

Université d'Évry-Val-d'Essonne  
U.F.R. de Sciences Sociales et de Gestion  
Centre Pierre Naville

# **Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence : des précarités maîtrisées ?**

Thèse de doctorat de Sociologie  
Présentée et soutenue le 1<sup>er</sup> avril 2011  
par Laetitia SIBAUD

Sous la direction de M. Jean-Pierre DURAND

Jury :

M. François ABALLEA, Professeur de Sociologie à l'Université de Rouen, *Rapporteur*

M. Stephen BOUQUIN, Professeur de Sociologie à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne

M. Philippe COULANGEON, Sociologue, Directeur de recherches au CNRS

M. Jean-Pierre DURAND, Professeur de Sociologie à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne,  
*Directeur*

M. Bruno PEQUIGNOT, Professeur de Sociologie à l'Université Paris-3 Sorbonne  
Nouvelle, *Rapporteur*

M. Christophe RAMAUX, Maître de Conférences (Habilitation à diriger des recherches),  
Centre d'Économie de la Sorbonne, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne



*L'Université d'Evry-Val-d'Essonne n'entend donner aucune approbation, ni improbation aux opinions émises dans les thèses. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs*



« *Sans la musique, la vie serait une erreur* »  
Friedrich Nietzsche, 1982 (1888), *Le  
crépuscule des idoles*, Paris, Folio



## REMERCIEMENTS

Toute recherche étant redevable des enquêtés, je tiens à remercier très sincèrement tous les musiciens qui m'ont accordé de leur temps durant les entretiens et les observations. En acceptant de me recevoir, de répondre à mes questions, de me fournir des informations et de la documentation, de m'expliquer leur point de vue et de me faire participer à des situations de travail et de hors-travail aussi diverses qu'enrichissantes, ils ont créé l'essence de cette recherche. Je tiens à remercier tout particulièrement David, Stéphane et Yannick qui ont ouvert mon terrain d'enquête.

Je souhaite profiter de ces lignes pour témoigner de ma profonde reconnaissance à l'égard de Jean-Pierre Durand qui a dirigé cette thèse avec une exigence stimulante tout en restant respectueux de mon autonomie dans la recherche.

Je remercie également les membres du jury, François Aballéa, Stephen Bouquin, Philippe Coulangeon, Bruno Péquignot et Christophe Ramaux, qui m'ont fait l'honneur d'examiner ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi aux docteurs et doctorants du Centre Pierre Naville ainsi que ceux du séminaire « Spectacle » de l'EHESS, notamment Mathieu Grégoire, Jean-Louis Renoux, Vincent Cardon et Olivier Pilmis, dont les remarques et critiques ont contribué à faire progresser ma réflexion.

Je ne saurais omettre Évelyne Fabre, secrétaire du Centre Pierre Naville, qui m'a rendu de nombreux services depuis mon DEA. Je tiens donc à l'en remercier par ces lignes.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Claude Durand, Gaëtan Flocco, Renaud Froissart, Stéphanie Gallioz, Lucie Goussard, Mathieu Grégoire, Mélanie Guyonvar'ch, Christophe Heil, Benjamin Martinelli, Marc Perrenenoud, François Sarfati, Guillaume Tiffon et Réjane Vallée qui ont eu la patience de relire et commenter un ou plusieurs chapitres de cette thèse. Par leurs remarques, leurs critiques et leurs suggestions, ils ont fait avancer ce travail dans une direction meilleure. Je remercie plus spécialement Guillaume, Gaëtan et Lucie qui m'ont remotivé lorsque j'étais confrontée à de profonds doutes. C'est aussi et surtout grâce à leurs avis, leurs

conseils et leur soutien, toujours enrichissants, chaleureux et bienveillants, ainsi qu'à nos diverses discussions que cette thèse s'est construite. Sans oublier la patience de Guillaume qui s'est employé à la mise en forme du document final.

Mais c'est Lucie, qui fut quotidiennement présente, durant ces cinq années de thèse et ces dix années de sociologie, pour m'épauler en tant que pair et paire, mais surtout en tant que véritable amie, à qui je dois donc l'essentiel de ma motivation pour venir à bout de cette thèse. Sans sa présence et son soutien moral quasi quotidien cette thèse n'aurait assurément jamais aboutie. Je ne sais donc comment la remercier tant je lui suis redevable.

Mes remerciements s'adressent bien sûr aussi à mon entourage familial et amical qui a supporté mes hauts et surtout mes bas, durant ces années laborieuses : Carmela, Pierre, André, Thierry, Lucie, Guillaume, Sébastien, Jonathan, Jessica, Fabrice, Valérie, Benjamin, Renaud, Chantal, Suzanne, Jack, Patricia, Maryse, Philippe et Laura.

Je ne remercierai surtout jamais assez mes parents, Pierre et Carmela, à qui je dois tout et surtout le fait d'avoir toujours mis à ma disposition les moyens tant financiers qu'humains et logistiques pour me permettre de mener à bien ce dur ouvrage que représente une thèse. C'est leur confiance en moi qui m'a donnée confiance et qui m'a motivée. J'espère que ce travail est à la hauteur de leur dévouement.

Le plus grand des mercis s'adressent à ma merveilleuse famille : Thierry, mon « *superman* », qui a toujours été chaleureusement présent, particulièrement compréhensif et d'une patience infinie durant cette longue traversée du désert que représente la rédaction d'une thèse.

Et enfin, ma fille Noa, mon plus grand bonheur qui m'a donné la force herculéenne, l'énergie quotidienne et la plus belle des raisons d'achever ce travail. Depuis 18 mois que tu fais partie de moi, tes regards si farceurs, tes sourires si lumineux et tes rires si joyeux m'ont porté pour mener à bien ce travail qui donc, malgré ton jeune âge et ton insouciance, t'est pour partie redevable.



*À mes parents, Pierre et Carmela*



# **TABLE DES MATIÈRES**



<b>Remerciements .....</b>	<b>7</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE .....</b>	<b>19</b>
1. La problématique de la précarité chez les musiciens de variété .....	22
2. Mise en lumière de la population enquêtée .....	24
2.1. <i>Un cloisonnement stylistique classique</i> .....	25
2.2. <i>La frontière du statut d'emploi: permanents et intermittents</i> .....	28
2.3. <i>Les catégories de musiciens</i> .....	29
2.4. <i>Caractéristiques socio-économiques des musiciens et de la population</i> .....	30
3. Approche réflexive de la méthodologie d'enquête .....	30
3.1. <i>Une approche théorique au croisement de trois dimensions</i> .....	30
3.2. <i>Une approche empirique associant observations et entretiens</i> .....	34
4. Structure de la thèse .....	45
<b>PARTIE I. FLEXIPRECARITE SECURISEE DE L'EMPLOI INTERMITTENT .....</b>	<b>47</b>
<b>Introduction</b> .....	49
<b>Chapitre 1. Flexiprécarité de l'emploi intermittent</b> .....	51
1. Caractéristiques et évolutions des technologies musicales, des modes de consommation de la musique et du système d'emploi artistique .....	52
1.1. <i>Renversement du contexte numérique, virtuel et technologique</i> .....	52
1.2. <i>Fonctionnement, structure et évolutions du système d'emploi musical</i> .....	59
2. La sur-flexibilité de l'emploi intermittent corollaire d'une flexibilité contractuelle spécifique.....	66
2.1. <i>De la notion d'incertitude à la flexibilité de l'emploi</i> .....	67
2.2. <i>L'engagement contractuel sur projet : les « porteurs de projets » et les accompagnateurs de projets comme figures de l'emploi artistique sur-flexible</i>	71
2.3. <i>Le CDD d'usage constant : le contrat intermittent ou la sur-flexibilité contractuelle</i> .....	75
3. Spécificité de la précarité de l'emploi intermittent : « un régime d'emploi-chômage » .....	78
3.1. <i>De quoi est faite la précarité de l'emploi ?</i> .....	79
3.2. <i>Une précarité endémique de l'emploi intermittent consubstantielle à l'alternance emploi/chômage</i> .....	81
3.3. <i>De l'alternance emploi/chômage au problème du sous-emploi intermittent</i> .....	84

**Chapitre 2. L'intermittence comme sécurisation du régime d'emploi flexiprécaire des musiciens..... 89**

1. Comment sécuriser et assurer l'emploi intermittent ? ..... 90
  - 1.1. *L'emploi artistique et ses protections au niveau européen..... 90*
  - 1.2. *L'intermittence du spectacle comme régime d'emploi-chômages ..... 93*
2. L'intermittence vue de l'intérieur : inégalités et vécus..... 103
  - 2.1. *Typologie des figures de l'intermittence : analyse de la mobilité des bénéficiaires..... 103*
  - 2.2. *Une accentuation des inégalités socio-économiques suite aux dernières réformes ..... 109*
  - 2.3. *L'intermittence jugée par les musiciens : entre avantages et défaillances 111*
3. L'intermittence comme mode de socialisation dans et par le contournement des règles ..... 117
  - 3.1. *Pratiques frauduleuses des employeurs et irrégularités institutionnelles . 118*
  - 3.2. *L'hétérogénéité des déviances des musiciens ..... 123*
  - 3.3. *Socialisation par l'intermittence, acculturation des musiciens et intégration au groupe professionnel..... 128*

**Chapitre 3. De la flexicurité à la flexiprécarité sécurisée des musiciens intermittents ..... 133**

1. Principes théoriques et applications empiriques de la flexicurité ..... 134
  - 1.1. *Le contexte : les évolutions du rapport à l'emploi..... 134*
  - 1.2. *La volonté européenne de trouver un équilibre entre flexibilité et sécurité ..... 136*
  - 1.3. *Les modèles théoriques qui éclairent institutionnellement la question ..... 138*
  - 1.4. *Positionnements des organisations syndicales ..... 143*
  - 1.5. *Le modèle en pratique : les exemples de pays « flexicuritaires »..... 146*
2. Pour une approche critique de l'intermittence comme laboratoire de la flexicurité ..... 148
  - 2.1. *L'intermittent mobile et sécurisé comme modèle d'analyse des enjeux de la flexicurité ..... 148*
  - 2.2. *Lecture critique des approches flexicuritaires et de l'exemplarité artistique ..... 151*
3. La flexiprécarité sécurisée du rapport à l'emploi des musiciens intermittents. 156
  - 3.1. *La flexiprécarité de l'intermittence..... 156*
  - 3.2. *La sécurisation par le régime intermittent : une continuité des revenus au-delà de la discontinuité de l'emploi ..... 159*

**Conclusion..... 163**

**PARTIE II. DE LA PRECARITE ECONOMIQUE RELATIVE A LA SATISFACTION AU TRAVAIL ..... 165**

**Introduction..... 167**

**Chapitre 4. Variation et imprévisibilité des sources et des montants des revenus des musiciens ..... 169**

1. Les différents domaines d'activité musicale ..... 171

1.1. <i>Les phases de création musicale</i> .....	171
1.2. <i>Les diverses formes de diffusion musicale face au public</i> .....	175
1.3. <i>Les activités non-rémunérées à la base de toutes les autres</i> .....	179
2. Les contrats de travail des musiciens : un rapport de force déséquilibré entre subordination et protection.....	184
2.1. <i>« La signature en maison de disque » : une protection subordonnée</i> .....	185
2.2. <i>L'éditeur phonographique : la figure centrale de l'industrie musicale</i> .....	191
2.3. <i>Les contrats d'engagement dans la production audiovisuelle et le spectacle vivant : la diffusion musicale</i> .....	193
3. Un régime ternaire d'accès aux revenus .....	196
3.1. <i>Les cachets : un salaire direct perçu en rémunération du travail d'interprétation</i> .....	196
3.2. <i>Les redevances : rémunérations issues des ventes, diffusions et reproductions</i> .....	201
3.3. <i>Les revenus issus des salaires indirects</i> .....	207
4. Variations longitudinales, intersectorielles et interindividuelles des revenus de la musique .....	211
4.1. <i>Fluctuations longitudinales des revenus des musiciens : une précarité économique relative</i> .....	211
4.2. <i>Des disparités intersectorielles</i> .....	214
4.3. <i>Une polarisation « spectaculaire » des revenus</i> .....	216
<b>Chapitre 5. Comment expliquer la précarité économique relative ? .....</b>	<b>221</b>
1. Influence des facteurs démographiques et de la triple mobilité (fonctionnelle, spatiale et temporelle) .....	222
1.1. <i>Le poids des facteurs d'âge et de genre</i> .....	223
1.2. <i>La division fonctionnelle du travail musical en fonction de la taille des groupes</i> .....	224
1.3. <i>La mobilité spatio-temporelle des musiciens au cœur des inégalités économiques</i> .....	227
2. Les processus réseaux au fondement de la régularité des revenus.....	232
2.1. <i>Des Mondes de l'art aux processus réseaux</i> .....	233
2.2. <i>Les fonctions des réseaux : de la structuration du système d'emploi à la stabilisation de la trajectoire et des revenus</i> .....	237
2.3. <i>Modes de constitution des réseaux de cooptation</i> .....	239
3. Les modes de cooptation : entre régulation de la concurrence, solidarité intra-professionnelle et réputations allouées.....	243
3.1. <i>Le fonctionnement des réseaux de cooptation</i> .....	244
3.2. <i>Nature des liens professionnels : entre confraternité, cooptation et superficialité</i> .....	248
3.3. <i>La réputation : facteur d'inégalités de salaires et de répartition des opportunités d'emploi</i> .....	255
<b>Chapitre 6. Les sources de satisfaction du travail musical.....</b>	<b>263</b>
1. Un travail vocationnel.....	264
1.1. <i>Les déterminants affectifs de la vocation artistique</i> .....	264
1.2. <i>Les déterminants sociaux de la vocation artistique</i> .....	267
2. Les satisfactions inhérentes au travail.....	272

2.1. La satisfaction dans les relations de travail .....	273
2.2. Les satisfactions issues des conditions de travail .....	278
2.3. Satisfactions émanant du travail artistique en lui-même.....	283
3. Les satisfactions émanant du travail artistique : reconnaissance professionnelle et succès médiatique.....	289
3.1. Les dimensions de la réussite.....	289
3.2. Diversité des notoriétés.....	296
3.3. À la recherche de la reconnaissance professionnelle et sociale.....	300

**Conclusion..... 307**

**PARTIE III. DES TRAJECTOIRES PROFESSIONNELLES AU MODE DE VIE DES MUSICIENS ..... 311**

**Introduction..... 313**

**Chapitre 7. Pluralité des trajectoires et des identités professionnelles : la « course d'obstacles » des musiciens ..... 315**

1. L'hétérogénéité des formations comme première voie de socialisation et d'identité musicienne .....	317
1.1. Un enseignement général élevé et spécialisé.....	317
1.2. Formes d'apprentissages musicaux et construction des solidarités : entre multiformations et socialisation.....	319
1.3. La formation en continu par le travail : le poids de l'expérience pratique .....	326
2. Les trois modes d'insertion professionnelle des intermittents de la musique..	330
2.1. Une insertion précaire dans le système d'emploi .....	330
2.2. Périodes probatoires de l'insertion dans le métier : « faire ses preuves » pour « ne faire que ça » .....	332
2.3. L'insertion dans le régime des intermittents comme support d'une identité professionnelle inversée.....	334
2.4. Typologie des figures d'insertion professionnelle .....	338
3. L'intégration professionnelle : instabilité et arythmie des trajectoires .....	341
3.1. Les trajectoires musicales marquées par des formes de diversifications ..	341
3.2. Typologie de l'intégration professionnelle des musiciens .....	349
4. Les fins de trajectoires musicales ou la « désintégration » professionnelle précoce .....	367
4.1. La précarité des trajectoires professionnelles : des carrières courtes et chaotiques .....	367
4.2. Typologie de fin de trajectoires : entre reconversion professionnelle et retraite.....	370

**Chapitre 8. Les conséquences de l'activité professionnelle sur les conditions de vie des musiciens : une précarité spécifique ..... 377**

1. Des contraintes externes et internes du métier aux conditions de vie atypiques : risques du métier, risques sociaux.....	378
1.1. Des difficultés d'accès à la consommation révélatrices d'une précarité singulière.....	379



1.2. Les facteurs de pénibilités physiques et mentales et leurs conséquences ..	381
1.3. Un entre-soi communautaire facteur d'homogénéisation du « mode de vie musicien » et de pérennisation des trajectoires .....	389
2. Imbrication de l'espace-temps intermittent et rythmes sociaux déstructurés ...	392
2.1. L'espace privé de l'intermittence : le travail musical à domicile.....	392
2.2. Discontinuité, enchevêtrement et porosité des temps sociaux .....	393
2.3. La pérennisation des trajectoires par la confusion spatio-temporelle .....	401
3. Le couple à l'épreuve de la flexiprécarité et du nomadisme : les intermittents du foyer .....	402
3.1. La formation du couple : homogamie « stricte » et endogamie.....	402
3.2. L'intermittence de la vie conjugale : décohabitations partielles et arrangements dans les couples .....	405
3.3. Taux de célibat et de séparations élevés comme indice de précarité du lien conjugal.....	407
4. Quelles conciliations entre famille et métier pour ces « pères intermittents » ? .....	410
4.1. Le rôle du père et la répartition des activités domestiques et parentales..	411
4.2. S'accommoder des exigences professionnelles et des obligations familiales : une conciliation intermittente .....	415
4.3. La non-conciliation .....	420
<b>Conclusion.....</b>	<b>425</b>
<b>CONCLUSION GENERALE .....</b>	<b>427</b>
1. Les musiciens de variété au cœur de <i>précarités conjuguées</i> : une contribution à la sociologie de la précarité.....	430
1.1. Une situation professionnelle englobant flexiprécarité de l'emploi et instabilité statutaire .....	430
1.2. Fluctuation et imprévisibilité des revenus des musiciens .....	431
1.3. La précarité dans les trajectoires professionnelles .....	432
1.4. Une fragilité dans les relations et dans les modes de vie .....	432
1.5. Les <i>précarités conjuguées</i> des musiciens de variété.....	433
2. Les ressources économiques, sociales et symboliques compensant les <i>précarités conjuguées</i> .....	434
2.1. La discontinuité de l'emploi et des revenus compensée par le régime des intermittents .....	434
2.2. Les réseaux de cooptation et la diversification de l'activité comme stabilisation des trajectoires, des revenus et de l'identité professionnelle.....	435
2.3. Vocation et satisfactions au travail comme compensations de l'instabilité économique .....	436
2.4. Une ressource globale : le soutien familial .....	437
3. Une contribution aux analyses sur l'intermittence : une intermittence plurielle et à temps-plein .....	438
4. Prolongements de la thèse .....	439
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>443</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>469</b>



# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**



La musique, sous une forme ou sous une autre, dans les espaces publics ou privés, est devenue omniprésente. Nul n'échappe à cette « musicalisation » de la société qui s'accompagne, d'une part, d'une expansion de l'effectif des musiciens<sup>1</sup> et, d'autre part, d'une augmentation très forte du nombre d'intermittents du spectacle<sup>2</sup>. Ce régime spécifique des intermittents et leurs conditions de vie font débat dans la société française, comme en atteste un important mouvement social déclenché en 2003. Ce conflit, marqué notamment par l'annulation des principaux festivals musicaux d'été la même année, fait suite aux réformes du droit à l'allocation chômage des intermittents du spectacle. Il témoigne des conditions particulières d'emploi et de non-emploi des artistes interprètes et d'un enjeu majeur : qui assure leurs revenus au moment où ils n'effectuent pas de représentations en public, mais préparent ces apparitions ? En France, outre les subventions aux institutions et aux projets, les allocations-chômage versées dans le cadre de ce régime, les rendraient partiellement possible. Or, pour le MEDEF (Mouvement des entreprises de France), la collectivité n'a pas à financer la culture en dehors des subventions prévues. À l'inverse, les artistes et leurs représentants soulignent que ce régime permet de répartir équitablement l'effort public en faveur des arts, et que les périodes de « chômage actif » des interprètes assurent une continuité dans un métier où les emplois sont, eux, discontinus. C'est au moment de la mobilisation massive contre l'adoption, par les partenaires sociaux, d'un protocole Unedic<sup>3</sup> remettant en cause ce régime protecteur que la Coordination des intermittents et précaires d'Ile-

---

<sup>1</sup> Concernant les métiers de l'interprétation musicale, les effectifs ont plus que quadruplé en 15 ans, passant de 6 300 musiciens en 1986 à plus de 26 000 en 2000 (Latarjet, 2004).

<sup>2</sup> La dynamique de cette forme d'emploi est, en effet, frappante : de 9 060 en 1984, le nombre des intermittents indemnisés par l'Unedic est passé à 41 038 en 1991, puis à 92 440 en 2000, pour culminer à 105 600 en 2003 (Cour des comptes, 2007).

<sup>3</sup> L'Unedic est une association créée en 1958 et gestionnaire d'un service public ayant une double mission : organisme à la fois de négociation entre les partenaires sociaux (patronat et syndicats) et de gestion des cotisations patronales et salariales.

de-France s'est créée<sup>4</sup>, en juin 2003, et que, pour la première fois, le terme « précaire » est appliqué à l'intermittence. Les intermittents en lutte endossent alors, jusque dans le nom qu'ils se donnent, le fait d'être à la fois « intermittents » et « précaires ».

## **1. La problématique de la précarité chez les musiciens de variété**

Face à ces évolutions culturelles, sociales et politiques, les recherches sur les marchés des arts, le travail artistique et les modalités de carrière des artistes se développent avec des approches divergentes. L'attention est en effet portée sur le fait musical dans sa globalité (production, diffusion, réception) pour envisager les inscriptions et les usages socio-esthétiques de l'objet musique (Moulin, 1999 ; Heinich, 2001 ; Esquenazi, 2003 et 2007) ou sur les différents aspects des vies musicales, notamment les pratiques et les carrières (Becker, 1988 ; Coulangeon, 2004 ; Lehmann, 2005 ; Perrenoud, 2007) ou encore sur la question des rapports sociaux de sexe dans la musique (Green et Ravet, 2005 ; Buscatto, 2007 ; Cacouault et Ravet, 2008). Nombre des recherches traitant plutôt de la musique dite savante, nous avons choisi d'étudier spécifiquement les musiciens de variété, qu'ils soient interprètes et/ou auteurs-compositeurs ; ce style musical qui se rattache à la musique dite populaire (non traditionnelle) n'ayant fait l'objet que d'un faible nombre d'analyses spécifiques, contrairement au rock (Frith, 1978 ; Hennion, 1991 ; Ricard, 2000 ; Tassin, 2004), au jazz (Coulangeon, 1999) ou encore au rap et à la musique techno (Green, 1998 ; Jouvenet, 2007)<sup>5</sup>.

P.-M. Menger s'est plus spécialement attaché à étudier le rapport qu'entretiennent les intermittents avec l'incertitude, son hypothèse principale se résumant ainsi : le cours du travail artistique, comme son résultat, sont modelés par l'incertitude qui serait la condition de la satisfaction à créer, en même temps qu'une épreuve à endurer (Menger, 2009). Ce faisant, si celle-ci possède le mérite de rendre intelligible, dans certaines situations, ce qui pousse les artistes à agir, elle n'en confond pas moins incertitude de la création et incertitude du statut social. Nous préférons alors passer de la notion

---

<sup>4</sup> Loin de s'en tenir uniquement à des revendications, cette Coordination a été notamment amenée à développer analyses et réflexions sur les mutations du travail artistique.

<sup>5</sup> Nous détaillerons plus loin dans notre introduction les caractéristiques de cette population et la méthodologie d'enquête choisies. Ces deux points feront l'objet d'un développement réflexif et donc relativement étendu.

d'incertitude aux concepts de flexibilité<sup>6</sup> et de précarité<sup>7</sup>, dans la mesure où, comme nous le montrerons, ces derniers permettent de mettre en lumière d'autres aspects des trajectoires socioprofessionnelles des musiciens intermittents. C'est la raison pour laquelle cette thèse se propose de changer de focale en s'attachant à comprendre de quelles stabilités et de quelles précarités est faite l'intermittence pour les musiciens de variété. Ce questionnement engagera une triple dimension qui, pour nous, fait système : le rapport à l'emploi<sup>8</sup> (conditions d'emploi, identités, trajectoires, flexibilité, précarité, statut, socialisation du risque, rouages de l'intermittence, *engagement contractuel sur projet*), le rapport au travail<sup>9</sup> (modes d'exercice et contenu de l'activité musicale (création et interprétation), rémunération, réputation, vocation, satisfactions, réseaux de cooptation, relations et situations de travail) et les conditions et modes de vie des musiciens (consommations, risques du métier, rapport au temps, relations conjugales et parentales). Autrement dit, cette thèse cherchera à analyser *en quoi l'instabilité que sous-tend l'intermittence, génère-t-elle, chez les musiciens de variété, des précarités dans les sphères de l'emploi, du travail et des modes de vie ?*

L'hypothèse que nous avançons pour répondre à ce questionnement est double. D'une part, le rapport à l'emploi, au travail et au mode de vie des musiciens s'enracine dans une précarité multidimensionnelle. Ces registres de la précarité se cumulent et se conjuguent pour faire système à travers lequel contraintes objectives et ressentis subjectifs se combinent. L'accent est mis sur l'analyse croisée théorique et empirique des articulations entre rapport à l'emploi artistique, rapport au travail musical et trajectoires socioprofessionnelles des musiciens. D'autre part, les musiciens parviennent

---

<sup>6</sup> Nous définirons précisément ce terme au chapitre 1 en distinguant flexibilité de l'emploi et flexibilité du travail.

<sup>7</sup> Phénomène complexe, la précarité ne répond pas à une définition univoque et son appréciation soulève des difficultés théoriques et méthodologiques. Tout au long de cette thèse, nous évoquerons différentes formes de précarités qui se cumulent les unes aux autres et qui traversent toutes les sphères de la vie sociales (précarité de l'emploi, de l'identité professionnelle, des modes de vie, économique, relationnelle, statutaire).

