à appliquer les critères de l'excellence artistique quand les cantons ruraux mobilisent avant tout des critères d'appartenance à la communauté locale (Perrenoud 2013c).

On comprend donc que les difficultés des musicien·ne·s en Suisse à entrer dans des dispositifs de régulation de l'emploi sont conséquentes. Toutefois, cette situation est compensée par la profusion de la demande de cours de musique, l'enseignement constituant, on le verra, une solution de stabilisation professionnelle pour une part importante des musicien·ne·s suisses.

5 Les financements versés par les cantons et communes représentaient, en 2013, 98.7 % des fonds publics versés dans le domaine des « Concerts et théâtre », selon la catégorisation utilisée par l'OFS (source : OFS, statistique du financement de la culture, et Administration fédérale des finances, statistique financière).

3 De l'enquête ethnographique à la construction d'un échantillon

Les données disponibles sur les producteurs de musique sont relativement rares en Suisse (à l'exception de Willener 1997, Pidoux et al. 2004, Rota 2011 et Odoni 2015). Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de donner un aperçu statistique aussi précis que possible d'une population de travailleurs artistiques, l'exploitation secondaire de données quantitatives est soumise à d'importantes réserves tant le groupe professionnel étudié est spécifique et impossible à isoler dans les enquêtes concernant la population active entière d'un territoire, comme l'Enquête suisse sur la population active (ESPA) par exemple. C'est pourquoi nous avons constitué une base de donnée *ad hoc* (la base *Musicians' LIVES*), fruit d'une enquête alliant ethnographie, entretiens et questionnaires que nous présenterons au terme de cette seconde partie.

3.1 Les musicien·ne·s suisses : un manque de données sur une population difficile à cerner

Corrélativement à l'implication politique relativement discrète au niveau fédéral sur le terrain de la culture (Moeschler 2011, 15), on relève en Suisse un « retard accumulé en matière de connaissance scientifique » (Ducret 2009, 181) en matière de production culturelle. C'est notamment le cas des musiques dites actuelles[6] et des musicien·ne·s qui les produisent. Alors qu'on dispose d'éléments d'analyse sur les goûts et la consommation des Suisses en termes de musiques actuelles (Tawfik 2012), on sait très peu de choses sur les acteurs qui participent quotidiennement à ce secteur d'activité économique et artistique. Les travaux disponibles sont, en effet, à quelques rares exceptions près (Rota 2011 ; Pidoux et al. 2004), essentiellement le fait de passionné·e·s et/ou de journalistes (Horner 2013 ; Grand et Tschan 2012 ; Spoerri 2005).

On relèvera d'ailleurs que les seuls travaux sociologiques disponibles sur les musicien·ne·s en Suisse traitent principalement des musicien·ne·s impliqué·e·s dans la production des styles musicaux les plus légitimes (Odoni 2015 ; Odoni et Ducret 2014 ; Pidoux et al. 2004 ; Willener 1997). Cette dernière caractéristique n'est néanmoins pas propre à la Suisse. Dans le domaine de la musique comme dans la plupart des autres domaines artistiques, ce sont avant tout les formes d'expression les plus légitimes et les plus « savantes » qui ont fait l'objet d'une plus grande attention scientifique jusqu'à ces dernières années. Cette visibilité accrue des producteurs des biens culturels les plus légitimes tient en grande partie à des raisons pratiques :

6 On utilise ici le qualificatif de musiques « actuelles » par double opposition aux formes d'expression musicales plus légitimes et bénéficiant de systèmes de consécration plus institutionnalisés (musiques « classiques », « baroques »…) et aux musiques qualifiées en Suisse de « populaires », dont la pratique renvoie essentiellement au strict amateurisme. On désigne donc sous ce terme générique le « jazz », le « rock », la « pop », le « hip-hop », l'« électro » etc., à savoir un ensemble de styles musicaux apparus dans le courant du XX^{ème} siècle, en particulier après 1955, et dont la circonscription esthétique ne constitue pas pour nous un enjeu majeur.

en effet, ces populations de travailleurs artistiques sont celles qui laissent le plus traces de leur activité professionnelle via leur cotisation à des caisses particulières (Coulangeon 2004) ou leur participation à des concours (Odoni 2015) notamment. En outre, les cadres de perception des chercheur·e·s en sciences sociales, qui sont encore bien souvent amateur·trice·s de productions culturelles plutôt légitimes, expliquent également la surabondance de travaux sur les populations artistiques les plus visibles (pour une analyse de ce type de biais de perception dans le cas des analyses sociologiques du fait musical, voir Perrenoud 2013a).

L'échantillonnage basé sur des données récoltées hors du cadre de recherches sociologiques ou dans le cadre de recherches mues par un paradigme légitimiste – i. e. avec une centration sur la musique classique et les orchestres symphoniques – présente par conséquent un double écueil. D'une part, il laisse de côté une large part des individus qui participent activement à ces milieux professionnels, mais de manière plus intermittente et/ou qui y occupent les positions les moins visibles. D'autre part, il délègue à des instances non scientifiques (le conservatoire, le système de cotisation pour le calcul des indemnités) le soin de définir les critères qu'il convient de retenir pour circonscrire la population cible. Ce dernier point est particulièrement problématique. En effet, dès lors qu'il s'agit de saisir quantitativement des populations artistiques, la définition des frontières de la population ciblée devrait être « traitée comme une variable dépendante » (Menger 2010, 208) tant elle conditionne les résultats des potentielles analyses.

Enfin, il faut également relever que les échantillonnages « par le haut » produits par les institutions officielles passent généralement sous silence l'existence de certaines pratiques potentiellement répréhensibles tel le « travail au noir », qui s'avère par ailleurs relativement courant parmi les musicien·ne·s évoluant loin des salles de concert subventionnées.

3.2 L'enquête *Musicians' LIVES*

C'est pour pallier ces différents problèmes que nous avons décidé de construire notre propre échantillon. Au lieu de partir de critères de professionnalité définis *a priori*, critères dont on connaît la grande « instabilité » en fonction des époques et des écoles de pensée (Menger 2010, 208), nous avons décidé de circonscrire notre population de musicien·ne·s professionnel·le·s à partir des catégories faisant sens pour les muscien·ne·s elles- et eux-mêmes. Le processus de recueil de nos données quantitatives s'est ainsi déroulé en deux temps, articulant les résultats d'une enquête ethnographique récoltés dans un premier temps à un échantillonnage par réseau dans un second temps.

La première phase de cette enquête sur les parcours de vie des musicien·ne·s suisses a consisté à mener plusieurs séries d'observations – parfois participantes – sur différents sites de production musicale en public de Suisse romande (clubs, cafés concert, écoles de musique, animations musicales lors de fêtes de quartier ou de

colloques scientifiques etc.). Cette première enquête ethnographique a été menée à découvert par les personnes impliquées dans cette recherche depuis son lancement[7] et elle a pris diverses formes, de la « participation observante » comme membre de groupe à part entière à l'observation minutieuse de divers dispositifs de diffusion de musique live en tant qu'auditeur·trice. De ces observations, il est ressorti que le meilleur critère d'appartenance à la population cible était tout simplement le fait d'avoir collaboré dans le cadre d'un projet musical. « Collaboré » était ici entendu au sens large et recouvrait des situations aussi diverses que la participation à un groupe institué ou l'association au sein d'appariements plus éphémères dans le but de se produire sur scène, mais également les collaborations dans le cadre d'un enregistrement studio ou de l'écriture/production d'un spectacle de danse ou de théâtre.

