



HAL
open science

Vies musicales: Portrait des musicien.ne.s ordinaires en Suisse romande

Marc Perrenoud, Pierre Bataille

► To cite this version:

Marc Perrenoud, Pierre Bataille. Vies musicales: Portrait des musicien.ne.s ordinaires en Suisse romande. Riom, Loïc and Perrenoud, Marc. La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales, Université de Genève, pp.101–126, 2018, Sociograph, 978-2-940386-44-4. hal-01861228

HAL Id: hal-01861228

<https://hal.science/hal-01861228>

Submitted on 24 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/322500727>

Vies musicales: Portrait des musicien.ne.s ordinaires en Suisse romande

Chapter · January 2018

CITATIONS

0

READS

39

2 authors:



[Marc Perrenoud](#)

University of Lausanne

36 PUBLICATIONS **30** CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



[Pierre Bataille](#)

University of Lausanne

20 PUBLICATIONS **10** CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



GARCIA Project [View project](#)



Musicians LIVES [View project](#)

Sociograph n°35

Sociological research studies

La musique sous le regard des sciences sociales

Edité par Loïc Riom et Marc Perrenoud



FACULTÉ DES SCIENCES DE LA SOCIÉTÉ
INSTITUT DE RECHERCHES SOCIOLOGIQUES



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

**LA MUSIQUE EN SUISSE
SOUS LE REGARD DES
SCIENCES SOCIALES**

Edité par Loïc Riom et Marc Perrenoud
Sociograph n°35

Image de couverture: Wikimedia Commons, Panoramio, Валерий Дед

Citation conseillée : Riom, Loïc et Perrenoud, Marc (éds.) (2018), *La musique sous le regard des sciences sociales*, Genève : Université de Genève (Sociograph - Sociological Research Studies, 35)

ISBN : 978-2-940386-44-4

Publication sur Internet : www.unige.ch/sciences-societe/socio/sociograph

TABLE DES MATIERES

TABLE DES FIGURES	5
LA MUSIQUE EN SUISSE : PREMIERES APPROCHES <i>Loïc Riom et Marc Perrenoud</i>	7
CHANGEMENTS DE PLATEAUX : LA SCENE MUSICALE POPULAIRE EN SUISSE, DES <i>NUITS DE JAZZ</i> A <i>SUPER POP</i> <i>MONTREUX</i> <i>Christian Steulet</i>	27
L'HIVER DES MUSIQUES JEUNES : LA SUISSE AVANT LA POP (1960-1983) <i>Pierre Raboud</i>	47
NON SONO SOLO CANZONETTE : LA POP ITALIENNE EN SUISSE <i>Irene Pellegrini et Sandro Cattacin</i>	63
BABA USLENDER : CONQUETE D'UN POUVOIR D'AGIR ET « GENTRIFICATION MUSICALE » <i>Luca Preite</i>	81

VIES MUSIENNES : PORTRAIT DES MUSICIEN.NE.S ORDINAIRES EN SUISSE ROMANDE	101
---	-----

Marc Perrenoud et Pierre Bataille

LES TRIBUTE BANDS EN SUISSE : UN MONDE D'AMBIVALENCES	127
--	-----

Nuné Nikoghosyan

QUELLES PRATIQUES, QUELLES INSTITUTIONS ?: CARTOGRAPHIE INSTITUTIONNELLE DES PRATIQUES DES SPECTATEURS DE LA MUSIQUE CLASSIQUE DANS UNE GRANDE VILLE DE SUISSE ROMANDE	147
---	-----

Loïc Riom

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Trois clusters de revenus musicaux	111
Figure 2 : Répertoires et carrières musicales des femmes et des hommes.	118
Figure 3 : Les deux principales communautés de collaboration musicales	121
Figure 4 : Institutions citées par type de programmation	153
Figure 5 : Localisation des institutions citées	154
Figure 6 : Les blocs 1, 2 et 4	160

Photo 1 : Lil Hardin Armstrong, Hôtel Beau-Rivage, 1953.	29
Photo 2 : Led Zeppelin, Casino de Montreux, 1970.	30
Photo 3 : L'intérieur du Café Africana	33
Photo 4 : Affiche d'un événement multiculturel	76

Tableau 1 : Nombre d'albums et de semaines passées dans le Hit-Parade suisse (1968-2015)	69
Tableau 2 : Chansons italiennes dans le Hit-Parade par décennie (1970-2015)	70
Tableau 3 : Transformation de la musique italienne en Suisse	78
Tableau 4 : Niveau de formation des musicien.ne.s au regard de la population active en 2013.	105
Tableau 5 : Niveau de revenu des musicien.ne.s au regard de la population active en 2013	108
Tableau 6 : Composition des deux communautés du réseau de collaboration	122
Tableau 7 : Les caractéristiques des dispositifs de jeu	134

Tableau 8 : Caractéristiques sociodémographiques des répondants	152
Tableau 9 : Institutions citées 15 fois et plus	155
Tableau 10 : Table de densité analyse cœur-périphérie	157
Tableau 11 : Modèle de groupe	161
Tableau 12 : Table des densités modèle de groupe	162

VIES MUSICIENNES : PORTRAIT DES MUSICIEN.NE.S ORDINAIRES EN SUISSE ROMANDE

par *Marc Perrenoud* et *Pierre Bataille*

Si la perspective culturaliste connaît un succès mérité dans l'approche des musiques actuelles en Suisse (comme en témoignent plusieurs chapitres de cet ouvrage), on en sait encore très peu sur les caractéristiques sociales des musicien.ne.s qui peuplent les scènes du pays, sur le déroulement de leurs carrières et sur la structure du groupe professionnel qu'ils/elles composent.

