



HAL
open science

Les musiciens dans tous leurs États : Chili, France, Suisse

Marc Perrenoud, Pierre Bataille, Camila Moyano

► **To cite this version:**

Marc Perrenoud, Pierre Bataille, Camila Moyano. Les musiciens dans tous leurs États : Chili, France, Suisse. Nouvelle Revue du travail, 2022, 21, 10.4000/nrt.13057 . hal-03836238

HAL Id: hal-03836238

<https://hal.science/hal-03836238>

Submitted on 2 Nov 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Les musiciens dans tous leurs États : Chili, France, Suisse

Ways of being a musician : Chili, France, Switzerland

Los músicos en todos sus Estados: Chile, Francia, Suiza

Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Camila Moyano Dávila



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/nrt/13057>

ISSN : 2263-8989

Éditeur

Nouvelle revue du travail

Édition imprimée

ISBN : 978-2-7492-7542-0

ISSN : 2495-7593

Ce document vous est offert par Université Grenoble Alpes



Référence électronique

Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Camila Moyano Dávila, « Les musiciens dans tous leurs États : Chili, France, Suisse », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 21 | 2022, mis en ligne le 24 octobre 2022, consulté le 02 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/nrt/13057>

Ce document a été généré automatiquement le 31 octobre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les musiciens dans tous leurs États : Chili, France, Suisse

Ways of being a musician : Chili, France, Switzerland

Los músicos en todos sus Estados: Chile, Francia, Suiza

Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Camila Moyano Dávila

- 1 L'emploi musical est généralement présenté comme un parangon de l'emploi dégradé et marqué du sceau de l'incertain. C'est en particulier le cas pour les musiciens ordinaires, ni riches ni célèbres, qui peuplent les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle (Faulkner & Becker, 2009 ; Perrenoud 2007). Une dichotomie semble s'imposer spontanément entre d'une part *musiciens indépendants* (ou salariés intermittents) et d'autre part *musiciens salariés permanents* évoluant dans le giron de « formes organisationnelles [...] très standardisées » comme les grands orchestres classiques (François & Musselin, 2015, 310¹). Cette bipolarisation est à ce point structurante qu'elle pourrait laisser à penser que l'impact des différentes formes nationales d'organisation du marché de l'emploi musical sur les modalités d'exercice du métier est secondaire.
- 2 Le présent article vise à nuancer cette idée. Les recherches portant sur les musiciens dépourvus d'emplois permanents restent bien souvent cantonnées à des populations évoluant dans des niches socio-esthétiques – musiciens « de jazz » (Coulangeon, 1999), « de musiques rap et électroniques » (Jouvenet, 2007), etc. – et surtout à un espace national donné (Coulangeon, 2004). Il s'agira pour nous de montrer le poids des modalités nationales de régulation de l'emploi musical dans la construction du rapport au travail et d'une identité professionnelle pour les musiciens. Nous comparons l'effet des modalités d'encadrement du marché du travail musical sur l'exercice de la pratique professionnelle entre la France, le Chili et la Suisse, en suivant l'hypothèse selon laquelle le degré d'encadrement étatique du marché de l'emploi musical – en lien avec les contraintes socio-économiques structurant les différents espaces nationaux – a une influence capitale sur le contenu du métier. Les contraintes liées au format de ce texte nous conduisent à nous concentrer sur ce point et nous n'aborderons pas, par exemple,

les questions relatives à la formation professionnelle dont on sait pourtant combien elles sont structurantes pour les trajectoires professionnelles d'artistes.

- 3 Dans une première partie, nous présenterons les jalons de la comparaison entre ces trois cas nationaux, le fonctionnement des dispositifs d'encadrement et les modalités de régulation de l'emploi des musiciens dans les trois pays comparés en les replaçant dans leur contexte. Puis en nous appuyant sur différents cas individuels dans chaque pays, nous montrerons dans une seconde partie comment ces configurations nationales particulières produisent des identités professionnelles polarisées autour de certains types d'activités qui semblent composer un « faisceau de tâches » (Hughes, 1996) spécifique à chaque contexte national. En conclusion, nous aborderons la question des conditions de maintien d'une pratique professionnelle vécue comme « libre » et non-aliénée ou à l'inverse les modalités de reconfiguration de la pratique musicale dans un artisanat de service, à l'heure où l'on observe une généralisation de la valorisation du rapport vocationnel à un travail « créateur » dont le modèle ultime pourrait être le travailleur artistique dans sa version entrepreneuriale (Menger, 2002).

1. Trois modes d'encadrement du marché de l'emploi musical

1.1. Une perspective « comparative compréhensive »

- 4 Parce qu'elle permet justement de mettre en question « la pertinence de l'échelle nationale » (Demazière *et al.*, 2013a), la comparaison internationale constitue, dans cette perspective, un outil essentiel. Dans le panel foisonnant des perspectives comparatistes, cet article s'inscrit au croisement de la comparaison située (Yin, 2009) et de l'approche « comparative compréhensive » (Demazière *et al.*, 2013b) pour examiner la situation de trois pays dans lesquels nous avons enquêté : la France, le Chili et la Suisse.

Méthodologie

- – France : Ethnographie parmi les musiciens de la région toulousaine entre 1997 et 2010, tous styles confondus, plus de six cents prestations en public (Perrenoud, 2007). Observation participante, entretiens informels et entretiens semi-directifs.
- – Chili : Enquête de terrain en 2015-2016 dans le cadre de la recherche doctorale de Camilla Moyano Dávila (2017). Interviews biographiques à Santiago du Chili dans une perspective d'étude de cas auprès de 12 musiciens qui, ne connaissant ni la fortune ni la gloire, sont aussi confrontés aux normes sociales les plus ordinaires (être un parent, un conjoint, un citoyen « respectable »).
- – Suisse : Enquête menée entre 2012 et 2016 dans le cadre du programme du PRN « LIVES : *overcoming vulnerability, life course perspective* » (Perrenoud & Bataille, 2019^a). Ethnographie, enquête par entretien et production de données statistiques de première main, équipe de recherche de six personnes, 120 entretiens équipés de calendriers de vie.