<sup>8</sup> L'emploi, au sens large, est entendu comme la situation faite à une personne dans laquelle celle-ci échange un temps de travail contre un revenu avec son employeur (société, État, collectivités territoriales, associations, particuliers) ou dans laquelle cette personne échange sur le marché des biens ou des services qu'elle a produits individuellement (Akoun, Ansart, 1999). On distingue les emplois salariés à temps plein des emplois à temps partiel. De même, la nature du contrat de travail importe (CDI, CDD, CDD d'usage, intérim).

<sup>9</sup> Le travail est un effort individuel ou collectif, physique ou intellectuel, conscient, délibéré, créatif, professionnel ou non, dont le but tend à la concrétisation d'un projet ou d'une idée, dont la rétribution, s'il en est une, peut être morale ou matérielle. La sociologie du travail s'intéresse alors à l'observation de l'individu dans sa situation de travail en acte (Akoun, Ansart, 1999).

à surmonter les précarités auxquelles ils sont confrontés grâce à de solides points d'ancrage dans les différentes sphères de la vie sociale. Ces ressources de différentes natures (juridiques, économiques, sociales, relationnelles, personnelles, familiales et symboliques) permettent aux musiciens de relever le défi d'une instabilité socioprofessionnelle permanente. L'hypothèse centrale avancée peut donc se résumer en ces mots : les musiciens intermittents subissent une précarité multidimensionnelle compensée par des facteurs de stabilité qui la réduisent. Cette analyse permet de situer le débat au cœur de l'ambivalence stabilité/précarité et de compléter ainsi les travaux de P.-M. Menger qui n'appréhendent la question qu'en termes d'incertitudes vertueuses. Cette mise en regard des conditions d'emploi, de travail et des conditions de vie des travailleurs artistiques permet de dégager leurs interdépendances, la manière dont les artistes les gèrent au quotidien ainsi que de saisir la complexité de la construction de leurs trajectoires socioprofessionnelles.

## **2. Mise en lumière de la population enquêtée**

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le terme d'artiste revêtait un sens proche de celui d'artisan (Pessina-Dassonville, 2009). C'est au début du XIXe siècle qu'il est étendu aux interprètes du spectacle vivant, aux musiciens et comédiens (Heinich, 1996). Cependant, sa délimitation demeurant instable et floue, la population d'artiste pose problème à l'analyse sociologique (Liot, 2004), notamment dans la délimitation des frontières de ce groupe social. En effet, comme nous le verrons en détail tout au long de cette thèse, le « groupe » des musiciens ne correspond pas aux critères de définition de la notion de profession et les diplômes musicaux ne régissent pas l'entrée dans ce métier (pour ce qui est du domaine des musiques dites populaires). Il ne s'inscrit pas non plus véritablement dans un statut professionnel à part entière et les revenus sont disparates et fluctuants. Concernant l'évolution numérique de cette catégorie, il est à noter que le nombre des professionnels des arts et des spectacles est en forte et constante augmentation puisqu'il s'est accru de près de 2 % par an entre 1983 et 1998 (Dares,



2001)<sup>10</sup>. Plus précisément, pour ce qui est des métiers de l'interprétation musicale, l'augmentation des effectifs a plus que quadruplé en 15 ans, passant de 6 300 musiciens, en 1986, à plus de 26 000, en 2000 (Latarjet, 2004)<sup>11</sup>. Plus largement, si on englobe les chanteurs, l'effectif atteint les 35 000 interprètes en 2004 (Dares, 2005)<sup>12</sup>. Notre recherche s'est uniquement focalisée sur les musiciens professionnels<sup>13</sup>, mais il convient de circonscrire davantage cette catégorie en explicitant quelques distinctions fondatrices du secteur musical. Nous aborderons successivement les cloisonnements stylistiques, la frontière du statut d'emploi, les différentes catégories de musiciens et les caractéristiques socio-économiques de cette population.

## **2.1. Un cloisonnement stylistique classique**

Dans un premier temps, nous allons distinguer la musique dite savante de la musique dite populaire pour aborder, dans un second temps, la définition de notre objet : la musique de variété qui appartient au secteur des musiques dites populaires non traditionnelles.

### **2.1.1. Musique dite savante et musiques actuelles**

L'organisation du marché du travail des musiciens interprètes est classiquement structuré autour du clivage musique dite savante et musiques dites populaires (ou

---

<sup>10</sup>Les professionnels des arts et des spectacles se rassemblent en quatre sous familles de métiers : les photographes (6 % en 1998), les stylistes décorateurs (30 %), les artistes écrivains (37 %) et les professionnels du spectacle vivant (27 %) (Dares, 2001).

<sup>11</sup>On peut souligner d'une manière plus large le dynamisme du secteur : en 2002, 46 000 emplois dans le secteur culturel (2 % de la population active) ; en 2001, 280 000 intermittents et en 2001, 96 500 allocataires. De 1991 à 2001, le nombre d'intermittents a été multiplié par deux et le coût du régime par trois (Latarjet, 2004).

<sup>12</sup> Comparativement, cette catégorie est la plus élevée puisqu'en 2002, on dénombre 25 000 comédiens, 8 000 metteurs en scène et réalisateurs, 5 000 danseurs, 3 000 artistes du cirque et du music-hall (Insee, 2004).

<sup>13</sup> Par opposition, « un musicien amateur est une personne qui joue seule ou en groupe à titre de loisir et dont les revenus principaux sont étrangers à son activité de musicien, le paiement d'un éventuel cachet étant dans ce cadre considéré comme un revenu annexe. En application de cette définition, si les revenus sont constitués à plus de 50 % d'argent reçu en paiement de prestations musicales, le musicien est considéré comme professionnel » (article 1<sup>er</sup> du décret de 1953).

musiques actuelles). La musique dite savante est essentiellement écrite<sup>14</sup>, ses instrumentistes sont donc nécessairement des lecteurs, qualifiés d'interprètes « exécutants ». Concernant les modèles de socialisation et d'exercice de la profession, cet univers se caractérise par la précocité de la vocation, la durée de la formation et son encadrement institutionnel. En outre, les deux tiers des interprètes de musique savante ne pratiquent aucun autre genre musical et les trois quarts d'entre eux déclarent avoir suivi une formation musicale spécialisée de niveau supérieur, contre un quart des interprètes de musiques actuelles (Latarjet, 2004). Cette recherche n'a aucunement porté sur ce secteur, mais sur celui des musiques dites populaires, plus exactement sur une branche spécifique des « musiques actuelles », le domaine de la variété. Ce dernier repose davantage sur des pratiques verbales et une longue phase d'insertion professionnelle où la formation par la pratique est essentielle. De surcroît, cet univers superpose des styles musicaux extrêmement variés où chacun se subdivise en de nombreux courants en perpétuelle recomposition. Il peut être regroupé en quatre genres de familles qui connaissent de multiples formes de croisement, d'hybridation et de fusion : le jazz et les musiques improvisées, les musiques traditionnelles et les musiques du monde, la chanson en tant que genre ainsi que les « musiques actuelles amplifiées » (rock, pop, blues, hip-hop, R'n'B, reggae, la variété et, bien sûr, les musiques électroniques) (Castagnac, 2006). Au-delà de ce cloisonnement stylistique, cette distinction est également sociale dans la mesure où elle oppose implicitement des catégories d'usages telles que musique d'écoute pure, musique d'accompagnement, musique d'ambiance et musique de danse<sup>15</sup> (Coulangeon, 2004). Même si la tradition sociologique s'applique à déconstruire l'arbitraire de cette frontière, elle continue de structurer très fortement le système d'emploi musical et pour l'essentiel, l'expansion spectaculaire de la consommation musicale enregistrée a surtout profité aux « musiques actuelles amplifiées ». Ce style musical est indissociable de l'essor de l'industrie du disque et de la radio dans la mesure où elles ont connu une transformation considérable

---

<sup>14</sup>Le domaine de la musique savante s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, en passant par le répertoire classique et romantique. Il recouvre la musique instrumentale comme la musique vocale, le répertoire symphonique, lyrique et la musique de chambre.

<sup>15</sup> Dans *Outsiders*, H.-S. Becker définissait les musiciens de danse « comme des personnes qui jouent de la musique populaire pour gagner de l'argent. Ils exercent un métier de service et les caractéristiques de la culture à laquelle ils participent découlent des problèmes communs à ces métiers. Ceux-ci se distinguent dans leur ensemble par le fait que leurs membres entretiennent un contact plus ou moins direct et personnel avec le consommateur final du produit de leur travail, le client, auquel ils fournissent un service » (Becker, 1985, p. 187).

dans l'échelle de la diffusion et des modes de consommation musicale.

### 2.1.2. Le domaine de la variété en tant qu'objet de cette recherche

Cette thèse s'est attachée au secteur des musiques actuelles et, plus précisément, au domaine de la variété, c'est-à-dire à un genre musical s'opposant, par sa nature mercantile, aux répertoires dits savants et traditionnels. Ainsi, du point de vue économique, la musique de variété est celle qui est diffusée par les *mass média* et pour des marchés de masse. En outre, ses supports sont souvent aussi essentiels que les contenus puisqu'une place importante est accordée aux clips-vidéos, au *packaging*, à la publicité ainsi qu'aux produits dérivés. La dimension de l'image y joue donc un rôle majeur, contrairement au domaine du classique où les interprètes sont quasiment exclusivement vêtus de noir. Autrement dit, les moyens mis en œuvre pour diffuser cette musique sont bien plus importants que ceux mis en œuvre pour la créer. Les aspects commerciaux et promotionnels sont des caractéristiques dominantes de la musique de variété depuis la deuxième moitié du XXe siècle. Elle est la première en termes de parts de marché dans le monde de la musique<sup>16</sup> et est l'objet d'enjeux commerciaux très importants pour les producteurs de musique. Cela justifie l'emploi de méthodes de marketing poussées, identiques à celles utilisées pour les produits de consommation courante. C'est ainsi qu'une musique fait l'objet d'une « politique de lancement » pour toucher un « public cible », que l'on « fait la promotion » d'un « nouveau *single* » en espérant que ses ventes « décollent », ou que l'on résilie le contrat d'un chanteur qui ne « se vend plus assez » ou dont le genre « arrive en fin de vie », différents termes issus du jargon courant du publicitaire. Ces enjeux commerciaux sont donc le fait de l'industrie du spectacle vivant (les « tourneurs ») qui permet aux artistes d'accéder aux scènes locales, nationales, voire internationales ainsi que de l'industrie musicale dont l'économie discographique est composée des *Major Companies* (Universal, Sony-BMG, EMI, Warner), des labels indépendants et de

---

<sup>16</sup> En effet, la variété nationale représentait 40 % du marché en 2003, la variété internationale 39,6 % et les autres genres musicaux 14,6 % (Latarjet, 2004). Les variétés françaises demeurent donc le genre dominant, totalisant 23,9 millions d'albums et de *singles* vendus pour un chiffre d'affaires de 336 millions d'euros (Observatoire de la musique, 2008). En 2008, le « top 10 » des meilleures ventes d'albums est composé à 50 % de références de variété française (Francis Cabrel, Les Enfoirés, Christophe Maé, Renan Luce et Johnny Hallyday) (Irma, 2009).

l'autoproduction<sup>17</sup>. L'essentiel des agents musicaux (producteurs discographiques et scéniques, éditeurs, *managers*) étant concentré dans la capitale, surtout dans le domaine de la variété, notre échantillon est essentiellement parisien. Notons toutefois qu'une connexion lyonnaise nous a permis d'élargir quelque peu notre échantillon à la province.

## **2.2. La frontière du statut d'emploi: permanents et intermittents**

Le cloisonnement entre l'univers de la musique dite savante et des musiques dites populaires s'articule étroitement avec l'opposition entre emploi permanent et emploi intermittent. Par emploi permanent<sup>18</sup> nous entendons l'emploi sous contrat à durée indéterminée ou sous contrat à durée déterminée de longue durée (au moins trois mois) par un employeur unique. Il n'est quasi exclusivement présent que dans le domaine de la musique dite savante, au travers de la figure des permanents d'orchestre. Compte tenu de la trentaine de formations symphoniques implantées sur le territoire et les quelques 2021 musiciens permanents d'orchestre recensés par l'Association Française des Orchestres, cette forme d'emploi permanent subsiste de manière plus que résiduelle. Bien entendu, tous les interprètes de musique dite savante ne sont pas des permanents d'orchestre, mais l'emploi permanent n'existe que chez les interprètes de musique savante ou les enseignants « stables »<sup>19</sup>. Au regard de cette double frontière, l'expansion de l'emploi musical depuis le milieu des années 1980 apparaît donc principalement imputable à la croissance des effectifs de musiciens intermittents, interprètes de musiques dites populaires<sup>20</sup>. L'emploi intermittent, quant à lui, représente le cumul d'emplois à durée déterminée, de courte durée, par une pluralité d'employeurs et sans référence à l'emploi à temps-plein. L'intermittence consiste donc à être engagée pour une durée limitée sur un projet précis, le temps d'un concert par exemple, et à connaître

---

<sup>17</sup> Les maisons de disques indépendantes telles que Tôt ou tard ou Naïve, à la diffusion plus limitée semblent avoir un autre mode de fonctionnement. Certains musiciens, ne trouvant pas de maisons de disque et portés par le développement des *home-studio*, s'autoproduisent. Ils ne bénéficient alors que d'une distribution et d'une visibilité réduite.

<sup>18</sup> Les salariés permanents d'orchestre représentent 5 % des effectifs de la profession (Coulangeon, 2004).

<sup>19</sup> Les enseignants « stables » (fonctionnaire ou sous CDI) représentent 8 % de la profession (Coulangeon, 2004).

<sup>20</sup> En 2002, les métiers du spectacle vivant et enregistré comptaient près de 210 000 personnes, dont 110 000 intermittents (Latarjet, 2004).

une multiplicité d'employeurs et une alternance entre périodes de travail et d'inactivité. Ces artistes bénéficient d'une rémunération au cachet, sans mensualisation, et d'une protection sociale particulière. L'emploi intermittent est la forme d'emploi dominante<sup>21</sup> et génératrice de sureffectifs croissants, de dispersion élevée des revenus individuels et d'une grande flexibilité de l'organisation de la production artistique. La profession de musicien interprète est aujourd'hui dominée par le règne de l'emploi intermittent. La focale sera donc mise sur ce type d'emploi puisqu'il est l'apanage des musiques actuelles et, *a fortiori*, du domaine de la variété.

### 2.3. Les catégories de musiciens

La figure du musicien-interprète a été la plus étudiée au cours de cette recherche dans la mesure où elle est la plus répandue. Précisons que le « musicien interprète professionnel » recouvre l'ensemble des instrumentistes, chanteurs, chefs d'orchestre ou chefs de chœur exerçant une activité d'interprétation musicale rémunérée, quelle qu'en soit l'orientation esthétique (variété, rock, classique, jazz) et quel qu'en soit le statut (intermittents et permanents)<sup>22</sup>. Sont inclus dans cette définition les enseignants, les compositeurs et les arrangeurs lorsque ceux-ci ont une activité d'interprète rémunérée<sup>23</sup>. Dans le domaine de la production phonographique, on entend par artiste d'accompagnement les musiciens de séance et les choristes qui accompagnent un ou plusieurs artistes principaux ou un groupe (dans ce cas, on parle de musiciens additionnels) et par artistes d'ensemble, les membres d'un orchestre ou d'un groupe (Bovery, 2003)<sup>24</sup>. La population interrogée recouvre ainsi les professions de la diffusion et de la création musicale. La catégorie des « techniciens » de la musique (ingénieurs du son, réalisateurs d'album, arrangeurs, mixeurs) a également été abordée, mais à la marge, dans la mesure où la polyactivité fait passer les musiciens d'un domaine d'activité à un autre tout au long de leur carrière.

---

<sup>21</sup> Plus de 80 % de la profession des musiciens en général, soit 25 000 musiciens intermittents (Coulangeon, 2003)

<sup>22</sup> L'article L.212-1 du *Code de propriété intellectuelle* définit l'artiste-interprète comme « la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes » (Guilloux, 2005).

<sup>23</sup> Notons que nous sommes en présence d'une très grande dispersion des niveaux de professionnalisation.

<sup>24</sup> Certains interprètes sont dans leur carrière, membres de groupe et artistes d'accompagnement, comme Norbert Krief, membre du groupe Trust et guitariste de Johnny Hallyday.

## **2.4. Caractéristiques socio-économiques des musiciens et de la population**

Afin d'illustrer la population globale des musiciens, des données sociodémographiques, empruntées à l'enquête de P. Coulangeon (2003), sont présentées en annexe (cf. annexe 1). Elles recouvrent l'univers musical, le statut d'emploi, la catégorie d'interprète, l'enseignement général, la formation musicale, le sexe, le lieu de naissance, le lieu de résidence, la situation matrimoniale, le nombre d'enfants et le conjoint musicien.

La population observée est relativement hétérogène du point de vue socio-économique dans la mesure où les variables suivantes englobent un large spectre : âge, situation matrimoniale, nombre d'enfants, origine sociale, diplôme, formation, volume d'activité, nombre d'employeurs et de secteurs d'activité, types d'activités, niveau et sources de revenus ainsi que l'inscription dans l'intermittence et dans le métier (cf. annexe 2. 1.). Après avoir décrit les caractéristiques de la population de notre recherche, il convient de présenter la méthodologie d'enquête mobilisée pour traiter la problématique.

## **3. Approche réflexive de la méthodologie d'enquête**

La démarche sociologique réside en de continuel va-et-vient entre cadre théorique et travail empirique, l'un éclairant l'autre et faisant avancer le questionnement général. Nous allons donc détailler quel fût notre méthodologie d'enquête, en abordant les étapes de notre démarche théorique, puis de notre approche empirique.

### **3.1. Une approche théorique au croisement de trois dimensions**

Nous allons saisir en quoi la manière de traiter notre problématique se situe aux croisements de la sociologie de l'emploi, du travail et des modes de vie tout en établissant des ponts entre micro et macrosociologie, soit en se situant entre une sociologie de la contrainte et un interactionnisme symbolique.

### 3.1.1. Apports croisés de la sociologie de l'emploi, du travail et des modes de vie

Cette recherche concilie les apports croisés des champs de l'emploi, du travail et des modes de vie appliqués à une population artistique, plus précisément, à l'univers musical. L'importation dans le domaine musical des concepts et des outils de la sociologie du travail se justifie par l'éclairage qu'elle apporte à l'appréhension des faits musicaux. À l'inverse, l'étude du domaine musical constitue un réel apport à la sociologie du travail. À l'intersection de la sociologie du travail et de l'économie du travail, la sociologie de l'emploi traite notamment des rapports sociaux de l'emploi, des mouvements de recomposition de la population active, des mécanismes sociaux de répartition de l'emploi et de production du chômage. Elle déplace ainsi l'épicentre du *travail*<sup>25</sup> vers l'*emploi*<sup>26</sup>. De ce fait, elle emprunte à l'économie du travail un de ses champs d'investigation privilégiés : le système d'emploi (préférée ici au terme « marché du travail »)<sup>27</sup>. L'analyse de l'univers musical étant une façon particulière de parler de la société et des mécanismes sociaux en général, les musiciens n'ont pas été traités comme une exception culturelle, un cas qui échapperait, par la nature même des métiers dits de création, aux analyses classiques. Au contraire, nous avons attaché au marché musical les mêmes formes d'analyse qui relèvent des autres types de systèmes d'emploi. Placer l'emploi au centre de cette analyse c'est affirmer l'idée que le statut de l'emploi, ici l'intermittence (cf. partie 1), structure les formes d'organisation du travail (cf. partie 2) et contribue ainsi à la détermination du statut social et du mode de vie de cette population (cf. partie 3). En croisant ces trois apports, nous verrons que les formes très atypiques d'emploi<sup>28</sup> et leur fractionnement qui caractérisent l'activité des musiciens, modifient l'horizon temporel en produisant notamment une forte individualisation de leurs trajectoires professionnelles et sociales (Coulangeon, 2000). On obtient alors une

---

<sup>25</sup> Défini comme l'activité de production de biens et de services et l'ensemble des conditions d'exercice de cette activité.

<sup>26</sup> Entendu comme l'ensemble des modalités d'accès et de retrait du marché du travail ainsi que la traduction de l'activité laborieuse en termes de statuts sociaux (Decouflé et Maruani, 1987).

<sup>27</sup> Un système d'emploi est un « ensemble d'acteurs, de mécanismes, de règles, de pratiques et de situations aboutissant plus ou moins harmonieusement à une mise en relation entre offreurs et demandeurs de travail ou d'emploi » (Glaymann, 2005, p. 39). Ce terme permet d'insister sur la dimension systémique et sociale sans se limiter à deux catégories d'acteurs (offeurs et demandeurs de travail) et à une pratique d'échanges marchands.

<sup>28</sup> Leurs formes particulièrement atypiques d'emploi, qui réalisent des compromis spécifiques entre le modèle du travailleur indépendant et celui du travail salarié (le terme « d'entrepreneurs salariés » souligne cette hybridation) viendront éclairer et enrichir les catégories d'analyse de la sociologie de l'emploi.

recherche située au croisement d'une sociologie de l'emploi, du travail et des modes de vie appliquée à une population artistique par l'étude des environnements sociaux, professionnels et familiaux en termes de trajectoires, de métiers et de rapports avec les institutions qu'elles soient artistiques, étatiques ou familiales. Au-delà de ce croisement, notre analyse considère à la fois les niveaux micro et macro-sociaux.

### 3.1.2. Une approche qui établit des ponts entre micro et macrosociologie

Les problèmes saisis au niveau macrosociologique, caractérisant la société dans son ensemble, sont globaux, alors que l'approche microsociologique prend comme unité l'action individuelle, que ce soit ponctuellement par l'étude des décisions individuelles ou séquentiellement *via* les trajectoires ou les situations d'interactions (Akoun et Ansart, 1999). Les grands courants de la sociologie ont tendance à privilégier un niveau aux dépens de l'autre, cette différence se durcissant d'ailleurs dans l'opposition entre holisme et individualisme méthodologique. Nous allons au contraire tenter de pluraliser les niveaux, de définir des médiations et d'établir des ponts entre micro et macrosociologie. Cette conciliation apparaît essentielle dans la mesure où le niveau macro-social, relevant des appartenances sociales, des institutions sociales et des groupes sociaux, interagit avec le niveau micro-social (échelle de l'espace domestique, des petits groupes et des interactions interindividuelles). Cette étude de l'objet « musicien » résidera donc en la prise en compte conjointe de ces deux niveaux, *a priori* disjoints, mais pour le moins complémentaires. Ainsi, cet univers sera analysé comme un ordre négocié où chaque catégorie tient compte des contraintes institutionnelles (réglementation, politique ministérielle, conditions d'accès au statut d'intermittent) qui s'imposent à lui. Ce sont autant de contraintes définissant le fonctionnement du métier et la défense des intérêts spécifiques de ces musiciens<sup>29</sup>. Comme le souligne P. Masson, les contraintes macro-sociales qui déterminent en partie les pratiques des différentes catégories d'agents, les contingences du fonctionnement du métier ainsi que les interactions entre les individus, sont souvent des aspects qui ne sont pas analysés

---

<sup>29</sup> Cette approche qualitative combine l'analyse des vécus subjectifs de la précarité (analyse de la relation d'assistanat, des liens de subordination avec un tiers qu'il soit institutionnel ou familial) et les conditions sociales objectives (problèmes d'accès à la société de consommation, difficultés matérielles et économiques).



simultanément (Masson, 1999). Notre approche se veut à la jonction d'analyses mêlant propriétés structurelles et comportements individuels des artistes, mettant en relief l'originalité d'un mode de régulation sociale et économique fondé sur la gestion individuelle et collective du risque. Le vécu et le regard des musiciens, leurs conditions d'emploi, de travail et de vie, leurs trajectoires professionnelles, la nature de leurs liens sociaux ainsi que leurs difficultés d'intégration professionnelle et sociale ont ainsi constitué les axes essentiels de cette recherche. Ces objets et postures théoriques feront l'objet de discussions circonstanciées au cours du développement.

Nous avons donc choisi d'étudier conjointement deux ordres de détermination habituellement dissociés dans les analyses : ceux qui relèvent des interactions interindividuelles, des situations spécifiques de travail (grâce à une immersion prolongée dans le milieu musical et aux nombreuses observations *in situ*), et ceux qui dépendent des relations objectives dans lesquelles ces interactions prennent place (par les entretiens, les données statistiques et le cadre théorique). Ce qui nous a permis de nous situer entre une sociologie de la contrainte et un interactionnisme symbolique.