Le présent texte vise à dresser un premier bilan de l'enquête *Musiciens LIVES* et à en exposer les principaux résultats sous la forme d'un « portrait sociologique » des musicien.ne.s ordinaires en Suisse romande. Élaboré par Marc Perrenoud en 2011-2012, le projet *Musiciens LIVES* s'est développé à l'Université de Lausanne en interne au *PRN LIVES*⁸⁴ à partir de 2012 sous notre responsabilité commune, associant jusqu'à sept personnes en simultané pour le travail d'enquête de terrain et de traitement

●
⁸⁴ 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 *Musiciens 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 en soit remerciée.

des données⁸⁵. Ce projet a été pensé comme un prolongement des recherches ethnographiques menées en France entre 1997 et 2005 par Perrenoud alors qu'il était à la fois musicien « faisant le métier » à la contrebasse et/ou la basse électrique dans de nombreuses formations (plus de six cents prestations en public, autant de répétitions, quelques albums et tournées, dans des styles allant du jazz manouche à l'électro-noise) et étudiant puis doctorant en anthropologie sociale (Perrenoud, 2007). Les principaux résultats de l'enquête ethnographique en France ont servi de base pour s'intéresser aux « musicien.ne.s ordinaires » en Suisse : ceux, ni riches ni célèbres, qui peuplent les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle en étant à la fois les moins visibles et les plus nombreux.

Après avoir rapidement présenté la méthodologie de l'enquête, nous examinerons d'abord les principales caractéristiques de notre population dans son rapport au travail et à l'emploi, avant de montrer comment se dégagent trois grands types de carrières musicales. Nous aborderons enfin les propriétés sociales distinctives, celles qui « font la différence » et (pré)disposent plus ou moins à suivre tel ou tel type de carrières.

METHODOLOGIE DE L'ENQUETE

L'enquête Musicians LIVES s'est déroulée en deux phases principales.

Phase 1. En 2012-2013, nous avons pu recruter deux personnes en Master avec un statut d'assistant-étudiant. Pendant un an, elles ont mené parallèlement à nous des observations de terrain et des entretiens exploratoires en Suisse romande qui ont alimenté le travail de pré-enquête. Leurs deux mémoires ont porté sur les carrières des femmes musiciennes pour l'un

●
⁸⁵ Nous souhaitons remercier chaleureusement les personnes ayant participé à l'enquête : Karen Brändle, Jérôme Chapuis, Sara Cordero, Frédérique Leresche et Noémie Merçay.

(Chapuis, 2014) et pour l'autre sur la perception des carrières de musicien.ne.s ordinaires par leur entourage familial (Leresche, 2014). En parallèle, nous avons mené des observations liées à nos propres activités musicales : Bataille, guitariste, a enregistré un album en studio à Genève et joué dans différentes salles avec son groupe de rock indie ; 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.

Phase 2. En 2013-2014, nous avons recruté trois personnes supplémentaires qui ont grandement contribué à la deuxième phase de l'enquête. Désirant aller au-delà du type de résultats que l'enquête ethnographique de Perrenoud en France avait pu produire, nous avons souhaité mettre en place une deuxième phase plus quantitative, ou du moins relevant des 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 que les enquêtes statistiques existantes sur la population suisse (type Panel suisse des ménages) avaient un niveau de granularité inadapté à la saisie de données concernant un groupe professionnel marginal, nous avons opté pour un échantillonnage « par réseau », en demandant à chaque musicien rencontré de nous dire avec qui il avait collaboré (i.e. joué en étant rémunéré) au cours des douze mois précédents. En rencontrant deux à trois personnes parmi les musicien.ne.s cité.e.s et en reproduisant l'opération, nous avons pu dresser une cartographie du réseau romand comportant plus de 1200 individus (voir plus loin) parmi lesquels 120 ont été rencontrés jusqu'au printemps 2015. Nous avons élaboré un protocole d'enquête mixte basé sur l'usage de calendriers de vie (Barbeiro et Spini, 2015), 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 sociodémographique et 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.

Précisons que chacune des personnes recrutées pour enquêter avec nous 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 concert 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, comme on vient de le voir.

CARACTERISTIQUES DE LA POPULATION : FORMATION, EMPLOI, REVENUS

Nous allons montrer ici comment la population enquêtée se distingue de la moyenne suisse dans trois domaines liés au travail : la durée de formation, la stabilité de l'emploi et le niveau de revenu. Pour ce faire, nous utiliserons notamment les données de l'enquête suisse sur la population active (ESPA) publiée en 2016 (OFS, 2016b).

DES MUSICIEN.NE.S BIEN FORMES

Les musicien.ne.s que nous avons rencontrés ont souvent un niveau de qualification élevé, comme l'indique le tableau suivant (tableau 4) présentant le plus haut diplôme obtenu dans la population *Musicians LIVES* et dans celle de l'enquête suisse sur la population active (ESPA) de 2013.

Tableau 4 : Niveau de formation des musicien.ne.s au regard de la population active en 2013.

	Musiciens LIVES	ESPA (2013)
Ecole obligatoire	8	13
Certificat fédéral de capacité (CFC)	13	34
Maturité gymnasiale ou professionnelle	20	11
Hautes écoles spécialisées et université	59	36
Autres et NR	-	6

Lecture : Au sein de notre échantillon, 59% des personnes interrogées sont diplômées d'une haute école spécialisée ou de l'université.

Alors que la population suisse est globalement répartie en deux groupes équivalents à environ 50% en dessous de la maturité et 50% au niveau de la maturité gymnasiale ou professionnelle et au-dessus (HES et université), les musicien.ne.s enquêté.e.s sont environ 80% à atteindre ou dépasser la maturité. À chaque extrémité du spectre, l'écart est très important puisque la proportion de musicien.ne.s n'ayant pas dépassé l'école obligatoire est presque deux fois moins importante que dans la population active et que, à l'inverse, les musicien.ne.s sont près de 60% à avoir fréquenté une haute école ou une université.