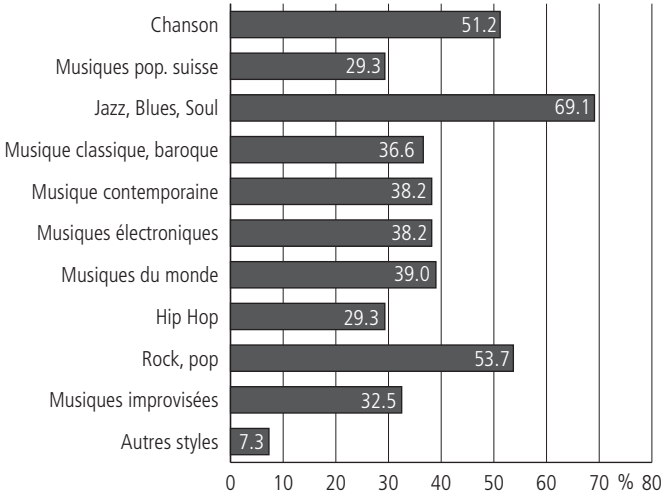
La deuxième phase de notre enquête a consisté à mettre en place un processus d'échantillonnage à partir de ces premiers résultats. Afin de pouvoir garder la main sur les critères de recrutement tout en garantissant une relative représentativité à notre échantillon, nous avons utilisé une méthode d'échantillonnage « par réseau » (le « Respondant Driven Sampling » ou RDS). Cette méthode d'échantillonnage propose de partir d'un petit nombre d'informateurs privilégiés (appelés « graines ») aussi diversifié que possible. Partant de ces individus qui n'entretiennent aucune relation entre eux, il s'agit ensuite de remonter, étape après étape, leurs réseaux personnels et les réseaux de leurs connaissances selon une procédure standardisée (Wejnert et Heckathorn 2011). En multipliant les vagues de recrutement à partir d'un petit nombre initial d'informateurs, une telle démarche permet de donner une bonne approximation des tendances à l'œuvre dans la population totale. C'est la multiplication des vagues qui permet de s'éloigner du groupe de graines initial et, du coup, d'accéder à des profils de plus en plus diversifiés.

Cette méthode d'échantillonnage, pour le moment assez peu diffusée en sociologie des professions – et encore peu mobilisée dans la sociologie francophone – a été notamment très utilisée en épidémiologie depuis une vingtaine d'années. Elle a permis à de nombreuses reprises de produire des statistiques robustes sur des populations réputées difficiles à atteindre telles les travailleur·e·s du sexe, les usagers et usagères de drogues ou encore les personnes porteuses du VIH (Malekinejad et al., 2008). L'analyse critique des résultats de cette méthode permet ainsi d'établir que, même si l'échantillonnage de type RDS appartient « à cet ensemble de méthodes non probabilistes ([comme] par exemple, le sondage par quotas) » et « malgré plusieurs problèmes potentiels théoriques et pratiques » – notamment l'arbitraire du choix des graines –, il permet *in fine* de « fourni[r] […] des estimations raisonnables » sur les populations visées (Lavallée 2012, 13).

C'est en suivant cette méthode qui a également fait ses preuves aux États-Unis pour analyser les carrières des musicien·ne·s (Heckathorn et Jeffri 2001) que nous

7 Outre les auteurs de cet article, ont participé à cette enquête Karen Brändle, Jérôme Chapuis, Sara Cordero, Frédérique Leresche et Noémie Merçay.

Figure 1 Les styles et instruments pratiqués (en pourcent)



Lecture : 51.2 % de nos enquêté·e·s déclarent avoir joué de la « Chanson » au cours des trois dernières années.

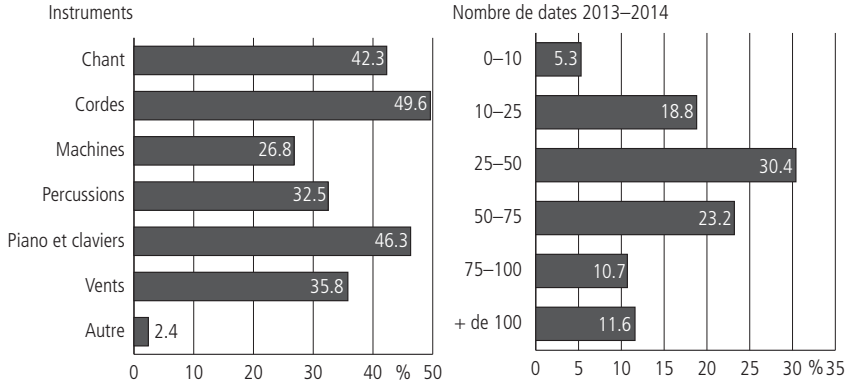
avons constitué notre échantillon. Nous avons d'abord sélectionné sept « graines » parmi les personnes rencontrées au cours de notre travail ethnographique[8] et leur avons demandé de nous mettre en contact avec un maximum de trois musicien·ne·s avec qui ils et elles avaient collaboré musicalement au cours des douze derniers mois. Nous avons ensuite répété sept fois cette opération. Au bout de huit vagues, nous avons réussi à récolter des informations auprès de cent trente personnes. Au regard des principales variables sociodémographiques (le sexe et l'origine sociale), il apparaît qu'à partir de la troisième vague, la structure de l'échantillon s'est stabilisée. Pour prendre un exemple, la proportion d'enquêté·e·s originaires des classes populaires est très faible parmi nos « graines » et leurs contacts directs (moins de 5 %). Elle augmente fortement chez nos enquêté·e·s recruté·e·s en vagues 1 et 2 pour atteindre 50 % à la vague 3, mais elle reste stable jusqu'aux derniers recrutements.

Les figures 1, 2 et 3 représentant les styles et instruments de musique pratiqués ainsi que le nombre de performances en public entre 2013 et 2014 constituent une bonne illustration du caractère relativement diversifié du recrutement opéré.

On voit bien ici que le panel de styles pratiqués par nos enquêté·e·s est relativement large (de la musique baroque au hip-hop en passant par la chanson ou

8 Les profils représentés parmi ces graines couvraient un spectre de pratiques musicales très large, allant du vieux routier de l'animation de village à la vedette reconnue nationalement, en passant par la jeune musicienne fraîchement sortie de l'école.

Figure 2 et 3 Les instruments pratiqués et le nombre de dates en public depuis 2013 (en pourcent)



Lecture : 49.6 % de nos enquêté·e·s pratiquent le chant et 30 % ont fait entre 25 et 50 dates sur la période 2013–2014.

les musiques électroniques) et relativement équilibré. Cet éclectisme témoigne à sa manière du bon déroulement de notre échantillonnage : il apparaît ainsi que le recrutement des enquêté·e·s ne s'est pas déroulé au sein d'un microcosme musical ou d'un type de « scène » (Straw 1991) particulier des musiques « actuelles ».

Ce constat est en partie conforté par les résultats présentés dans les figures 2 et 3. Avec ces deux graphes supplémentaires, il apparaît que tous les types d'instrumentistes sont représentés au sein des musicien·ne·s interrogé·e·s. De même, du point de vue du nombre de dates de concerts déclaré depuis 2013 (figure 3), les profils atteints par notre dispositif d'échantillonnage sont relativement diversifiés, allant du/de la musicien·ne·s se produisant très rarement sur scène à celui ou celle enchaînant les dates à haute fréquence.

Pour ces différentes raisons, on peut légitimement penser que l'échantillon propose un panorama, sinon fidèle, du moins « raisonnable » de la population « musicante » de l'espace romand dans les années 2010, pour reprendre l'expression déjà citée de Lavallée (2012). Notons que les individus « graines » ont été écartés des calculs finaux afin de ne pas biaiser les tendances esquissées (Volz et Heckathorn 2008). L'échantillon utilisé pour produire les résultats présentés dans cet article comporte ainsi cent vingt-trois individus.