### 3.1.3. Entre sociologie de la contrainte et interactionnisme symbolique

Deux modèles *a priori* antagonistes s'offrent au sociologue qui souhaite étudier les objets artistiques et culturels : la sociologie de la domination et l'interactionnisme symbolique, l'un renvoyant à l'organisation d'un « champ » (en référence à P. Bourdieu), l'autre à celui de « monde de l'art », énoncé par H.-S. Becker (Brandl, 2000). Les analyses interactionnistes possèdent l'intérêt d'observer la construction de la relation sociale dans le cours même de l'action et d'analyser la subjectivité de l'acteur (Hanique, 2004). Mais, à trop focaliser sur l'interaction, elles tendent à la séparer de son lien avec l'ordre social. Or, cette réduction risque de faire disparaître les logiques économiques (Tiffon, 2007 et 2008) et organisationnelles. Le concept de champ permet ainsi de ne pas aborder l'étude de cet univers du seul point de vue de l'analyse des réseaux, telle qu'elle l'est pratiquée aux Etats-Unis (Johnson, 2000). Il offre la possibilité de prendre en compte les conflits entre groupes ou individus autour des questions en débat au sein de l'organisation du travail musical (cf. chapitre 5) ainsi que les effets directs et indirects induits par les différentes prises de position. Le système

d'emploi musical a donc été doublement analysé. D'une part, en prenant en compte à la fois les contraintes institutionnelles, économiques et organisationnelles<sup>30</sup> qui s'imposent aux musiciens en influençant en partie leurs pratiques et les contingences du fonctionnement du métier. D'autre part, la dimension subjective a été appréhendée par l'observation des processus sociaux, des interactions entre les différents agents musicaux et par le niveau symbolique avec notamment les dimensions de la réussite et de la reconnaissance (chapitre 6). Étudier les phénomènes sociaux, c'est mettre en évidence la démarche des acteurs sociaux qui les accomplissent, en y incluant l'univers des significations auxquelles ils se réfèrent. L'analyse des propriétés structurelles propres à l'univers musical permettra ainsi d'éclairer les conditions pratiques d'exercice du métier de musicien. Cette population sera resituée dans ses conditions d'existences sociales et économiques ainsi que dans les conditions matérielles et temporelles de leur travail musical. Les structures objectives ne seront donc pas séparées des vécus et significations que leurs accordent les acteurs. De là résulte la nécessité d'étudier les musiciens dans leur propre environnement, en procédant par observations, permettant ainsi de saisir l'ensemble du processus par lequel les individus construisent l'interprétation de leur situation, et par delà, leurs actions (Becker, 1985). Après avoir précisé l'approche théorique de cette thèse, il convient d'en détailler la démarche empirique.

### **3.2. Une approche empirique associant observations et entretiens**

Pour appréhender ce phénomène, deux méthodes complémentaires ont été retenues : l'observation *in situ* et l'entretien. Cette recherche interroge la complexité de l'univers musical de variété en l'étudiant de manière compréhensive et participative<sup>31</sup> : nos

---

<sup>30</sup> Notamment en ce qui concerne la conciliation de la vie professionnelle et familiale qui est sujette à de fortes contraintes. En effet, l'entrée et le maintien sur le marché du travail soumettent le musicien à des impératifs d'agenda et d'emploi du temps parfois difficiles à concilier avec les impératifs de la vie sociale et familiale. La rupture à l'égard du mode de vie et des valeurs de l'entourage familial et conjugal constituerait un principe structurant des trajectoires sociales et professionnelles.

<sup>31</sup> L'accès à la population s'est construit de la manière suivante : dans un premier temps, deux musiciens faisant partie de mon réseau social m'ont mis en contact avec des instrumentistes et chanteurs appartenant à leurs réseaux professionnels. Ces deux « têtes de réseau » m'ont permis de démultiplier les contacts. Des liens se tissant, notamment lors des observations *in situ*, l'échantillon s'est construit « de proche en proche ». Notons qu'aucun refus d'entretien n'a été essuyé, à l'exception d'un instrumentiste qui a paradoxalement refusé l'entretien parce qu'il se déroulait de façon anonyme. Il faut certainement

observations ont rendu compte des décalages entre intentions et réalisations ainsi qu'entre discours et conduites. Plus globalement, cette approche qualitative a permis de rendre compte d'une analyse des vécus subjectifs de la précarité, notamment en décryptant les expériences identitaires. Mais voyons tout d'abord de quoi est faite notre démarche en termes d'observations *in situ*.

### 3.2.1. Approche ethnosociologique<sup>32</sup> et observations *in situ*

Une attitude réflexive, entendue comme la capacité du chercheur à expliciter sa propre démarche empirique, est adoptée ici. Nous détaillerons alors le déroulement des observations, les différents rôles endossés ainsi que les biais et dilemmes éthiques rencontrés.

#### 3.2.1.1. Intérêt de cette méthode et déroulement des observations

H.-S. Becker a notamment contribué à un renouveau d'intérêt pour le travail de terrain en sociologie et, en particulier, pour l'usage de l'observation *in situ*<sup>33</sup>. Celle-ci relève d'une technique d'investigation sociologique, voire ethnographique, permettant « de constater de façon non directive des faits particuliers et de faire un prélèvement qualitatif en vue de comprendre des attitudes et des comportements » (Angers, 1992, p. 353). Plus concrètement, la méthode « couvre les opérations d'enregistrement et de

---

rapprocher cette grande ouverture à la nature même du métier : l'artiste est constamment en interaction avec un public ou avec un intermédiaire (journaliste, *manager*, directeur artistique) et sujet à tout type de questionnements concernant leurs pratiques. Cette approche du terrain fut une donnée à part entière de l'enquête puisqu'elle a, en partie, mis en lumière le mode de fonctionnement du milieu, à savoir l'importance de la mobilisation du réseau professionnel (cf. chapitre 5). Dans un second temps, l'accès à certains instrumentistes et chanteurs de renom a été rendu possible par le site internet de réseau social *My Space*, connu pour héberger de nombreuses pages de groupes et d'artistes qui y présentent leurs compositions musicales. Ce portail virtuel m'a ainsi permis de prendre contact avec de nombreux instrumentistes et chanteurs renommés auxquels je n'aurais pas pu avoir accès autrement.

<sup>32</sup> « L'ethnosociologie représente un type de recherche empirique fondé sur l'enquête de terrain, s'inspirant de la tradition ethnographique pour ses techniques d'observation, mais qui construit ses objets par référence à des problématiques sociologiques. Elle donne à voir comment fonctionne un monde social. Elle décrit en profondeur l'objet social qui prend en compte ses configurations internes de rapports sociaux, ses rapports de pouvoir, ses tensions, ses rapports de reproduction permanente et ses dynamiques de transformation » (Bertaux, 1997, p. 127).

<sup>33</sup> On doit cependant à E. Hughes l'expression « observation *in situ* » ou « observation directe » pour signifier le procédé de recherche qualitative des actions collectives et des processus sociaux à travers des interactions directes, impliquant donc l'activité d'un chercheur qui observe personnellement et de manière prolongée des situations et des comportements auxquels il s'intéresse (Chapoulie, 1984).

codage de l'ensemble des comportements et des environnements qui s'appliquent aux individus *in situ* » (Gauthier, 1990, p. 520). Dans cette perspective, cette approche particulière du terrain nous a permis de conduire une étude concrète du secteur musical, des situations de travail en acte, du fonctionnement des processus réseaux<sup>34</sup>, des interactions entre agents musicaux, voire des conflits, ainsi que de la quotidienneté du mode de vie artistique (cf. annexe 2.5.). L'étude exclusive par entretiens ne permettant pas de saisir les ajustements quotidiens, les négociations et les arrangements, l'observation prolongée *in situ* nous a semblé être la méthode la plus adaptée à l'analyse de l'ordre musical, en la complétant néanmoins par soixante deux entretiens (cf. annexe 2.2.).

Notre insertion quasi quotidienne dans ce milieu, pendant deux années, et notre statut particulier de « mi-membre mi-observateur », que nous expliciterons ensuite, nous ont permis d'appréhender toute la complexité du travail en acte et du mode de vie des musiciens observés. Cela fut également l'occasion d'être attentive aux compromis, aux divergences, aux conflits entre les agents musicaux sans négliger pour autant les contraintes institutionnelles et structurelles qui déterminent en partie leurs activités (cf. annexe 2.4.). Les conversations, notamment entre musiciens à la recherche de travail et *leaders* de groupes à la recherche de musiciens, ont également représenté un contenu extrêmement riche et utile pour cette recherche. Des notes abondantes sur les événements qui se produisaient ont été prises lors des situations d'observation. Dans le but de participer pleinement à la scène sociale, ce travail s'effectuait, bien souvent, *a posteriori*. De nombreux agents musicaux observés n'étaient donc pas informés qu'une étude les concernant était en cours. Ils nous percevaient alors comme faisant partie du groupe observé, même si notre fonction leur échappait.

### ***3.2.1.2. De l'immersion à l'intégration par l'endossement de rôles***

Le travail de terrain envisagé comme observations *in situ* consiste donc à « rencontrer les individus là où ils se trouvent, de rester en leur compagnie en jouant un rôle qui, acceptable pour eux, permette d'observer de près certains de leurs comportements et

---

<sup>34</sup> Le choix de l'observation *in situ* suppose une insertion dans les réseaux professionnels d'interconnaissance, ce qui nous a permis d'appréhender leurs structures, leurs modes de fonctionnement ainsi que notre adaptation à leur mode de socialisation et leur mode de vie.

d'en donner une description qui soit utile pour les sciences sociales, tout en ne faisant pas de tort à ceux que l'on observe » (Hughes, 1996, p. 57). Dans cette situation, l'objectivité n'est et ne peut être recherchée dans la mesure où l'observateur est nécessairement « partie obligée de l'observation et le tableau qu'il livre n'est pas un tableau objectif au sens où le sujet en serait absent, c'est le tableau de quelque chose vu par quelqu'un » (Dumont, 1983, p. 13). Ayant des contacts incessants avec le milieu étudié<sup>35</sup>, nous avons pu recueillir de nombreuses données par des procédures multiples, dans des contextes différents et des configurations variées. Cette pluralité nous a permise de croiser les conclusions recueillies et de les tester de façon répétée, si bien que ces données ne sont pas un artefact issu d'une situation ou d'une relation éphémère. Les relations avec la population observée ont nécessairement évolué, notamment en apprenant à connaître ce groupe et en partageant leur quotidien.

*Y entrer : entre implication participante et observation détachée*

Tous les chercheurs sont confrontés au problème de l'accès au milieu étudié, mais le problème reste permanent dans le cadre de l'observation participante. Les caractéristiques du chercheur que sont le sexe, l'âge, la classe sociale, voire la personnalité jouent un triple rôle. Elles déterminent, en effet, les capacités à pénétrer le milieu, à y être accepté et à trouver un rôle à jouer. Elles ouvrent également ou inhibent l'accès à certains types de relations et facilitent ou empêchent l'obtention de certains types de données. Elles ne sont donc pas sans effets sur les contenus des interactions, en cela, il est nécessaire d'en avoir conscience et de les objectiver. Par exemple, le fait que je sois une jeune étudiante m'a permis d'intégrer ce groupe d'une certaine manière et d'accéder à un certain type d'informations. Le fait d'être une observatrice dans un milieu masculin a eu des avantages et des inconvénients : un homme aurait probablement eu accès à des données qui nous ont consciemment ou non été tues et les sujets des conversations auraient probablement été très différents.

Une fois insérée, la richesse de l'observation dépend de l'aptitude du chercheur à entretenir une distance à l'égard de ses propres jugements et sentiments, ainsi que de comprendre l'univers symbolique des catégories des personnes étudiées, les

---

<sup>35</sup> Le fait que nous partagions, à l'époque de l'enquête, la vie quotidienne d'un batteur intermittent du spectacle, a rendu possible cette immersion quotidienne dans le terrain observé.

comportements et les valeurs de ce monde social, autrement que selon les catégories qui les font aller de soi (Becker, 1985). Cette démarche n'aurait aucune profondeur, aucune finesse sans une familiarité prolongée avec ce monde. Les conditions de travail et d'existence des artistes aussi exigent du sociologue qu'il trouve pour l'approcher, un « équilibre subtil entre détachement et implication » (Becker, 1988). Cette posture, entre familiarisation et distinction, relève d'une difficile et longue démarche. C'est pourquoi, il était essentiel de recourir à des observations répétées et étalées dans le temps, d'autant qu'elles ont varié tout au long du processus d'enquête, selon les phases d'engagement de l'enquêteur (Céfai, 2003). Durant ces deux années d'immersion, c'est au fur et à mesure des observations que nous avons trouvé, peu à peu, notre place et que nous avons été intégrée au groupe. Et ce, même s'il a été difficile de trouver la frontière entre un engagement, qui permettait de saisir les diverses informations, et le détachement, nécessaire à l'analyse du fonctionnement du milieu. Il a également fallu éviter les relations trop exclusives et se socialiser avec tout le groupe : là encore, seule la durée le permet puisque l'immersion dans le milieu se fait par une personne, ici notre ami batteur, mais l'intégration au groupe est collective. Il faut donc un certain temps pour se détacher de cette personne afin d'investir sa propre place.

Dans une première phase, le détachement a naturellement primé, puis l'implication s'est faite grandissante parallèlement à la connaissance et à la complicité avec le groupe ; l'équilibre parfait n'est donc pas réalisable<sup>36</sup>. Il est à noter que notre présence prolongée ne les a pas conduit à modifier durablement et de façon significative leurs comportements quotidiens. C'est davantage l'évolution de notre propre comportement qui a parfois conduit les personnes observées à modifier leur attitude à notre égard. Nos relations avec les différentes catégories d'agents ont évolué en fonction de notre participation à certains conflits, des relations individuelles que nous pouvions entretenir avec les musiciens ou les agents artistiques annexes (*manager*, ingénieur du son, réalisateur, directeur artistique). Cependant, il existe inévitablement une certaine résistance à l'observation même sur la durée ; quelques pratiques restant inobservables, des secrets sont toujours gardés. Un équilibre s'est établi entre ce qui était observable et

---

<sup>36</sup> Sans pour autant prendre le risque de « virer indigène » (fusion avec l'observé), c'est-à-dire de transgresser la relation de terrain en endossant comme siennes les vues des informateurs. Dans ce cas, l'observateur perdrait tout sens de la distance et se mettrait à mimer des rôles qu'il croit être conformes à l'idée qu'il se fait des informateurs.

ce qui ne l'était pas, en fonction de nos objectifs, de notre position dans le groupe, de notre attitude et de la résistance qu'ils ont pu parfois opposer à l'observation.

Selon les situations d'observation, deux postures, rattachées à la posture d'implication-détachement, ont ainsi été empruntées : celle du participant qui observe et celle de l'observateur qui participe. La dialectique, entre rôle de membre qui participe et celui d'étranger qui observe et rend compte, est au cœur du travail de terrain. Il est difficile de jouer les deux rôles en même temps ; il a donc été nécessaire de les séparer dans le temps selon les situations. Mon statut particulier de « mi-membre mi-observateur » était connu de la plupart des musiciens et des autres agents musicaux. N'étant pas musicienne, nous n'avons pas fait d'observations participantes à proprement parler, mais des observations que nous qualifierons de « semi-participantes ». En effet, nous participions, à notre manière à la vie du milieu, c'est-à-dire sans travailler en tant que musicienne (donc pas de participation « pure » au groupe), mais en tenant un rôle à part entière, voire plusieurs rôles, que nous allons expliciter. Il est, en effet, important d'avoir conscience des rôles que les personnes observées nous attribuent pour savoir quels types de relations entretenir avec chacun et pour jouer ce rôle tout au long de la situation d'entretien.

*S'y maintenir : se familiariser avec le terrain et familiariser le milieu à notre présence*

En raison de la multiplicité des contextes d'observation, nous avons sans cesse été confrontée à des difficultés pour définir notre rôle<sup>37</sup> au sein du groupe. Dans certaines situations de terrain, nous avions si peu de marge de manœuvre que les musiciens le faisaient à notre place. Nous avons ainsi endossé une panoplie de rôles mineurs<sup>38</sup>, ajustés aux types d'interactions sociales, ainsi qu'aux tensions entre rôles de participant et d'observateur qui ont dû être menées de front. Lors de notre immersion, chaque rôle joué a représenté, à la fois, un ensemble de procédés d'interactions sociales destinés à se procurer des informations à des fins scientifiques ainsi qu'un ensemble de comportements qui engagent le soi de l'observateur (lors d'une immersion sur le long terme, les rôles joués doivent nécessairement composer avec la personnalité de

---

<sup>37</sup> « Chaque rôle joué au cours du travail de terrain est à la fois un ensemble de procédés d'interaction sociale destinés à se procurer des informations à des fins scientifiques et un ensemble de comportements qui engagent le soi de l'observateur » (Gold, 2003, p. 340).

<sup>38</sup> D. Céfai distingue notamment ceux de converti, de voisin ou de collègue (Céfai, 2003).

l'observateur). À titre d'exemple, nous avons cumulé les fonctions de *roadie* (installation de matériel lors de concerts), « d'opérateur magnéto » lors du tournage d'un clip (à chaque début de prise nous faisons démarrer la musique que nous éteignons à la fin de chaque prise), de « pair » en donnant, à chaque fois, notre avis sur les prestations scéniques et le travail de création. Mais surtout, notre rôle le plus essentiel fut celui de membre à part entière du groupe, en participant au rythme des tournées, des répétitions, des enregistrements de maquette en *home-studio* ou de version définitive en studio ainsi que le partage des temps de loisir de ce groupe musical. Le fait que nous soyons passionnée de musique et que nous pratiquions la batterie, lors de nos loisirs, nous a investi d'un rôle de « conseillère-praticienne » au sein de ce groupe de musiciens confirmés, ce qui a contribué à renforcer notre place au sein du groupe.

Il est essentiel d'objectiver les différents rôles attribués par les membres du groupe ou que nous nous sommes attribués puisque, de cette définition, découlent des effets sur ce qui nous a été dit ou tu et ce qu'ils nous ont laissé voir ou pas. Nous avons, en effet, conscience que certains ont cru bon de dissimuler des informations et évènements ou d'en atténuer l'importance. Par exemple, on ne nous a pas toujours rendu possible l'accès à des situations de conflits ouverts, ni à des lieux impliquant d'autres sphères artistiques telles que la télévision ou les maisons de disque, lorsqu'il risquait de se produire de fortes tensions. Notre type d'implication, qualifiée de « semi-participante », peut se rapprocher du « participant-comme-observateur », proposé par D. Céfai, en ce sens que l'enquêteur et l'informateur sont, tous deux, conscients d'entretenir une relation de terrain, ce qui minimise les problèmes de simulation de rôles (Céfai, 2003). Nous avons ainsi développé des relations dans la durée avec les membres du groupe musical, mais aussi de nombreux autres musiciens et acteurs annexes. Au fur et à mesure de l'immersion, la tendance a été d'accorder plus de temps et d'énergie à la participation qu'à l'observation pure ; ce qui nous a permis de sortir du rôle de sociologue pour entrer entièrement dans la scène sociale qui se jouait. A certains moments, l'observation se faisait sur un mode formel, comme dans des situations de travail purement musical (création, enregistrement, répétition, concert) et à d'autres, de façon informelle, notamment lorsque nous participions au réglage des instruments en vue du concert (les « balances »), aux *débriefings* d'après concert et aux repas. Dans les premiers temps, certains musiciens se sentaient relativement mal à l'aise en notre



présence, tant dans les situations formelles qu'informelles, alors que d'autres, très à l'aise jouaient presque un rôle permanent de représentation. Mais cette gêne et ces jeux de faux-semblants ont disparu au fur et à mesure que l'on apprenait à se connaître réciproquement, à se faire confiance et à s'apprécier au-delà du simple travail de terrain. Cependant, lors de quelques observations, notre intégration dans le collectif de travail a été très difficile, nous rendant même complètement extérieure au milieu étudié. Ce fut le cas, notamment, lors de situations aux enjeux artistiques majeurs ou de stress extrême, de plannings très serrés ou encore de représentations dans des salles prestigieuses. Voilà pourquoi, nous avons parfois choisi ou été dans l'obligation de nous mettre en posture de simple observateur, en arrière plan de la scène. Ce comportement de retrait évitait alors de modifier le déroulement de l'activité ou de gêner le fonctionnement du milieu, sans quoi, nous aurions pris le risque de poser problème au groupe observé et d'en être écartée. En outre, la gestion de la relation de terrain requiert l'apprentissage de gestes, d'habitudes discursives et autres procédés d'adaptation à la culture ou à la sous-culture étudiées. Les compétences corporelles telles que le savoir-faire, le savoir-voir et le savoir-dire participent de cette familiarisation avec le milieu étudié<sup>39</sup>. Il aura fallu plusieurs semaines pour trouver sa place et s'adapter au milieu. Pour ce faire, les différents sens, notamment la vue et l'ouïe ont été mis en éveil dans la mesure où les propos recueillis sont tout aussi significatifs que les données visibles. Nous nous sommes donc retrouvée dans une posture réclamant des capacités de sociabilité, d'attention, de mémoire et d'interprétation, afin de s'adapter au monde musical et de s'efforcer d'y trouver une place. Notre première adaptation a consisté à maîtriser des univers de discours, relatifs à de nombreux registres d'attitudes et de conduites qui nous étaient jusqu'à lors étrangers. Notre véritable intégration au groupe ne s'est faite qu'au prix d'une lente socialisation langagière afin d'atteindre la maîtrise de leur idiolecte<sup>40</sup>. Celui-ci est constitué d'un subtil mélange d'un argot de métier, de termes techniques et

---

<sup>39</sup> Le corps est un outil de présentation en public qui, à travers ses manières de paraître, de s'habiller et de parler, sa gestion des apparences, des rites de rencontre et des conventions de contextualisation avec les enquêtés, participe au théâtre des apparences dont E. Goffman a exploré les dimensions (Goffman, 1973). La *praxis* corporelle joue ainsi un rôle majeur dans l'immersion.

<sup>40</sup> Les groupes utilisent toute la gamme de ce que M. Pagès appelle les langages du sentiment. Il s'agit des langages non verbaux, tels que le langage de l'action ou le langage de l'émotion qui comprennent l'ensemble des gestes et des postures corporels et manuels ainsi que les larmes, les rires et les mimiques. Ils comprennent également les langages verbaux comme le langage symbolique qui recouvre les plaisanteries, les rêves, les mythes et les jeux de la vie des groupes. Sans oublier le langage de l'étude rationnelle où les injonctions, les décisions, les vœux sont accompagnés du sentiment qui leur donne naissance (Beaud, Weber, 2003).

de signifiants liés à l'histoire propre du groupe. Cela rend ce langage codé, en partie, indéchiffrable pour les non-initiés, en favorisant un repli communautaire. Il contribue à cimenter le groupe, voire à engendrer une auto-ségrégation qui permet d'identifier l'utilisateur compétent comme n'étant pas un « cave » (un non musicien) et de reconnaître aussi, rapidement, « l'étranger » qui l'utilise de manière incorrecte ou pas du tout (Becker, 1985). Une fois l'intégration accomplie et le travail empirique achevé, la « sortie de terrain » ne se fait pas sans difficulté.

### *En sortir transformée*

Il est à noter que lors de ces deux années d'immersion, nous avons développé une autoréflexion où nous nous sommes « observée en train d'observer », notant nos propres réactions et l'évolution de notre attitude de chercheur. Mais surtout, cette expérience de terrain nous a transformée en tant que personne. L'ethnosociologue est, en effet, si personnellement et fortement impliqué dans l'enquête qu'il « ne sort pas inchangé, voire indemne, d'une enquête, il peut en être transformé et voir ensuite les choses et les personnes autrement » (Beaud et Weber, 2003). Ainsi, au départ, l'immersion au sein de ce milieu s'est faite pour des motifs scientifiques<sup>41</sup>, mais au fil du temps, les observations nous ont beaucoup apporté d'un point de vue intellectuel, personnel, musical, humain et amical. La sortie de terrain fut donc longue et difficile, car comme le souligne E. Hughes, l'observation « peut avoir les vertus d'une « psychanalyse douce », une sorte de quête de soi où l'on peut se connaître mieux soi-même » (Hughes, 1996, p. 76). Il est vrai que nous avons été bien souvent confrontée à des situations d'empathie puisque le travail de terrain engage l'enquêteur, en tant que scientifique, mais aussi en tant que personne. Il convient de soulever la dynamique de l'implication et ses conséquences, comme l'identification avec les enquêtés, la place des motivations et des sentiments personnels dans le travail de recherche. L'immersion de longue durée n'est donc pas seulement une entreprise de recherche, mais implique la totalité de l'expérience humaine et personnelle. C'est un processus de ré-apprentissage et de resocialisation dans la mesure où les valeurs personnelles tendent à être provoquées et

---

<sup>41</sup> Il convient de souligner le fait que c'est au contact du terrain que se sont dégagés les questions et les problèmes pertinents. L'émergence de catégories et de distinctions analytiques au cours de l'enquête a fait évoluer l'objet. C'est alors véritablement le terrain qui vient nourrir la recherche.

questionnées et que les attitudes changent en profondeur au contact du terrain. Il s'agit d'un processus de reconversion de l'enquêteur soumis à l'impact d'une nouvelle manière de vivre et de penser. Une fois imprégnée du milieu, il a été paradoxalement plus difficile de quitter le terrain que d'y entrer, d'autant qu'en s'insérant dans un groupe sur le long terme, des amitiés se nouent nécessairement et des solidarités se créent qu'il n'est pas aisé de rompre.

### ***3.2.1.3. Biais subjectifs et dilemmes éthiques***

Les méthodes d'enquête par observations ethnographiques ont en commun de viser à collecter le matériau dans les milieux sociaux dits « naturels ». Ainsi, elles souhaitent éviter de créer des situations d'observation et d'interlocution plus ou moins officielles, qui génèrent souvent des artefacts ou des biais (Demontrond, 2004). Cependant, des limites apparaissent nécessairement et doivent être mises en lumière : la recherche est caractérisée par un objet circonscrit et singulier dont les résultats sont généralement dépendants des conditions de la recherche. La portée du matériau recueilli est donc à relativiser dans la mesure où il relève d'une configuration observateur-observés « unique » et d'interactions particulières, propres aux caractéristiques de ces derniers et aux rôles endossés. Les relations de terrain varient ainsi d'une situation à une autre, d'une personne à une autre et se transforment dans le temps. Un autre chercheur aurait eu une personnalité, des rôles différents et donc une autre posture qui auraient certainement produit des données d'enquête toutes autres. De ce fait, il existe une dimension personnelle et expérimentale dans le rôle du chercheur reflétant les dimensions corporelles, contextuelles, temporelles et interactionnelles de l'enquêteur, propres à chaque chercheur. D'autres difficultés ont émergées telles que les dilemmes éthiques rencontrés. En effet, lors de discussions informelles, de têtes à têtes ou de confidences, des informations énoncées à l'amie et non à la sociologue émergent, relevant du sceau du confidentiel. Il a donc fallu se demander dans quelle mesure celles-ci pouvaient être utilisées puisque les manières d'être à l'écoute sur le terrain, et après coup, de sélectionner l'information recueillie *in situ* entre, ce qui doit être tu et ce qui peut être divulgué, dépendent de la périlleuse distinction entre ce qui relève du public, du confidentiel, du secret et du privé. Toutefois, certaines données restent inobservables

et ont été complétées par une série d'entretiens permettant, notamment, de déceler en profondeur la substance du travail artistique, les cheminements professionnels et familiaux ainsi que les évolutions de leur rapport au statut d'intermittent. Ces données recueillies lors des observations ont été complétées par une série d'entretiens.