Cette donnée est importante, car, même si l'exercice du métier de musicien ne requiert aucune « licence » (Hughes, 1996) ou diplôme professionnel (en dehors des postes de salarié permanent des orchestres « classiques »), on voit que la population des musicien.ne.s que nous avons rencontrée dispose d'un niveau de formation élevé, ce qui tendrait à la placer parmi les groupes professionnels hautement qualifiés. On observera en outre la tendance à la formalisation et à l'institutionnalisation de l'offre de formation musicale, via notamment la transformation des conservatoires de musique en hautes écoles de musique (HEMU) et l'inclusion de certaines écoles (l'École de jazz et musiques actuelles – EJMA – à Lausanne par exemple) à ce cursus académisé.

UN EMPLOI MUSICAL PRECAIRE ET FRAGMENTE

Le travail musical peut prendre des formes très diverses, allant des prestations sur scène à l'enseignement en passant par des sessions de studio ou des commandes de composition, nous y reviendrons dans la partie suivante de ce texte. Toutefois, à ces différentes activités correspondent des statuts d'emploi différents puisque les musicien.ne.s peuvent être salariés permanents, salariés intermittents, travailleurs indépendants, voire cumuler certains de ces statuts.

Il existe en Suisse un dispositif d'assurance-chômage spécifique destiné aux salariés intermittents des mondes du spectacle et de la presse (journalistes notamment). Toutefois les musicien.ne.s ne sont que très rarement en mesure de bénéficier de ce régime spécifique dans la mesure où l'exercice de leur activité implique un emploi trop fragmenté. Contrairement aux danseurs et comédiens qui connaissent des périodes d'emploi de plusieurs jours d'affilée à l'occasion de créations dans des théâtres ou des salles de spectacle subventionnées, les musicien.ne.s ne sont jamais payés pour répéter (ils le font en général dans un local privé) et ils/elles accumulent des engagements professionnels ponctuels, un soir dans un café-concert, quelques jours plus tard un autre soir dans un festival ou pour animer une soirée privée, etc. En conséquence, ils sont rares à bénéficier du régime spécifique d'assurance-chômage (que d'aucuns appellent « l'intermittence suisse » par référence au système français d'indemnisation du chômage des salariés intermittents du spectacle) : moins de 5% de la population étudiée émerge au « chômage des artistes » en tant que salariés intermittents. Les autres, soit l'écrasante majorité, ont un statut d'indépendant, parfois combiné avec un salariat permanent, mais avec un taux d'occupation très faible, par exemple 20% pour une journée de cours hebdomadaire dans une école de musique.

Cette situation est le signe d'une forme d'indétermination de l'inscription sociale du groupe professionnel dans son ensemble. En effet, si on peut considérer avec Hughes (1996) qu'un métier

est un faisceau de tâches, il est fréquent pour les musicien.ne.s ordinaires d'avoir affaire à des faisceaux de tâches radicalement distincts, tant la diversification de l'activité professionnelle est monnaie courante. On peut distinguer avec Jeanine Rannou et Ionela Roharik trois grandes modalités de la diversification de l'activité (Rannou et Roharik, 2006 ; Bureau, Perrenoud, et al., 2009) : la « polyvalence » qui consiste à exercer un même métier selon différentes modalités (par exemple un musicien interprète qui joue différents styles musicaux, éventuellement sur différents instruments, qui multiplie les groupes, etc.), la « pluriactivité » qui consiste à exercer différents métiers dans le même espace professionnel (par exemple un musicien qui travaille tour à tour comme compositeur, interprète et enseignant), et la « multiactivité » qui combine un emploi hors des mondes de la musique avec le travail musical (guitariste et comptable par exemple).

Ces différentes formes de diversification de l'activité professionnelle sont très présentes chez les musicien.ne.s enquêtés.e.s. Cette diversification est le signe d'une précarité structurelle face à laquelle on multiplie les ancrages pour renforcer sa stabilité professionnelle et pérenniser sa carrière. La polyvalence est une situation normale pour la plupart des musicien.ne.s qui sont à même de jouer des styles musicaux très différents, dans divers projets, pour multiplier les engagements, à la manière de ce qui avait pu être montré concernant les musicien.ne.s ordinaires en France (Perrenoud, 2007). Mais la pluriactivité est, elle aussi, très présente, notamment dans la formule associant le travail d'interprète et l'enseignement musical qui concerne 54% de nos enquêtés. Ce point est particulièrement intéressant à relever puisque les enquêtés qui enseignent, même avec un taux d'occupation important (parfois 60%, voire 80%) ne voient pas pour autant leur légitimité d'interprète ni leur identité de musicien remise en cause : ils/elles sont des musicien.ne.s à part entière, bien intégrés au réseau professionnel, contrairement à ce que l'enquête ethnographique avait pu montrer il y a quinze ans en France, où l'ouverture des droits à l'indemnisation des salariés intermittents du spectacle est

conditionnée à la déclaration d'une activité sur scène suffisamment importante, ce qui conduit à distinguer clairement les « musicien.ne.s » des « profs de musique ». La multiactivité, quant à elle, atteint une prévalence de 40% dans la population enquêtée, ce qui signifie que quatre musicien.ne.s sur dix ont un emploi hors-musique. Cette dernière information semble indiquer une grande plasticité de l'identité de musicien et confirmer l'existence d'un continuum entre « amateurisme » et « professionnalisme » encore plus nettement qu'en France (Perrenoud, 2007). Selon les cas, cette activité hors musique peut représenter 10% à 90% des revenus des enquêtés.

DE FAIBLES NIVEAUX DE REVENU

À l'inverse de leur niveau de formation, le niveau de revenu des musicien.ne.s enquêté.e.s est assez nettement en dessous de ce que l'on trouve dans l'ensemble de la population en Suisse comme le montre le tableau suivant concernant les revenus mensuels (tableau 5).

Tableau 5 : Niveau de revenu des musicien.ne.s au regard de la population active en 2013

	Musiciens LIVES	ESPA (2013)
Premier quartile	CHF 2001-3000	CHF 2001-3000
Deuxième quartile (Médiane)	CHF 3001-4000	CHF 4001-5000
Troisième quartile	CHF 4001-5000	CHF 5001-6000

Lecture : 50% des personnes interrogées gagnent 3000.- CHF ou plus.