Dans ces trois enquêtes, le choix des personnes interviewées a pris en compte leur genre, leurs modalités de pratique professionnelle (suivant qu'elle s'effectuait majoritairement proche ou loin des pôles de la consécration artistique) et leur

origine sociale. Sur nos trois terrains, nous avons sélectionné des individus issus des « classes moyennes », de la petite-bourgeoisie ni spécialement démunie ni particulièrement bien dotée en capitaux économiques et culturels. Les parents de nos enquêtés sont ainsi souvent employés du privé, enseignants, artisans et beaucoup plus rarement ouvriers ou médecins. Ils et elles semblent ainsi avoir bénéficié de conditions matérielles d'existence relativement stables durant leur enfance et leur adolescence. Pour certains, l'initiation aux pratiques culturelles (et musicales) a pu parfois s'opérer assez tôt dans leur parcours, par le biais de la fréquentation d'écoles ou de cours spécialisés. Néanmoins, pour une large majorité d'entre eux et elles, la pratique instrumentale date de l'adolescence et s'inscrit dans le développement d'une pratique d'écoute intensive à cette période. Cette configuration est à peu près la même dans les trois pays, ce qui nous permet d'aborder notre hypothèse « toutes choses égales par ailleurs » de ce point de vue.

Par ailleurs il faut préciser que l'écrasante majorité des musiciens que nous avons interrogés dans nos trois enquêtes sont des musiciens « ordinaires ». C'est-à-dire qu'ils vivent ou essaient de vivre de la vente de leurs savoir-faire musicaux, parfois sous la forme de productions musicales originales mais surtout, sous la forme de prestations de service ou de cours de musiques. Ils ne connaissent en général pas ou peu le succès critique ou économique mais déploient des stratégies professionnelles pour gagner assez d'argent par la musique et « ne faire que ça ». Les cas cités ici s'inscrivent tous dans cette modalité « ordinaire » de pratique professionnelle musicale.

a. 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 pour son aide financière. L'enquête Musicians LIVES a été élaborée par Marc Perrenoud dans le cadre d'un groupe de recherche en sociologie du travail interne au PRN LIVES et dirigé par Nicky Le Feuvre, qu'elle en soit ici remerciée. Ce travail a également été soutenu par Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) dans le cadre de la subvention FONDECYT/INICIACIÓN/N°11200428.

- 5 Dans pareille entreprise comparatiste, le choix des terrains, des échelles d'observation, des variables retenues dans l'analyse est bien sûr primordial. Il s'agira donc dans un premier temps d'explicitier au maximum les raisons qui sous-tendent dans notre cas ces différents choix.
- 6 Concernant les trois pays retenus (la France, la Suisse, le Chili), leur analyse comparée se justifie en ce qu'ils apparaissent, sous l'angle de l'organisation du marché de l'emploi musical, comme trois variantes d'encadrement du marché de l'emploi musical, à replacer sur un continuum entre espaces nationaux où, grâce à des régimes spéciaux et à une régulation étatique importante, les musiciens peuvent accéder à des droits et des statuts d'emploi relevant du salariat, même dans des formes réputées atypiques, et des espaces où à l'inverse le travail musical s'organise autour de projets ponctuellement financés par des acteurs publics ou privés. Sur ce continuum, la France – avec le système dit de « l'intermittence » – représente un cas de forte régulation. Le Chili représente, à l'opposé, un cas de marché du travail organisé « sur projet ». Sur le

continuum dessiné entre ces deux extrêmes, le cas Suisse occupe, comme nous le verrons, une position intermédiaire. Dans la sous-partie suivante, nous développons plus en détail ces spécificités nationales et la manière dont elles rentrent en résonance.

- 7 Dans chacun de ces trois pays, l'échelle d'observation à laquelle nous nous situons est celle de la région, car elle permet d'analyser les effets concrets des formes d'encadrement de l'emploi musical en comparant pour chaque pays, à l'échelle de trois contextes relativement homogènes, les formes objectives et subjectives que prend l'activité musicale professionnelle. Les trois régions investiguées ont donc été la région Occitanie pour la première enquête, l'aire urbaine de Santiago du Chili et la Suisse romande dont les principaux centres urbains sont Genève, Lausanne et Neuchâtel. Ces trois régions présentent des niveaux de développement économique et social différents, certes, mais plutôt élevés et elles connaissent toutes les trois une relative prospérité. L'histoire récente de ces trois pays est, elle aussi, à prendre en compte puisque si la France et la Suisse sont considérées comme de vieilles démocraties, le Chili a vécu sous le régime dictatorial d'Augusto Pinochet entre 1973 et 1990, ce qui comme on le verra, n'est pas sans conséquences.
- 8 Comme cela apparaît clairement dans l'encadré 1, les types de données recueillies dans ces trois enquêtes ne sont donc pas totalement homogènes, allant de l'ethnologie de longue durée à l'enquête quantitative plus standardisée. Néanmoins des entretiens semi-directifs ont été réalisés sur les trois terrains. Par souci de comparabilité, c'est principalement sur ce matériau que nous nous appuyerons dans les pages qui viennent. Mais en ce qu'ils permettent de recueillir des éléments à la fois objectifs et subjectifs sur les pratiques individuelles (Pinson & Pala, 2007), les entretiens biographiques apparaissent comme un médium particulièrement adapté aux questions de recherche qui ont guidé notre raisonnement.

1.2. France, Chili et Suisse : contexte national et encadrement du marché de l'emploi musical

1.2.1. En France : la régulation par l'« intermittence »

- 9 Les secteurs du travail artistique et de l'emploi culturel en France constituent un espace en expansion constante (Menger, 2002, 2009, Dubois, 2013) et dont les membres toujours plus nombreux connaissent des formes de rapport au travail et à l'emploi très différent. Toutefois, pour ce qui est des musiciens, en dehors des quelques orchestres qui emploient des salariés permanents (Lehmann, 2002), le régime spécifique d'indemnisation chômage des salariés intermittents du spectacle semble aujourd'hui structurer l'espace professionnel. Régulièrement prorogé avec de menus aménagements au cours des années 1990, ce régime devient progressivement la forme dominante et finalement presque exclusive de l'emploi musical. Mais les conditions de travail et d'emploi se dégradent pour les musiciens à mesure que les rangs des travailleurs grossissent. La rémunération moyenne de chaque individu pour un engagement (le « cachet ») est de moins en moins élevée (Menger, 2005). Dans ces conditions, l'indemnisation des jours chômés devient non plus un revenu d'appoint mais une base minimale, une garantie vitale pour une grande partie des musiciens français (Langeard, 2013).

- 10 Ce système d'indemnisation a fait l'objet de nombreuses analyses au cours des quinze dernières années (Menger, 2005 ; Sinigaglia, 2007 ; Grégoire, 2013 ; Langeard, 2013), nous nous contenterons donc de préciser brièvement ici son fonctionnement concret. Le régime spécifique du chômage des salariés intermittents du spectacle vise à octroyer une allocation pour chaque jour ouvrable pour lequel le salarié n'a pas de contrat de travail. Les salariés doivent déclarer au moins 43 engagements professionnels en CDD (« cachets ») soit 507 heures de travail pendant douze mois pour ouvrir leur droit à l'indemnisation au cours des dix mois suivants. Le montant de l'indemnisation journalière pendant dix mois est indexé sur le montant moyen des salaires (« cachets ») pendant la période de référence des douze mois précédents. Dans la plupart des cas, les jours chômés (ou déclarés comme tels, comme lorsque l'on passe une journée à répéter sans être payé pour le faire) sont beaucoup plus nombreux que les journées de travail et le montant total des revenus de l'assurance chômage sur l'année dépasse de loin celui des cachets cumulés. Le régime spécifique d'assurance chômage est donc un « statut professionnel » par défaut, ce qui a d'importantes conséquences sur le rapport au travail et à l'emploi des musiciens ordinaires.