### **3.2.2. L'entretien ou l'art de la sociabilité sociologique**

Le recours à l'entretien a enrichi et complété l'observation directe, centrée sur les interactions et le déroulement de la scène sociale. La dimension diachronique de l'entretien permet de saisir les logiques d'action dans leur développement biographique et les configurations de rapports sociaux dans leur développement historique (Bertaux, 1997). L'intérêt de cette méthode est de mettre en lumière les rapports et processus sociaux structurels par la concentration sur les pratiques récurrentes<sup>42</sup>. Concrètement, les entretiens recueillis relatent l'histoire d'une vie de musicien, ils se structurent autour d'une succession temporelle d'évènements, de périodes et de situations qui en résultent ; cette suite en constitue la colonne vertébrale qui constitue la « ligne d'une vie » (Bertaux, 1997). Cette méthode a été la plus opérante pour dégager les trajectoires professionnelles et familiales des musiciens interrogés.

Dans cette perspective, soixante et onze entretiens approfondis<sup>43</sup> ont été réalisés auprès de 62 musiciens, cinq *managers*, deux éditeurs, un producteur de spectacle, un directeur artistique et un directeur de projets en *Major Company*<sup>44</sup> (cf. annexe 2.2.). Bien que l'échantillon n'ait pas prétention à la représentativité, nous avons pris soin, au moment de sa constitution, de stratifier la population de référence selon un indicateur de notoriété (au sein des pairs et du public). La population interrogée comprend ainsi une vingtaine de musiciens de renommée importante et une quarantaine de musiciens de renommée faible ou moyenne. Soulignons également le fait que nous sommes heurtée à la difficulté de rencontrer des musiciennes, ce secteur étant extrêmement

---

<sup>42</sup> La mise en rapport de ces témoignages les uns avec les autres permet d'isoler un noyau commun aux expériences, celui qui correspond à leur dimension sociale.

<sup>43</sup> Les entretiens ont duré entre une heure et demie et quatre heures selon les musiciens, les parcours de vie et les moments dans la carrière.

<sup>44</sup> L'organisation musicale prend la forme d'un marché au sein duquel quatre *Major Companies* contrôlent l'essentiel des ventes de phonogrammes à l'échelle mondiale : Universal, Sony-BMG, EMI, Warner représentent 78% du chiffre d'affaires du CD audio en France en 2007 (Observatoire de la musique, 2008).

masculinisé, surtout chez les instrumentistes. Seulement dix musiciennes (instrumentistes et chanteuses) ont été entretenues, ce qui reflète cependant la proportion masculin-féminin dans la population générale des musiciens qui est de 17 % de musiciennes instrumentistes dans le domaine des musiques actuelles (Coulangeon, 2003). Durant ces entretiens, plusieurs axes ont été appréhendés : le rapport à la musique et à la formation, les conditions d'emploi, de travail et de vie, les trajectoires professionnelles et familiales, le rapport au statut d'intermittent, ainsi que les liens sociaux dans et hors travail (cf. annexe 2.3.). Pour ce qui est de la situation d'entretien, elle a toujours été très détendue, voire amicale : le tutoiement était toujours de rigueur. Un rapport de confiance s'est rapidement installé avec chaque musicien, ce qui a laissé place à une aisance de parole et même à quelques confidences. Cette grande ouverture a rendu possible l'accès à d'autres musiciens ainsi qu'à de nouveaux terrains d'observation. En somme, chaque méthode a mis en relief des données différentes et complémentaires : les entretiens en retraçant les trajectoires professionnelles et sociales des musiciens et, les observations, par l'immersion totale dans le milieu, se sont attachés aux situations concrètes de travail, de hors-travail et aux interactions qui s'y jouent.

#### **4. Structure de la thèse**

Afin de démontrer le caractère cumulatif des différents registres de précarité et la manière dont ils font système, la thèse se structure en trois parties. L'intermittence n'étant pas univoque et circonscrite à une seule sphère, nous avons, pour traiter cette problématique, procédé à une analyse qui croise trois sphères, tout en démontrant leurs interdépendances. Les trois parties répondent chacune, de manière complémentaire, à la question suivante : quelles stabilités et quelles précarités pour les musiciens intermittents dans la sphère de l'emploi qui influe sur celle du travail, ayant à leur tour des conséquences sur celle des modes de vie ?

La première partie présente la *flexiprécarité sécurisée* de l'emploi intermittent : l'instabilité et la précarité de l'emploi intermittent sont pesantes, mais compensées par le caractère sécuritaire du régime des intermittents du spectacle. Pour ce faire, l'accent est tout d'abord mis sur le point de vue macro-social qui décrit le contexte à la fois économique et artistique dans lequel la *sur-flexibilité* de l'emploi artistique ainsi que la précarité de l'emploi se développent (chapitre 1). Nous voyons ensuite comment cette

*flexiprécarité* est juridiquement sécurisée par le régime de l'intermittence du spectacle et, en descendant à un niveau plus micro-social, nous présentons comment les agents vivent et se vivent dans ce régime (chapitre 2). Ce qui nous amène à débattre de la question de la flexicurité avant de conclure à une *flexiprécarité sécurisée* dans le domaine des arts (chapitre 3).

Ces données sur la sphère de l'emploi nous conduisent à traiter, dans la deuxième partie, de la question du rapport au travail afin de comprendre pourquoi des trajectoires aussi morcelées par la *flexiprécarité* attirent-elles tout de même les musiciens en nombre toujours croissant. La thèse de cette partie se résume au fait que l'instabilité des revenus et la précarité économique relative des musiciens (chapitre 4) sont, néanmoins, contrebalancées par un régime vocationnel de la relation d'emploi (chapitre 5) ainsi que des satisfactions intrinsèques et extrinsèques du travail artistique (chapitre 6). De fait, lorsqu'on aborde avec les enquêtés cet ensemble d'intérêts et les gratifications symboliques qui s'y rattachent, ils expriment que les contraintes économiques et juridiques n'altèrent en rien le sens qu'ils confèrent à leur activité vocationnelle.

La troisième partie constitue le dénouement de notre démonstration et le moment où l'ensemble des concepts élaborés tout au long de la thèse entrent en cohérence et forment système pour faire émerger une analyse des trajectoires socioprofessionnelles des musiciens de variété. En effet, elle vise d'une part, à incarner dans l'élaboration de trajectoires professionnelles les données objectives et subjectives qui ont été présentées dans les deux premières parties (chapitre 7). Et, d'autre part, à comprendre comment le monde professionnel (sphères de l'emploi et du travail) génère des effets concrets sur les modes de vie, en analysant précisément en quoi les risques du métier concourent à produire des risques sociaux et une déstructuration des rythmes de vie ainsi que des liens conjugaux et parentaux (chapitre 8).

**PARTIE I.**  
***FLEXIPRÉCARITÉ SÉCURISÉE DE***  
**L'EMPLOI INTERMITTENT**





## Introduction

Parmi les formes « d'intégration professionnelle » (Paugam, 2000) obtenues par l'analyse croisée des axes de l'emploi (son degré de stabilité) et du travail (l'intensité de satisfaction), celle des musiciens intermittents du spectacle représente une catégorie pour le moins intéressante. Leur précarité professionnelle sera analysée à partir de leur rapport à l'emploi et au travail. Avant de nous pencher sur ce dernier, la première partie de cette thèse répondra à la question suivante : *de quelles instabilités et de quelles stabilités est faite la configuration d'emploi des musiciens intermittents ?* En effet, il est difficile de comprendre de quoi sont fait le rapport au travail des musiciens ainsi que leurs trajectoires socioprofessionnelles sans les replacer, au préalable, dans leur contexte d'emploi et de marché puisque ce sont eux qui les structurent et les façonnent. Avant de nous pencher sur les dimensions du travail (partie 2) et des modes de vie (partie 3), il convient de circonscrire l'espace économique, social et juridique qui les détermine.

Tout d'abord, après avoir explicité le contexte économique et technologique ainsi que l'organisation du système d'emploi musical, le premier chapitre s'attachera à mettre en exergue l'extrême flexibilité de l'emploi intermittent corrélée à sa précarité structurelle. Nous verrons donc en quoi le secteur culturel est caractérisé par une configuration d'emploi des plus flexibles et en quoi le concept de précarité est protéiforme et pourquoi, faisant référence à une multitude de situations hétérogènes, il est plus juste de parler *des* précarités plutôt que de *la* précarité.

Après avoir développé les conditions économiques et juridiques d'exercice de leur activité professionnelle, le chapitre 2 abordera le « statut » généré par ces conditions. Nous approcherons ainsi l'épineuse question du régime des intermittents du spectacle en tant que sécurisation de ce rapport à l'emploi spécifique en traitant les aspects économiques, juridiques, politiques et sociologiques. C'est donc à la fois la particularité

de ce dispositif assurantiel ainsi que son appropriation par les agents concernés que nous appréhenderons : notre approche mêlera le niveau macro-social avec la manière dont sont prises en charge les périodes de chômages interstitielles et le niveau micro-social avec l'évocation de la manière dont les musiciens vivent et se vivent dans ce régime spécifique.

Enfin, le chapitre 3, fort des analyses précédentes, ouvrira à une discussion critique, tant théorique qu'empirique, portant sur la « flexicurité » et sur l'éventuelle généralisation de l'intermittence, en vue d'annoncer le concept de *flexiprécarité sécurisée* du système d'emploi des musiciens intermittents. Nous chercherons donc à démontrer qu'en lieu et place de la « flexicurité » prônée, c'est la *flexiprécarité sécurisée* qui prime où la flexibilité et la précarité de l'emploi intermittent sont compensées par la sécurisation du régime protecteur qu'est l'intermittence.

# Chapitre 1

## *Flexiprécarité de l'emploi intermittent*

« Le mot précaire met l'accent sur l'essentiel : une mise en soumission. Précaire vient du latin *precarius*, « ce qui est obtenu par la prière ». Ce terme exprime étymologiquement, un rapport de domination, l'un des plus forts qui soit, puisqu'il faut se mettre à genoux, prier, implorer pour obtenir quelque chose des puissants, même le droit d'exister. Ce sens étymologique exprime une absence du droit, de droit social en particulier, celui qui protège et institue l'individu face au pouvoir qui l'asservi » (Appay, 2005, pp. 243-244).

L'objectif de cette thèse est de procéder à l'examen des trajectoires socioprofessionnelles des intermittents de la musique à travers l'étude successive des rémunérations, des réseaux de placement, des sources de satisfactions au travail, des carrières et des modes de vie. Mais pour ce faire, il nous faut, au préalable, circonscrire et analyser l'espace social dans lequel ces carrières se déroulent : leur système d'emploi de référence. Cette étude du système d'emploi, de ses modalités d'accès et de ses caractéristiques propres, en amont de celle du cheminement des trajectoires socioprofessionnelles des musiciens, est indispensable dans la mesure où il affecte les avènements possibles. Cette approche prend pied dans un contexte général de crise conjointe du système d'assurance-chômage des intermittents du spectacle (cf. chapitre 2) et de l'industrie musicale, avec l'évolution des modes de diffusion et de consommation des œuvres que nous aborderons dans ce chapitre.

Deux entrées indissociables structurant le système d'emploi spécifique des musiciens intermittents ont été retenues : la flexibilité et la précarité de l'emploi. Il est à noter que ces deux concepts sont protéiformes puisque la flexibilité de l'emploi n'est pas celle du travail, ni celle des salaires. Il en va de même pour la précarité ou, plus exactement, les précarités (de l'emploi, du travail, des liens familiaux, des conditions de vie). Mais, nous nous attacherons ici uniquement à la sphère de l'emploi qui structure subséquentement celle du travail et des modes de vie. Ce premier chapitre dont l'objectif est de contextualiser et de circonscrire l'espace social dans lequel se déroulent les trajectoires socioprofessionnelles des musiciens, se propose alors d'analyser *sur quoi*

*repose les concepts de flexibilité et de précarité de l'emploi intermittent.*

Dans le débat sociologique, il demeure une consubstantialité du lien qui unit condition salariale, précarité et flexibilité. C'est pourquoi ce premier chapitre s'attachera à mettre en exergue la *sur-flexibilité* de l'emploi intermittent corrélée à sa *précarité endémique* et structurelle<sup>45</sup>. Elles-mêmes liées à la flexibilité contractuelle et organisationnelle de ce marché artistique spécifique, marqué par un chômage récurrent et un sous-emploi chronique.

Pour cela, le chapitre commencera par retracer les caractéristiques et les évolutions des technologies musicales, des modes de consommation de la musique et du système d'emploi artistique (1). Une fois ce contexte général dépeint, nous pourrons entamer le cœur de notre démonstration avec l'analyse de la *sur-flexibilité* de l'emploi intermittent en tant que corollaire d'une flexibilité contractuelle spécifique (2) ainsi que la démonstration de la spécificité de la précarité de l'emploi intermittent en tant que régime d'emploi-chômage (3).

## **1. Caractéristiques et évolutions des technologies musicales, des modes de consommation de la musique et du système d'emploi artistique**

Le système d'emploi musical comprend trois moments d'un processus global : la production, la diffusion et la consommation. Nous allons aborder ces trois phases au travers des bouleversements technologiques, numériques et virtuels de la musique ainsi que de la structure, du fonctionnement et de l'évolution du système d'emploi musical.

### **1.1. Renversement du contexte numérique, virtuel et technologique**

« L'économie des musiques actuelles est directement confrontée aux mutations technologiques, au développement global des échanges et à l'essor des moyens de

---

<sup>45</sup> Au-delà des musiciens, la précarité de l'emploi est une composante structurelle du salariat. C'est ce que montre A. Bihl (2006) qui reprend les analyses de K. Marx en précisant que « la précarité est une dimension structurelle du rapport salarial, relevant de la transformation de la force de travail en marchandise, du caractère marchand de la division capitaliste du travail social » (p. 3). Chômage, précarité et exclusion sont alors des dimensions constitutives du salariat et représentent des phénomènes structurels dont seuls changent les formes historiques sous lesquelles ils se manifestent. Mais nous allons voir que chez les musiciens, cette situation est exacerbée.

communication » (Kessler, 2006). C'est ce que nous allons tenter de mettre en lumière grâce à l'analyse de l'essor des *home-studios*, du marché de la musique en ligne ainsi que du développement d'Internet comme nouveau mode de consommation de la musique.

### ***1.1.1. L'essor des home-studios ou l'adaptation des musiciens aux évolutions des techniques de production***

A partir de la seconde moitié du XXe siècle, le développement de la musique prend de plus en plus en compte les apports de la technologie. Qu'il s'agisse de techniques d'enregistrement, de synthèse ou de numérisation, les progrès scientifiques influent nécessairement sur la démarche des créateurs. Il est donc essentiel de poser la question du statut de la technologie analogique, puis numérique dans la création en prenant en compte l'évolution des liens qui unissent le compositeur et les outils technologiques.

Le changement s'est fait jour depuis le milieu des années 1970, où l'économie de la production phonographique connaît de profondes transformations qui correspondent, pour les musiciens, à la fin de l'âge d'or des studios d'enregistrement. En effet, entre 1970 et 1981, le nombre de journées passées par un artiste pour l'industrie phonographique a été divisé par six (Mario d'Angelo, 1989) et près de la moitié des studios français ont fermé entre 1985 et 1995 (Coulangeon, 2000). Cette évolution peut être rapprochée des progrès de la lutherie électronique et de l'informatique musicale<sup>46</sup> qui, dans la production de la musique de variétés, suppléent de plus en plus l'utilisation des instruments acoustiques (Coulangeon, 2004)<sup>47</sup>. Elle est aussi associée aux progrès de la miniaturisation, à la réduction des coûts du matériel informatique de création et d'enregistrement ainsi qu'à la sophistication des équipements de prise de son et de mixage qui concurrencent directement l'activité traditionnelle des studios (Jouvenet, 2006) en permettant à de nombreux musiciens de disposer à leur domicile de

---

<sup>46</sup> Les avancées technologiques, notamment l'informatique, permettent de plus en plus au créateur de fabriquer artificiellement un matériau qu'il peut exploiter de façon isolée ou le combiner à d'autres sources sonores. Il lui est aussi proposé une assistance à la composition qui permet d'effectuer des opérations de mémorisation, de répétition, voire d'édition (Germain, 2004).

<sup>47</sup> La musique électronique n'est, en effet, pas la seule à se servir de la nouvelle technologie, ce sont surtout la variété et les musiques pop-rock qui s'en emparent, entraînant par leur diffusion la vente massive d'instruments et d'appareils électroniques (Tiffon, 2009).

véritables studios de production (*home-studios*<sup>48</sup>). Le studio personnel, véritable innovation, s'étend de plus en plus et permet de réaliser différents aspects du métier : maquettage, mixage, travail de l'instrument et apprentissage des techniques de son et de réalisation. Cette évolution est en partie intéressante, permettant notamment une plus ample indépendance dans le travail et une mise en place de nouveaux modes de jeux musicaux, comme le souligne ce batteur : « *je fais de la musique tous les jours avec ma souris* », (Jonas, 25 ans, batteur). Il s'agit là d'un type de musicien en émergence qui n'a pas d'instrument à domicile et qui compose donc seul sur ordinateur et envoie ensuite numériquement ses fichiers aux autres membres du groupe. Ces nouveaux outils technologiques, ayant atteint un haut niveau de perfection et de rapidité, permettent une gestion autonome du temps de travail ainsi qu'un gain de temps considérable pour les musiciens. En effet, dans le domaine de la production du son, tous les procédés peuvent désormais être réalisés plus rapidement, avec davantage de précision et beaucoup plus simplement. Enfin, les compétences musicales et techniques peuvent aussi se développer et s'élargir par l'utilisation de ces nouvelles technologies puisque le musicien peut devenir ingénieur du son, voire réalisateur. Mais le fait de substituer la machine à l'homme peut également être négatif, notamment en remplaçant le travail des batteurs par de simples boîtes à rythme, et en créant une forme d'assujettissement à la musique. Le fait, pour certains musiciens, de travailler à leur domicile ne permet pas toujours d'établir nettement une coupure entre travail et hors-travail ; c'est le paradoxe de l'autonomie qui assujettit (cf. chapitre 8). Ce nouveau contexte technologique a donc eu des effets importants sur la manière de concevoir la musique en pesant sur l'organisation du monde des professionnels du disque. Les phases d'harmonisation et d'orchestration, effectuées maintenant par ces machines, concourent à une uniformisation, voire à une forme de « *dépersonnalisation de la musique* », comme le souligne un professeur de musique à la retraite (Jeanne, 75 ans, pianiste). Enfin, ces évolutions technologiques ont conduit à la disparition de certains métiers de la musique, tels que les copistes qui transposaient les partitions, et a favorisé le démantèlement d'une organisation qui était fondée sur un degré élevé d'intégration verticale.

---

<sup>48</sup> L'apparition de l'ordinateur individuel bouleverse le paysage culturel et social. Le grand changement est l'apparition de l'outil « tout en un ». Par cette invention, le studio au complet est contenu dans un seul appareil, gestionnaire d'une série de logiciels. Le compositeur devient indépendant en s'appropriant les outils de production chez lui.

Cependant, longtemps réservé à une poignée de vedettes nationales, le marché du disque est de plus en plus accessible à des musiciens de notoriété variable. Mais cette banalisation technologique du disque, qui peut désormais être produit et diffusé moyennant des coûts relativement faibles, aboutit aujourd'hui à une certaine dévalorisation de son statut dans le déroulement des carrières ; l'expansion de l'autoproduction n'étant, en effet, pas synonyme de réussite musicale, bien au contraire.

### **1.1.2. Expansion du marché de la musique numérique et du téléchargement illégal**

De l'invention du tourne disque au passage au numérique, le bond technologique fut colossal, ce qui n'est pas resté sans conséquence sur les métiers et les modes de consommation de la musique. En effet, la fin des années 1990 marque l'avènement du mp3<sup>49</sup> comme standard de compression, numérisation et de diffusion de la musique sur Internet, ainsi que l'arrivée massive dans les foyers d'ordinateurs permettant l'accès à ce réseau virtuel (Bouvery, 2003). Ce qui a donné lieu à un important développement du marché de la musique numérique (téléchargement Internet, téléphonie mobile, *streaming*<sup>50</sup> et abonnements), parallèlement à une baisse tendancielle du chiffre d'affaires des supports physiques (*singles*<sup>51</sup>, albums et vidéos) et du chiffre d'affaires global de la musique enregistrée. Ainsi, au cours du premier trimestre 2010, le marché de la musique enregistrée a représenté 128,6 millions d'euros dont 105,5 millions d'euros pour le marché physique (+4,3 % par rapport à 2009) et 23,1 millions d'euros pour le marché numérique (+28,7 % par rapport à 2009). Aujourd'hui, le chiffre d'affaires de la musique enregistrée est composé par les ventes physiques à hauteur de 82 % et par les ventes numériques à hauteur de 18 % (contre respectivement 85 % et 15 % au premier trimestre 2009). Il est à noter que, pour la première fois depuis 2005, le marché physique connaît une progression, comme en atteste ces données du Syndicat National de l'Édition Phonographique<sup>52</sup> :

---

<sup>49</sup> Format de compression alliant qualité d'écoute et faible poids des données numérisées.

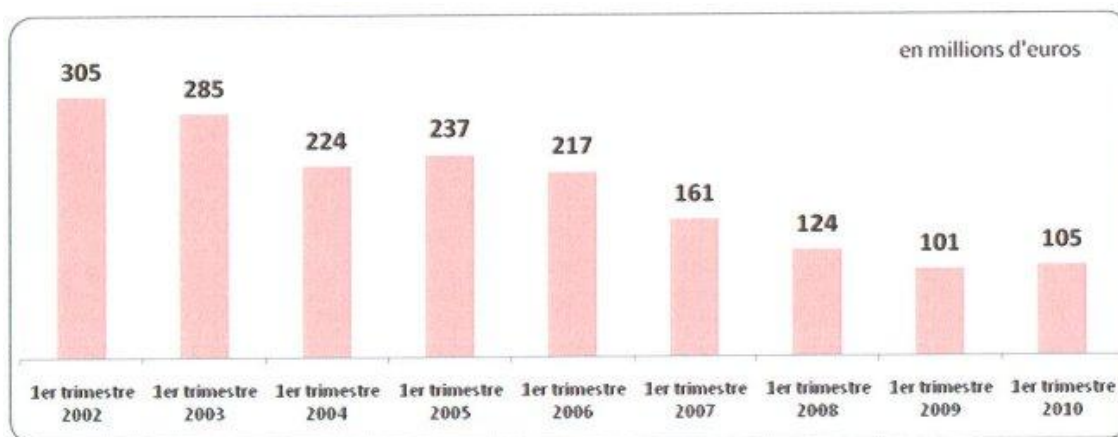
<sup>50</sup> Il s'agit d'une mode de transmission de données audio et vidéo en flux continu dès que l'internaute sollicite le fichier plutôt qu'après le téléchargement complet de la vidéo et de l'extrait sonore.

<sup>51</sup> Un *single* est un enregistrement court (en général moins de 10 minutes), contenant généralement un ou deux morceaux. Le deuxième peut être la version instrumentale, *a cappella*, un remix, une version alternative, ou une autre chanson de l'artiste, inédite, ou étant un duo avec un autre artiste, ou présente sur le même album ou un album précédent.

<sup>52</sup> Si cette augmentation ne se confirme pas les années suivantes, c'est qu'elle n'était que conjoncturelle.