On constate que les revenus sont nettement moins élevés parmi les enquêtés de *Musiciens LIVES* que dans l'ensemble de la population puisque la moitié de nos enquêtés gagne 3000 à 4000 francs par mois ou moins (tous types revenus musicaux et non musicaux compris) alors que la mesure pour l'ESPA donne une médiane plus élevée de 1000 francs. De même un quart des musicien.ne.s seulement se situe dans la tranche de plus de 4000 francs par mois (troisième quartile). Si quelques individus (soit

particulièrement bien insérés dans le monde professionnel, soit ayant un emploi hors musique à temps partiel bien rémunéré) gagnent plus de 5000 francs par mois, cette tranche représente le seuil au-dessus duquel se situe un quart de la population active en Suisse⁸⁶.

Avec un revenu mensuel médian de 1000 francs inférieur à celui du reste de la population active et un niveau moyen de diplôme nettement supérieur, la population des musicien.ne.s en Suisse romande vit une situation de précarité marquée par la fragmentation de l'emploi et du revenu. En effet, les formes d'emploi étant diverses, les sources de revenus le sont aussi et c'est par l'analyse de la composition des faisceaux de revenus que nous avons le plus efficacement saisi la diversité des figures professionnelles et des types de carrières des musicien.ne.s ordinaires.

FAÇONS D'ÊTRE MUSICIEN : TROIS GRANDS TYPES DE CARRIÈRES

Un outil nous a été particulièrement utile pour distinguer les grands types de carrières qui structurent l'espace professionnel : l'analyse de la composition des revenus musicaux. Nous avons repris la typologie 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 2014⁸⁷. À l'instar de

●
⁸⁶ Les valeurs proposées lors de l'enquête *Musicians LIVES* comportaient quatre tranches : moins de 2000.- par mois, 2001 à 3000, 3001 à 4000 et plus de 4001.- par mois. La tranche 3001-4000 rassemble la plus grande partie de la population ce qui explique qu'elle constitue à la fois la médiane et qu'elle agrège la population au-dessus des 25% les plus pauvres et en dessous des 25% les plus riches.

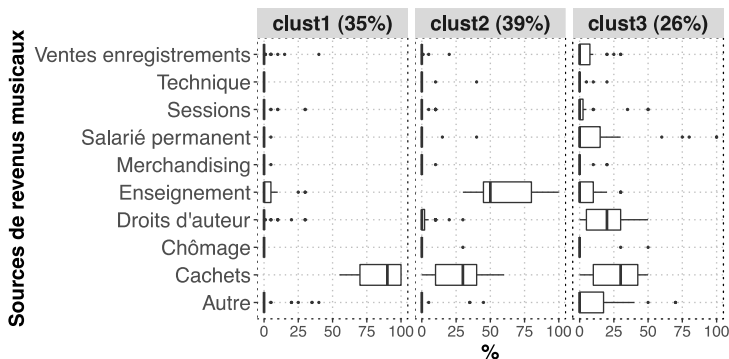
⁸⁷ Cette enquête a touché plus de 5000 répondants, malheureusement sans aucune maîtrise de la représentativité de l'échantillon. Pour plus d'informations, voir : <http://money.futureofmusic.org/>, (consulté de 26 août 2017).

nos collègues américains et en accord avec eux, nous avons utilisé les huit catégories suivantes : *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* (qui n'existe pas aux USA) et la deuxième, les revenus liés aux tâches *techniques* (ingénieur du son, lumières...) étant donné que ce type d'activité rémunéré était occasionnellement mentionné dans le faisceau de tâches de certains musicos français au début des années 2000 (Perrenoud 2007).

Lors de chaque entretien nous avons demandé à l'enquêté.e 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 « moyens » 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.

Grâce aux analyses représentées sur la figure 1, On voit alors apparaître très clairement trois grands types de carrières, trois façons d'être musicien.

Figure 1 : Trois clusters de revenus musicaux



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

ARTISANAT MUSICIEN

Un premier groupe qui rassemble un peu plus du tiers des enquêté.e.s (35% - clust1) 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 en moyenne près de 90% de leurs revenus des prestations en public payées au cachet, en général avec un statut d'indépendant. Les autres sources de revenus sont marginales, l'enseignement musical n'étant pas pratiqué par tous les membres du groupe, loin s'en faut, et ne comptant que pour 3% en moyenne dans le revenu de ces musicien.ne.s qui jouent entre cent et deux cents fois par an en public.

Par ailleurs, parmi les renseignements que nous demandions à nos enquêtés, figurait pour chaque collectif de travail (groupe, orchestre, etc.) dans lequel ils avaient joué le « type de répertoire ». Cette typologie n'est pas basée sur le style musical (que nous avons renseigné par ailleurs), mais sur le fait de jouer soit des *compositions originales*, soit des *reprises* à l'identique de l'original enregistré, soit enfin des *reprises arrangées*, des morceaux préexistants, mais réappropriés par les interprètes qui en donnent une version singulière⁸⁸. Les analyses de réseau que nous avons pu mener par ailleurs 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 (Perrenoud, 2006, 2013).

Si l'on s'intéresse au type de répertoire joué par les musicien.ne.s qui peuplent ce premier cluster, on constate qu'ils jouent plus souvent que les autres des reprises ou éventuellement des reprises arrangées. Pour la plupart des musicien.ne.s du premier groupe, il s'agit de jouer aussi régulièrement que possible en public, en vendant une prestation de service impliquant d'interpréter un répertoire préexistant et des morceaux connus du public, au mieux pour jouer dans un bar musical ou une fête de village, souvent pour animer des fêtes privées (anniversaires, mariages, enterrement de vie de garçon ou de jeune fille) et au pire pour fournir un fond sonore agréable ne gênant pas le déroulement d'un événement dans lequel la présence de musique *live* n'est qu'un élément parmi d'autres, apportant une plus-value symbolique, mais sans que personne n'écoute véritablement (ni n'applaudisse, évidemment).