3.3 Type de données recueillies et mobilisées

Différents types de données ont pu être recueillies grâce à ce dispositif. Premièrement, nous avons rempli avec nos enquêté·e·s un « calendrier de vie », permettant de rendre compte de l'évolution de leur activité musicale et professionnelle depuis

leur adolescence. Ont aussi été recueillies à l'aide de cet outil des informations sur leur trajectoire scolaire et sur les événements familiaux qui ont jalonné leur carrière. Mené sur un mode aussi peu directif que possible, le remplissage de ce calendrier a également été l'occasion d'échanger avec nos enquêté·e·s sur leur ressenti quant aux différents aspects de leur parcours – donnant parfois à l'interaction les allures d'un entretien qualitatif.[9]

Deuxièmement, en fin d'entretien, nous avons également fait remplir un questionnaire aux musicien·ne·s rencontré·e·s. Ce questionnaire permettait d'obtenir des informations sur certains aspects liés à la pratique musicale (instrument pratiqué, styles musicaux, etc.), à la situation familiale actuelle (statut marital, nombre d'enfants, etc.) et à la trajectoire sociale (niveau de diplôme, profession des parents, etc.).

Troisièmement, afin de saisir finement comment nos interviewé·e·s gagnaient concrètement leur vie, nous leur avons également fait remplir en fin d'entrevue un formulaire permettant de décomposer la structure des revenus tirés de l'activité musicale. Dans ce formulaire, nos enquêté·e·s devaient ainsi indiquer quelle part de leurs revenus totaux représentaient les « revenus musicaux » et comment se décomposaient ces « revenus musicaux » (droits d'auteur, cachets…). Les catégories utilisées pour cette décomposition reproduisent celles mobilisées par l'association « Future of Music Coalition » (FOMC)[10] dans leur enquête sur le « flux de revenu » des musicien·ne·s nord-américain·e·s. Dans cette enquête, il était proposé aux répondant·e·s d'indiquer la composition relative de leur revenu musical en fonction de huit catégories principales : droit d'auteur ; salaire (pour les permanents d'orchestre notamment) ; cachets ; vente physique ou digitale de musique ; participation à des sessions d'enregistrement ; vente de merchandising (tee-shirts, badges, etc.) ; enseignement ; autres, enfin. Nous avons repris ces différentes catégories de revenus pour les soumettre à nos enquêté·e·s et y avons ajouté deux autres possibilités : les revenus tirés d'une activité technique liée à la musique (ingénieur du son par exemple) et les revenus tirés d'une indemnisation chômage liée à l'activité musicale (indemnisation qui n'existe pas aux Etats-Unis)[11].

Les résultats présentés dans cet article ont été tirés de l'exploitation des données récoltées grâce à ces trois outils. Comme notre objectif est de donner un « instantané » du rapport au travail et à l'emploi des muscien·ne·s interprètes évoluant dans l'espace romand, nous avons laissé de côté la dimension longitudinale de nos données en nous focalisant sur les informations relatives à la situation actuelle (années 2013–2014) de nos enquêté·e·s.

9 Ces échanges autour du remplissage du calendrier de vie ont été enregistrés, mais ils n'ont pour le moment pas fait l'objet d'une exploitation systématique, tous les entretiens n'ayant pas été retranscrits intégralement.

10 Pour plus d'informations, cf. http://money.futureofmusic.org/.

11 La question du travail au noir a été délicate dans de nombreux cas tant nos enquêté·e·s craignaient que leur témoignage se retourne contre eux. Néanmoins, on peut penser que la relation de confiance établie au cours de l'entretien et en amont, via la recommandation par des pairs, a permis de limiter l'effet bien connu de « sous déclaration » des revenus non-déclarés.

4 Les musicien·ne·s suisses à l'aune de la population active : un groupe professionnel masculin et surdiplômé

La comparaison à grand traits de la morphologie de notre échantillon avec celle de la population active en Suisse – saisie à travers les données de l'Enquête suisse sur la population active (ESPA) de 2013 – constitue une première étape nécessaire pour cerner le profil socio-économique des musicien·ne·s évoluant dans l'espace romand.

Pour ce qui est du genre, il apparaît que la part de femmes parmi les musicien·ne·s est moitié moindre que dans la population active suisse dans son ensemble (22.8 % chez nos enquêté·e·s contre 46.1 % pour les données de l'ESPA). Les enquêtes menées sur le milieu des musicien·ne·s ont relevé à plusieurs reprises que les normes régissant ces espaces professionnels tendent à marginaliser les femmes qui tentent d'y entrer (Ravet 2012 ; Buscatto 2007). Les observations ethnographiques menées dans le cadre de notre enquête ont en outre montré la fragilité et l'ambivalence des arrangements auxquels doivent consentir les rares femmes qui arrivent à se produire régulièrement sur scène dans le milieu romand des musiques actuelles. La faible féminisation de notre échantillon peut dès lors être interprétée comme la manifestation morphologique de tels mécanismes d'exclusion et de marginalisation[12].

Lorsque l'on compare les deux populations sous l'angle de l'âge, il apparaît que la catégorie des 15–24 ans est largement sous-représentée dans notre échantillon. Les personnes de moins de 25 ans représentent ainsi 3 % de notre échantillon alors qu'elles sont 13 % dans la population active en général. Ce résultat pourrait paraître contre-intuitif tant les « musiques actuelles » apparaissent souvent comme des musiques faites par et pour des « jeunes » (plus précisément, les adolescent·e·s ou les post-adolescent·e·s) dans le débat public et les recherches académiques (Le Guern 2007). Cette sous-représentation des plus jeunes pratiquant·e·s – qu'on peut imaginer nombreux·ses du fait du taux élevé de Suisses sachant pratiquer un instrument – renvoie en partie aux critères utilisés pour circonscrire notre population. En ciblant les musicien·ne·s qui collaborent régulièrement avec d'autres (et se produisent en public à de multiples occasions), nous avons écarté les acteurs les moins intégrés du réseau, celles et ceux notamment qui, en tout début de carrière, jouent encore peu et rarement contre rémunération. Beaucoup de jeunes pratiquent la musique en Suisse, mais très peu sont professionnellement intégrés, y compris dans les zones périphériques. Nos données semblent bien indiquer que la stabilisation au sein de l'espace professionnel comme musicien·ne·s à part entière s'effectue vers la fin de la vingtaine, au bout de dix années de carrière, comme cela a d'ailleurs déjà été repéré en France chez les musicien·ne·s interprètes (Coulangeon 2004).

12 Pour une analyse plus précise des stratégies mises en place par les musiciennes pour se maintenir dans leur espace professionnel, nous renvoyons ici à un article tiré des observations ethnographiques réalisées dans le cadre de cette enquête (Perrenoud et Chapuis 2016).

Tableau 1 Comparaison entre l'échantillon Musicians' LIVES et la population active en Suisse (2013)

	Musicians' LIVES (2013)	ESPA(2013)
Sexe		
femmes	22.8%	46.1%
Age		
15–24	3.3%	12.9%
25–39	37.4%	31.4%
40–54	34.1%	36.9%
55–64	15.4%	15.7%
65 et +	9.8%	3.1%
Nationalité		
Suisse	77.0%	76.0%
Diplôme		
école obligatoire	8.4%	13.0%
CFC	12.6%	33.6%
maturité[a] gymnasiale ou professionnelle	21.0%	11.0%
université ou HES	58.0%	36.0%
Revenu/mois		
1er quartile	2001–3000	2001–3000
médiane	3001–4000	4001–5000
3ème quartile	4001–5000	5001–6000
Total (N)	123	4 695 000

Lecture : On compte dans notre échantillon 22.8 % de femmes contre 46.1 % dans la population active en Suisse en 2013.