### Ventes physiques de musique enregistrée

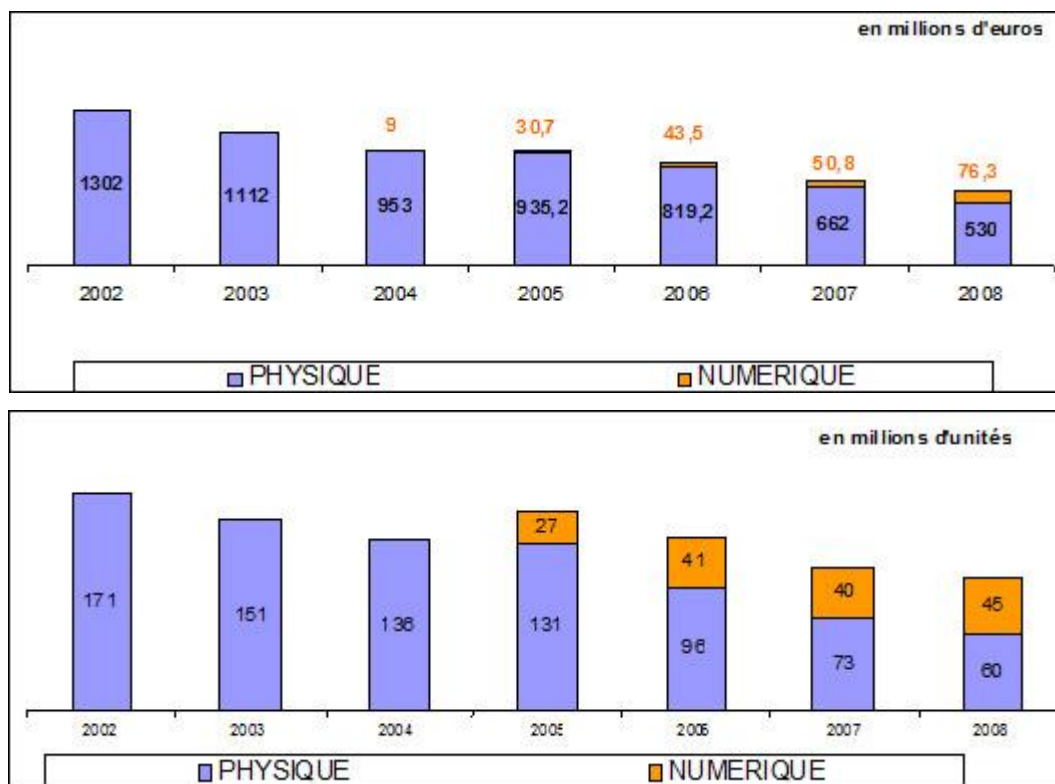
Premiers trimestres	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
En millions d'euros	224	237	217	161	124	101	105
Evolution/à l'année précédente	- 21%	- 6%	- 8%	- 25%	-23%	-18.5%	+4.3%



Source : SNEP, 2010

En huit ans, le chiffre d'affaires du marché physique a donc diminué de deux tiers, passant de 305 millions d'euros, en 2002, à 105 millions d'euros, en 2010. En revanche, les ventes numériques de musique enregistrée ont connu, en 2010 une hausse de 28,7 % par rapport à 2009. Et en 2008, le marché numérique a connu une hausse de 49 %. Les graphiques qui suivent illustrent le fait qu'entre 2002 et 2008, le marché physique a perdu 60 % de sa valeur, mais cette perte de chiffre d'affaires n'a été que très partiellement compensée par l'apparition des revenus numériques. Elle semble donc être imputable au développement du téléchargement illégal.





Millions d'euros	Evolution marché physique	Evolution marché numérique	Evolution totale
2003/2002	-190	-	-190
2004/2003	-159	+9	-150
2005/2004	-18	+21	+3
2006/2005	-116	+13	-103
2007/2006	-157	+7	-150
2008/2007	-132	+26	-106
Evolution cumulée	-772	+76	-696

Source : SNEP, 2010

En 2008, les ventes numériques représentent donc 12,6 % du chiffre d'affaires des éditeurs phonographiques (contre 6 % en 2006, 3 % en 2005 et 1 % en 2004). Ce fort développement du marché de la musique numérique, qui a vu son chiffre d'affaires progresser de 61 % en 2008, est cependant loin de compenser les pertes du marché du support musical puisque, depuis 2003, les pertes du marché physique totalisent 965,8 millions d'euros (Observatoire de la musique, 2008)<sup>53</sup>. Le téléchargement illégal semble

<sup>53</sup> Le chiffre d'affaires du marché du support musical (CD audio et DVD musical) passe, en effet, pour la première fois en 2008 sous le milliard d'euros. Les variétés françaises demeurent cependant le genre

donc être une cause majeure de la chute du chiffre d'affaires de la musique enregistrée. A ce titre, L'Idate (Institut de l'audiovisuel et des télécoms en Europe) et Médiamétrie ont réalisé une étude en 2007 portant sur le téléchargement, qu'il soit illégal ou non. Il en ressort que près de 9 millions d'internautes français seraient des adeptes des réseaux *peer-to-peer*<sup>54</sup> où ils téléchargeraient illégalement entre autres de la musique. Cette population représenterait près de 55 % des internautes français. Nous allons maintenant examiner plus en détail le piratage musical.

### ***1.1.3. Internet : nouveau mode de consommation de la musique, entre effets pervers et cercle vertueux***

L'internet bouleverse le modèle classique de la filière musicale puisque, comme nous l'avons vu, le marché de la musique en ligne explose. A titre d'exemple, le succès de *Napster*, juke-box mondial d'accès libre et illimité, a été fulgurant<sup>55</sup> (seulement un an après sa création) et même s'il a aujourd'hui disparu, le problème n'a pas été enrayé : 200 000 serveurs dans le monde abritent plus de 100 millions de chansons sans respecter les droits d'exploitation (Doré, 2002). Ainsi, chaque jour, des internautes utilisent des logiciels spécialisés d'échange d'une quantité illimitée d'œuvres numérisées, tels qu'Emule, le plus emblématique du réseau *peer to peer*. Avec le développement de ce système, près de 3 milliards de morceaux de musique seraient aujourd'hui téléchargés illégalement chaque année (Godeau, 2003) et, par conséquent, sans reversion de droits d'auteurs et d'interprètes aux artistes concernés.

---

dominant, totalisant 23,9 millions d'unités vendues pour un chiffre d'affaires de 336 millions d'euros.

En 2008, les dix premières ventes d'albums enregistrent de moins bonnes performances qu'en 2007 : seules deux références dépassent les 500 000 exemplaires vendus, contre 6 en 2007 (Irma, 2009).

<sup>54</sup> Le *peer-to-peer* est un réseau d'échange et de partage de fichiers piratés (logiciels, DVD et musique).

<sup>55</sup> En septembre 2000, il comptait 50 millions d'utilisateurs, soit une moyenne de 640 000 internautes connectés à chaque instant et 1,4 milliard de morceaux téléchargés. Ce qui représente un préjudice annuel évalué à 5 milliards de dollars, soit plus d'un dixième du chiffre d'affaires mondial des maisons de disques. Aux Etats-Unis, la Recording Industry Association of America, porte-parole des puissantes majors, a traîné Napster devant les tribunaux qui est contrainte à faire payer un abonnement mensuel à ses utilisateurs, de reverser les droits aux artistes et de verser 26 millions de dollars de dommages aux éditeurs de musique (Godeau, 2003).

Le téléchargement illégal n'est cependant pas la seule et unique voix d'accès à la musique en ligne qui est, en réalité, extrêmement variée<sup>56</sup>. En effet, l'internet, nouveau vecteur mondial de diffusion de la musique, offre une opportunité révolutionnaire à chaque artiste d'être entendu, découvert et vu dans le monde entier sans qu'il soit nécessaire d'avoir un producteur phonographique, marquant ainsi la fin de l'apogée du disque et de son industrie traditionnelle (Bouvery, 2003). Ces nouveaux modes de consommation de la musique en ligne renversent littéralement les rapports de force entre artistes et maisons de disque, notamment les *Majors compagnies*<sup>57</sup>. A titre d'exemple, *Deezer*, juke-box virtuel gratuit sans stockage, représente une nouvelle révolution musico-numérique. En outre, le portail virtuel *My Space*, outil de diffusion et de promotion, illustre ce renversement du rapport de force entre musiciens et producteurs : lorsqu'un artiste fait un « *buzz* » sur Internet, c'est-à-dire que les visites de sa page dépassent quelques centaines de milliers de connexions, il arrive fréquemment qu'une maison de disque prenne contact avec cet artiste pour le produire. Le risque d'échec commercial étant ainsi nettement limité dans la mesure où l'artiste a déjà une certaine « notoriété virtuelle ». Une fois ce contexte musical dépeint, il convient de caractériser le système d'emploi qui s'y rattache.

## 1.2. Fonctionnement, structure et évolutions du système d'emploi musical

L'analyse du système d'emploi des musiciens passe par la caractérisation du marché artistique ainsi que la description de l'organisation de l'industrie musicale dont nous montrerons la polarisation déséquilibrée.

### 1.2.1. Caractéristiques du marché artistique

Dans une perspective privilégiant l'articulation avec l'économie, marchés du travail ouverts et fermés peuvent être différenciés selon leurs modes de régulation et

---

<sup>56</sup> Le *streaming* ou téléchargement d'extraits d'enregistrements sonores ou de clips, programmes musicaux originaux ou reprise simultanée d'émissions radiophoniques, utilisation d'enregistrements afin de sonoriser des sites internet et téléchargement de sonneries.

<sup>57</sup> L'organisation musicale prend la forme d'un marché au sein duquel quatre *Major Companies* contrôlent l'essentiel des ventes de phonogrammes à l'échelle mondiale : Universal, Sony-BMG, EMI, Warner représentent 78 % du chiffre d'affaires du CD audio en France en 2007 (Observatoire de la musique, 2008).

d'organisation. Deux domaines sont pris en compte : les conditions d'accès à l'emploi et de cheminement dans une carrière, d'une part, les relations entre postes, contenu de travail et rémunération, d'autre part. Les marchés fermés sont alors définis comme « des espaces sociaux où l'allocation de la force de travail aux emplois est subordonnée à des règles impersonnelles de recrutement et de promotion » (Paradeise, 1998, P. 37). L'entrée n'y est pratiquement possible que par le bas de l'échelle et l'accès aux postes plus élevés ne se fait que par promotion interne. Les parcours professionnels y sont donc normés par un ensemble de règles endogènes qui délimitent les conditions d'accès et de cheminement dans une carrière. Et comme le précise F. Aballéa, « que l'on parle de « systèmes professionnels fermés » (Segrestin, 1985) ou de « marché fermé du travail » (Paradeise, 1988), il s'agit dans tous les cas de la mise au jour d'un système de régulation dérogatoire à la loi du marché, qui met les salariés qui en bénéficient à l'abri de la concurrence, organise la carrière (embauche, formation, promotion, salaire et avantages salariaux), et fait accéder à un statut et à un certain nombre d'avantages sociaux » (Aballéa, 2007, p. 168). La qualification est un élément de fermeture de ces marchés à entrée sélective qui fonctionnent selon l'équation suivante : formation-diplôme- titre- emploi- statut (Aballéa, 2007). On retrouve notamment ce fonctionnement dans la marine marchande, chez les travailleurs sociaux (Aballéa, 2000) et, de façon générale, chez les agents statutaires de la fonction publique.

À l'inverse, concernant le marché musical, au-delà des justifications individuelles de l'entrée dans la carrière liées à l'attrait d'un métier artistique (Freidson, 1986), l'entrée y est permise par l'absence de barrières formelles. En effet, comme en atteste C. Paradeise (1998) avec son analyse des comédiens, aucun diplôme n'est nécessaire pour pénétrer sur le marché de l'art dramatique, les postes n'étant pas subordonnés à la détention de titres particuliers. Même si les diverses offres de formations sont suivies par nombre d'artistes, aucune n'est nécessaire pour faire son entrée sur ce segment du marché du travail. En ce sens, l'univers professionnel du musicien présente les caractéristiques structurelles d'un marché du travail ouvert dans la mesure où il n'existe aucun contrôle extérieur à l'entrée, tel que le diplôme ou l'expérience, ni aucune règle formelle permettant de préfigurer les cheminements de carrières. Sa régulation est assurée par la rencontre individuelle des offres et des demandes où chaque acte de travail fait l'objet d'une transaction spécifique (le cachet) indépendantes les unes des

autres. Cependant, un marché, même ouvert, n'est jamais totalement inorganisé dans la mesure où il est en soi un fait social soumis à la législation du travail classique définissant les conditions de travail et de rémunération (Cardon, 2007). Une certaine forme d'organisation sociale informelle du marché musical est également circonscrite autour des réputations, des renommées individuelles et de l'insertion dans les réseaux d'interconnaissance professionnelle. Mais aussi et surtout par le fait que les artistes relèvent d'un « statut » juridique spécifique<sup>58</sup> et que leur activité est régie par des contrats particuliers et des conventions collectives encadrant les conditions d'embauche et de travail. Enfin, le système d'emploi des musiciens se présente comme étant fortement segmenté au travers d'espaces de production et de diffusion éclatés, traversés par des cloisonnements stylistiques, géographiques, professionnels ou encore générationnels. Ces espaces de socialisation professionnels différenciés n'ouvrent pas l'accès à toute l'étendue du système d'emploi musical, que ce soit à un instant *t* de la carrière, mais également tout au long de la trajectoire professionnelle. Ce système d'emploi où les employeurs n'ont pas la responsabilité des carrières, est donc, pour une part, « désintégré » (Menger, 2005). Pour autant, aucun monde professionnel ne peut s'organiser complètement selon un système désintégré d'emploi. C'est pourquoi, même le monde des arts du spectacle contient des mécanismes informels de consolidation des relations flexibles d'emploi tels que la récurrence des liens contractuels ou le recours à des employeurs pivots, qui corrigent « l'image d'un système dans lequel chacun réinventerait chaque jour ses configurations d'activité » (Menger, 2005). Au vu de ces éléments, le système d'emploi musical, comme bien d'autres, pourrait donc être qualifié d'*entre-ouvert*, c'est-à-dire possédant les caractéristiques d'un marché du travail externe, mais tout de même régulé, tant de manière formelle qu'informelle. La citation de R. Moulin est révélatrice de cet état de fait : « dans ce métier il n'y a pas de règles, mais il faut très bien les connaître » (Moulin, 1999). Cet univers resterait, il est vrai, totalement opaque aux musiciens qui ignoreraient ces faits d'organisation sociale, relevant d'un long apprentissage par la pratique *via* la socialisation par les pairs et l'intégration aux réseaux de cooptation<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Le régime des intermittents du spectacle constitue un système dérogatoire de protection contre le chômage qui entend prendre en compte la spécificité de l'activité artistique et les conditions concrètes de son exercice (cf. chapitre 2).

<sup>59</sup> Entendus au sens de groupes de pairs au sein desquels les informations sur les projets, les engagements et les réputations circulent et les membres se parrainent.

De surcroît, le marché musical est constitué d'une hybridation entre marché primaire et secondaire. Il recouvre en effet les traits d'un marché secondaire en raison d'une relation d'emploi spécifique ainsi que de trajectoires instables, précaires et flexibles. Les marchés du travail les plus flexibles concernent généralement les emplois les moins qualifiés, où la substituabilité des salariés est aisée à mettre en œuvre parce que les tâches sont simples. Or, dans les arts, la flexibilité joue tout autant pour des emplois fortement qualifiés où la substituabilité est à l'opposé des principes structurants de l'activité, car les différences de talent et d'expérience y sont hautement valorisées pour tous les types d'emploi. On est donc en présence d'un marché ambivalent, apparenté à un marché secondaire par cette flexibilité de la relation d'emploi et à un marché primaire par la nature des qualifications<sup>60</sup>, des salaires<sup>61</sup> et de la valeur des compétences ainsi que par son degré élevé de capital culturel, social et symbolique, sans oublier une forte satisfaction au travail. Ces caractéristiques, certes pas nécessairement propres au marché artistique, peuvent néanmoins permettre de désigner ce système d'emploi de *primo-secondaire*. S'il nous a semblé indispensable de traiter de la question des caractéristiques du système d'emploi musical, nous avons en revanche choisi de ne pas entrer dans les débats relatifs à la sociologie des professions qui, comme le souligne F. Aballéa (2007), recouvre, en France, un champ limité aux professions libérales. Les caractérisations du système d'emploi musical étant dépeintes, il convient de décrire plus avant l'organisation spécifique de l'industrie musicale.

### ***1.2.2. L'organisation de l'industrie musicale : de l'économie discographique au spectacle vivant***

Dans un système mercantile de commercialisation musicale, les artistes réalisent des œuvres qui sont ensuite mises en vente et diffusées publiquement. Cette économie des musiques actuelles s'appuie sur une diversité des modes d'organisation qui en assure son renouvellement. Nous distinguerons ici l'économie discographique de l'économie

---

<sup>60</sup> Même si la formation n'est que peu reconnue, certains artistes en ont acquise une, parfois prestigieuse telle que le fait d'être diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique.

<sup>61</sup> Certains musiciens accompagnateurs d'artistes de renom peuvent percevoir d'importants salaires pouvant aller jusqu'à 1 500 euros net par concert pour accompagner l'un des chanteurs français le plus renommé et qui, de surcroît, effectue une cinquantaine de concerts par tournée.

scénique qui oscillent « de l'industrie de masse à l'artisanat, et d'un processus de concentration à des dynamiques indépendantes » (Kessler, 2006).

*1.2.2.1. La production phonographique : une polarisation déséquilibrée entre Major companies et indépendants*

L'organisation musicale prend la forme d'un oligopole « à franges concurrentielles » (Coulangeon 2004), c'est-à-dire un marché au sein duquel les quatre *Major companies*, qui contrôlent l'essentiel des ventes de phonogrammes à l'échelle mondiale<sup>62</sup>, cohabitent avec une masse de producteurs indépendants. La production phonographique indépendante se caractérise par une hétérogénéité manifeste : on trouve des auto-producteurs, des micros sociétés et des PME réalisant entre 1,5 et 50 millions d'euros de chiffre d'affaires. Les indépendants sous-traitent aux *Major Companies* la prise de risque afférente à l'innovation musicale, à la production de styles différents<sup>63</sup> et à l'exploitation de segments très spécialisés du marché du disque. Elles conservent cependant le contrôle de l'accès au marché, *via* la mainmise sur les activités de pressage et sur les circuits de distribution. Ce cantonnement de la grande majorité des labels dits « indépendants » sur des marchés spécialisés s'explique essentiellement par le contrôle qu'exercent les multinationales du disque sur l'accès au marché de masse *via* les réseaux de distribution (Jouvenet, 2006).

Si la production est donc fortement concentrée, la part de marché des indépendants est cependant non négligeable et, surtout, en nette augmentation : leur part de marché en distribution était de 21,4 % en 2006, soit une progression de huit points par rapport à 2002 (Union des Producteurs Phonographiques Français Indépendants, 2007). Ce secteur est constitué en France de près de 700 labels indépendants, c'est-à-dire de

---

<sup>62</sup> Elles représentent 78 % du chiffre d'affaires du CD audio en France en 2007 (baisse de 1,9 point par rapport à 2006) : Universal, Sony-BMG, EMI, Warner, avec respectivement 31,4 % de parts de marché en valeur (29,4 % en volume), 18,8 % (21,3 % en volume), 13,5 % (14,3 % en volume), 14,3 % (13,6 %) (Source Observatoire de la musique). Elles produisent et éditent les artistes les plus connus, et par là même les plus vendeurs.

<sup>63</sup> Pour un label indépendant qui, compte tenu de sa petite taille, ne peut effectuer des répartitions égalitaires entre un gros succès et le lancement d'artistes émergents, la sortie d'un disque dont il espère des ventes moyennes ne s'accompagne donc pas du versement d'une rémunération suffisante pour faire vivre ses artistes qu'ils soient interprètes, auteurs ou compositeurs (Latarjet, 2004). Jusqu'à présent, la solution la plus courante était de combiner la sortie du disque avec une tournée d'une quarantaine de concerts, de sorte que les artistes parvenaient à cumuler trois sources de revenus : les cachets, les *royalties* et l'entrée dans le champ d'application de l'annexe X du régime intermittent.

structures de production de disques indépendantes des quatre grandes compagnies de l'industrie du disque. Le capital de ces petites entités n'est pas contrôlé à plus de 50 % par les *Majors*. Mais rares sont les labels qui n'ont pas de licence chez une grosse maison de disque. Wagram, première maison de disque indépendante française, compte 5,3 % de parts de marché<sup>64</sup>. Viennent ensuite Naïve, Pias, Abeille musique, Harmonia Mundi qui représentent les principaux distributeurs indépendants sur le marché français (Observatoire de la musique, 2008). La survie de ces labels « indépendants » repose sur l'exploitation des avantages de la spécialisation et de la petite taille des équipes mêlant les artistes aux *managers* (Jouvenet, 2006). La diffusion des innovations musicales se fait donc le plus souvent à partir des marchés restreints visés par ces petites structures, qui se trouvent en concurrence pour l'accès aux contrats avec les *Major Companies*. Cette complémentarité déséquilibrée entretient l'existence d'un réservoir de labels indépendants et plein d'espoirs, mais doublement fragilisés par la domination économique des *Majors* et la concurrence liée à leur multiplication (Jouvenet, 2006).

N'oublions pas que parmi ce paysage phonographique fortement concentré, l'autoproduction propose aux artistes une solution alternative ou temporaire<sup>65</sup> à la production professionnelle. Un artiste peut en effet prendre la décision, choisie ou contrainte, de s'autoproduire, c'est-à-dire de se retrouver dans une situation d'indépendance économique complète vis-à-vis des *Major Companies* et de leurs filiales. Une telle autoproduction nécessite un important capital financier personnel et un réseau développé d'acteurs musicaux. Elle est notamment rendue possible par la « démocratisation de la musique », avec la diminution de ses coûts de fabrication grâce à l'émergence des *home-studios* et de la M.A.O. (musique assistée par ordinateur). Notons qu'elle s'effectue en cinq étapes<sup>66</sup>. Mais depuis peu, le développement d'Internet transforme ce paysage polarisé avec l'émergence de net-labels : depuis décembre 2007, l'émergence de « l'e-production » via le label musical communautaire *My Major Company* permet aux internautes de produire directement des artistes à la

---

<sup>64</sup> Les autres labels indépendants représentent 16,7% de parts de marché en valeur (Observatoire de la musique, 2008).

<sup>65</sup> Soit l'autoproduction est considérée comme une étape obligée dans la carrière d'un artiste s'il souhaite absolument décrocher un contrat avec une maison de disque; soit elle représente un choix à part entière, permettant une totale liberté artistique et un refus des lois du marché.

<sup>66</sup> Créer une structure juridique, produire son CD (en *home-studio* ou en studio professionnel), le presser, le promouvoir (bien souvent, une personne extérieure au groupe musical s'occupe intégralement de la promotion) et enfin le distribuer (étape la plus difficile à appréhender puisque ce sont les *Major Companies* qui détiennent les réseaux de distribution).



recherche d'une maison de disque (des artistes « non-signés »). Ce label accorde une place plus importante à la rémunération des artistes : 20 % sur les revenus des ventes physiques et numériques, alors que les contrats classiques d'artistes en développement oscillent entre 10 et 15 % de chaque vente. Mais le bouleversement essentiel réside dans l'implication des consommateurs dans la sélection et la réussite des artistes puisqu'ils deviennent co-producteurs. En misant sur leurs artistes favoris, ils sélectionnent ceux qui verront leur album produit, distribué et médiatisé, après avoir obtenu 70 000 euros de mises par le public qui devient alors co-producteur. Ce dernier participe également aux décisions stratégiques de leur développement et gagne de l'argent sur les ventes des artistes qu'ils soutiennent. Tous les producteurs d'un artiste se répartissent 30 % de la somme récoltée sur les ventes physiques et numériques. Le consommateur-coproduiteur se retrouve donc aux deux extrémités de la chaîne artistique, à la fois consommateur et créateur de musique<sup>67</sup>. Si la filière du disque constitue la principale économie du domaine musical, même encore aujourd'hui avec la crise du disque, elle procure paradoxalement peu d'emplois et de revenus à la majorité des musiciens. La scène représente, en revanche, plus de 75 % de leur activité (Milliard, 2007).

#### 1.2.2.2. *L'économie scénique : le spectacle vivant*

L'univers du spectacle vivant, dans le domaine de la variété, représente un capital financier conséquent puisque son chiffre d'affaires global est estimé à près de 300 millions d'euros (Bouvery, 2003). Cependant, la profession d'entrepreneur de spectacles demeure extrêmement hétérogène par sa structure sociale<sup>68</sup> et économique, car seule une dizaine d'entreprises possède un réel poids économique dans ce secteur. En outre, la diversité juridique de cet univers est à noter puisqu'il existe un grand nombre d'activités aux appellations diverses : producteur de spectacle<sup>69</sup>, tourneur (l'entrepreneur de

---

<sup>67</sup> Grégoire, artiste emblématique de ce label communautaire, a été le premier à émerger de la sorte.

<sup>68</sup> Les structures les plus lourdes telles qu'Arachnée, Garance ou Camus et Camus Productions, comptent au plus une dizaine de salariés permanents et, pour les plus légères, une seule personne.

<sup>69</sup> Le producteur de spectacles prend en charge le budget de création du spectacle (frais de répétitions, location de la salle et du matériel, frais de réalisation des décors) et monte le spectacle pour une ou plusieurs dates (location de la salle, émission de la billetterie). Il a la responsabilité du spectacle vivant et en supporte le risque financier. Les producteurs se chargent de tout ce qui est nécessaire pour rassembler un public dans un endroit approprié au spectacle : ils louent le lieu du spectacle, en font la publicité, vendent les billets, gèrent le budget et assurent la présence des auxiliaires nécessaires (techniciens). Ils permettent donc la présentation d'une œuvre à un public et ils en retirent des revenus pour permettre au

tournées dont la fonction principale est de vendre le spectacle à des diffuseurs ou à des exploitants de salle), organisateur ou diffuseur de spectacles qui exploitent ou louent une salle de spectacle et, enfin, le promoteur<sup>70</sup>. Malgré cette distinction formelle, les relations entre monde du spectacle et industrie musicale se caractérisent par une forte perméabilité. Ces deux segments du système d'emploi musical ont été distingués par souci didactique, mais chaque artiste connaît une appartenance multiple, que ce soit d'un point de vue longitudinal ou transversal, lors de sa trajectoire. On ne peut donc étudier l'activité professionnelle des musiciens en isolant arbitrairement un secteur d'activité. Il faut au contraire chercher comment se nouent leurs interdépendances. En effet, tout musicien ne peut survivre dans le métier qu'en diversifiant « son portefeuille d'activité », c'est-à-dire les différents segments de marché où il peut tenter de faire valoir ses qualités pour réduire la dimension aléatoire des trajectoires (cf. chapitre 7). Une fois ce tableau contextuel dépeint, nous pouvons examiner plus avant les caractéristiques de la relation d'emploi des musiciens intermittents, en procédant à l'analyse de la *sur-flexibilité* contractuelle et organisationnelle que connaît cette population. Nous allons donc procéder à l'analyse de la question des relations d'emploi discontinues dans ce monde de l'art. Elles se rattachent partiellement au salariat, à ses règles et protections et elles soutiennent cette flexibilité contractuelle, modelée sur l'organisation verticale de la production. Nous allons voir plus précisément comment l'emploi flexible sous CDD d'usage constant, en tant que variable d'ajustement organisationnel, est une nécessité fonctionnelle dans ce secteur.