●
⁸⁸ Nous avons aussi inclus dans ce dernier idéal-type les « standards » du jazz (périodes swing, bop et hard-bop).

Parmi les membres de ce premier cluster que nous avons désignés comme des « artisans de la musique », 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 zürichois 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 (organiseurs 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.

ENSEIGNEMENT MUSICAL

Le deuxième grand profil de musicien qui apparaît dans les clusters (clust2) regroupe un peu plus de 39% de la population. Il est nettement marqué par une source principale de revenu musical, l'enseignement, et une source secondaire, les cachets. Nous avons expliqué dans la première partie de ce texte que l'enseignement musical était intégré au faisceau de tâches qui constitue le métier de musicien en Suisse, et de fait, comme le montrent les données présentées dans la figure ci-dessus (figure 1), si le groupe des enseignants tire la majorité de ses revenus de

l'activité pédagogique (un peu plus de 60% en moyenne), ses membres sont bien actifs sur scène (plus de 25% du revenu en moyenne). Les enseignants font bien partie du réseau professionnel, ils/elles sont des musicien.ne.s 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 musicien.ne.s strictement amateurs puisque près de 20% des habitants de plus de 15 ans déclarent pratiquer un instrument (OFS, 2016a), ce qui constitue une source d'emploi importante pour les musicien.ne.s enseignante.es.

Parmi eux, nous avons rencontré Henri, 55 ans en 2014, pianiste vivant dans un des principaux bourgs du Gros-de-Vaud, enseignant « depuis toujours » (dit-il en entretien) plusieurs jours entiers par semaine, dirigeant un chœur dans un village voisin et jouant régulièrement sur scène un répertoire allant de la musique classique au jazz moderne, en solo ou dans de petites formations (trio, quartet), une trentaine de fois dans l'année. Il dit jouer en public « pour le plaisir », mais il est un des pianistes les plus reconnus du canton de Vaud, dont les qualités d'instrumentistes sont respectées et appréciées par nombre de nos enquêtés. En outre, il collabore régulièrement sur scène avec des musicien.ne.s qui composent, que ce soit dans un style classique-contemporain ou jazz, des musiciens reconnus comme des créateurs et qui peuplent le troisième cluster.

CREATION ARTISTIQUE

Le troisième grand type de carrière (clust3) qui cette fois regroupe seulement un peu plus du quart de la population (29%) 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 musicien.ne.s qui cumulent des *cachets* (26% des revenus en moyenne), parfois un peu d'*enseignement* (en moyenne 10% des revenus), mais aussi et c'est le seul type où cela apparaît de manière significative, parfois des postes de *salarié permanent* dans des associations culturelles (en moyenne 15% des revenus), des activités rémunérées de *sessions* (principalement en studio, environ 10% des revenus) et surtout des activités rémunérées de *composition* (commande ou droits d'auteur et de diffusion, 15% en moyenne) ainsi que des revenus liés à la *vente d'enregistrements* physiques ou digitalisés (5% en moyenne).

Un premier élément à noter : 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 musicien.ne.s et que même au sein de ce groupe minoritaire, les revenus issus du « disque » restent relativement marginaux. La supposée « crise de la musique à l'ère du numérique » est donc surtout la crise de l'industrie discographique (maisons de disques, disquaires, distributeurs, etc.) et des artistes consacrés (avec leurs agents, managers, etc.). Ensuite, en s'intéressant au type de répertoire joué par les membres de ce troisième cluster, on trouve principalement des compositions originales, quel que soit le style musical. À l'opposé du premier groupe, celui des artisans, ce cluster rassemble des musicien.ne.s qui s'inscrivent dans une démarche de création singulière, celle-là même qui fonde la figure sociale de l'artiste depuis le 19^{ème} siècle (Heinich, 1993). Enfin, ces musicien.ne.s 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 télévision 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.

Il existe donc des façons multiples d'exercer le métier de musicien, différemment situées sur une échelle de reconnaissance ou de légitimité culturelle. Les types de carrières, artisanale et artistique notamment, sont situés à chaque extrémité du spectre de la reconnaissance de la figure du créateur autonome (Bourdieu, 1992), inégalement placés dans la stratification des figures sociales du musicien.

DISTINCTIONS DE GENRE ET D'ORIGINE SOCIALE : CE QUI « FAIT LA DIFFERENCE »

Pour terminer ce chapitre, nous aborderons la question des caractéristiques distinctives, ou pour le dire autrement, de « ce qui fait la différence » entre nos enquêtés. Pour ce faire, nous activerons deux grandes variables indépendantes, le genre et la classe sociale d'origine, dont on sait combien elles influent sur les carrières dans tous les espaces professionnels.

CARRIERES GENREES : LA DOMINATION MASCULINE PERDUE

Au cours des entretiens, les femmes musiciennes que nous avons rencontrées ont souvent exprimé le sentiment d'être désavantagées sur le marché du travail à cause d'un machisme inhérent au milieu musical, mais aussi en raison d'une pression sociale relative à la supposée incompatibilité entre leur métier de musicienne et leur rôle de compagne (jalousie du conjoint) ou de mère (image de la « mauvaise mère » pas assez présente renvoyée par l'entourage). Ces problèmes classiques sont aujourd'hui bien documentés notamment dans la littérature francophone grâce aux travaux de Marie Buscatto et ceux de Hyacinthe Ravet (Buscatto, 2007 ; Ravet, 2011) qui ont montré combien il était