1.2.2. Au Chili : travail par projet et libre entreprise

- 11 La dictature a introduit l'ultralibéralisme au Chili³ (Larraín, 2001) et la coalition démocratique qui l'a suivie l'a maintenu. Certains groupes professionnels comme les artistes et les musiciens ont vu leurs conditions de vie se détériorer au cours des quarante dernières années (Brodsky *et al.*, 2014 ; Karmy *et al.*, 2013). L'absence d'État protecteur a engendré une précarité et imposé une flexibilité dans l'ensemble des secteurs professionnels au Chili, l'artiste devenant alors une figure idéale du travailleur en régime néo-libéral (Ihnen, 2012, Menger 2002).
- 12 Lors du retour à la démocratie, la politique culturelle vise le développement de l'art par un meilleur financement et un accès équitable (Garretón, 2004). Toutefois, le système de financement public ne repose que sur des bourses ponctuelles pour la création d'une œuvre. Certains artistes sont donc devenus totalement dépendants de ces bourses (Garretón, 2004 ; Bastías, 2008 ; Karmy *et al.*, 2013) et le système d'attribution est devenu de plus en plus sélectif. En outre, ces bourses ne sont attribuées qu'en complément de financements tiers. Ce principe de subsidiarité pèse sur la production et la circulation des biens culturels, empêchant notamment la plupart des musiciens de prétendre à des conditions de vie décentes s'ils ou elles « ne font que ça ». Au Chili, l'art est fréquemment associé à la sphère non productive, ce qui accentue l'idée d'une pratique « gratuite » et enferme les artistes, notamment les musiciens, dans une figure sociale à l'opposé de la professionnalité : « les façons de faire de la population vis-à-vis des artistes ont peu évolué car ceux-ci ne développent pas leur culture entrepreneuriale et parce que les citoyens ne veulent pas payer pour eux » (CNCA y Patrimonia, 2011a, 118). Aujourd'hui la plupart des projets financés sont portés par des hommes issus des quartiers les plus riches de la métropole de Santiago (Karmy *et al.*, 2013) et les spécialistes en politiques publiques estiment que le Conseil pour la promotion de la musique chilienne a en grande partie échoué à améliorer les conditions de vie des musiciens (Karmy *et al.*, 2013).

1.2.3. En Suisse : un modèle intermédiaire

- 13 Au niveau fédéral, il existe bien en Suisse un système de cotisation/indemnisation spécifique pour les salariés intermittents du spectacle. Ce régime garantit une indemnisation pour une période de deux ans aux travailleurs évoluant dans ces métiers et pouvant justifier de 12 mois de travail au cours des deux années écoulées. Mais le mode calcul du temps de travail, compté en semaines, est particulièrement défavorable pour les musiciens qui sont la plupart du temps payés au cachet, pour des engagements d'un soir. L'emploi musical est bien plus fractionné que dans le domaine des arts dramatique et chorégraphique et les musiciens suisses sont de fait quasiment exclus de « l'intermittence » qui indemnise la plupart des danseurs et comédiens. Il existe par ailleurs de nombreux outils de promotion de l'activité musicale « sur projet », surtout au niveau du canton ou de la ville (Perrenoud & Bataille, 2019). Certaines initiatives privées, comme le « Pourcent Migros » – fond destiné au soutien des projets culturels et éducatifs alimenté par une ponction de 1 % sur les bénéfices d'une chaîne de supermarchés – participent également au financement de l'activité de certains musiciens en soutenant des festivals ou en accordant des bourses (Moeschler, 2009).
- 14 Malgré quelques enquêtes récentes (Rolle, 2013 ; Rolle & Moeschler, 2014 ; Perrenoud & Bataille, 2019), on dispose de peu d'éléments sociologiques sur le travail artistique en Suisse (Ducret, 2009). Néanmoins, l'enquête *Musicians' LIVES* permet d'esquisser quelques grandes tendances sur les ressources matérielles de la population musicienne : même s'ils sont nombreux à avoir déjà reçu des subsides de la part d'institutions publiques ou privées (75 %), cette source de revenus compose pour 80 % des musiciens interrogés moins du dixième de la somme totale d'argent tiré de leur activité musicale sur une année. Ainsi, s'il peut composer une part dominante du revenu musical d'une petite élite professionnelle, le financement sur projet constitue tout au plus un fonds de roulement permettant à certains musiciens de financer ponctuellement une session de studio, la production d'un disque ou d'un concert. Ce sont en fait les revenus tirés de la scène, comme travailleur indépendant, et ceux tirés de l'enseignement musical, soit comme salarié à temps partiel (10 %, 20 % de temps de travail) ou comme indépendant, qui sont de loin les plus importants pour les musiciens suisses.

2. Espaces professionnels et rapport à l'emploi

- 15 Après avoir replacé les trois marchés de l'emploi musical étudiés sur une échelle de la régulation par l'État, voyons à présent comment l'organisation du marché national de l'emploi influe sur le contenu du travail des musiciens à travers quelques cas individuels.

2.1. Avoir le « statut » : la course au cachet des musiciens français

- 16 Le régime de l'intermittence fait communément office de statut professionnel par défaut en France. L'indemnisation journalière est souvent perçue comme une subvention pérenne et déconnectée du contenu de l'activité (il ne s'agit pas de plaire à tel ou tel subventionneur), ou considérée comme un revenu mutualisé à l'échelle du secteur professionnel (Langéard, 2013). Ce revenu permet de financer une partie peu

visible et rarement rémunérée de l'activité des musiciens : le travail de routinisation – s'exercer quotidiennement sur son instrument, répéter en groupe – et le travail péri-musical – manutention du matériel, tâches techniques, administratives et commerciales (Perrenoud & Leresche, 2015) – ainsi que le montage de projet (Corsani & Lazzarato, 2008 ; Roux, 2014). L'enjeu principal est donc pour nombre d'intermittents de cumuler suffisamment de déclarations d'emploi en un an pour compléter leur « dossier d'intermittent » et accéder au « statut » selon les expressions indigènes. L'obtention du « statut » implique de jouer souvent en public, même si l'on peut obtenir des déclarations de travail par d'autres moyens, comme les sessions en studio, c'est nettement plus rare. Les musiciens ordinaires en France se construisent donc avant tout sur scène. La polarisation sur l'activité en public, le fait d'accumuler des « dates », entraîne une forme de course au cachet qui peut s'opposer au régime de singularité inspirée et désintéressée qui fonde la figure sociale de l'artiste depuis la révolution romantique du XIX^e siècle (Moulin, 1983 ; Bourdieu, 1992).