## **2. La *sur-flexibilité* de l'emploi intermittent corollaire d'une flexibilité contractuelle spécifique**

Dans cette deuxième section, il s'agit de comprendre sur quoi repose l'extrême flexibilité de l'emploi intermittent. Pour ce faire, nous définirons la flexibilité de

---

travail de se poursuivre. Le producteur est indispensable, car c'est lui qui s'occupe de réunir toutes les personnes appelées à coopérer (Guilloux, 2005).

<sup>70</sup> Le promoteur local peut soit acheter le spectacle au producteur pour le revendre à des organisateurs, soit organiser le spectacle pour le compte du producteur ou du tourneur, et en assurer la promotion dans le cadre d'un contrat de prestation d'accueil.

l'emploi, puis analyserons l'*engagement contractuel sur projet*<sup>71</sup> des musiciens et enfin, considèrerons le Contrat à Durée Déterminée d'usage (le contrat intermittent).

## 2.1. De la notion d'incertitude à la flexibilité de l'emploi

La sociologie a eu longtemps tendance à ne se préoccuper que du travail salarié, plus précisément, des situations de travail dans les entreprises et des relations professionnelles dans la société. Cette focalisation était liée au fait que jusqu'aux années 1970, dans une situation de plein emploi, l'emploi « allait de soi ». C'est donc avec sa crise que des analyses portant sur le champ de l'emploi et du non-emploi sont apparues, notamment celui des populations artistiques.

### 2.1.1. Incertitude du statut et de la création

La notion d'incertitude serait l'élément pivot de l'intégration des études sociologiques et économiques aux professions artistiques en tissant le lien entre l'indétermination de la compétition artistique et les déséquilibres du marché du travail. Comme le souligne de nombreux sociologues (Palmade, 2003 ; Kokoreff, Rogriguez, 2005 ; Assasi, 2008 ; Menger, 2009), le processus de création est pour le moins incertain, tant sur le plan de son aboutissement que sur celui de la qualité du produit qui en résultera *in fine*. L'incertitude dans l'activité de travail produirait conséquemment de l'incertitude dans l'emploi. Le spectacle vivant serait donc une activité à risque élevé, fortement dépendante des financements publics et marquée par une demande finale très aléatoire. Dans ces métiers assujettis à l'appréciation subjective du public, le jugement porté ultérieurement sur la valeur de l'œuvre étant méconnu, les carrières et les marchés sont gouvernés par un haut degré d'incertitude sur la réussite. Au plan individuel, elle relève

---

<sup>71</sup> Nous avons fait le choix de ne pas utiliser le terme « organisation par projets » pourtant couramment employé par les études faisant référence en matière d'analyse du travail et des carrières artistiques (Becker, 1988 ; Corsani, Lazzarato, 2008 ; Coulangeon 2004 ; Menger 2005). Il nous semble, en effet, être spécifiquement utilisé pour les « organisations » des secteurs de l'industrie et des services. L'organisation par projets où l'emploi est discontinu et sous forme d'engagements de courte durée, peut également être qualifiée d'*adhocracie*. Mais cette dernière fait également trop référence à la sociologie des organisations qui désigne sous ce terme les dispositifs combinant forte qualification et mobilité élevée, donnant lieu à une prolifération de statuts hybrides (Rémy, 2009). Afin d'éviter tout amalgame et toute confusion, nous préférons donc l'utilisation du terme *engagement contractuel sur projet*.

de l'essence même des satisfactions procurées par l'exercice d'une activité artistique, travail gratifiant et prestigieux à proportion du caractère aléatoire du succès. Ce qui se joue dans cette relation d'emploi est donc l'incertitude du processus de création et de la réussite artistique allant jusqu'à l'incertitude de se maintenir dans le métier d'une année sur l'autre auxquelles les artistes pourraient faire face par des « stratégies de compensation » (Assassi, 2008).

Comme le précise le titre de l'ouvrage de P.-M. Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, son outil analytique est déployé à partir du principe d'incertitude. Il est mis en œuvre pour comprendre, à la fois des éléments microsociologiques tels que le caractère personnel de l'activité créatrice, mais aussi macrosociologiques par les analyses du marché du travail. L'hypothèse centrale de cet ouvrage se résume en ces termes : « le travail artistique est modelé par l'incertitude » (Menger, 2009, p. 8) ; ce principe serait tant une épreuve à endurer que la condition de la satisfaction du travail de création. Dans ce travail dont le cours et l'issue sont incertains, « l'artiste apparaît comme la figure par excellence de l'équilibre incertain entre l'ordre et le désordre, entre le mouvement civilisateur et le chaos de l'illimitation des désirs individuels » (Menger, 2009, p. 16). Par l'utilisation de cette notion comme outil analytique permettant d'expliquer, dans les mêmes termes, la réussite comme l'échec, on assiste à un changement de focale où l'on passe de l'analyse par l'emploi et les professions artistiques à l'acte d'invention et ses incertitudes. Ces dernières seraient donc précisément le « carburant du travail créateur » (Menger, 2009), de l'innovation et de la compétition dans les mondes artistiques. Elles agiraient comme une condition nécessaire de la création et de l'accomplissement de soi et comme un leurre en raison de la surestimation des chances de succès qu'elle déclenche (Menger, 2009). Ce principe est donc appréhendé comme un véritable modèle pour cet auteur dans le sens où il s'agirait du recto et du verso d'un même élément, l'outil mobilisé étant le même pour le bas (l'échec), comme pour le haut (la réussite). De surcroît, il en fait un élément positif permettant aux acteurs de se transcender et de s'accomplir. Or, pour nous, cette notion semble ne pas appréhender la réalité musicale dans sa globalité. Il se joue certes de l'incertitude dans le processus de création, mais aussi et surtout de l'instabilité, de l'imprévisibilité, notamment en termes de statut. Celui-ci n'est d'ailleurs pas qu'une donnée objective, il également un ressenti pesant pour les intermittents qui subissent

une véritable charge mentale quotidienne, plus qu'un « carburant ». Il se joue enfin une autre dimension qui relève davantage de la flexibilité et de la précarité, entendue en tant que liens de subordination, de dépendance, voire de domination. Cette notion d'incertitude ne semble pas appréhender toute la réalité empirique et élude une partie des concepts de flexibilité et de précarité, à notre sens la plus importante. Il s'agit de celle qui interroge les causes et les conséquences de cette instabilité perpétuelle auxquelles s'ajoutent les ressentis individuels. En effet, un seul outil analytique, même s'il a l'avantage de faire modèle, n'est pas assez riche pour appréhender à la fois la réalité de l'instabilité (la flexibilité) et ses conséquences que sont la précarité et les inégalités sociales, économiques et symboliques. Mais voyons plus précisément de quoi est fait le concept de flexibilité tant de l'emploi que du travail.

### ***2.1.2. La flexibilité, un concept protéiforme***

Il n'existe pas une flexibilité, mais des flexibilités : de l'emploi, du travail, de l'économie, salariale, etc. Cette notion est d'ailleurs bien trop souvent employée sans que l'on définisse avec précisions les formes exactes qu'elle revêt<sup>72</sup>. Il importe de distinguer les moyens d'atteindre la flexibilité, ses composantes ainsi que ses conséquences tant individuelles que familiales et sociales<sup>73</sup>. Deux phénomènes surviennent concomitamment : la diversification des formes du travail et de l'emploi, d'une part, l'aggravation des inégalités, d'autre part. Les trois principaux vecteurs de la flexibilité de l'emploi et du travail résident dans les statuts d'emploi (diversification des statuts), la durée moyenne du travail (accroissement du travail à temps partiel et diversification des horaires faibles ou élevés) ainsi que les trajectoires professionnelles (difficulté d'insertion professionnelle, durée de chômage élevée) que nous aborderons successivement au cours des chapitres 2, 5 et 7. Notons que la flexibilité de l'emploi peut prendre cinq formes principales (Boyer, 1987). Il peut s'agir de l'adaptabilité de

---

<sup>72</sup> Son sens originel décrit la capacité des choses à s'adapter facilement, et éventuellement, à retrouver leur état initial, synonyme de souplesse et d'élasticité. Elle n'est connotée ni positivement, ni négativement. Mais aujourd'hui, elle se présente comme une norme sociale, de plus en plus envahissante et contestée.

<sup>73</sup> Nous l'aborderons tout au long de la thèse avec le concept de précarité et l'idée de flexibilisation. Celle-ci s'accompagne de l'augmentation des inégalités entre ceux qui ont un emploi et ceux qui le perdent ou n'en trouvent pas. Mais aussi entre ceux qui ont un emploi stable ou un emploi précaire et ceux qui voient leurs salaires stagner, alors que d'autres perçoivent de hauts salaires. Les conséquences subjectives de cette relation d'emploi double seront abordées ultérieurement.

l'organisation productive et de l'aptitude des travailleurs à changer de poste de travail<sup>74</sup>. Elle peut également se mesurer à la faiblesse des contraintes juridiques régissant le contrat de travail (malléabilité du volume de l'emploi). La flexibilité peut aussi désigner la sensibilité des salaires à la situation économique ainsi que la possibilité pour les entreprises de se soustraire à une partie des prélèvements sociaux et fiscaux et, plus généralement, de s'affranchir des réglementations publiques<sup>75</sup>. Plus précisément, la flexibilité de l'emploi n'est pas celle du travail. Les distinguer permet de cerner les enjeux de chacun puisqu'elle peut s'appliquer aux deux notions avec des conséquences très différentes (Barbier, 2000). Ainsi, flexibiliser un emploi signifie en rendre variable ses caractéristiques : le temps de travail qui lui est associé, les lieux et les conditions de son exercice, ses éléments statutaires et juridiques. Alors que flexibiliser le travail, c'est assurer que les facteurs de production deviennent malléables, adaptables à des circonstances changeantes de la production. La conséquence immédiate de la flexibilité de l'emploi et la remise en cause des éléments de garantie et de sécurité qui lui sont associés. Au contraire, flexibiliser le travail, n'entraîne en soi, aucune conséquence de ce type et, d'un point de vue économique, n'a aucune raison d'être opposé à la sécurité de l'emploi. La flexibilité du travail peut même constituer un progrès pour l'exercice des savoirs et des capacités individuelles et collectives par contraste avec une activité pauvre et répétitive dans un cadre rigide (Barbier, 2000). La flexibilité offre en effet la possibilité d'apporter des aspects positifs aux salariés et ne pas en tenir compte reviendrait à masquer l'un des ressorts de l'évolution contemporaine. La flexibilité est pour partie en phase avec les aspirations individuelles où la polyvalence, la gestion collective de la production et l'autonomie sont nettement préférables au travail parcellisé ainsi qu'aux formes rigides d'organisation du travail. Il est cependant à noter que les deux formes de flexibilité sont bien souvent liées au sens où la flexibilité de l'emploi se mêle à une flexibilité du travail déqualifiante. Les flexibilités du travail et de l'emploi sont donc deux notions différentes dont les conséquences ne sont ni socialement ni économiquement univoques. Ce faisant, nous ne nous attacherons pas à l'incertitude dans l'acte créatif, mais à la flexibilité et à la précarité dans l'emploi

---

<sup>74</sup> La flexibilité correspondante fait appel au savoir-faire et à la compétence de la main d'œuvre, et tout particulièrement à son aptitude à maîtriser divers segments d'un même processus productif (polyvalence).

<sup>75</sup> Dès lors, « utiliser une partie des salariés comme variable d'ajustement conjoncturel est devenu une pratique structurelle » (Glaymann, 2005, p. 254).

artistique. De façon plus spécifique, dans les arts, la flexibilisation s'impose puisque sont mis en place des modèles d'organisation discontinus tels que le Contrat à Durée Déterminée d'usage constant (que nous verrons ensuite) et l'*engagement contractuel sur projet*, véritables outils de flexibilité artistique.

## **2.2. L'engagement contractuel sur projet : les « porteurs de projets<sup>76</sup> » et les accompagnateurs de projets comme figures de l'emploi artistique *sur-flexible***

Les carrières des musiciens s'effectuent dans l'enchaînement de durées généralement brèves, corollaire de la prééminence de l'*engagement contractuel sur projet*. Cette relation intermittente d'emploi est, par conséquent, calibrée pour la durée d'un projet<sup>77</sup>, en ce sens que le travail est organisé selon des mobilisations temporaires aux objectifs précis et de courte durée. Elle renvoie à la possibilité de mobiliser, uniquement pour le temps nécessaire à la réalisation d'un projet, une force de travail susceptible d'activer ses compétences dans un processus coopératif chaque fois différent. Cette force de travail doit avoir la capacité de s'adapter à la variabilité de la composition des équipes, à la variabilité des employeurs, des conditions de travail, des rémunérations et des délais de réalisation (Corsani et Lazzareto, 2008). La sphère des arts a ainsi développé des formes flexibles spécifiques de contractualisation du travail : travail à la journée ou à la tâche pour un concert ou une séance studio par exemple. Cette élasticité de la journée de travail se traduit par la possibilité de recourir à un mode de déclaration forfaitaire des heures, le cachet, source d'insécurité de l'emploi et d'instabilité permanente (Cingolani, 2005) et, par là même, empreinte de précarité de l'emploi du fait de cette succession de projets artistiques.

Précisons plus concrètement l'ambivalence de cette notion de projet artistique : un artiste peut être *porteur de projets* et/ou *accompagnateur de projets*. Sous la catégorie de l'intermittence, nous constatons la coexistence de différentes réalités qui s'imbriquent : différentes modalités de l'emploi salarié et de la fonction d'entrepreneur,

---

<sup>76</sup> Terme emprunté à A. Corsani et M. Lazzareto (2008).

<sup>77</sup> Un projet est caractérisé par un ensemble d'actions coordonnées faisant appel à diverses compétences et ressources pour atteindre un but, la satisfaction d'un besoin spécifique particulier et un objectif autonome au sens où il a un début et une fin. Une fois l'objectif défini, les contraintes de temps, de budget et techniques déterminées, l'équipe constituée, il en résulte un avantage organisationnel : celui de la flexibilité fonctionnelle où la composition, l'assemblage et le désassemblage de l'équipe requise sont ajustés aux besoins variables de chaque projet.

une hétérogénéité d'économies culturelles, une multiplicité de typologies d'entreprise et, par conséquent, différentes fonctions de l'assurance chômage. Le *porteur de projet* dont la figure emblématique est constituée par le « salarié-employeur »<sup>78</sup>, c'est-à-dire par l'intermittent qui est à l'origine d'un projet, le monte, le dirige et le mène à bien. Ainsi, la même personne cumule la discontinuité, la variabilité et la disponibilité du salarié et de l'entrepreneur, sans pour autant s'identifier exclusivement à l'un ou à l'autre (Corsani, Lazzareto, 2008). Dans notre population, le *porteur de projet* est représenté par un groupe musical ou un interprète, sous contrat avec une maison de disque ou en autoproduction, qui se fixe sur un unique projet artistique porté par l'« *intime conviction de la réussite du projet qui fait tenir* » (Fabrice, 28 ans, chanteur). Le processus de création d'une œuvre et la réalisation d'un spectacle font appel à tout un personnel artistique et technique de collaboration. C'est cette entité collective de savoir-faire, fonctionnant en « clan-tribu », qui développe au quotidien leur projet artistique, comme le souligne ce *manager* d'un chanteur sous contrat avec une *Major Company* :

En fait, tu n'arrêtes jamais, tu n'arrêtes jamais ! On est dans la musique 365 jours sur 365, c'est ça, c'est non-stop, on ne s'arrête jamais (...). C'est constamment un flot, ça ne s'arrête pas. On travaille 8 heures par jour et quand t'es en pleine actu, c'est 10 heures même, on va dire 8 heures facile et des fois c'est plus et c'est tous les jours ! Il n'y a pas de dimanche. Mais ça c'est parce qu'on est en développement (Bertrand, 44 ans, *manager*).

Les *accompagnateurs de projets* recouvrent, quant à eux, les musiciens accompagnateurs et les auteurs-compositeurs, qui sont *multiprojets*<sup>79</sup> et qui concilient en

---

<sup>78</sup> Cette forme hybride d'emploi où l'intermittence combine la sécurité associée au travail salarié et la liberté procurée par le travail indépendant (Green, 2000) est également qualifiée de « salariés-indépendants » (Le Dantec, 1998) ou « d'entrepreneurs salariés » (Erbès-Seguin, 1994). Comme le souligne Richard, 33 ans, chanteur d'un orchestre de soirée privée, le maintien sur le marché du travail est conditionné par une dépense considérable d'énergie en courrier, appels téléphoniques et transport de matériel : « *tu gères ça comme une petite entreprise...mon premier taf c'est d'adapter le budget aux désirs du client, après il faut lui envoyer les contrats, voir la salle et le matériel qu'on va utiliser* ». Le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle réalise donc un compromis original entre liberté associée au travail indépendant et sécurité attachée à l'emploi salarié. A. Corsani et J.-B. Oliveau ont mis en avant l'idée d'une dilution de la relation salariale : leur enquête quantitative montre que près de 30 % des intermittents se sont déclarés à la fois « employeurs et salariés » (Corsani, Oliveau, 2005). Cette double identité se rattache à un modèle assez paradoxal dans lequel l'artiste bénéficie d'une plus grande autonomie tout en profitant de la protection sociale attachée à la norme salariale d'emploi. Ce statut de travailleur salarié, fut-il intermittent, donne en particulier accès au chômage, c'est-à-dire à l'externalisation hors de la communauté de métier de la couverture du risque attaché aux fluctuations de l'activité, à laquelle il substitue une forme d'instabilité juridiquement protégée (Erbès-Seguin, 1994). Il relâche ainsi le contrôle exercé sur l'individu par le groupe des pairs et favorise de ce fait une certaine fragmentation de l'identité sociale et professionnelle des musiciens. Alors que dans la plupart des pays, le



permanence projets passionnels et projets alimentaires. Ils exercent ainsi dans plusieurs formations musicales, auprès de différents artistes, connaissant une multiactivité professionnelle porteuse de multiples projets :

J'ai plein de projets comme ça, à droite à gauche, j'essaie de me diversifier parce que d'abord avec l'évolution du métier, ça va être de plus en plus dur de faire des séances parce que les maisons de disque produisent de moins en moins d'albums et ont de moins en moins d'argent. Donc au bout d'un moment on ne peut pas compter que là-dessus et on ne peut pas non plus faire que des grosses tournées tout le temps, donc il faut que tu trouves autre chose à faire (Christian, batteur, 39 ans).

L'intermittent, qui a cette faculté de contracter successivement, et parfois simultanément, avec une multiplicité d'employeurs, cesse sa relation d'emploi une fois la prestation accomplie. Cette forme d'emploi incarne le maximum de flexibilité, puisque les personnels sont embauchés pour des durées qui sont couramment la journée (un concert), voire la demi-journée, mais qui peuvent s'étendre aussi sur plusieurs semaines (enregistrement d'un album), voire plusieurs mois (tournée d'artiste). En cela, P.-M. Menger parle « d'hyperflexibilité » (Menger, 2005, p. 68). Nous préférons le terme *sur-flexibilité* qui rend davantage compte de cette intense flexibilité de la relation d'emploi des intermittents. Le lien de subordination du contrat de travail salarié est réputé valoir dans tous les cas. Contrairement à P.-M. Menger pour qui « la multiplicité des employeurs peut renforcer l'autonomie du travailleur » (Menger, 2005), nous pensons que dans la plupart des cas, l'artiste est confronté à l'acceptation contrainte des contrats et d'activités non souhaitées. Un musicien souligne cet état de fait : « *on ne peut pas dire non... on ne peut rien refuser. Le vrai luxe c'est de refuser des trucs nuls bien payés pour aller faire des trucs formidables mal payés, mais c'est rare. La grande chance est de pouvoir choisir les gens avec lesquels tu as envie de travailler* » (Etienne, 36 ans, batteur). C'est seulement après avoir été particulièrement bien implanté dans les

---

travail en *free-lance* pour une multiplicité d'employeurs place les artistes dans un statut d'emploi incompatible avec les dispositions d'assurance-chômage propres au salariat (Menger, 2002). L'extension de cette « précarité protégée » n'est pas sans effet sur l'identité professionnelle et artistique des musiciens qu'elle contribue à banaliser. Il s'agit là de l'existence d'un « travail de troisième type » (Supiot, 2000) situé entre indépendance et salariat.

<sup>79</sup> Il est également important de souligner que les musiciens et chanteurs peuvent être liés à plusieurs types d'employeurs en même temps ou successivement tels que les maisons de disque, les éditeurs, les tourneurs, les managers, les marques de matériel musical (les « endorsements »), les commanditaires de spectacle vivant ou encore d'autres artistes comme le souligne cet auteur compositeur : « *j'avais une fille à nourrir, j'étais en difficulté financière, c'était compliqué, donc je me suis mis à faire des chansons pour d'autres. Cette branche là a démarré très vite...le premier ça a été Johnny* » (Jean Jacques, 47 ans, chanteur, auteur-compositeur). Chacun ont des enjeux spécifiques, comme nous le verrons au chapitre 4.

réseaux de placement et être en situation de sur-emploi que quelques artistes peuvent se permettre de refuser des contrats et se retrouver ainsi en situation « d'autonomie » ou, plutôt de maîtrise de la relation d'emploi. Une fois le musicien bien ancré dans les réseaux de placement, cet avantage s'offre donc à lui : la possibilité de faire des choix, de ne pas tout accepter, même s'il reste conscient que c'est un risque à prendre qui n'est pas toujours sans conséquences. De là, l'embauche engendre l'embauche, conduisant à une très forte polarisation du marché entre une minorité accumulant les emplois et les autres. Dans ce contexte d'une économie dominée par le modèle de situations *multiprojets*, les carrières apparaissent comme l'effet émergent d'une succession de projets auxquels les musiciens prennent part. Ce sont, le plus souvent, les projets réussis qui font les carrières réussies dont les bénéficiaires deviennent à leur tour des gages de succès pour les projets auxquels ils participeront ultérieurement.

L'*engagement contractuel sur projet*, organisation temporaire par excellence, est donc caractéristique du système d'emploi intermittent, synonyme d'engagements contractuels à court terme et de relations temporaires de travail avec des partenaires qui peuvent être à chaque fois différents. Mais un tel système d'emploi exige une capacité d'adaptation supérieure à celle requise par une organisation permanente et stable, tout en imposant une plus grande insécurité d'emploi et des trajectoires professionnelles évoluant très irrégulièrement. La vitesse d'ajustement des individus aux situations et la rapidité de réorganisation des équipes insèrent la discontinuité des activités dans un enchaînement continu d'équilibres complexes. Mais cette capacité d'adaptation recouvre des degrés divers selon que l'artiste est un *musicien accompagnateur* de projets ou un interprète *porteur de projet*. En effet, le *modèle de production multiprojets* oblige à une réorganisation rapide des facteurs de production et conduit à une discontinuité imprévisible dans le rythme d'activité. Les employeurs veulent pouvoir puiser dans une large réserve de personnel pour réduire les coûts de leur production et souhaitent disposer d'un vivier de main d'œuvre le plus large possible pour tirer le meilleur parti de la variété des compétences et des talents. Mais, ils ne souhaitent pas pour autant supporter les coûts afférents qu'implique une protection des salariés contre le risque de chômage. Le marché artistique est donc un *marché désintégré du travail* où les employeurs se dégagent de leur responsabilité par rapport aux carrières des musiciens (Menger, 2005). En outre, la flexibilité requise par un système d'embauche au projet

créé un fort taux de chômage structurel (à chaque instant, le nombre d'artistes disponibles est supérieur au nombre d'emplois alloués et répartis entre les productions en cours). Cette composante structurante de la flexibilité impose donc aux individus des alternances de périodes de travail, de chômage indemnisé, de chômage non indemnisé, de recherche d'activité, de gestion des réseaux d'interconnaissance et de multiactivité dans et/ou hors de la sphère artistique. Le coût de cette intense flexibilité contractuelle est reporté sur les musiciens qui doivent rechercher des contrats, se former en permanence (travail de l'instrument et répétitions) et entretenir leurs réseaux professionnels d'interconnaissance. Ce coût est également reporté sur le régime des intermittents, « seul filet de sécurité (provisoire) face à cette incertitude » (Querrien, 2004), qui prennent en charge et rémunèrent ces périodes de « travail invisible » (Coulangeon, 2004) et de non-emploi. C'est ce que nous verrons au chapitre suivant.

### **2.3. Le CDD d'usage constant : le contrat intermittent ou la *sur-flexibilité* contractuelle**

Les formes d'emploi flexibles qui ont cours dans les métiers du spectacle possèdent une caractéristique temporelle essentielle : la fragmentation de l'emploi, où ces métiers s'exercent dans le cadre de contrats de travail extrêmement fractionnés, constitue le mode normal d'exercice de l'activité.