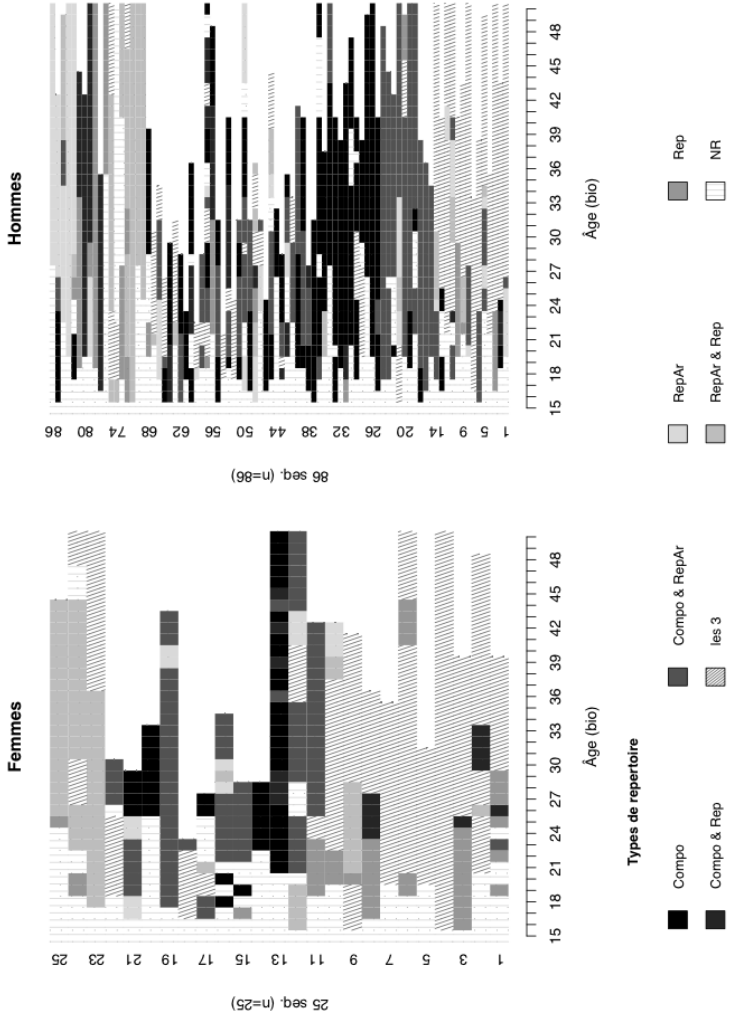
difficile de bâtir une carrière pour les femmes dans le milieu musical. L'enquête *Musicians LIVES* permet de vérifier statistiquement que la situation en Suisse romande n'est pas meilleure qu'ailleurs puisque non seulement les femmes sont largement sous-représentées dans l'ensemble de la population interrogée (moins de 20% des individus interrogés et nommés dans le cadre des collaborations), mais en plus leur rapport au travail semble plus marqué par la précarité que celui des hommes.

À partir de la typologie des répertoires présentés plus haut (*reprises*, *reprises arrangées* et *compositions originales*) et en retraçant le parcours de chaque enquêté grâce au calendrier de vie, nous avons pu reconstituer les carrières musicales de chaque individu en fonction du type de répertoire principalement joué d'année en année, en considérant, comme nous l'avons dit plus haut, que cet élément était particulièrement signifiant pour distinguer les « façons d'être musicien ». Pour chaque enquêté, en compilant les données relatives à chaque groupe auquel ils ou elles ont participé, nous avons donc pu reconstituer, année après année, le ou les « type(s) de répertoire » interprété(s). Un code couleur correspondant aux sept modalités⁸⁹ permet ensuite de visualiser chaque parcours de vie individuel sous le rapport du type de répertoire. En agrégeant ces parcours individuels, en les ordonnant suivant leur plus ou moins grande similarité et en séparant les séquences des hommes et celles de femmes on constate une disparité étonnante (figure 2).



⁸⁹ [Compositions uniquement], [Reprises arrangées uniquement], [Reprises uniquement], [Compositions et reprises arrangées], [Compositions et reprises], [Reprises et reprises arrangées], [Compositions, reprises arrangées et reprises]

Figure 2 : Répertoires et carrières musicales des femmes et des hommes.



Parmi les 100 hommes et les 20 femmes enquêtés, il apparaît nettement que les trajectoires inscrites clairement dans le registre de la création originale (ici en noir), correspondant donc à la figure du musicien artiste créateur, et celles construites exclusivement sur un répertoire de reprises (en gris plus clair), correspondant à la figure de l'artisan qui « fait le métier » selon l'expression consacrée (Perrenoud 2007), sont principalement distribuées chez les hommes. Inversement, les trajectoires des femmes sont principalement marquées par un « entre deux » où l'on joue à la fois (selon les projets et les engagements) des reprises, des reprises arrangées et des compositions, les trajectoires clairement inscrites dans le registre artistique ou artisanal étant plus rares. On identifie d'ailleurs nettement la trajectoire de Marie, citée plus haut, qui est une des seules femmes de l'échantillon à mener depuis le début une « carrière d'artiste » en jouant des compositions originales. Ainsi les femmes sont plus souvent que les hommes contraintes à « faire un peu de tout » (pour reprendre l'expression de l'une d'elles), ce qui témoigne d'une difficulté à habiter légitimement une des deux grandes figures sociales archétypiques du musicien : l'artiste démiurge ou l'homme de métier⁹⁰.