[a] Dans le contexte helvétique la maturité est le diplôme qui constitue la principale voie d'accès aux formations supérieures, soit les Hautes écoles universitaires (pour la maturité gymnasiale) soit les Hautes écoles spécialisées (pour tous les types de maturités).

L'une des autres différences fondamentales entre notre échantillon et les résultats de l'enquête de l'ESPA concerne le niveau de diplôme de nos enquêté·e·s. Le taux de diplômé·e·s issus d'une haute école universitaire (HEU) ou d'une haute école spécialisée (HES) atteint 58 % au sein de notre échantillon alors qu'il est de 36 % dans la population active suisse à la même période. Ce point est à mettre en relation avec la dispersion des niveaux de revenu : chez les muscien·ne·s rencontré·e·s, le revenu médian se situe entre 3001 et 4000 CHF alors que dans la population active suisse, le salaire médian s'avère nettement plus élevé puisqu'il se situe un peu au-delà de 6000 CHF (OFS 2014). Le troisième quartile au sein de notre échantillon est également sensiblement plus bas que le troisième quartile des salaires au sein de la population active en général. Dans leur ensemble, les musicien·ne·s que nous avons interrogé·e·s

se distinguent ainsi par leur haut niveau de qualification et leur relativement faible niveau de vie au regard des standards nationaux. Comme le souligne Pierre-Michel Menger, en France et aux États-Unis, les « professionnels des arts » se singularisent généralement par des niveaux de revenus « plus faibles que ceux de la catégorie d'ensemble dans laquelle ils sont inclus par la statistique publique, au vu de leur niveau de formation et du statut social de leur activité » (Menger 2009, 356). Les données récoltées indiquent ainsi que les musicien·ne·s suisses ne font pas exception à cette tendance lourde repérée chez les travailleurs artistiques de pays comparables.

Enfin, pour ce qui est de la nationalité, signalons qu'on ne remarque aucune différence entre les données de l'ESPA et la population de notre enquête. Parmi les nationalités les plus représentées dans notre échantillon, les Français·e·s arrivent en tête (huit personnes), suivis de près par les Italien·ne·s (six). Les autres nationalités les plus représentées sont principalement européennes (Belgique, Espagne, Royaume-Uni). Quand elles ne sont pas européennes, les personnes rencontrées viennent essentiellement d'Amérique latine (Chili, Colombie) ou d'Amérique du Nord.

Pour résumer, la morphologie sociale de la population des musicien·ne·s en Suisse saisie à travers notre enquête se caractérise par deux éléments centraux par rapport à la population active en Suisse dans son ensemble : un taux important d'hommes et un découplage entre un niveau de diplôme élevé et un niveau de revenu relativement faible. Mais, comme nous allons le voir, le groupe professionnel des musicien·ne·s est loin d'être uniforme – et l'étiquette commune de « musicien·ne·s » peut masquer des réalités professionnelles très diverses.

5 L'emploi des musicien·ne·s

Nombre de musicien·ne·s en Suisse sont conduit·e·s à avoir un emploi hors de la musique. La dichotomie « amateur » versus « professionnel » est impropre à refléter cet état de fait et nous avons privilégié une approche par le rapport entre le temps de travail musical et le temps de travail total, ainsi qu'entre le revenu tiré de la musique et le revenu total pour dessiner un continuum permettant d'intégrer les « musicien·ne·s à temps partiel ».

5.1 Une double activité assez fréquente

Nous avons analysé le montant des revenus tirés de l'activité musicale au sens large (incluant donc aussi l'enseignement de la musique ou les emplois dans des tâches techniques comme la sonorisation) et la part de celui-ci dans le revenu total pour les personnes composant notre échantillon.

Une majorité (60 %) des individus composant notre échantillon tire plus des trois-quarts de ses revenus du travail musical sous toutes ses formes. Mais ce sont également celles et ceux dont les revenus totaux sont le moins élevés, 60 % de ce

Tableau 2 Structuration des revenus des musicien·ne·s romand·e·s en 2013

Part du revenu tiré de la musique dans le revenu global	Revenus tirés de la musique par mois			Total	
	< 2000	2000–3999	≥ 4000	%	N
≤ 25%	44.6	0.0	10.8	21.4	25
26–75%	23.4	15.6	10.8	17.9	21
76–100%	32.0	84.4	78.4	60.7	71
moyenne	40.6	27.6	31.8	100	117

Lecture : 40.6 % des musicien·ne·s interrogé·e·s ont tiré en moyenne par mois moins de 2000 CHF de leurs activités liées à la musique en 2013.

groupe de muscien·ne·s retirant la majorité de leur revenu de leur activité musicale gagnent moins de 5000 CHF par mois. A l'autre extrémité du spectre, le fait que le revenu musical mensuel inférieur à 2000 CHF soit majoritairement un revenu d'appoint semble indiquer que les situations de grande précarité matérielle, pourtant congruentes avec le modèle romantique du style de vie artiste (Heinich 1991), sont exceptionnelles. Les personnes dont le revenu musical représente moins d'un quart de leur revenu global gagnent en effet toutes plus de 5000 CHF par mois.

5.2 « Pluriactivité » ou « multiactivité » : métiers concurrents ou transférabilité de capitaux ?

Si une part très importante des musicien·ne·s interrogés exerce une activité professionnelle hors la musique, toutes les situations ne sont pas équivalentes. Nous identifierons ici deux types de démultiplication de l'activité professionnelle (Bureau et al. 2009 ; Rannou et Roharik 2006) : la « pluriactivité », qui consiste dans le fait d'exercer plusieurs métiers dans un même espace social (ici, les mondes de l'art et de la culture) et la « multiactivité », qui consiste à exercer plusieurs métiers dans des espaces sociaux distincts. Entre pluriactifs et multiactifs, le rapport au travail et à l'emploi s'avère très différent puisque, pour les premiers, les diverses activités dans le domaine des arts et de la culture peuvent s'alimenter mutuellement si bien qu'il est en général possible de transférer ses capitaux économique, symbolique et social d'une activité à l'autre (être musicien et journaliste par exemple) alors que, pour les multiactifs, les diverses activités professionnelles sont concurrentes (être musicien et garagiste par exemple). Cette concurrence est d'autant plus importante quand ces occupations hors du domaine artistique peuvent mettre concrètement en danger la pratique d'un instrument, en multipliant les risques de blessure par exemple dans les cas du musicien garagiste ou du musicien ramoneur que nous avons rencontrés.

Table 3 Les « emplois non musicaux » (ENM) des musicien·ne·s romand·e·s en 2013–2014

	Part du revenu total tiré de l'activité musicale		
	0–25 %	26–75 %	76–100 %
Emplois non-musicaux (ENM)			
professions supérieures	4.5	9.5	0
professions domaine artistique	18.2	23.8	3.0
employé public	13.6	4.8	4.5
employé privé	9.1	28.6	4.5
indépendants et artisans	13.6	9.5	3.0
autre	0.0	4.8	1.5
chômeurs	4.5	0.0	4.5
total ENM	63.6	81.0	20.9
pas d'autre emploi	36.4	19.0	79.1
Taux d'occupation et de revenu représenté par les ENM (moyenne)			
occupation	85.8	40.8	14.6
revenu	94.2	49.2	19.6
Total			
%	21.4	17.9	60.7
N	25	21	71

Lecture : 23.8 % des musicien·ne·s qui ont tiré en moyenne entre 26 et 75 % de leurs revenus mensuels de leurs activités liées à la musique exerçaient parallèlement une profession dans le domaine artistique.