- 17 Certains musiciens sont bien ajustés à une modalité finalement très artisanale d'exercice du métier et revendiquent même cette fonction de prestataire de services, parfois dans une version presque ouvriériste des « forçats de la scène ». Engagés dans de multiples projets qui « tournent » et permettent d'accumuler des dates, en répondant à la demande du public sans chercher à « créer », ils s'engagent dans un mode d'exercice du métier très hétéronome (Bourdieu, 1971) et déterminé par une « utilité extrinsèque » (Becker, 1988). Parmi ces carrières locales, très « ordinaires » on peut citer le cas de Nicolas, trompettiste qui a commencé à 17 ans dans les années 1990 à « faire le métier » avec un orchestre de bal-variétés, enchaînant les tournées en bus dans les villages occitans pendant tout l'été depuis plus de vingt ans aujourd'hui. « On joue cinquante fois en deux mois, alors le dossier, il est vite bouclé ! » Le père de Nicolas était membre du même orchestre (trombone) et ils ont joué ensemble pendant des années un répertoire allant du *passo doble* (pour les débuts de soirée) au rock classique, voire un peu *hard* (en fin de soirée) au cours de prestations durant parfois plus de quatre heures sur des places de villages et dans des salles des fêtes. Pendant la saison hivernale, Nicolas « [s]e fait plaisir » en jouant dans des groupes *funk* et *rythm'n'blues* pour des « plans sans prétention » dans des bars de la région, payés « au noir ». Cette activité hivernale est secondaire pour Nicolas qui se considère comme un musicien de bal.
- 18 Pour d'autres, le « statut » est avant tout un moyen de financer la création artistique. C'est par exemple le cas de Henri, 50 ans, batteur très actif sur les scènes jazz contemporain, rock indie et musiques improvisées dans la région toulousaine au début des années 2000, puis dans toute la France et même bien au-delà aujourd'hui. Alors qu'il achève une petite tournée d'une semaine en Europe de l'Est avec un trio de jazz moderne, il avoue ne pas avoir d'assurance absolue quant à la pérennité de son « statut d'intermittent » : « On sait jamais... bon ça va quand même, je commence à avoir pas mal de contacts, je vais pas me retrouver sans rien... mais y pas de garantie, un truc qui foire, un gros plan qui tombe à l'eau, ça peut te mettre mal pour la suite... » Fils d'un électricien, Henri a toujours été un *sideman*, un accompagnateur et un partenaire d'improvisation recherché. La trajectoire ascendante de sa carrière est surtout liée aux rencontres avec des *leaders*, des porteurs de projets qui lui ont fait confiance. Selon lui, son appétence pour l'improvisation et la musique de création vient aussi de son père, musicien amateur dans les années 1970 et passionné de jazz. À bientôt cinquante ans,

les différents groupes dont il est membre passent par une structure associative qui facture les prestations aux salles de concert, festivals et autres « employeurs » qui de fait deviennent des « clients » de l'association, celle-ci réalisant les CDD pour les musiciens et étant donc leur employeur officiel. Dans une configuration socio-esthétique et un modèle de carrière assez différents de Nicolas, c'est toujours le fait de jouer très régulièrement en public et de déclarer ces engagements qui à donne à Henri accès à « l'intermittence », cela lui permet de toucher un revenu modeste mais régulier tout au long de l'année et donc de s'investir dans certains projets de création sans souci de rentabilité.

- 19 Les écarts de profil entre Nicolas et Henri sont liés notamment à des fractions de classe, d'origine et des instances de socialisation secondaire différentes : si l'on a affaire dans les deux cas à des origines dans les classes populaires qualifiées, le monde du bal et de la prestation de service en musique festive dans la famille de Nicolas correspond pratiquement à un pôle économique et s'oppose à l'attachement pour le jazz et la musique de création chez le père de Henry qui ont créé les conditions de possibilité d'une ascension vers le cosmopolitisme et la légitimité culturelle. Toutefois, l'obligation de maintenir un grand nombre d'engagements en public est le dénominateur commun de ces deux cas et de la plupart de ceux rencontrés en France.
- 20 Certains musiciens français parviennent à collaborer régulièrement avec des compagnies de théâtre et de danse et donc à intégrer le circuit du spectacle vivant subventionné où l'on participe à des « créations » (monter un spectacle en quelques semaines de travail sur le plateau d'un théâtre public par exemple), les heures de travail déclarées s'accumulant alors rapidement, avec des niveaux moyens de rémunération élevés (± 100 € nets par cachet pour Nicolas, ± 150 € pour Henri, alors que la norme dans le spectacle vivant est plutôt de 250 à 300 €). Il semble que ce soit la meilleure façon pour les musiciens français de sortir de la course au cachet. Mais cela ne concerne qu'une petite minorité d'entre eux, souvent les mieux cotés en capital culturel (Perrenoud, 2007). Pour l'immense majorité des musiciens français hors permanents d'orchestre, le régime spécifique d'indemnisation chômage des salariés intermittents du spectacle détermine largement un rapport au travail fondé sur la multiplication des engagements ponctuels, parfois combiné à quelques heures d'enseignement musical, qui peuvent être en partie intégrées au décompte des heures annuelles de travail intermittent.

2.2. Portrait de l'artiste en auto-entrepreneur à Santiago du Chili

- 21 Dans un pays ultra-libéral où l'art relève d'un marché du travail « non productif », on attend surtout des musiciens qu'ils soient des auto-entrepreneurs. Même si certains artistes critiquent le « modèle capitaliste », ils doivent faire de leur carrière une entreprise individuelle. Pris dans des injonctions au « management de soi », les musiciens sont conduits à construire un projet autocentré, faisant d'eux-mêmes une marque à promouvoir et la figure de l'entrepreneur semble souvent avoir supplanté celle de l'artiste inspiré et bohème. Le temps passé à gérer, notamment en ligne, ses différents projets musicaux, peut donner l'impression que « l'art » est toujours au centre des préoccupations de l'artiste, mais il s'agit surtout de répondre aux attentes supposées d'un marché du travail basé sur le « management de soi ». Dans ce sens, Clara, auteure-compositrice-interprète de 30 ans (père employé, mère au foyer), a décidé de se former au management culturel quand elle a réalisé que sa « machine » ne

fonctionnait pas. Même si elle décrit son projet en cours comme en phase avec sa « véritable identité d'artiste », elle s'épuise à défendre ce projet : « Je pense encore que je serais heureuse avec un emploi en parallèle, qui m'apporterait un revenu supplémentaire. [...] Sur ce dernier projet j'ai perdu, perdu, perdu, perdu... et c'est comme s'il n'y avait pas de... le système ne marche pas, alors j'ai besoin d'une entrée d'argent en plus... » Pour ces musiciens qui doivent endosser toutes les fonctions intermédiaires de production, de promotion, de travail technique et administratif lié à leurs projets musicaux, la figure romantique de l'artiste inspiré est absente. Le management de soi et l'auto-entrepreneuriat demandent une attention constante à tous les aspects du travail : « on doit tout faire... dans le clip que j'ai fait pour mon album solo, j'étais productrice, je devais tout contrôler, trouver l'argent... ».