(FRACTIONS DE) CLASSES D'ORIGINE : UN DETERMINISME SOCIAL EFFICACE

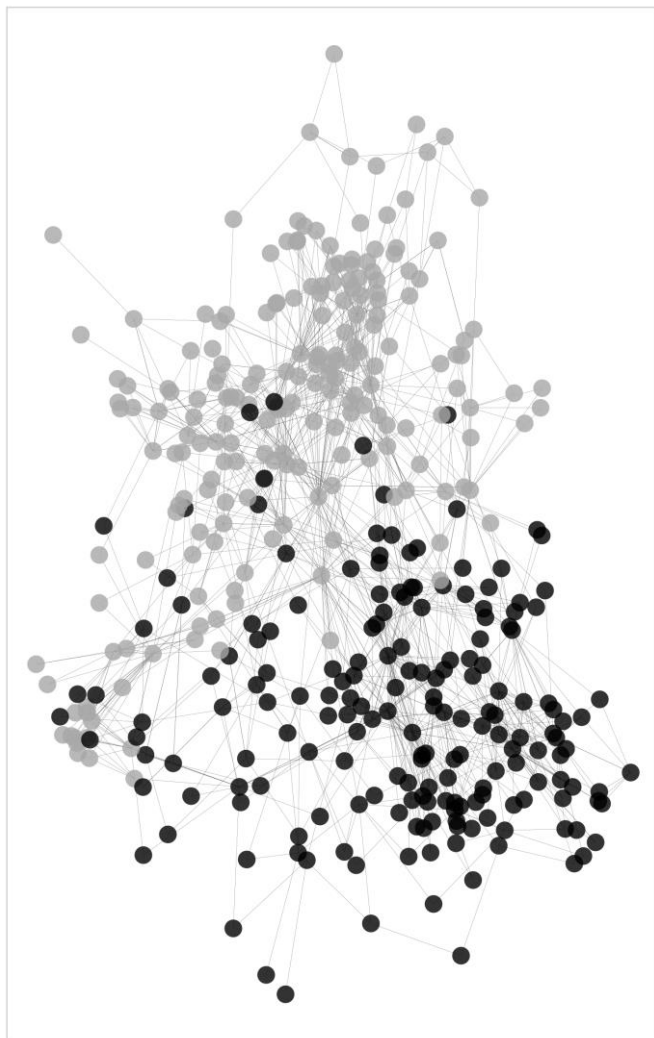
Ce sont justement ces deux grandes figures, l'artisan et l'artiste, qui structurent la cartographie de l'espace professionnel comme on va le voir à présent.

●
⁹⁰ Heureusement, le problème du sexisme dans le milieu musical et notamment dans les musiques actuelles est de plus en plus discuté et il fait l'objet d'initiatives intéressantes comme les « girl rock camps », ces stages de rock animés par des musiciennes et destinés à des filles de 10 à 16 ans qui se développent dans la plupart des pays occidentaux.

Le graphe ci-dessous (figure 3) 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.

Le graphe des collaborations musicales pour l'année 2013 au sein de notre population fait apparaître un réseau à une composante (tous les individus sont interconnectés) 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).

Figure 3 : Les deux principales communautés de collaboration musicales



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 6) 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 socioprofessionnelle du père des personnes interrogées).

Tableau 6 : Composition des deux communautés du réseau de collaboration (% colonne).

		Cluster « ouest »	Cluster « est »
Type de dispositif	<i>1 fois animation</i>	43	66
	<i>Jamais</i>	57	34
Revenu musical	<i>- de 2000</i>	34	46
	<i>2000-3999</i>	20	33
	<i>4000 et +</i>	46	21
CSP du père	<i>Agriculteur</i>	7	6
	<i>Ouvrier</i>	2	3
	<i>Art. ou comm.</i>	18	29
	<i>Employé</i>	9	19
	<i>Prof. inter.</i>	20	13
	<i>Prof. intel. sup.</i>	45	29
	<i>Chef d'ent.</i>	0	1
TOTAL (N)		55	67

Lecture : 57% des musicien.ne.s du cluster « ouest » n'ont jamais joué dans un dispositif de type « animation » au cours de l'année écoulée.

On constate que ces deux zones correspondent aux deux archétypes situés aux deux extrémités de l'espace professionnel : dans la partie « ouest », on joue plutôt des musicien.ne.s 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 par-

tie « 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 par mois grâce à leurs seules activités musicales, ce qui est beaucoup plus rare dans la partie Nord-Est. Enfin, si l'on examine la profession du père (cette variable faisait partie du questionnaire rempli systématiquement en fin d'entretien), on constate un écart important entre les individus présents dans la partie « ouest » du graphe dont le père est issu des classes supérieures ou des fractions supérieures des classes moyennes (professions intellectuelles, cadres du privé, chefs d'entreprise, etc.) dans près de la moitié des cas et la partie Nord-Est où les origines sociales sont distribuées très différemment puisque les enfants d'employés et d'artisans-commerçants représentent 50% des individus interrogés.

Ces résultats permettent de confirmer la persistance d'une partition des emplois et des styles de vie indexée sur l'origine sociale, contrairement à une idéologie libérale voulant que « tout devienne possible » dans une société « fluide » et faiblement régulée, où « chacun aurait sa chance » pour exprimer et monnayer son « talent », les mondes de l'art étant censés constituer un archétype et un laboratoire de ces mutations du rapport au travail (Boltanski et Chiapello 1999 ; Menger 2002). La classe sociale d'origine a toujours une influence déterminante sur le développement des carrières et si les musicien.ne.s sont rarement issu.e.s du sous-prolétariat (difficulté d'approcher les espaces de formation et d'acquérir un instrument, difficulté même d'envisager ce type de carrière, cf. Bourdieu, 1979) ni de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie (où la carrière musicale en dehors des orchestres classiques les plus prestigieux – cf. Lehmann, 2002 – constituerait une forme de déclassement), les fractions très différentes des « classes moyennes » dont ils sont souvent issus marquent profondément leur identité au travail et le type de leur carrière, entre une version artisanale du musicien prestataire de service et une version créatrice de l'artiste singulier.

CONCLUSION

Ce rapide portrait nous a permis de porter au jour quelques-unes des caractéristiques sociales des musicien.ne.s ordinaires en Romandie, de montrer quels sont les principaux types de carrières qui se dégagent de l'enquête empirique et enfin de formuler des hypothèses explicatives quant aux éléments déterminants dans la sociologie des carrières musicales. Sans grande surprise, on peut ainsi constater que, comme cela se produit de manière récurrente dans les espaces du travail artistique (Menger, 1997, 2002), on a affaire à une population globalement mieux formée, mais plus précaire et moins bien rémunérée que l'ensemble de la population nationale.