Les données indiquent une forte représentation des professions intellectuelles et artistiques parmi les deux premières classes d'individus si bien qu'on peut penser que nombre de ces cas individuels relèvent de la pluriactivité, avec transférabilité de capital social (réseaux), culturel, voire spécifique (technique théâtrale, confiance en soi acquise sur scène etc.). En revanche, pour ce qui est des métiers artisanaux ou des employés du public et du privé, lesquels sont fortement représentés eux aussi, il s'agit clairement de situations de multiactivité où la carrière alimentaire menace la carrière musicale, freinant parfois son développement sur le plan matériel comme symbolique, comme cela a pu être déjà observé chez les écrivains dans le contexte français (Lahire 2006). Au vu des remarques qui précèdent, il apparaît clairement que la grande classe intermédiaire (26–75 % du revenu total tiré de la musique) est clivée entre, d'une part, l'inscription dans la pluriactivité, le multi-ancrage professionnel dans des espaces créatifs, culturels etc. et, de l'autre, la multiactivité mettant en concurrence les métiers et les emplois.

6 Artisan, enseignant ou artiste créateur : trois façons d'être musicien·ne·s en Suisse

Pour affiner notre analyse de la structuration interne du groupe des muscien·ne·s, nous nous sommes intéressés à la composition des revenus que nos enquêté·e·s ont tirés de leur activité musicale durant l'année 2013. Une telle approche, focalisée sur le revenu, est relativement réductrice et minimise la dimension symbolique de l'activité professionnelle, fondamentale dans de tels espaces sociaux. Mais l'analyse fine de la composition des revenus des musicien·ne·s permet néanmoins de donner un aperçu synthétique des différentes manières de pratiquer une activité musicale contre rémunération dans l'espace romand.

6.1 Trois principales sources de revenus musicaux pour trois idéaux-types de musicien·ne·s

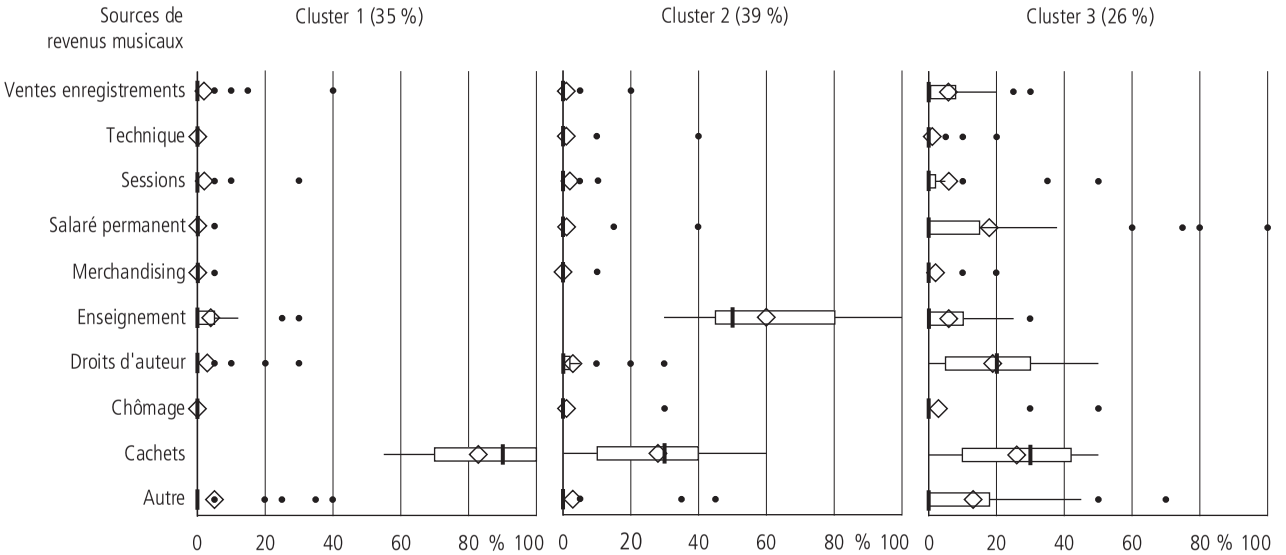
La composition du revenu musical de nos enquêté·e·s est saisie à travers la typologie en dix catégories que nous avons déjà présentée.

D'une manière générale, il faut tout d'abord relever qu'à l'échelle de l'ensemble de l'échantillon, le chômage constitue une part *quasi* nulle du revenu de la majeure partie des musicien·ne·s interrogé·e·s. Ce premier résultat confirme l'inadéquation entre le système d'intermittence « à la suisse » et l'activité musicale que nous relevions au début de notre article. Il apparaît ensuite que les revenus musicaux de l'ensemble de nos enquêté·e·s proviennent très majoritairement de trois sources : les cachets pour des prestations en public (en moyenne, 50 % du revenu musical de nos enquêté·e·s) ; l'enseignement en école ou en cours particulier (27 % en moyenne) ; et très loin derrière, les droits d'auteur (10 % en moyenne). Cette tripartition du revenu musical confirme certaines tendances déjà observées dans certaines enquêtes précédentes (Pidoux et al. 2004). Néanmoins, la dispersion est importante au sein de notre échantillon et l'analyse des types les plus courants de composition des revenus musicaux permet de circonscrire trois manières bien distinctes d'exercer professionnellement une activité musicale en Suisse.

La figure 4 représente les résultats d'un clustering obtenu par la méthode des « k-means » à partir des données relatives au « faisceau de revenus ». Cette méthode statistique particulière permet de répartir la population d'enquête en k groupes selon la plus ou moins grande distance des individus entre eux sous l'angle d'analyse privilégié (ici : la composition du revenu musical). La partition en trois clusters retenue ici exprime 56 % de la variance totale de l'échantillon. Nous avons privilégié une partition en trois sous-groupes car, au-delà, la variance supplémentaire exprimée à chaque adjonction d'un cluster supplémentaire s'avérait inférieure à 5 %.

Les catégories de revenu sont ici présentées en ordonnées. A chacune de ces catégories correspond une « boîte à moustaches » indiquant la dispersion de la part du revenu total que représente cette catégorie spécifique de revenu. Les points

Figure 4 Les trois principaux types de faisceaux de revenus (en pourcent)



Lecture : Les cachets pour des prestations musicales en public représentaient en moyenne 83 % des revenus musicaux annuels des individus du premier cluster, 28 % pour les individus du second cluster, et 26 % pour les individus du troisième cluster. Les bordures verticales des boîtes représentent le premier et le troisième quartile des distributions analysées. Le segment vertical situé dans les boîtes représente la médiane. Les points représentent quant à eux les « valeurs extrêmes » des distributions – i.e. les valeurs situées au delà de 1.5 fois l'écart interquartile, de chaque côté de la boîte.

représentent les « outliers », c'est-à-dire les données trop extrêmes pour être prises en compte dans la construction des boîtes à moustaches. Ces « outliers » sont eux aussi intéressants : ils sont particulièrement nombreux pour certaines catégories de revenus comme ceux tirés de la vente physique ou numérique de musique – indiquant, dans ces cas, une grande variété de situations différentes au sein même des clusters identifiés. Pour chacune de ces catégories, nous avons également indiqué par un losange la proportion que représente en moyenne la catégorie de revenu concerné par rapport au revenu total.

La partition en trois sous-groupes de taille relativement équivalente fait apparaître trois modalités d'exercice de l'activité musicale.