- 22 Pour survivre dans le métier, on doit donc pouvoir prendre en charge de nombreuses activités différentes, se diversifier à l'intérieur des mondes de la musique ou dans des emplois hors-musique, ce qui constitue la différence entre « pluriactivité » et « multiactivité » (Perrenoud, 2009). Si cette injonction à la diversification n'est pas propre au contexte chilien (et qu'on la retrouve chez les musiciens français et suisses), elle est néanmoins particulièrement forte dans cet environnement national dépourvu de tout support étatique aux activités artistiques. On peut d'ailleurs considérer que ceux qui connaissent les conditions de vie et de travail les plus stables sont ceux qui ont une activité hors musique qui leur fournit un revenu régulier (Ihnen, 2012). Maria, chanteuse de 29 ans (mère photographe, père absent) a développé son activité entrepreneuriale bien au-delà de la musique tout en maintenant l'activité musicale au cœur de sa petite entreprise. Elle chante dans un groupe qui joue des standards de *jazz*, des classiques du *rock* et de la *bossa-nova* dans des événements importants pour des grandes entreprises. « Avec mon groupe, on en a fait un business, avec une vision entrepreneuriale, et on a beaucoup investi. » Elle revendique le juste paiement du travail effectué et elle a créé un *business* d'animation événementielle autour de son activité musicale afin d'assurer un revenu lui permettant de maintenir un niveau de vie qu'elle juge acceptable, en accord avec sa socialisation dans la classe moyenne-supérieure. Le management de soi et l'auto-entrepreneuriat sont ici des moyens explicitement mis en œuvre pour travailler dans le secteur musical. Mais ils demandent un engagement de tous les instants pour Maria. Par exemple, elle ne cesse de répéter qu'elle est attentive à l'apparence de son groupe, son *dress code*, principalement pour soigner son image de prestataire de services aux grandes entreprises. Elle a développé toute une gamme d'activités de services événementiels, qui s'étend bien au-delà de l'activité musicale et péri-musicale puisque Maria a intégré des services de traiteur, de nettoyage ou de décoration. « C'est... non, j'aime ça, bien sûr... moi pour gagner ma vie, je pourrais travailler à plein temps dans un bureau, mais en fait c'est pas mon truc la carrière de bureau, alors je suis pas payée comme un ingénieur dans son bureau, tu vois... » La situation de Maria est plutôt moins précaire que celle de nombre de musiciens ordinaires à Santiago, en partie grâce à une origine sociale dans la fraction intellectuelle des classes moyennes-supérieures qui lui a permis d'accéder à des ressources matérielles précieuses pour entamer une carrière artistique, mais elle a dû développer une forme de diversification professionnelle qui confine aujourd'hui à la multi-activité puisqu'elle exerce des métiers très différents dans l'espace de l'événementiel. Elle est une auto-entrepreneuse pour qui la musique n'est plus qu'un service proposé parmi d'autres prestations.

23 Il faut en outre signaler qu'au Chili, contrairement à ce que l'on trouve dans les deux autres pays, les postes dans les grands orchestres classiques n'offrent que peu de stabilité. Les travaux d'Eileen Karmy montrent que les musiciens s'y voient en général proposer des « contrats honoraires⁴ » (Karmy *et al.*, 2013). Enfin, comme nous l'avons signalé dans la première partie, certains musiciens semblent dépendants des bourses publiques qui constituent la seule possibilité de développer un projet artistique « autonome ». Pourtant, seul un très petit nombre d'artistes parviennent à obtenir ces bourses et la grande majorité sont contraints de se penser comme des managers et des hommes ou femmes d'affaires cherchant à bâtir une entreprise musicale aussi rentable et durable que possible.

2.3. La pluriactivité comme ressource principale pour les musiciens romands

24 Entre le salariat intermittent à la française et l'auto-entrepreneuriat chilien, le cas suisse présente une voie intermédiaire, caractérisée par le développement d'une importante pluriactivité : une diversification de l'activité professionnelle à l'intérieur des mondes de la musique (Perrenoud & Bataille, 2019). Cette pluriactivité est en partie une conséquence de l'organisation du travail musical au niveau national mais doit également être comprise au regard de certaines spécificités de l'espace helvétique francophone. On verra en particulier que l'enseignement musical apparaît dans ce contexte comme une solution de premier choix.

25 Il existe en Suisse un système de financement par des fondations privées et publiques qui permet à un petit groupe de musiciens de vivre de leur activité de création, mais ce type de dispositif de financement reste inaccessible à la plupart des musiciens rencontrés, d'autant plus si ces derniers ne créent pas de compositions originales. Deux stratégies peuvent néanmoins être identifiées dans ce cas pour maintenir malgré tout une identité professionnelle de musicien.

26 La première consiste à multiplier les engagements, sur un mode proche de l'activité salariale intermittente telle qu'on la trouve en France, mais sans accès à « l'intermittence ». Claude, 60 ans (parents artisans), vit exclusivement de la musique depuis l'âge de 25 ans. Il a joué près de cent concerts par an pendant la majeure partie de sa longue carrière de (contre)bassiste. Il a principalement été *sideman* dans de multiples appariements aux styles très éclectiques (de la chanson pour enfants au *free jazz* en passant par des orchestres de variété), dans le but de multiplier les occasions de récolter des cachets. Comme certains intermittents français qui « font le métier », il se définit davantage comme un « manard [manœuvre] de la musique » que comme un artiste. Il lui est arrivé de demander occasionnellement des subsides mais n'en a jamais obtenu. Il est d'ailleurs très critique vis-à-vis du système de subventionnement des artistes suisses qui, selon lui, contribue à fausser les prix du marché. Il n'a jamais enregistré de disque en son nom propre. Malgré l'âge relativement avancé de Claude, les cachets représentent aujourd'hui encore la majeure partie de son revenu annuel.