L'enquête permet aussi de montrer que les discriminations genrées sont toujours importantes dans le milieu des musiques actuelles puisque les femmes y sont très largement sous-représentées, et ce même si les jeunes filles sont toujours une forte majorité dans certains espaces de formation (HEMU notamment). D'autre part l'origine sociale semble avoir un rôle déterminant sur les carrières puisque les individus jouant les types de répertoire et dans les lieux d'engagements les plus légitimes (compositions originales et salles de concert), constituant le pôle artistique de l'espace professionnel, sont ceux qui ont les niveaux de revenu les plus élevés et les origines sociales les plus favorisées.

Nous achèverons notre contribution à cet ouvrage sur la musique en Suisse vue par les sciences sociales en appelant à une ouverture à la comparaison internationale. Cette démarche scientifique nous semble de première importance pour porter au jour ce que chaque espace national peut avoir de spécifique et peut engendrer dans l'inscription sociale du travail musical (nous avons régulièrement comparé la Suisse à la France dans les pages qui précèdent). Elle l'est aussi pour repérer ce qui peut constituer des transversalités dans l'exercice du métier de musicien, comme la bipolarisation entre la musique « pour elle-même », la musique de création produite par des « artistes singuliers » d'une part, et

d'autre part la musique « fonctionnelle », musique de service destinée à faire danser, à meubler des temps morts ou à fournir un fonds sonore agréable dans un événement où elle n'est qu'un épiphénomène. Nous avons pour l'instant retrouvé cette bipolarité sur tous les terrains occidentaux qu'il nous a été possible d'arpenter et on peut considérer que cette double figure du musicien que l'on trouve déjà dans les travaux de Howard S. Becker (1985) dans le Chicago du milieu du siècle dernier est liée à l'ambivalence de l'inscription du fait musical dans nos sociétés.

BIBLIOGRAPHIE

- Barbeiro Ana et Spini Dario (2015), Calendar interviewing : A mixed methods device for a life course approach to migration, *LIVES Working Paper*, 2015/39.
- Becker Howard S. (1985), *Outsiders*, Paris : Métailié.
- Boltanski Luc et Chiapello Eve (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard-Seuil.
- Bourdieu Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit.
- Bourdieu Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèses et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc et Shapiro Roberta (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 : CRNS.
- Chapuis Jérôme (2014), *Invisibilisation et invisibilité des musiciennes instrumentistes : Rapports sociaux de sexe et stratégies d'évitement*, Mémoire de master, Lausanne : Université de Lausanne.
- Heinich Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste*, Paris : Minuit.
- Hughes Everett C. (1996), *Le regard sociologique*, Paris : EHESS.
- Lehmann Bernard (2002), *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris : La Découverte.
- Leresche, Frédérique (2014), *La perception des carrières de musicien.ne.s par l'entourage*, Mémoire de master, Lausanne : Université de Lausanne.
- Menger Pierre-Michel (1997), *La profession de comédien*, Paris : La Documentation française.

- Menger Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris : Seuil.
- OFS (2016a), *Pratiques culturelles - Pratique d'activités culturelles en amateur*, Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.
- OFS (2016b), *Enquête suisse sur la population active (ESPA)*, Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.
- Perrenoud Marc (2006), Jouer "le jazz" : Où ? Comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu en public, *Sociologie de l'art*, 8, pp. 25-42.
- Perrenoud Marc (2007), *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte.
- Perrenoud Marc (2013), "Musicien de jazz" : Une catégorie familière à l'épreuve du terrain, In : Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas (Éds) *Howard Becker et les mondes de l'art*, Paris : CNRS-Presses de l'École Polytechnique, pp. 27-34.
- Rannou Janine et Ionela Roharik (2006), *Les danseurs : un métier d'engagement*, Paris : La Documentation Française.
- Ravet Hyacinthe (2011), *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris : Autrement.

Toutes les publications se trouvent en ligne sous :
www.unige.ch/sciences-societe/socio/sociograph

Il existe encore peu de recherches en sciences sociales sur la musique en Suisse. Pourtant, la vie musicale helvétique est riche et diversifiée. Les données de l'Office Fédéral de la Statistique témoignent d'une consommation musicale importante parmi la population suisse et, plus encore, d'un taux de pratique particulièrement élevé. Sur le plan institutionnel, on compte de nombreux festivals et de salles de concert à travers le pays. Et depuis une quinzaine d'années, différentes institutions visant à soutenir la création musicale ont vu le jour avec, parfois, l'ambition de faire rayonner les musiciens suisses à l'étranger.

Dans ce contexte, il semble nécessaire de développer un regard propre aux sciences sociales sur la musique en Suisse. Cet ouvrage répond à ce besoin en esquissant un premier panorama des mondes de la musique helvétique et en réunissant des contributions traitant de différents aspects de la musique en Suisse : histoire des musiques populaires, liens entre musique et immigration, marché de l'emploi musical et pratiques de fréquentation des institutions culturelles. Ces contributions mettent en évidence certaines particularités de la Suisse, mais soulignent également son insertion dans une histoire globale de la musique.

Loïc Riom est doctorant au Centre de sociologie de l'innovation de l'Ecole des Mines ParisTech et chercheur associé à l'Institut de recherches sociologiques de l'Université de Genève. Ses travaux portent sur l'évaluation, la valorisation et la circulation de la musique.

Marc Perrenoud est Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne. Sociologue du travail et de la culture, ses recherches traitent de l'emploi musical, des économies symboliques du travail et de la sociologie des groupes professionnels.

Avec les contributions de Christian Steulet (HKB), de Pierre Raboud (UNIL/Université de Tours), d'Irene Pellegrini (UNIGE), de Sandro Cattacin (UNIGE), de Luca Preite (UNIBAS), de Pierre Bataille (ULB/UNIL) et de Nuné Nikoghosyan (UNIGE).