Rappelons que le travail artistique s'organise selon trois modes principaux : le travail dans des entreprises employant un personnel à plein temps et sur contrat pluriannuel (les intermittents d'orchestres), la cession contractuelle d'une œuvre ou la réalisation d'une prestation auprès d'un entrepreneur culturel, ainsi que le travail intermittent par projets avec engagement temporaire et paiement au cachet dont nous allons aborder les modalités. Ainsi, le spectacle se caractérise par un mode de gestion de la main d'œuvre très spécifique, qui fait appel à des contrats courts dits intermittents : le CDD d'usage constant (cf. annexe 3.1.), norme d'embauche qui se veut adaptée au modèle *de la production multiprojets*. Il existe, certes, une frange de salariés du spectacle employée à durée indéterminée par un employeur, mais elle est minime puisque la norme d'emploi est inversée dans ce secteur : les salariés du spectacle sont pour la plupart des salariés en CDD à employeurs multiples. De fait, la part des CDD s'élève à

95 % de l'emploi total pour les artistes interprètes des musiques populaires (Coulangeon, 2003), alors qu'elle est d'environ 13 %<sup>80</sup> dans le reste de l'économie (Insee, 2005).

Il nous apparaît nécessaire de contextualiser juridiquement le contrat des intermittents en explicitant les articles du *Code du travail* qui s'y réfèrent afin de mettre au jour les enjeux de ce contrat<sup>81</sup> qui se situe au cœur du régime d'intermittence. La singularité du régime français d'emploi dans les arts du spectacle s'alimente à trois sources d'exceptionnalité : la présomption de salariat des artistes, la définition du périmètre sectoriel du recours au CDD d'usage et la caractérisation de l'emploi en tant que temporaire « par nature ». Ainsi, les techniciens et personnels administratifs ont toujours été considérés comme des salariés, alors que les artistes ne le sont que depuis la loi du 26 décembre 1969 où le *Code du travail* émet l'existence d'un contrat de travail<sup>82</sup>. À l'instar d'autres professionnels du secteur du spectacle vivant, les musiciens ont donc été progressivement intégrés en France à la société salariale, depuis la fin des années 1960 (Coulangeon, 1999). Le législateur français a décidé que le lien de subordination, critère fondamental du contrat de travail, serait présumé exister entre un artiste-interprète et son co-contractant (Pessina-Dassonville, 2006)<sup>83</sup>. Ce salariat d'exception, construction juridique française, a pour intérêt d'avoir un contrat de travail faisant l'objet de règles particulières qui organisent la protection du salarié (sécurité sociale, assurance chômage, retraite) et lui reconnaissent un certain nombre de droits (rémunération minimum, durée du travail). L'un des aspects remarquables de la

---

<sup>80</sup> Ce pourcentage comprend les intérimaires, les CDD, les temps partiels subis et les stages.

<sup>81</sup> Il existe cependant une multiplicité de formes de contrat de travail intermittent. En effet, les propositions des employeurs multiplient les formes du contrat de travail, au CDI et CDD « classique » s'ajoutent le CDD d'usage (que nous allons expliciter), le CPDI et le CD2I. Le Contrat de Projet à Durée Indéterminée est un CDI qui prévoit les conditions de rupture du contrat lorsque le chantier, le projet, le programme désignés dans le contrat se terminent, le licenciement est alors automatique (Renoux, 2006). Le CD2I est un contrat à durée indéterminée souvent à temps partiel, d'une flexibilité totale car le salarié connaît ses jours de travail avec des délais de prévenance très réduits (3 jours). Le refus par le salarié de plus de 10 % des dates proposées dans ces conditions justifie la rupture du contrat et son licenciement (Renoux, 2006).

<sup>82</sup> « Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce » (Article L.762-1 du *Code du travail*).

<sup>83</sup> Le fait que l'Article L. 762-1 du *Code du travail* dispose que la présomption de subordination « n'est pas détruite par la preuve que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art », constitue la confirmation de l'idée que sa subordination présumée à un employeur est pour lui une garantie de liberté. Le bénéfice de cette qualité lui permet d'atténuer l'extrême précarité qui est inhérente à l'exercice de son activité. Ils font ainsi partie de cette nouvelle catégorie hybride de sujets de droit qui « marient liberté et servitude » (Supiot, 1999).

situation juridique des intermittents du spectacle est donc que la loi organise la pluriactivité ou du moins la multiplicité des relations de travail dans le cadre du salariat (Dhoquois, 1988). En raison des particularités du métier, la règle, chez les intermittents du spectacle et de l'audiovisuel, est une certaine catégorie de contrat de travail à durée déterminée : le Contrat à Durée Déterminée d'usage constant, par opposition au Contrat à Durée Déterminée de droit commun. L'Article 122-1-1 du *Code du travail* circonscrit le CDD d'usage en une série de secteurs d'activité définis par décret. Ainsi, l'Article D 121-2 précise la liste de ces activités parmi lesquelles figurent « les spectacles, l'action culturelle, l'audiovisuel, l'information et la production cinématographique ». Enfin, pour ce qui concerne l'exercice de l'activité, l'Article L.122-1-1 du *Code du travail* caractérise la nature des emplois éligibles au CDD d'usage : au sein des secteurs d'activité listés, il doit s'agir d'emplois pour lesquels il est d'usage constant de ne pas recourir au CDI, en raison de la « nature temporaire » de ces emplois. Le fait de recourir au CDD d'usage constant permet une souplesse procédurale sans équivalent. Il peut, en effet, notamment être indéfiniment renouvelé sans avoir à respecter de délai de carence entre deux missions, ne donnant pas le droit au versement d'une prime liée à la rupture du contrat (Rey, 2001). Autrement dit, la précarité de l'emploi, reconnue comme une situation subie à compenser par une prime dans les autres secteurs d'activité, est considérée comme « normale » dans le secteur des spectacles qui n'en bénéficie pas (Sinigaglia, 2007). En outre, du fait de l'embauche à la tâche ou au projet, les contraintes procédurales sur la cessation de chaque relation contractuelle sont nulles, la fin d'un contrat n'ayant rien d'un licenciement (Menger, 2004). Ces contrats échappent donc à la plupart des règles protectrices prévues par le code du travail pour les CDD de droit commun puisqu'ils peuvent être conclus sans terme précis, pour une durée excédant 18 mois (Article L.122-1-2 III) et également être reconduits plusieurs fois successivement (Latarjet, 2004). Le salarié, employé sous contrat intermittent, peut donc être maintenu durablement dans une situation précaire sans bénéficier d'une contrepartie. Par ailleurs, étant donné son usage fort répandu, l'artiste se voit dans l'impossibilité de le refuser sous peine d'être évincé de ce secteur d'activité. La loi entérine ainsi la précarité de l'emploi dans ce secteur où l'emploi intermittent, synonyme de *sur-flexibilité contractuelle*, incarne la « perfection concurrentielle : embaucher et débaucher en tant que besoin, sans barrière ni à l'entrée, ni à la sortie,

sans coût de prospection ni de licenciement » (Menger, 2002). La gestion de la relation d'emploi s'allège donc spectaculairement et la responsabilisation des employeurs vis-à-vis des carrières n'est plus.

Au regard de cette situation contrastée, B. Latarjet (2004) préconise un aménagement du CDD d'usage par la création d'un « CDD d'artiste » qui pourrait contribuer à restaurer les équilibres, tout en conciliant statut social et liberté artistique. La commission présidée par M. de Virville a formulé, quant à elle, 50 propositions au ministre des affaires sociales, du travail et de la solidarité (2004). La proposition 18 énonce la nécessité d'accorder au CDD d'usage de meilleures garanties financières : « les salariés concernés devraient à tout le moins se voir offrir les mêmes garanties financières que les autres salariés employés sous CDD. Par ailleurs, la limitation dans le temps de la durée du recours à ces contrats devraient également être étudiée ». Il préconise ainsi l'entrée des artistes dans le droit commun. Le recours au CDD d'usage et l'*engagement contractuel sur projet*, flexibilités intenses qui structurent l'offre d'emploi des intermittents, a pour résultante une *précarité structurelle* (Daugereilh, Martin, 2000) de l'emploi, s'agissant d'une profession précaire par nature, alternant périodes d'emploi et de non-emploi.

### **3. Spécificité de la précarité de l'emploi intermittent : « un régime d'emploi-chômage »**

La précarité sera ici envisagée à partir de caractéristiques objectives liées à l'instabilité de l'emploi dans le spectacle (les données subjectives feront l'objet d'une analyse ultérieure). Nous aborderons successivement ce que recouvre le concept de précarité de l'emploi, mais également sa spécificité dans le domaine de l'emploi intermittent liée à l'alternance de séquences d'emploi et de non-emploi ainsi qu'au phénomène de sous-emploi. Le marché du travail intermittent repose, en effet, structurellement sur une articulation spécifique entre périodes rémunérées d'activité et périodes indemnisées de non-travail, synonyme de chômage récurrent et de sous-emploi.

### 3.1. De quoi est faite la précarité de l'emploi ?

Utilisée à la fois dans le discours politique et scientifique, la précarité, terme d'une polysémie extrême (Barbier, 2005), est rattachée principalement à ce dont l'avenir et la durée ont d'instables et d'incertains (Cingolani, 2005), à ce qui est court, fugace et fragile. Dans le champ de l'emploi, elle désigne classiquement un type d'emploi dit atypique ou hors-norme par rapport au modèle de l'emploi à temps plein en Contrat à Durée Indéterminée. Or, l'analyse de S. Paugam met en avant l'ampleur d'une distinction<sup>84</sup> représentant une nette extension de la notion de précarité par rapport à ce repérage des « formes particulières d'emploi ». Il définit en effet la précarité de l'emploi quand ce dernier « est incertain et que le salarié ne peut prévoir son avenir professionnel » sa situation étant « caractérisée par une forte vulnérabilité économique et une restriction, au moins potentielle, des droits sociaux » (Paugam, 2000, p. 356). En France, la précarité professionnelle, relevant du rapport à l'emploi<sup>85</sup>, est ainsi synonyme d'instabilité de l'emploi. C. Nicole-Drancourt explique, quant à elle, que la précarité de l'emploi est désignée « parfois comme un sous-ensemble d'emplois hors-norme (emploi à durée déterminée, intérim, stages), parfois c'est l'ensemble des emplois hors-norme<sup>86</sup> ; parfois encore c'est l'emploi hors-norme plus le chômage ; parfois enfin, la précarité désigne l'ensemble du système d'emploi considéré comme déstabilisé<sup>87</sup> par la diffusion rapide des nouvelles formes d'emploi » (1992, p. 56). La précarité naît d'une « insertion au compte-goutte sur un marché trop étroit, et de processus d'insertion par paliers dans des sas successifs qui vont du chômage à l'emploi stable, en passant par le premier emploi qui sera plus souvent précaire » (Nicole-Drancourt, 1992, p. 63). Elle est alors considérée comme le nouveau modèle d'entrée dans la vie professionnelle ; ce

---

<sup>84</sup> Il regroupe trois catégories : les salariés titulaires de contrats à « statut précaire » ; les salariés en sous-emploi (repérés par le temps partiel) et les titulaires d'emplois stables « déstabilisés » (Paugam, 2000, p. 64).

<sup>85</sup> En Angleterre, elle a trait à la faiblesse des salaires et aux mauvaises conditions de travail, relevant ainsi du rapport au travail.

<sup>86</sup> S. Paugam chiffrerait, en 1993, à seulement 51,6 % les personnes occupant un emploi « stable non menacé » (1993).

<sup>87</sup> La signification de la précarité est désormais conçue, dans les travaux de la fin des années 1990, comme désignant la déstabilisation générale de la société. On pense ici à l'analyse de R. Castel qui fait référence à une précarisation de la société dans son ensemble, s'apparentant à « l'effritement de la condition salariale » (Castel, 1995). Plus encore, pour L. Boltanski et E. Chiapello, la précarisation fait référence à une « dualisation du salariat et une fragmentation du marché du travail » (1999). Passant du « micro » au « macro », de l'entreprise à la société, les divisions du marché du travail deviennent des dualisations de la société, avec l'annonce d'une « société à deux vitesses » (Boltanski, Chiapello, 1999).

processus est d'autant plus marqué dans l'insertion professionnelle musicale (comme nous le verrons au chapitre 7), désignant tant des phénomènes structurels d'emploi que des caractéristiques de vécus individuels générés par ce type d'emploi.

Le point commun entre ces différentes formes d'emplois précaires est la discontinuité des temps, désignée de façon générale sous le terme d'intermittence. De ce point de vue, les « salariés intermittents » (Cingolani, 2005) ne recouvrent donc pas que les intermittents du spectacle, au sens strict, auxquels nous nous sommes intéressés. Ils représentent cependant pour nous, la figure emblématique des travailleurs subissant la précarité de l'emploi dans la mesure où pour la grande majorité d'entre eux, la carrière professionnelle se déroule dans la précarité, de surcroît structurelle. Leurs emplois sont, en effet, consubstantiellement précaires dans le sens où leur précarité est entérinée par le droit et les conventions interprofessionnelles (Sinigaglia, 2007). Se retrouvant ainsi dans l'incapacité d'anticiper à moyen terme les évolutions de leurs situations et ne représentant pas une étape dans leur trajectoire, mais un état durable pour la très grande majorité des musiciens intermittents, nous qualifierons donc leur *précarité d'endémique*, en ce sens qu'elle est routinière et permanente. Au regard de cet état structurel et de l'acception étymologique du terme<sup>88</sup>, il est possible d'avancer une définition plus large de la précarité de l'emploi, entendue comme l'incapacité à accéder à une autonomie économique par le travail. Il s'agit donc de travailleurs pour lesquels réside un lien de dépendance, ou plus encore, de subordination vis-à-vis d'un tiers qu'il soit familial (aide parentale ou conjugale), amical, institutionnel ou étatique. Cette forme contemporaine de domination est emblématique des musiciens intermittents qui, nous le verrons, sont tous subordonnés à leur système d'indemnisation-chômage dérogatoire ainsi que, pour beaucoup, à une aide financière familiale. En voici un exemple caractéristique :

Si tu n'as pas de travail c'est justement parce que tu n'as pas de travail, donc ça m'est arrivé de gagner zéro ! Mais quand je te dis zéro, c'est zéro, donc si je n'avais pas une famille je serais SDF, mais vraiment, je serais sous les ponts parce que si à un moment donné ce n'était pas ma mère qui payait tous les mois et qui m'envoyait de la tune et moi qui donnait quelques cours, il y a un moment donné dans ce métier, quand tu traverses une période difficile, si tu n'as pas une famille, une structure autour de toi, tu finis à la rue. Moi j'aurais pu vraiment finir à la rue, pour de vrai parce que si tu ne peux pas payer, ton propriétaire te dit au revoir. Il se trouve que j'ai de la famille, des amis, donc ça va mais tu peux être clochardisé. Ce qui n'aurait pas fait de moi

---

<sup>88</sup> Le mot précaire vient du latin *precarius*, signifiant « obtenu par la prière », ce qui renvoie donc étymologiquement à un rapport de domination, de subordination et à une mise en soumission.



d'un coup un plus mauvais chanteur, mais j'aurais été à la rue ou dans le métro (Julien, 39 ans, chanteur).

Ce lien de subordination et de dépendance vis-à-vis d'un tiers est caractéristique d'une situation qualifiée, à notre sens, de précaire. Mais plus spécifiquement, la précarité de l'emploi des musiciens ne peut être abordée sans référence au chômage récurrent que connaît cette population.

### **3.2. Une précarité endémique de l'emploi intermittent consubstantielle à l'alternance emploi/chômage**

En matière d'intermittence, il est inéluctable d'élargir le point de vue au-delà de l'emploi seul, pour envisager les modalités de l'interaction entre emploi et chômage et la manière dont les chômages sont constitutifs d'une intermittence de l'activité musicale. Le facteur essentiel de la précarité de l'emploi intermittent réside donc dans ces ruptures engendrées par l'alternance d'emploi, aux périodes plus ou moins longues, récurrentes et rapprochées<sup>89</sup>. De ce fait, contrairement aux travailleurs classiques qui font l'expérience du chômage, engendrant difficultés financières, sociales et symboliques, désocialisation et désorganisation des temps sociaux, pour les musiciens intermittents, ces périodes sont vécues d'une toute autre manière. Condition inévitable faisant partie de l'essence même de leur activité et de leur statut, ce chômage omniprésent et consubstantiel au régime d'emploi des artistes intermittents, ne représente donc pas un risque éventuel, mais un état de fait<sup>90</sup>. Dès lors qu'elles s'inscrivent dans le cadre d'une relation au travail liée à la nature intermittente de l'activité et à la multiplicité des employeurs, ces périodes ne coïncident donc pas avec un éclatement des cadres sociaux et temporels de l'existence, caractéristique de l'expérience classique du chômage, mais font partie intégrante de leur condition et sont banalisées. De surcroît, ce non-emploi intermittent ne signifie pas pour autant non-

---

<sup>89</sup> Ce chômage atypique est ainsi le lieu de transit par excellence des discontinuités et de carence des revenus (cf. chapitre 4).

<sup>90</sup> Il demeure, cependant, une part d'incertitude dans la mesure où ils ne connaissent pas la durée de la période de non-activité, et au delà d'un certain temps sans contrat, survient peur, angoisse et doute, comme le souligne ce batteur : « *j'aime bien les périodes d'inactivité quand je sais que derrière il va y avoir plein de choses, mais les périodes d'inactivité quand tu ne sais pas trop ce qui va se passer derrière, c'est très flippant, t'as l'impression que t'es chômeur et que personne ne va t'appeler. Je les redoute... Quand tu n'es pas sûr de ton avenir à court terme c'est hyper flippant !* » (Michel, 37 ans, batteur). Ce chômage, même récurrent, n'en demeure pas moins une charge mentale au quotidien.

activité. Bénéficiant des ressources de l'assurance-chômage, les professionnels de ce secteur considèrent rarement les périodes comprises entre deux engagements comme des périodes strictement chômées. Elles sont, en effet, mises à profit pour entretenir et parfaire la maîtrise du métier et de l'instrument, composer, concevoir des projets, en assurer la mise au point et les répétitions, rechercher des partenaires financiers et des lieux de diffusion. Ce que confirme C. Paradeise en expliquant que la vie professionnelle artistique peut comporter des périodes sans activité, sans pour autant en faire des moments de chômage. Elle estime ainsi qu'« un jour donné, 95 % de la population ayant droit à indemnisation ne pratique pas son métier de manière visible » (Paradeise, 1998), mais exerce, néanmoins, une activité en lien avec celui-ci. De ce point de vue, les indemnités journalières, perçues par les intermittents, contribuent fortement au financement de la part invisible du travail artistique.

Omniprésent et séquentiel, ce chômage récurrent des intermittents de la musique n'est pas pour autant unique. Il recouvre, il est vrai, plusieurs modalités : tout au long de leurs trajectoires, les musiciens ne connaissent pas un chômage, mais *des* chômages, allant de quelques jours à plusieurs semaines, voire plusieurs mois, risquant alors d'aboutir à la perte du système d'indemnisation qui se rattache à ce régime spécifique. Il existe également différentes combinaisons d'instabilité dans la mesure où ces discontinuités biographiques diffèrent entre chaque musicien et fluctuent tout au long d'une trajectoire personnelle. Nous avons ainsi deux cas de figure : la dominante *par l'activité* artistique ou la dominante *par le chômage*. La *dominante par l'activité* est bien évidemment la plus confortable, mais n'est pas pour autant exempte de précarité de l'emploi. On peut parler, dans ce cas, de « chômeurs occasionnels » pour lesquels la précarité en pointillé représente un état non permanent. Comme le souligne P. Coulangeon, cette précarité de court terme est porteuse de stabilité à long terme ; c'est le paradoxe de la stabilité dans la discontinuité des relations d'emploi (Coulangeon, 2004). Cette discontinuité étant la règle et la continuité l'exception, le fractionnement de l'emploi constitue l'une des caractéristiques dominantes de l'activité du musicien. Mais les « chômeurs occasionnels », dont l'activité est la plus dispersée, sont paradoxalement ceux qui maximisent leurs chances de survie sur le marché de l'emploi musical ; la précarité de l'emploi à court terme étant alors porteuse de stabilité à long terme. À l'inverse, les musiciens dont la dominante est le chômage, que nous appellerons « chômeurs

récurrents », connaissent une véritable précarité permanente qui se nourrit de ses propres chairs. Cette « installation dans la précarité » (Castel, 1995, p. 410) passe par la mise en place d'un cercle vicieux contrats-chômage-précarité dont la forme de régulation du marché du travail s'adresse moins aux situations qu'aux successions de situations. Le fait de travailler au coup par coup et de subir un « travail au jour la journée »<sup>91</sup>, obligeant ainsi les musiciens les plus précaires et les moins solidement insérés dans les réseaux de placement, à passer leur vie à chercher l'emploi<sup>92</sup> et à « courir le cachet ».

Dans les deux cas de figure de dominante, la *précarité endémique* de l'emploi intermittent recouvre l'aspect séquentiel des embauches et l'absence de cohérence et d'anticipation dans les trajectoires. Ce qui est constitutif de la population des musiciens et, parfois problématique, c'est moins la situation d'être au chômage que l'enchaînement des différentes périodes chômées, leur durée respective et leur récurrence. Il est cependant à noter que suivant les vécus, ces périodes de non-emploi sont ressenties différemment selon les musiciens et les moments de la carrière. En effet, un musicien en voie d'insertion professionnelle vivra plus aisément ces périodes d'inactivité et d'instabilité permanente, qui lui paraîtront être des épreuves à surmonter pour s'insérer professionnellement, qu'un artiste en milieu ou en fin de carrière avec des responsabilités familiales. La précarité de l'emploi des musiciens relève donc d'un processus dont les effets ne se manifestent pas seulement au sein des catégories classiquement précaires, mais affectent, à des degrés variables, la quasi totalité d'entre eux. Tous sont donc soumis à cette *précarité endémique* assujettie au fait de subir des ruptures d'activité plus ou moins longues, pouvant même aller jusqu'à la perte du statut, voire à l'éviction du marché. En effet, dans l'exercice des métiers artistiques, borné par

---

<sup>91</sup> En outre, le musicien sait parfois au dernier moment qu'il va travailler, notamment lors de séances studio pour les *Major Companies*. Comme le souligne ce musicien : « « la maison de disque peut t'appeler la veille pour le lendemain en te demandant d'aller en Belgique à ICP pour enregistrer un single... Des opportunités comme ça, c'est pas tous les jours non plus... Tu t'arranges et t'y vas » (Yannick, 32 ans, guitariste). L'inverse est vrai aussi, une prestation peut être annulée la veille, voire le jour même ; ne pouvant décrocher un autre contrat, il s'agit d'une perte financière sèche pour le musicien.

<sup>92</sup> Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler celles des vacataires qui ne savent que rarement quelles seront leurs perspectives d'emploi au-delà d'une dizaine de jours. C'est pourquoi ils ont tendance à prendre tout ce qui leur est proposé ; c'est ce que nous appelons l'*acceptation contrainte* chez les musiciens. La liberté de refuser des engagements dont ils disposent théoriquement relève en effet d'un mythe. En cela, « la liberté des vacataires consiste essentiellement à trouver par eux-mêmes les occasions d'en être dépossédés » (Caveng, 2010, p. 63). Il n'est donc pas rare que les vacataires, comme les musiciens, ne planifient rien de personnel afin de répondre positivement à toute offre de travail. Cela étant, cette disponibilité permanente ne garantit pas pour autant une charge de travail suffisante.

un horizon temporel particulièrement instable, le principal risque n'est pas de connaître des épisodes de chômage plus ou moins longs (puisqu'ils sont consubstantiels au régime d'emploi des artistes intermittents), mais celui d'être exclu du marché de l'emploi. Ces deux dimensions sont pourtant fortement liées l'une à l'autre. La fréquence et la durée des épisodes de chômage qui s'intercalent entre les périodes d'emploi sont extrêmement variables d'un individu à l'autre et selon les périodes de la carrière, mais « l'articulation vertueuse des deux peut se muer en un redoutable cercle vicieux lorsque notamment la durée séparant les périodes d'emploi s'allonge » (Coulangeon, 2004). La répétitivité des périodes d'inactivité couplée à leur durée respective peuvent ainsi aboutir dans certains cas à l'éviction, partielle ou totale, du système d'emploi musical.

### **3.3. De l'alternance emploi/chômage au problème du sous-emploi intermittent**

La composante structurelle de la précarité de l'emploi des intermittents de la musique se caractérise par la recherche de nouveaux contrats, ponctués de nombreux changements d'employeurs et d'alternances de périodes d'emploi et de non-emploi<sup>93</sup>. Mais pour beaucoup, la question de ces « entre deux » est exacerbée et laisse place à des situations opposées : certains « chômeurs récurrents » subissent un sous-emploi chronique, alors que certains « chômeurs occasionnels » développent leurs activités et leurs réseaux de placement, atteignant ainsi une situation de sur-emploi (accumulation de plusieurs contrats simultanément dont la durée totale de travail excède la durée normale). Depuis la conférence internationale du travail de 1982, la notion de sous-emploi, qui se situe entre emploi et chômage (CNIS, 2008), correspond à une définition internationale précise : « sont en sous-emploi visible les personnes pourvues d'un emploi [salarié ou non salarié] qui travaillent involontairement moins que la durée normale du travail dans leur activité et qui était à la recherche d'un travail complémentaire, ou disponibles pour un tel travail dans la période de référence » (Thélot, 1986, p. 38). Dans la population active classique, on assiste au caractère transitoire de cette situation soit vers le chômage, soit vers l'emploi à temps-plein ; c'est le développement du travail à temps

---

<sup>93</sup> La contrepartie à cette *précarité endémique* est constituée par une forme d'assurance (que nous aborderons au chapitre suivant), activée par les partenaires sociaux, contre les risques de dégradation de l'employabilité provoquée par cette alternance fréquente entre travail et inactivité.

partiel qui renvoie à cette notion de sous-emploi visible<sup>94</sup>, dans la mesure où les salariés concernés acceptent de tels emplois faute de trouver un poste à plein temps (Lallement, 1994). Chez les musiciens intermittents, en revanche, le risque de sous-emploi est nécessairement accru puisque le déroulement normal de leur activité se présente comme une succession de contrats d'emploi et de séquences de non-emploi ; le temps plein classique n'existe donc pas. Pour cette population, subissant par nature des périodes de non-emploi, le seuil de sous-emploi est nécessairement plus haut : il est de plusieurs semaines sans aucun contrat. Le déroulement normal de l'activité d'un actif en régime intermittent se présente, en effet, comme une succession d'épisodes d'activité contractuelle et de périodes de non-emploi. Mais ce schéma se décline en réalité de multiples façons et fait apparaître des situations très contrastées :

- Pour certains, l'alternance entre emploi et non-emploi peut être d'une régularité parfaite, comme dans le cas des « intermittents stables » dont l'agenda est établi sur plusieurs mois, prévoyant des activités un ou deux jours par semaine, de manière fixe et régulière (c'est le cas pour les artistes en tournée). C'est à l'artiste que revient la charge de composer son agenda de travail afin de gérer au mieux les discontinuités d'activité et de s'écarter du danger de l'inactivité. Il doit aussi bâtir son réseau d'employeurs, choisir entre les demandes quand il est réputé, ou presser les recherches quand il doit accumuler les contrats pour ne pas perdre son indemnisation spécifique pour l'année suivante (la « pêche aux cachets »). A lui également de disposer des solidarités professionnelles nécessaires pour combler les manques dans son crédit d'heures (Menger, 2004). Le « musicien stable » est donc celui qui gère efficacement ces différents paramètres.