27 Toutefois, du fait de l'étroitesse du marché du travail musical romand, les profils de ce type sont assez rares. La deuxième stratégie, beaucoup plus couramment déployée, consiste à développer des activités connexes à la musique *live*, afin de s'assurer des rentrées d'argent régulières tout en ne s'éloignant pas trop du « cœur de métier ». Gabriel, chanteur et multi-instrumentiste d'une quarantaine d'années (parents

employés) joue régulièrement en public, a été lauréat d'un prix récompensant les talents émergents de la chanson française et a reçu à plusieurs reprises le soutien de grands noms de la musique francophone. Pourtant la scène et les droits d'auteur ne lui permettent pas de gagner assez d'argent pour vivre. Parallèlement à son activité d'auteur-compositeur-interprète, il s'est donc investi dans la vie culturelle de sa région en organisant des concerts ou des résidences d'artiste. Il a ainsi acquis une bonne connaissance des systèmes de subvention dans son canton et sa ville, et a développé « de solides amitiés » avec certains acteurs clefs dans les médias ou l'administration. Selon lui, la connaissance de ces « leviers culturels » lui a permis de considérablement augmenter sa capacité d'action concernant ses projets. Il a ainsi pu décrocher des subventions pour soutenir la sortie d'un de ses albums. En référence à cette activité parallèle à la production de musique *stricto-sensu*, il se définit d'ailleurs autant comme un « acteur culturel » que comme un musicien. Si Gabriel incarne un possible exemple de pluriactivité aux forts accents auto-entrepreneurial et localiste finalement assez proche des cas chiliens présentés plus haut, la forme de pluriactivité la plus courante dans notre échantillon suisse est sans aucun doute celle du musicien-enseignant – 39 % de nos enquêtés correspondent à ce type (Perrenoud & Bataille, 2017).

- 28 Il faut en effet souligner que la pratique musicale amateur est particulièrement développée en Suisse, selon l'Office fédéral de la statistique, 48 % des Suisses ont suivi une formation musicale et 20 % des + 15 ans déclarent pratiquer un instrument de musique (OFS, 2008). Dans ce contexte, l'enseignement musical est un secteur très dynamique et une ressource de premier ordre pour les musiciens ordinaires. Le cas de Marie (père ouvrier et chanteur amateur de variétés, mère au foyer) est assez typique. Pianiste de 35 ans, elle vit principalement de ses activités musicales depuis l'âge de 20 ans, sur scène mais plus encore comme enseignante dans diverses écoles privées de l'arc lémanique. Les cours représentent son revenu principal et elle « réinvestit à perte » dans ses projets musicaux (enregistrement de disque, service de presse...). Elle travaille ainsi 15 à 20 heures par semaine comme enseignante afin « d'arriver à vivre » et passe le reste de son temps à « créer » sa propre musique et à tenter de faire avancer deux projets musicaux (l'un solo, l'autre en groupe) en se produisant sur scène.
- 29 Ainsi, quelles que soient les spécificités de leur origine et de leur parcours, les musiciens suisses ont presque toujours un statut d'indépendant qui leur permet de combiner des activités différentes mais toujours en lien avec la musique. L'enseignement musical constitue notamment la « béquille » la plus fréquemment utilisée par stabiliser sa carrière.

Conclusion

- 30 La comparaison permet de relativiser, d'historiciser et de sortir d'une vision essentialisante de « l'artiste » en montrant le poids du contexte national en matière d'engagement de l'État et notamment de régulation de l'emploi artistique. Même si, chez les artistes comme chez les institutions qui structurent leur activité, cette vision romantique de l'art comme activité dégagée de toute contrainte et tourné vers la libre création est en relatif recul (Sinigaglia, 2021), elle n'en reste pas moins l'étalon de la « réussite » et de la reconnaissance par les pairs (Bataille, Hedinger & Moeschler 2020 ; Taylor & O'Brien 2017 ; Threadgold 2017 ; Rowe 2018⁵). Évidemment, sur chacun des trois terrains, les origines sociales de classe et les caractéristiques de genre, d'âge/

génération et de « race » sont déterminantes dans le développement des carrières musicales, selon le principe général de l'intersectionnalité (Kergoat, 2009 ; Chauvin & Jaunait, 2015 ; Buscatto, 2016) et comme nous avons contribué à le montrer depuis une quinzaine d'années à propos de la stratification des emplois musicaux et la morphologie des carrières (Perrenoud 2007 ; Moyano & Ortiz, 2019, Bataille & Perrenoud, 2021).

- 31 De même, sur les trois terrains, dans les trois espaces nationaux, les musiciens ordinaires sont pris dans une tension entre l'image sociale de l'artiste créateur libre et inspiré issue de l'idéologie romantique des XIX^e et XX^e siècles et l'idéologie contemporaine de l'entrepreneuriat, renvoyant prosaïquement à la nécessité de multiplier les activités rentables. Cette tension génère une frustration, un sentiment d'échec ou du moins de réussite insuffisante, de relative médiocrité, pour la plupart des membres du groupe socio-professionnel, ce qui constitue une des caractéristiques de la figure sociale de l'« artiste ordinaire » (Perrenoud & Bois, 2017).
- 32 Toutefois, si l'on opère une analyse comparée « toutes choses égales par ailleurs », entre les trois espaces nationaux, on peut dire que quand l'État régule l'emploi musical, il joue son rôle de « banque centrale du capital symbolique » (Mauger, 2006) comme c'est le cas en France où le régime d'indemnisation chômage spécifique aux salariés intermittents permet malgré tout de préserver des positions de relative pureté artistique. Ainsi, même si la course au cachet pèse sur la carrière des intermittents du spectacle, le revenu octroyé par l'indemnisation chômage permet de s'engager aussi dans des projets peu rentables sur le plan économique et relevant davantage de la logique de « l'art pour l'art ». Au Chili ou en Suisse, l'intervention de la puissance publique est trop ponctuelle et liée à des facteurs hétéronomes comme la subsidiarité du financement entre public et privé ou la difficile adéquation entre politiques culturelles fédérale (quasi absente), cantonale, communale et financement privé.
- 33 La démarche de comparaison exposée dans cet article nous permet in fine de questionner la figure du musicien comme prototype du travailleur désaffilié de ladite *gig economy*. Si un marché mondialisé de l'industrie du spectacle existe bien avec ses artistes consacrés d'envergure internationale, on constate que sur les degrés inférieurs et médians de la pyramide professionnelle, pour ceux qui « font le métier » en restant généralement confinés à leur espace national, voire régional, les conditions d'exercice du travail musical et le faisceau de tâches qui compose majoritairement l'activité professionnelle sont très variables (Williamson & Cloonan, 2007). Enfin, considérant que les artistes sont bien des travailleurs comme les autres (Becker, 1988, 2013), nous avons pu montrer que leur rapport à l'emploi subit les mêmes vicissitudes que dans les autres secteurs d'activité, en particulier pour ce qui est de la porosité toujours plus importante entre salariat et indépendance (Abdelnour, 2014) et de l'extension apparemment sans fin de la managérialisation du rapport au travail (sur les artistes en France, voir Sinigaglia, 2021). L'exercice est complexe mais fort utile pour envisager toute la diversité des modalités de (dé)régulation des marchés du travail.