Dans le premier cluster, on trouve en priorité des musicien·ne·s tirant leur revenu quasi exclusivement de leurs performances scéniques. Les individus du second cluster se distinguent par le fait que l'enseignement constitue souvent plus de la moitié de leurs revenus musicaux. Le troisième cluster, de taille relativement plus réduite que les deux autres, regroupe quant à lui des musicien·ne·s aux sources de revenus plus diversifiées. Bien que les cachets représentent la principale source de revenu musical dans ce troisième sous-groupe, les droits d'auteur occupent ici une place importante. Dans ce cluster, les revenus tirés des ventes d'enregistrement sont également les plus élevés. On peut en outre relever que la part de la catégorie de revenus « autres » – qui renvoie notamment aux subsides de soutien à la création versés par le canton ou la Confédération – est significative dans ce cluster. La proportion de musicien·ne·s salarié·e·s s'avère particulièrement importante au sein de ce cluster également. Ce dernier élément indique une surreprésentation de musicien·ne·s à cheval entre un emploi dans un orchestre classique et une pratique plus indépendante au sein de ce cluster par rapport aux deux autres. Cette observation nous rappelle d'ailleurs que les frontières entre catégories (musique « classique » et musiques « actelles », musicien·ne·s salariés permanent·e·s d'orchestre et musicien·ne·s « ordinaires ») sont poreuses.

Pour résumer, dans la continuité de ces trois clusters, il semble bien que trois figures du musicien·ne·s peuvent être esquissées. La première figure est celle du musicien·ne dont la performance musicale sur demande constitue la principale si ce n'est la seule source de revenu. On peut faire l'hypothèse qu'en termes de répertoire, ce premier type de musicien·ne·s est majoritairement cantonné à la reproduction d'un répertoire déjà existant tant les personnes que l'on peut y rattacher touchent peu de droits d'auteur. Ce premier type apparaît proche de la figure du musicien-artisan, dont le cœur de métier est d'assurer, à travers son activité musicale, une prestation de service plutôt qu'un travail créateur (Perrenoud 2013b). C'est par exemple le cas de Stefan, bassiste d'une quarantaine d'années, qui se définit avant tout comme un « mercenaire » de la musique, avec près de trois cent dates à son actif au cours des deux dernières années. Même s'il aimerait un jour trouver l'énergie et le temps pour enregistrer « [ses] trucs », multiplier les occasions de jouer sur scène reste son

leitmotiv et la meilleure façon de vivre pleinement sa pratique musicale, lui qui « préfère jouer pour les autres » plutôt que d'être « leader » dans son propre groupe et composer sa propre musique.

La deuxième figure est celle du musicien·ne enseignant·e. Ici, bien que la production de musique en public fasse partie de l'activité, une large portion de l'activité professionnelle est tournée vers l'activité pédagogique. Comme nous l'avons déjà relevé, cette deuxième figure est peut-être la plus directement liée au mode de régulation des professions du spectacle en Suisse. C'est ce que relève Camille, jeune chanteuse-pianiste de trente ans. Après plusieurs années passées à cumuler différents petits revenus tirés des prestations scéniques de ses divers projets, elle s'est réorientée quelque temps avant l'entretien vers l'enseignement, plus par dépit que par vocation d'ailleurs. « C'est triste, j'ai que de l'enseignement [en ce moment] » dit-elle. Ce choix a été en grande partie dicté par des impératifs matériels : le revenu que lui assure l'enseignement est, en effet, trois fois plus élevé que celui qu'elle pouvait tirer de ses concerts :

> *Vive l'enseignement youhou ! Mais genre, ça a triplé d'une année à l'autre, moi j'vivais avec 1200 balles et là, 3000 balles.*

La troisième figure est celle du musicien·ne artiste-créateur·trice. Les enquêté·e·s dont le profil s'approche de cette dernière figure sont ceux et celles qui correspondent peut-être le mieux à l'image que se fait le grand public « du » musicien·ne. Ils et elles se produisent en public, mais touchent également des royalties sur leurs créations. De par cette proximité avec la figure de l'artiste créateur, ils et elles constituent le pôle le plus légitime de notre typologie. D'ailleurs, ce statut leur est en partie reconnu par les instances gouvernementales puisque ces « créateurs » touchent des subventions versées par des fondations publiques ou privées afin de soutenir la création. C'est le cas de Frédéric, pianiste-chanteur quadragénaire, qui, après avoir connu quelques succès via ses propres albums, ne produit quasiment plus que de la musique pour le théâtre au moment de l'entretien – et tire donc son revenu, principalement, de subventions publiques ou privées. Dans son cas, c'est la raréfaction des occasions de jouer sur scène en étant correctement rémunéré ainsi que la baisse importante des ventes de ses disques au tournant des années 2000 qui l'ont poussé à faire ce choix, lequel lui apparaissait matériellement et, surtout, symboliquement plus attrayant que celui de l'enseignement – qu'il définit comme une forme de « ratage » de la vocation de musicien.

6.2 Une tripartition sociale de la population musicante

Lorsqu'on analyse la composition des trois clusters au regard des différentes variables mobilisées pour caractériser la population musicante romande (sexe, niveau de diplôme, âge, emploi non musical, part du revenu tiré de l'activité musicale), on peut affiner le tableau que nous venons de dresser. Il apparaît ainsi que ces trois

Tableau 4 Composition sociale des différents clusters (en pourcent)

	Cluster 1 Artisan	Cluster 2 Enseignant	Cluster 3 Artiste
Sexe			
féminin	27.0	24.4	14.8
masculin	73.0	75.6	85.2
Niveau Diplôme (*)			
< maturité	33.3	18.4	14.8
maturité gymnasiale ou professionnelle	5.6	31.6	22.2
université ou HES	61.1	50.0	63
Age (*)			
< 30	18.9	9.8	18.5
30–40	29.7	17.1	44.4
40–50	27.0	34.1	18.5
> 50	24.3	39.0	18.5
Emploi non musical (*)			
oui	65.6	22.5	34.6
non	34.4	77.5	65.6
Part du revenu tiré des activités musicales (*)			
0–25 %	43.2	0	14.8
26–75 %	29.7	9.8	11.1
76–100 %	27.0	90.2	74.1
Total (% ligne)	35.2	39.0	25.7

Lecture : Les femmes constituent 27 % des individus du premier cluster. Note : les tris croisés significatifs au seuil de 10 % selon le test du Khi^2 sont indiqués d'un astérisque (*).

figures reflètent une tri-polarisation de l'espace professionnel musical structurée autour d'importantes inégalités sociales.

Même si la différence n'apparaît ici pas significative au seuil de 10 %, on peut relever que les femmes sont sous-représentées au sein du troisième cluster. On peut y lire les difficultés pour les femmes d'accéder au statut d'artiste à part entière dans cet espace professionnel particulier, où elles sont souvent confinées à certains postes (le chant notamment) et reléguées *de facto* au rôle d'interprète (Buscatto 2007).

Les différences de composition des trois clusters en fonction de l'âge sont pour leur part un peu plus marquées. Elles montrent que la figure de l'enseignant constitue probablement une figure couramment adoptée par les musicien·ne·s en seconde moitié de carrière. Les individus ayant quarante ans ou plus sont en effet légèrement surreprésentés dans ce deuxième cluster (alors que ceux qui ont moins de trente ans y sont plus rares). Néanmoins, il faut relever que près d'un quart de

ces « musicien·ne·s enseignant·e·s » ont moins de quarante ans – ce qui en fait une modalité de pratique envisageable à tous les stades de la carrière.

Les différences en fonction du niveau de diplôme sont peut-être les plus frappantes. Ainsi le premier cluster est-il celui où la proportion d'individus ayant un niveau de diplôme inférieur à la maturité – équivalent du baccalauréat en France – est la plus importante. Ceux et celles ayant fait des études plus longues (maturité ou plus) sont, au contraire, surreprésenté·e·s dans les clusters 2 et 3.

Sous l'angle des deux dernières variables (le fait d'avoir un emploi hors musique et le pourcentage du revenu total que représente l'argent tiré des activités musicales), il apparaît également que l'emploi musical se définit différemment dans ces trois sous-groupes : les musicien·ne·s artistes ou enseignant·e·s sont ceux et celles qui vivent le plus souvent de leur activité musicale. Ils et elles ont moins souvent un emploi non musical et, surtout, tirent la grande majorité de leur revenu de leurs pratiques musicales (pluriactivité). Le cluster des « artisans », lui, regroupe des individus dont la musique constitue une activité annexe, qui, dans plus de 40 % des cas, représente moins de 25 % du revenu (multiactivité).

De ces quelques tris croisés, on peut donc déduire que les trois figures du ou de la musicien·ne suisse ne se répartissent pas au hasard dans le groupe professionnel étudié. Le musicien-artisan semble constituer la seule figure accessible aux musicien·ne·s les moins doté·e·s en capitaux scolaires. La figure du ou de la musicien·ne artiste semble, de son côté, bien souvent réservée aux hommes les plus diplômés. La figure de l'enseignant·e semble, enfin, constituer un entre-deux à cet égard. Par ailleurs, il faut également souligner que les modalités « artiste » et « enseignant » ressortent comme les deux principales formes d'activité musicale permettant le plus sûrement de gagner sa vie en étant musicien·ne.

7 Conclusion

Notre analyse a permis de dégager les principales caractéristiques des musicien·ne·s interprètes évoluant sur les scènes romandes. Il apparaît que cette population combine certaines spécificités propres aux « musiciens ordinaires » étudiés en France (Coulangeon 2004 ; Perrenoud 2007), en particulier une très forte prévalence masculine, un relativement haut niveau de formation et un faible niveau de revenu. On peut en outre considérer que les différentes formes de démultiplication de l'activité professionnelle observées sur notre terrain tiennent une part plus importante qu'en France, où les musicien·ne·s cherchent avant tout à « ne faire que ça » pour construire une carrière aussi bien sur le plan matériel (avec l'aide de l'indemnisation chômage) que sur le plan symbolique – le « statut d'intermittent » s'étant imposé comme principal marqueur de la professionnalité (Sinigaglia 2007 ; Langeard 2013 ; 2017).

En resserrant la focale, on peut repérer des distinctions internes au groupe professionnel et, notamment, trois grands types de carrières orientés vers la prestation de service artisanale, l'enseignement ou la création artistique. Compte tenu des spécificités du contexte national, les carrières intégrant l'enseignement semblent constituer une modalité d'exercice du métier de musicien particulièrement répandue en Suisse, comme l'avaient déjà observé Pidoux et al. au début des années 2000 (2004). A la lumière du matériau qualitatif que nous avons recueilli (observations, entretiens), il apparaît aussi clairement que les musicien·ne·s qui gagnent principalement leur vie en enseignant ont construit une identité au travail de « musicien·ne » tout à fait légitime ; ils et elles sont intégré·e·s aux réseaux et ne semblent pas inscrits dans une modalité irrémédiablement déclassée du métier de musicien. Même si la hiérarchie des emplois musicaux reste effective, qui tend à faire du jeu en public une activité plus valorisée que l'enseignement, une personne tirant la majorité de ses revenus de l'enseignement musical, pour peu qu'elle ait en parallèle une activité de jeu en public, n'est pas reléguée à une identité de « prof de musique » qui s'opposerait à celle de « musicien·ne ». De fait, on l'a dit, l'étroitesse du marché de la scène en Suisse ne permettrait pas à tou·te·s les musicien·ne·s de vivre en « ne faisant que ça » (interprétariat et, éventuellement, composition), selon l'expression indigène (Perrenoud 2007).

Pour autant, la Suisse n'est pas alignée sur un modèle ultralibéral où les pouvoirs publics seraient absents puisque, d'une part, un système spécifique d'assurance-chômage vient en principe réguler l'emploi dans le spectacle vivant et que, d'autre part, un important système de subventionnement public et privé vient structurer le métier. Toutefois, le mode de calcul du temps de travail pour accéder à l'indemnisation du chômage est particulièrement mal adapté à l'emploi fragmentaire des musicien·ne·s tandis que le système de subventionnement (ainsi que l'accès aux droits d'auteur gérés par la Société suisse des auteurs) ne concerne fondamentalement qu'un type de musicien·ne·s, les « créateurs ». Nous avons ainsi montré que pour les musicien·ne·s ordinaires, l'organisation des carrières et la structure du groupe professionnel relèvent surtout de l'auto-régulation.

Les quelques résultats qui précèdent invitent également à ouvrir de nouveaux chantiers de recherche autour de la sociohistoire de la profession musicale en Suisse, dans la lignée de travaux déjà engagés sur le développement des musiques « actuelles » dans l'espace helvétique (Raboud 2015 ; Spoerri 2005). De telles recherches permettraient d'éclairer le développement progressif des conditions de possibilité d'une pratique musicale professionnelle pour les musicien·ne·s non-classiques. Il s'agirait, en particulier, d'analyser la place qu'y a occupé, parallèlement à l'émergence de lieux voués à la diffusion des musiques actuelles, la mise en place d'écoles consacrées à l'enseignement de ces musiques tant cet aspect de la pratique semble occuper une place fondamentale chez nombre de nos enquêté·e·s.

Références bibliographiques

Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press.

Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.). 2009. *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Buscatto, Marie. 2007. *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*. Paris : CNRS.

Coulangeon, Philippe. 2004. *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*. Paris : La documentation Française.

Coulangeon, Philippe et Yannick Lemel. 2009. Les pratiques culturelles et sportives des Français : arbitrage, diversité et cumul. *Economie et statistique* 423(1) : 3–30.

Deutsches Musikinformationszentrum. 2013. *Besuche von Musikveranstaltungen und Konzerten*. Bonn : Deutscher Musikrat.

Ducret, André. 2009. La connaissance des publics de la culture comme instrument d'une politique culturelle. Pp. 181–186 in *Les territoires de la démocratisation culturelle. Equipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisses*, édité par Olivier Moeschler et Olivier Thevenin. Paris : l'Harmattan.

Freidson, Eliot. 1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie* 27(3) : 431–443.

Grand, Lurker et André Tschan. 2012. *Heute und Danach. The Swiss Underground Music Scene of the 80's*. Zürich : Edition Patrick Frey.

Heckathorn, Douglas D. et Joan Jeffri. 2001. Finding the beat: Using respondent-driven sampling to study jazz musicians. *Poetics* 28(4) : 307–329.

Heinich, Nathalie. 1991. *La gloire de Van Gogh*. Paris : Éditions de Minuit.

Horner, Olivier. 2013. *Romands Rock. Panorama des musiques actuelles en Suisse de 1960 à 2000*. Genève : Slatkine.

Hughes, Everett C. 1996. *Le regard sociologique*. Paris : Éditions de l'EHESS.

ISTAT. 2008. *Aspetti della vita quotidiana*. Rome.

Lahire, Bernard. 2006. *La condition littéraire : la double vie des écrivains*. Paris : La Découverte.

Langeard, Chloé. 2013. *Les intermittents en scène*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Langeard, Chloé, 2017. L'indemnisation chômage au travail. Appropriation d'un dispositif de régulation public par les salariés intermittents du spectacle en France. *Revue Suisse de Sociologie* 43(2) : 285-307.