BIBLIOGRAPHIE

ABDELNOUR Sarah (2014), « L'auto-entrepreneuriat : Une gestion individuelle du sous-emploi », *La nouvelle revue du travail*, n° 5. url : <http://journals.openedition.org/nrt/1879>

BATAILLE Pierre, HEDINGER Jean-Marie & MOESCHLER Olivier (2020), « Visual Artists' Professional Situations and Trajectories Between Institutions and the Market », dans GLAUSER Andrea, HOLDER Patrick, MAZZURANA Toni, MOESCHLER Olivier, ROLLE Valérie, & SCHULTHEIS Franz (dir.), *The Sociology of Arts and Markets*, Cham, Springer International Publishing, 97-128.

BATAILLE Pierre & PERRENOUD Marc (2021), "One for the money"? The impact of the 'disk crisis' on 'ordinary musicians' income: The case of French speaking Switzerland", *Poetics*, 86. url : <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101552>

BASTÍAS Miguel (2008), *Políticas públicas culturales : Desde el acceso a la apropiación. Una mirada a los programas Sismo y Creando Chile en mi barrio impulsados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, Tesis para postular al título de Socióloga, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología.

BECKER Howard Saul (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BECKER Howard Saul (2013), « Quelques implications de l'équation art = travail pour la sociologie de l'art », dans PERRENOUD Marc (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, Paris, La Découverte, 117-127.

BOURDIEU Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, 22, 49-126.

BOURDIEU Pierre (1992), *Les règles de l'art*. Paris, Seuil.

BRODSKY Julietta, NEGRÓN Barbara & PÖSSEL Antonia (2014), *El escenario del trabajador Cultural en Chile. Artes visuales, Artes escénicas, Literatura, Música, Audiovisual*, Santiago de Chile, Proyecto Trama/Observatorio Políticas Culturales.

BUSCATTO Marie (2016), « La forge conceptuelle. "Intersectionnalité" : À propos des usages épistémologiques d'un concept (très) à la mode », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 47-2, 101-115.

CHAUVIN Sébastien & JAUNAIT Alexandre (2015), « L'intersectionnalité contre l'intersection », *Raisons politiques*, 58-2, 55-74.

CORSANI Antonella & LAZZARATO Maurizio (2008), *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam.

COULANGEON Philippe (1999), *Les musiciens de jazz en France*, Paris, L'Harmattan.

COULANGEON Philippe (2004), *Les musiciens interprètes en France*, Paris, DEPS/La Documentation française.

CNCA & Patrimonia Consultores (2011a), *Estudio de desarrollo línea base de población potencial y objetivo y de proyectos seleccionados por el Fondo Nacional de Desarrollo Culturas y de las Artes*, Informe de Avance etapa 2.

CNCA & Patrimonia Consultores (2011b), *Estudio de desarrollo línea base de población potencial y objetivo y de proyectos seleccionados por el Fondo Nacional de Desarrollo Culturas y de las Artes*, Informe de Avance etapa 3, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

- DEMAZIÈRE Didier, GIRAUD Olivier et LALLEMENT Michel (2013a), « Comparer. Options et inflexions d'une pratique de recherche. », *Sociologie du Travail*, 55(2), 136-151.
- DEMAZIÈRE Didier., ARAUJO GUIMARÃES Nadya, HIRATA Helena & SUGITA Kurumi (2013b), *Être chômeur à Paris, São Paulo, Tokyo. Une méthode de comparaison internationale*, Paris, Presses de Sciences Po.
- DUBOIS Vincent (2013), *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir.
- DUCRET André (2009), « La connaissance des publics de la culture comme instrument d'une politique culturelle », dans MOESCHLER Olivier & THEVENIN Olivier (dir.), *Les territoires de la démocratisation culturelle : Equipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisse*, Paris, l'Harmattan, 181-186.
- FAULKNER Robert R. (1971), *Hollywood Studio Musicians*, New York, Aldine-Atherton.
- FAULKNER Robert R. & BECKER Howard Saul (2009), *Do you know ?... The Jazz Repertoire in Action*, Chicago, University of Chicago Press.
- FRANÇOIS Pierre & MUSSELIN Christine (2015), « Les organisations et leurs marchés du travail. Une comparaison du monde musical et universitaire », *L'année sociologique*, 65-2, 305-332.
- GARRETÓN Manuel Antonio (2004), « Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile en Albino », CANELAS Antonio Albino & BAYARDO Rubens (dir.), *Políticas Culturaisna Ibero-América*, Salvador, EDUFBA.
- GRÉGOIRE Mathieu (2013), *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes*, Paris, La dispute.
- HUGHES Everett C. (1996), *Le regard sociologique*, Paris, EHESS.
- IHNEN Bernardita (2012), *Trabajo y Jazz. Un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino*, Tesis para postular al título de Socióloga, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología.
- JOUVENET Morgan (2007), « La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques », *Sociologie du travail*, 49(2), 145-161.
- KARMY Eileen, BRODSKY Julietta, FACUSE Marisol & URRUTIA Miguel (2013), *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*, CLACSO.
- KERGOAT Danièle (2009), « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », dans DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 111-125.
- LANGÉARD Chloé (2013), *Les intermittents en scènes. Travail, action collective et engagement individuel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LARRAÍN Jorge (2001), *Identidad Chilena*, Santiago de Chile, LOM.
- LEHMANN Bernard (2002), *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La découverte.
- OFFICE FÉDÉRAL DE LA STATISTIQUE (2008), *Les pratiques culturelles en Suisse, musique*, Neuchâtel, OFS.
- MAUGER Gérard (dir.) (2006), *L'accès à la vie d'artiste*, Vulaines, Le Croquant.
- MENGER Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil.
- MENGER Pierre-Michel (2005), *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, EHESS.
- MENGER Pierre-Michel (2009), *Le travail créateur*. Paris, Gallimard/Seuil.