Lavallée, Pierre. 2012. Le sondage déterminé selon les répondants : un survol méthodologique. Contribution présentée au 7ème Colloque francophone sur les sondages. Rennes, France, 6 novembre 2012, http://sondages2012.ensai.fr/wp-content/uploads/2011/01/LAVALLEE-Article-Colloque-2012-SDR-V2.pdf.consulté le 10/06/2016.

Le Guern, Philippe. 2007. En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. *Réseaux* 141–142 : 15–45.

Malekinejad, Mohsen, Lisa Grazina Johnston, Carl Kendall, Ligia Regina Franco Sansigolo Kerr, Marina Raven Rifkin et George W Rutherford. 2008. Using respondent-driven sampling methodology for HIV biological and behavioral surveillance in international settings: a systematic review. *AIDS and Behavior* 12(1) : 105–130.

Menger, Pierre-Michel. 2009. Les professions artistiques et leurs inégalités. Pp. 355–366 in *Sociologie des groupes professionnels*, édité par Didier Demazière et Charles Gadea. Paris : La Découverte.

Menger, Pierre-Michel. 2010. Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques. *Revue d'économie politique* 120(1) : 205–236.

Moeschler, Olivier. 2011. *Cinéma suisse : une politique culturelle en action : l'Etat, les professionnels, les publics*. Lausanne : Presses polytechniques romandes.

Odoni, Miriam et André Ducret. 2014. Public exposure. The international music competition or the indeterminate as determinant. Pp. 329–343 in *Kunst und Oeffentlichkeit*, édité par Dagmar Danko, Olivier Moeschler et Florian Schumacher. Berlin : VS Springer.

Odoni, Miriam Gina. 2015. Concurrence et classement : la sélection par les concours dans la carrière des musiciens. Thèse de doctorat, Sociologie, Université de Genève, Suisse.

Office fédéral de la statistique. 2008. *Les pratiques culturelles en Suisse, musique*. Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.

OFS. 2014. *Enquête suisse sur le niveau et la structure des salaires 2014*. Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.

OFS. 2016. *Pratiques culturelles et loisirs en Suisse*. Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.

Perrenoud, Marc. 2007. *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.

Perrenoud, Marc. 2013a. « Musicien de Jazz » : une catégorie familière à l'épreuve du terrain. Pp. 27–34 in *Howard Becker et les mondes de l'art*, édité par Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris. Palaiseau : Ecole Polytechnique.

Perrenoud, Marc. 2013b. Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service. Pp. 85–98 in *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, édité par Marc Perrenoud. Paris : La Découverte.

Perrenoud, Marc. 2013c. *Résultats de l'enquête par questionnaire à l'initiative du SMS sur le soutien public local à l'activité musicale en Suisse. Rapport au Syndicat musical suisse.* Zürich : Syndicat musical suisse.

Perrenoud, Marc, Ed. 2013d. *Travailler, produire, créer : Entre l'art et le métier*. Paris : L'Harmattan.

Perrenoud, Marc et Jérôme Chapuis. 2016. Des arrangement féminins ambivalents : musiques actuelles en Suisse romande. *Ethnologie française* 161(1) : 71–82.

Pidoux, Jean-Yves, Donatella Morigi et Olivier Moeschler. 2004. *Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration*. Bern : FNS.

Raboud, Pierre. 2015. Faire fondre la banquise : La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes. *Cidades, Comunidades e Territórios* 31 : 1–10.

Rannou, Jeannine et Ionela Roharik. 2006. *Les danseurs. Un métier d'engagement*. Paris : La documentation Française.

Ravet, Hyacinthe. 2012. *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris : Autrement.

Roigt, Jean et René Klein. 2003. *Contribution à la réflexion des partenaires sociaux sur les origines des écarts entre les différentes sources statistiques sur les artistes et techniciens intermittents du spectacle, et les aménagements à apporter au fonctionnement des annexes 8 et 10 du régime d'assurance-chômage*, rapport IGAS N° 2002–136 – IGAC N°2002–46.

Rota, Mathias. 2011. *La circulation des musiciens en Suisse romande : étude des parcours géographiques empruntés par les groupes de « musiques amplifiées » de Suisse romande ainsi que des logiques qui les régissent*. Saarbrücken : Editions universitaires européennes.

Sinigaglia, Jérémy. 2007. Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs. *Sociétés contemporaines* 65 (1) : 25–53.

Spoerri, Bruno. 2005. *Jazz in der Schweiz*. Zürich : Chronos.

Straw, Will. 1991. Systems of articulation, logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 20(3) : 368–388.

Tawfik, Amal. 2012. Préférences musicales et distinction sociale en Suisse. *Revue suisse de sociologie* 38(1) : 77–97.

Volz, Erik et Douglas D. Heckathorn. 2008. Probability based estimation theory for respondent driven sampling. *Journal of Official Statistics* 24(1) : 79–97.

Wejnert, Cyprian et Douglas D. Heckathorn. 2011. Respondent-driven sampling: operational procedures, evolution of estimators, and topics for future research. Pp. 473–497 in *The SAGE handbook of innovation in social research methods*, édité par Malcolm Williams et Paul Vogt. London : SAGE Publications.

Willener, Alfred. 1997. *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*. Paris : L'Harmattan.

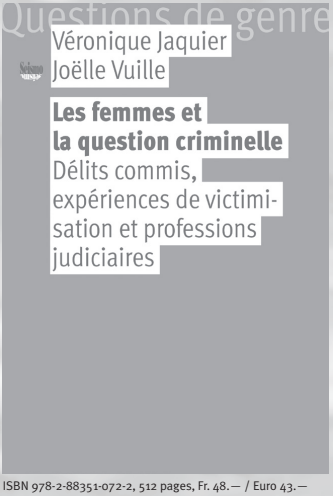
Seismo Questions de genre

Véronique Jaquier, Joëlle Vuille

Les femmes et la question criminelle

Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaire

Délinquantes, victimes et professionnelles de la justice : cet ouvrage examine ce qui réunit et distingue les expériences des femmes face à la criminalité, et ce qui les différencie de celles des hommes. Il retrace d'abord l'apparition des perspectives féministes en criminologie, sous l'angle des rapports entre sexe, genre et science. Déconstruisant les stéréotypes de la délinquance féminine, il en décrit les diverses formes, des plus communes (vol, délinquance routière) aux plus « extraordinaires » (homicide, crime organisé). Sont ensuite discutées les violences conjugales et sexuelles envers les femmes, leurs impacts sur la santé et les politiques publiques qui s'y rapportent. L'ouvrage examine enfin le rôle que jouent les femmes dans le contrôle social de la délinquance. Premier ouvrage en français à proposer un tel panorama, il décrit les multiples façons d'intégrer une perspective de genre à la recherche et à la pratique criminologiques.



ISBN 978-2-88351-072-2, 512 pages, Fr. 48.— / Euro 43.—

Véronique Jaquier, Ph.D., est psychologue et docteure en criminologie. Ses activités de recherche et d'enseignement portent sur les violences subies et agies par les femmes, les politiques pénales et publiques délimitant leur prise en charge, et leurs impacts sur la santé mentale. Après des recherches en Suisse (Université de Lausanne) et aux États-Unis (Yale University), elle poursuit aujourd'hui ses activités au Centre romand de recherche en criminologie de l'Université de Neuchâtel.

Joëlle Vuille , Ph.D., a fait des études de droit suisse et obtenu un doctorat en criminologie à l'Université de Lausanne. Elle a ensuite mené une recherche postdoctorale à l'Université de Californie à Irvine avant d'intégrer l'équipe du Centre romand de recherche en criminologie de l'Université de Neuchâtel.

www.editions-seismo.ch info@editions-seismo.ch