- MOESCHLER Olivier (2009), « Le “pour-cent culturel Migros” en Suisse ou “quand une entreprise privée joue les pouvoirs publics” », *L’Observatoire*, 35, 52-55.
- MOULIN Raymonde (1983), « De l’artisan au professionnel : l’artiste », *Sociologie du travail*, 25(4), 388-403.
- MOYANO DÁVILA Camila (2017), *Assembling the Self: Biographical Narratives of Chilean Musicians* (Thèse de doctorat en sciences sociales), Université de Lausanne, Lausanne.
- MOYANO DÁVILA Camila & ORTIZ RUIZ Francisca (2019), “Subjects analysing subjects in the biographical approach : A generational study of Chilean musicians”, *Contemporary Social Science*, 14(3-4), 463-474.
- PERRENOUD Marc (2007), *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- PERRENOUD Marc (2009), « Les formes de la démultiplication dans la carrière des musicos », dans BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc & SHAPIRO Roberta (dir.), *L’artiste pluriel, démultiplier l’activité pour vivre de son art*, Lille, Presses du Septentrion, 83-94.
- PERRENOUD Marc & LERESCHE Frédérique (2015), « Les paradoxes du travail musical. Travail visible et invisible chez les musiciens ordinaires en Suisse et en France. », *Les Mondes du Travail*, 16-17, 85-96.
- PERRENOUD Marc & BATAILLE Pierre (2017), « Être musicien.ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l’emploi », *Revue suisse de sociologie*, 43(2), 309-334.
- PERRENOUD Marc & BATAILLE Pierre (2019), *Vivre de la musique?*, Lausanne, Antipodes.
- PERRENOUD Marc & BOIS Géraldine (2017), « Artistes ordinaires : Du paradoxe au paradigme ? Variations autour d’un concept et de ses prolongements. », *Biens Symboliques/Symbolic Goods* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 15 octobre 2017, consulté le 11 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.88>
- PINSON Gilles & PALA Valérie (2007), « Peut-on vraiment se passer de l’entretien en sociologie de l’action publique ? », *Revue française de science politique*, 57(5), 555-597.
- ROLLE Valérie (2013), *L’art de tatouer : la pratique d’un métier créatif*, Paris, MSH.
- ROLLE Valérie & MOESCHLER Olivier (2014), *De l’école à la scène: entrer dans le métier de comédien-ne*, Lausanne, Antipodes.
- ROUX Nicolas (2014), « Créer de la continuité : un travail en soi », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 08 novembre 2014, consulté le 11 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/nrt/1938> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nrt.1938>
- ROWE Matthew (2018), “Boundary Work and Early Careers in Design and Media”, *Poetics*, 72, 70-80.
- SINIGAGLIA Jérémy (2007), « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, 65-1, 27-53.
- SINIGAGLIA Jérémy (2021), « De la bohème à l’organisation scientifique du travail : La diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens », *Volume !*, 18(1), 67-79.
- TAYLOR Mark & O’BRIEN Dave (2017). “‘Culture is a Meritocracy’ : Why Creative Workers’ Attitudes may Reinforce Social Inequality”, *Sociological Research Online*, 22(4), 27-47.
- THREADGOLD Steven (2017), “Creativity, Precarity and Illusio : DIY Cultures and ‘Choosing Poverty’”, *Cultural Sociology*, 12(2), 156-173, <https://doi.org/10.1177/1749975517722475>

WILLIAMSON John & CLOONAN Martin (2007), « Rethinking the music industry », *Popular music*, 26(02), 305-322.

YIN Robert K. (2009), *Case study research design and methods*, Thousand Oaks, Sage.

NOTES

1. Pour une analyse des conditions d'emploi et des carrières des instrumentistes d'orchestre, voir les travaux de Bernard Lehmann (2002) ou de Robert Faulkner (1971) par exemple.

3. Le libéralisme, dans ce contexte, se réfère au système économique qu'un groupe d'économistes chiliens, surnommé les « Chicago Boys », a importé et installé au Chili pendant la dictature de Pinochet. On sait comment sous la dictature de Pinochet les « Chicago boys » sont allés suivre l'enseignement de Milton Friedman et ont mis en pratique sans retenue les principes ultralibéraux pour la première fois au monde (Larraín, 2001).

4. « Engagement à fournir des services spécialisés d'une part et à payer un certain montant pour ces services d'autre part. Toutefois, les prestataires de services ne cotisent pas pour la retraite, ni pour la sécurité sociale, n'ont pas de salaire minimum ni de droit aux congés maladie ou maternité, etc. Dans cette perspective, la situation d'une personne qui travaille sous contrat honoraire est très similaire à celle d'une personne qui n'aurait pas de contrat. » (CNCA, 2011b: 11)

5. D'ailleurs, on peut se demander si, plutôt qu'un recul, l'extension des critères d'appréciation du travail artistique – nécessairement créatif et individuel donc précaire et incertain – au-delà du secteur artistique n'est pas une des tendances plus importante dans les mondes du travail contemporain (Menger, 2009).

RÉSUMÉS

Cet article compare les situations d'emploi typiques des musicien.ne.s ordinaires dans trois pays, le Chili, La France et la Suisse. Nous examinons les effets d'une régulation plus ou moins importante du marché du travail musical sur les carrières et les profils de musicien.ne.s. Dans ce domaine, le Chili présente un marché non régulé sur le modèle ultra-libéral, la France un système fortement interventionniste avec le régime d'indemnisation chômage des salariés intermittents du spectacle, et la Suisse une sorte de moyen terme entre les deux précédents.

This article compares the typical employment situations of ordinary musicians in three countries: Chile, France and Switzerland. We assess the effects of a more or less important regulation of the music labor market on the careers and profiles of musicians. In this area, Chile has an unregulated market based on the ultra-liberal model, France a highly interventionist system with the unemployment compensation scheme for occasional workers in the entertainment industry, while Switzerland is some sort of middle ground between the two.

Este artículo compara las situaciones de empleo típicas de los músicos(as) comunes en tres países: Chile, Francia y Suiza. Examinamos los efectos de una regulación más o menos importante del mercado de trabajo musical en las carreras y los perfiles de los músicos(as). En este ámbito, Chile presenta un mercado no regulado en el modelo ultraliberal, Francia presenta un sistema fuertemente intervencionista con el régimen de indemnización por desempleo de los asalariados intermitentes del espectáculo y Suiza presenta una especie de término medio entre los dos anteriores.

INDEX

Mots-clés : musiciens, emploi artistique, régulation des marchés d'emploi, comparaison internationale

Keywords : musicians, artistic employment, employment market regulations, international comparison

Palabras claves : músicos, trabajo artístico, regulación de los mercados de trabajo, comparación internacional

AUTEURS

MARC PERRENOUD

Université de Lausanne, LIVES/LACCUS, Suisse

PIERRE BATAILLE

Université Grenoble-alpes, LaRAC, France

CAMILA MOYANO DÁVILA

Universidad Finis Terrae, CEIF, Chili