---

<sup>94</sup> Puisque la norme de référence des demandeurs d'emploi reste l'emploi stable à temps plein, le développement des emplois à temps partiel correspond en partie à une augmentation du sous-emploi. On peut parler alors de temps partiel contraint. Celui-ci est passé de 800 000 environ en 1990 à 1,4 million en 1997, représentant 35 % des emplois salariés à temps partiel en 1990 et 47 % en 1997 (Paugam, 2000). Il s'agit d'emplois « périphériques » ou « faute de mieux », correspondant souvent à de faibles salaires. Son évolution s'explique, au moins en partie, par l'augmentation au cours des dernières années des emplois à statut précaire qui sont souvent pour les salariés des emplois « faute de mieux ». Le sous-emploi révèle en ce sens que la norme de référence reste l'emploi à temps plein et à durée indéterminée.

- Pour d'autres, les « musiciens précaires », c'est l'opportunité des projets et des offres d'emploi qui impose sa loi ; l'activité est donc imprévisible et s'enchaîne de manière discontinue, laissant place à une précarité de l'emploi accrue pouvant prendre diverses formes. Ce peut être l'artiste qui perçoit le RSA ou qui a perdu ses droits au régime d'intermittent ou encore, pour lequel le contrat d'artiste avec sa maison de disque a été rompu ou enfin, un musicien effectuant une double activité (alternant travail vocationnel et emplois para-artistiques, voire extra-artistiques). Voici l'exemple emblématique d'un chanteur ayant longtemps « galéré » après avoir joué plusieurs années dans d'importantes comédies musicales :

Après le Petit Prince, ça a été très difficile, je suis rentré dans une période de non-travail très longue, avec très peu de cachets. Ça a été difficile parce que je n'ai pas réussi à rebondir immédiatement sur un autre projet et d'ailleurs très peu de mes copains ont réussi à le faire. Ça a été vraiment une des périodes les plus difficiles parce que concrètement ça veut dire pas de boulot, ça veut dire perdre l'intermittence, ça veut dire pas de tunes, ça veut dire pas payer son loyer, ça veut dire avoir du mal à bouffer. Ça veut dire tout ça jusqu'au jour où le travail revient, mais ça peut être très long. La grosse galère a duré deux ans quand même ! Alors dans les deux ans, t'as toujours un moment où tu vas faire 4 bals l'été parce que t'as un copain, mais 4 bals c'est 100 euros ! Donc voilà. Mais la grosse, grosse galère ça a duré... J'ai récupéré l'intermittence il n'y a pas si longtemps que ça (Olivier, 34 ans, chanteur).

- Les « musiciens saisonniers » accumulent, quant à eux, en quelques semaines un grand nombre d'heures d'activité, et se placent ensuite en retrait du marché du travail, pendant une période plus ou moins longue. Cette saisonnalité de l'emploi met en exergue l'alternance sous-emploi/sur-emploi.
- Enfin, pour une infime minorité, très demandée et réputée, l'intermittence peut être synonyme de suractivité permanente ou quasi permanente ; ces « musiciens permanents » cumulent, par exemple, tournées d'artistes de renom et séances studio tout au long de l'année.

Cette pluralité des situations engendre donc une diversité des niveaux de vulnérabilité qui renvoie à des parcours biographiques distincts : pour certains, les précarités s'inscrivent dans un destin d'intermittences et une condition salariale atypique, pour d'autres, elle constitue un ensemble de transitions qui mènent à des emplois rémunérateurs stables (de par leur cumul).

Au cours de ce chapitre, nous avons montré que le système d'emploi musical comprend trois moments d'un processus global (la production, la diffusion et la consommation), chacun traversé par des évolutions de tout ordre (technologique, social, économique et numérique). Nous nous sommes, ensuite, attachée à comprendre sur quoi repose l'extrême flexibilité de l'emploi intermittent structuré par l'*engagement contractuel sur projet* et le recours au CDD d'usage constant. Enfin, la précarité de l'emploi a été envisagée à partir de caractéristiques objectives liées à l'instabilité de l'emploi dans le spectacle : le système d'emploi intermittent repose, structurellement, sur une articulation spécifique entre périodes rémunérées d'activité et périodes indemnisées de non-emploi. En somme, ce chapitre s'est attaché à mettre en exergue la *sur-flexibilité* de l'emploi intermittent corrélée à sa *précarité endémique* et structurelle, elles-mêmes liées à la flexibilité contractuelle et organisationnelle de ce marché artistique spécifique, marqué par un chômage récurrent et un sous-emploi chronique. C'est au regard de ces différentes caractéristiques que nous évoquons une *flexiprécarité* de l'emploi intermittent.

Ce qui caractérise, en propre, le fonctionnement du régime de travail des intermittents du spectacle en France est donc l'imbrication des temps de travail et de non-emploi indemnisés ainsi que, de façon globale, le fractionnement de l'emploi. Dans ce cadre, la *précarité endémique* de l'emploi est reconnue officiellement comme un phénomène durable encadré par deux dispositifs : le CDD d'usage constant comme « mode d'emploi spécifique » (Maruani, 1989), que nous venons d'aborder, et les annexes VIII et X, dérogatoires au régime général d'indemnisation du chômage (Daugereilh, Martin, 2000) ; flexibilité de la négociation contractuelle et flexibilité assurantielle étant fonctionnellement liées. Mais pour que la main d'œuvre soit disponible et assure à la production artistique sa flexibilité, le coût de cette disponibilité doit être partagé. Une partie est ainsi prise en charge par les employeurs qui paient des salaires dont le taux horaire, à qualification égale, est plus élevé que dans d'autres secteurs (Menger, 2005) ; il s'agit là d'une forme de compensation de la discontinuité de l'emploi des artistes. L'autre partie est à la charge du salarié lui-même sur qui repose le poids de la recherche permanente de contrats, laissant place à « une pêche aux cachets » permanente. Depuis quarante ans, la France a mis en place un système spécifique d'assurance contre le sous-emploi indemnisant les périodes récurrentes de chômage des intermittents qui satisfont

aux critères d'éligibilité. Reste alors à saisir les caractéristiques de ce régime spécifique d'assurance-chômage contre le sous-emploi récurrent des artistes, forme de socialisation des revenus atténuant la charge individuelle du risque professionnel, qui fera l'objet du chapitre suivant.



## Chapitre 2

### L'intermittence comme sécurisation du régime d'emploi *flexiprécaire* des musiciens

Après avoir caractérisé le système d'emploi *flexiprécaire* des musiciens, nous allons analyser sa sécurisation incarnée par le régime spécifique d'assurance-chômage des intermittents. La *flexiprécarité* de l'emploi artistique, exposant fortement au sous-emploi et au chômage récurrent, est rendue gérable et assurable. Cette gestion relève tant de l'individuel de par différentes procédures de diversification des activités et des sources de revenus (cf. chapitre 4 et 7) que du collectif *via* une « gestion assurantielle mutualisée » (Menger, 2005). La problématisation de l'intermittence peut être représentée comme un triangle dont un côté renvoie à l'économique<sup>95</sup>, le deuxième côté au juridique<sup>96</sup> et le troisième côté au politique<sup>97</sup>. Il apparaît donc légitime d'interroger la particularité de ce dispositif assurantiel ainsi que le triptyque salariés, employeurs et assureurs en se demandant *dans quelle mesure l'intermittence, en tant que sécurisation des trajectoires professionnelles, participe-t-elle à la socialisation et à l'intégration des musiciens ?*

Pour répondre à cette question le chapitre sera structuré en trois niveaux. Tout d'abord, le niveau macro-social avec l'analyse de la manière dont l'Unedic<sup>98</sup> prend en charge les périodes de non-emploi des musiciens, c'est-à-dire quelles règles du jeu caractérisent ce

---

<sup>95</sup> 100 000 intermittents, 208 millions d'euros de cotisations et plus d'un milliard de prestations en 2005 (Antonmattéi, 2006),

<sup>96</sup> De nouvelles règles ont été mises en place le 1<sup>er</sup> avril 2007, faisant jouer les solidarités interprofessionnelles, professionnelles et nationales.

<sup>97</sup> Renvoyant, pour la France, à la place de la culture et de son financement.

<sup>98</sup> Ce régime fait partie de l'Unedic (Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce), organisme de gestion paritaire entre les partenaires sociaux créé en 1958, qui gère l'ensemble de toutes les cotisations chômage, toutes branches confondues.

régime spécifique d'assurance-chômage (1). Puis, un niveau plus subjectif avec l'analyse de l'intermittence vue de l'intérieur en se penchant sur la manière dont les musiciens vivent et se vivent dans ce régime particulier (2). Enfin, il sera question du jeu avec les règles qui émanent tant des employeurs que des musiciens ; c'est l'intermittence comme socialisation dans et par le contournement des règles (3).

## **1. Comment sécuriser et assurer l'emploi intermittent ?**

En lien avec le développement du secteur artistique et les conflits qui s'y rattachent, la problématique du culturel et, plus spécifiquement, de l'intermittence fait débat. Le questionnement de cette section peut se formuler ainsi : comment les différents pays européens sécurisent les discontinuités de l'emploi artistique et comment ils financent les périodes de non-emploi inhérentes à ce régime d'emploi *flexiprécaire*. Nous examinerons la manière dont les différents pays européens gèrent l'emploi artistique et ses aléas pour ensuite dégager, plus spécifiquement, les aspects de l'exceptionnalité juridique française en la matière.

### **1.1. L'emploi artistique et ses protections au niveau européen**

Même si la réalité de l'indépendance entre les embauches successives et la rémunération au cachet existe dans tous les pays européens, la forme juridique du régime des intermittents est propre à la France. En effet, en France, le statut de l'artiste-interprète, unique et très différent des statuts des artistes salariés « permanents », « intérimaires » ou « indépendants » des autres pays européens, est un des plus protecteurs. Il pourrait, à ce titre, constituer un modèle pour les artistes et techniciens européens s'il s'agissait de promouvoir une uniformisation communautaire de leur protection sociale<sup>99</sup>. Or, les dernières réformes statutaires françaises démontrent, au contraire, que l'harmonisation des différents statuts communautaires s'effectue par un nivellement par le bas, renforçant les difficultés socio-économiques quotidiennes rencontrées par les artistes-

---

<sup>99</sup> Des propositions, émises par certains experts, visent à développer un *Système de Sécurité Sociale européen pour les Artistes (SSEA)*. En juillet 2003, un rapport du Comité de la culture, de la jeunesse, de l'éducation, des médias et des sports du Parlement européen invite à « développer un cadre juridique européen en vue de créer un « statut d'artiste » compréhensif prévu pour parvenir à une protection sociale appropriée, qui inclurait la législation concernant les droits de propriété intellectuelle de l'auteur ».

interprètes de façon générale en Europe. Globalement, les artistes n'ont de statut professionnel particulier dans aucun des pays de l'Union européenne ; ils sont toujours considérés comme étant soit des travailleurs salariés, soit des travailleurs indépendants<sup>100</sup>. Cependant, au sein des régimes généraux, des dispositions spécifiques sont souvent aménagées afin d'adapter les situations particulières des artistes aux règles de droit commun (Centre de Sécurité Sociale des Travailleurs Migrants, 2000). Afin de détailler les spécificités étatiques, nous allons procéder à une rapide synthèse de la situation dans quelques pays de l'Union Européenne.

En Belgique, les artistes-interprètes ne sont assimilés à des salariés qu'au regard de la législation de la sécurité sociale. Cette présomption ne joue donc pas en ce qui concerne les règles du droit du travail. De sorte que les artistes non-salariés sont tenus d'acquitter seuls le paiement des cotisations sociales, à un niveau très élevé, sans pour autant être bien protégés. À titre d'exemple, ils ne bénéficient pas des accords collectifs et ne sont pas protégés au titre des accidents du travail. Des « agences sociales pour artistes », agissant d'une façon similaire au guichet unique français, remplissent les obligations d'employeurs pour les artistes travaillant avec une multitude d'entreprises (Latarjet, 2004).

En Angleterre, le régime est tout aussi peu favorable pour l'artiste qui peut être salarié ou travailleur indépendant. Les premiers disposent d'une protection sociale plus favorable que les seconds (situation largement majoritaire) qui ne bénéficient d'aucune couverture sociale, d'aucun régime spécifique d'assurance-chômage et n'ont pas de droits à la formation professionnelle (Latarjet, 2004). En outre, ils doivent payer des cotisations sociales chaque semaine sur une base forfaitaire, indépendante du montant de leurs revenus. De surcroît, l'artiste dépend de la Jobseeker's Allowance, l'équivalent de notre assurance chômage, mais elle n'est accessible qu'à partir de 25 ans et à la condition d'avoir suffisamment cotisé. Toute personne y étant inscrite est contrainte d'accepter le travail qui lui est proposé, même s'il est dans un tout autre secteur tel que manœuvre sur les chantiers ou caissier, faute de quoi il est radié de la JSA (Schmitt, 2003).

---

<sup>100</sup> À un niveau international, l'acte législatif canadien sur le statut de l'artiste professionnel constitue, lors de son entrée en vigueur en 1995, la première loi au monde qui marque la reconnaissance des conditions particulières d'exercice des métiers artistiques. Elle insiste sur la nécessité d'appliquer des mesures adaptées pour les artistes. Toutefois, elle ne traite pas directement des questions fiscales, de sécurité sociale ou d'assurance chômage (Capiou et Wiesand, 2006).

Le régime italien incite également à la double activité. En effet, dans ce pays, aucun système de reconnaissance sociale particulier n'existe pour les artistes qui relèvent du statut d'intérimaire. Pour avoir droit au chômage durant une année pleine, ils doivent avoir travaillé 78 jours dans l'année et leurs indemnités ne peuvent dépasser 58 euros par jour (Schmitt, 2003). Une chanteuse italienne que nous avons interrogée dans le cadre de sa participation à une comédie musicale française explique cette difficile situation des artistes italiens :

En Italie, il n'y a pas le système d'intermittence, il n'y a pas de statut d'artiste. En Italie, tu dois faire 78 cachets en un an... Moi j'ai fait 78 dates et j'ai pris quelque chose comme 3 500 euros. C'est comme les Assedic sauf que c'est 3 500 euros en 12 mois, alors qu'en France certains touchent 1 000 euros par mois. 3 500 euros sur 12 mois c'est rien du tout, en plus c'est la plus grande somme parce que mes cachets étaient biens et j'ai beaucoup travaillé. Donc les autres, c'est nul ce qu'ils touchent... On ne peut pas vraiment vivre de ce métier, c'est un peu dur en Italie pour ça. Moi j'ai de la chance d'avoir eu beaucoup de boulot, mais mes collègues qui sont des gens talentueux, ils n'ont pas eu ma chance et ils sont obligés de faire quelque chose à côté ou être prof de chant (Chiaria, 26 ans chanteuse).

Les propos d'un musicien suisse témoignent également de la précarité de la situation des artistes dans ce pays : « tous les ans, le centre des impôts envoie au musicien un formulaire qu'il ne peut remplir, car sa situation professionnelle n'est pas prévue. Il doit alors s'y rendre avec tous ses contrats et les preuves du paiement de ses concerts pour prouver qu'être musicien peut être une activité professionnelle. Mais là n'est pas le pire. Il y a quatre ans, j'ai été gravement malade. Or, bien qu'ayant une importante activité professionnelle, je me suis aperçu que j'étais très mal couvert contre le risque maladie en tant que travailleur indépendant » (propos d'un trompettiste suisse *in* Pessina-Dassonville, 2006).

En Espagne, hormis les producteurs de leurs spectacles, les artistes sont salariés et ne bénéficient à ce titre d'aucun système d'assurance chômage adapté et efficace, ni de couverture par le régime de sécurité sociale. Il est d'ailleurs à noter que certaines compagnies déclarent leurs artistes et danseurs comme des administratifs pour leur assurer un minimum de sécurité (Latarjet, 2004).

En Allemagne, l'emploi permanent dans le cadre de troupes ou d'orchestres reste la règle, même s'il existe des statuts d'emploi à durée déterminée de différentes durées et l'équivalent du CDD d'usage français. L'assurance chômage couvre les salariés du secteur culturel comme les autres salariés.

Contrairement à la Suède où la plupart des artistes sont salariés, en Hongrie, depuis une loi de 1997 sur les Associations Commerciales, les comédiens, danseurs, musiciens et autres artistes peuvent prendre un statut d'indépendant en utilisant la forme d'entreprise la plus simple appelée Société en Commandite, dont l'avantage principal réside dans le régime fiscal. Il est estimé que plus de 75 % des artistes indépendants utilisent cette forme légale (Capiou et Wiesand, 2006) et jusqu'à 80 % en Pologne (Capiou et Wiesand, 2006).

Résumons-nous : les artistes sont le plus souvent assimilés à des salariés, leurs prestations sont donc considérées comme une activité liant, contre rémunération, un employé et un employeur dans un rapport de subordination. La notion de salariat s'élargit par là même au domaine artistique. Mais, pour la plupart des pays européens, même lorsque le statut de salarié existe, l'absence ou les lacunes de l'indemnisation chômage et des autres droits sociaux, constituent de fait un mode de limitation des entrées dans la profession et une précarité du statut d'artiste accrue. Hormis en France, l'artiste n'est jamais juridiquement « à part » et il apparaît clairement que la protection sociale de l'activité professionnelle des artistes-interprètes, en Europe, est bien moindre que celle existant en France.

## **1.2. L'intermittence du spectacle comme régime d'emploi-chômage**

Précisons, avant tout, que juridiquement, la nature très particulière des artistes est circonscrite par quatre qualificatifs (salariés, intermittents, itinérants<sup>101</sup> et à employeurs multiples<sup>102</sup>) que nous allons détailler.

---

<sup>101</sup> Le salarié est itinérant d'un lieu d'engagement à un autre et dans un même lieu puisque chaque engagement est juridiquement indépendant de tous ceux qui l'ont précédé.

<sup>102</sup> La notion d'« employeurs multiples » évoque la construction de carrières, comme séquence relativement ordonnée d'engagements. Elle repose sur les coordinations sociales informelles construites par des liens affinitaires propres aux métiers artistiques et non sur la formalisation institutionnelle de l'emploi propre au monde « classique » des salariés.

***1.2.1. Le principe de rémunération du non-emploi : le salaire socialisé<sup>103</sup> entre assurance et subvention de la culture***

Être intermittent consiste à être engagé pour une durée limitée sur un projet précis (le temps d'un concert par exemple) et signifie multiplicité des employeurs ainsi qu'oscillation permanente entre activité et recherche d'activité, sans plein-emploi annuel. Il s'agit donc d'une rémunération au cachet et par là même d'une forfaitisation et d'une non-mensualisation, donnant lieu à une protection sociale particulière.

Avant d'être le vecteur d'un fort sentiment d'appartenance au sein de la profession artistique, le régime intermittent est un mode d'affiliation spécifique au régime d'assurance chômage, régi par les annexes VIII pour les techniciens et X pour les artistes. C'est dans ce cadre que le non-emploi des artistes est indemnisé par l'Unedic<sup>104</sup>. Basé sur la solidarité interprofessionnelle, son principe est de permettre aux acteurs de la production artistique de bénéficier, dans les périodes d'inactivité et sous réserve d'un certain nombre de cachets, d'un régime spécifique adapté à leur mode d'activité discontinue, en matière de contrats de travail et de droits au chômage. En effet, restant plusieurs semaines, voire plusieurs mois, sans aucun engagement, il n'arrive jamais qu'un interprète travaille tous les jours ouvrables de l'année. C'est donc pour tenir compte de cette particularité que l'Unedic a créé un régime d'assurance chômage spécifique aux personnels artistiques et techniques du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel. Ce régime des intermittents est particulièrement avantageux (Haumont, 2000 ; Liot, 2004 ; Vivant, Mallet-Poujol, Bruguière, 2009) en ce qu'il s'adapte à une profession qui ne permet pas de travailler de manière continue et compense, par les indemnités de chômage, les aléas de l'activité professionnelle. Il est ainsi adapté à la nature de l'activité artistique (production d'un bien limité dans le temps), aux conditions particulières d'emploi (alternances répétées de période d'emploi et de non-emploi de plus ou moins longue durée) et de rémunération (grande variabilité

---

<sup>103</sup> La socialisation du salaire, cœur du droit du travail, désigne un double mouvement de ce dernier, sa tarification (par la définition d'une grille de salaire) et sa mutualisation par le versement d'environ 40 % du salaire total à des caisses de sécurité sociale qui transforment les cotisations collectées en prestations sociales (Friot, 2005). Concernant l'intermittence, la notion de salaire socialisé fait débat, car il ne s'agit pas d'un salaire, mais d'une simple mutualisation, c'est-à-dire des droits sociaux, fondés sur le rapport à l'emploi, dérivés de la *logique protectrice* de l'État-Providence.

<sup>104</sup> Ce régime fait partie de l'Unedic (Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce), organisme de gestion paritaire entre les partenaires sociaux créé en 1958, qui gère l'ensemble de toutes les cotisations chômage, toutes branches confondues.

des montants des cachets). Il s'agit là d'une forme de garantie de salaire, qui se justifie comme une « double contrepartie » (Menger, 2005) : d'une part, compenser l'insécurité de l'emploi pour l'artiste et, d'autre part, assurer pour le pays la reproduction de talents dans un univers à risque anormalement élevé, corollaire de la nécessité fonctionnelle de la *sur-flexibilité* de l'emploi. Ces périodes « d'inactivité » des artistes représentent un moment inévitable dans ce monde d'engagement au cachet et indispensable dans le cadre d'une activité de création, justifiant le bénéfice d'un *salaire socialisé*. La créativité artistique est en effet liée à la rémunération d'un travail, mais également d'un non-emploi à travers la socialisation du salaire où l'Unedic joue un rôle politique en matière de financement de la création<sup>105</sup>. Il en ressort que le régime intermittent permet, dans une certaine mesure, de compenser la flexibilité de l'emploi inhérente à l'activité artistique, la disponibilité des salariés et de promouvoir la création artistique par la rémunération de périodes d'activité hors-emploi. Ce que confirme B. Péquignot pour qui l'existence d'un tel régime a permis de développer ou de maintenir une très forte activité de spectacle, participant ainsi de façon efficace au maintien d'un « spectacle de qualité ». Ce qui lui fait préciser que « du point de vue d'une politique de développement culturel, il est un élément clef » (Péquignot, 2009, p. 49). Devenu variable d'ajustement organisationnel, l'emploi sous CDD d'usage assorti de son volet assurantiel permet donc de garantir la subsistance et la disponibilité de cette main-d'œuvre ainsi que de reporter une partie du risque consubstantiel à toute activité artistique sur le système d'assurance chômage.

### ***1.2.2. Cadrage historique de l'émergence du régime intermittent et de ses diverses réformes***

C'est en 1936, sous le Front Populaire, qu'est créé le régime intermittent pour les techniciens et cadres de l'industrie cinématographique astreints à l'inactivité entre deux périodes de tournage. À l'origine, il s'agissait de concevoir un statut pour que les professionnels qualifiés se stabilisent dans le secteur, l'objectif étant la fixation de la main-d'œuvre dans une organisation de la production particulière. L'assurance

---

<sup>105</sup> Nous aborderons plus en détail au chapitre 8 la porosité des temps sociaux et notamment le fait que les musiciens travaillent, certes de manière invisible (répétitions, composition, travail de l'instrument et des répertoires), durant les périodes de non-emploi. Ce qui n'est pas le cas des techniciens.

chômage, gérée par l'Unedic, est instaurée en 1958 par les partenaires sociaux. La solidarité interprofessionnelle est étendue en introduisant un régime spécifique d'assurance chômage du spectacle : en 1964, les ouvriers, techniciens, réalisateurs de la production cinématographique et télévisuelle ont ainsi intégré l'annexe VIII de la convention Unedic. En 1966, ce sont les ouvriers, techniciens ainsi que les artistes du spectacle vivant qui ont intégré l'annexe X<sup>106</sup>. Sous sa forme actuelle, l'intermittence naît en 1979 avec la simultanéité de la création du CDD d'usage constant et le passage de 1 000 à 520 heures travaillées pour ouvrir droit à indemnisation. Le premier résulte d'un travail législatif sur la régulation des contrats de travail, le second de la négociation de la convention Unedic de 1979. Précisons que ce régime juridique a été créé par l'action conjuguée des artistes, de leurs syndicats, du législateur et de la jurisprudence. C'est donc à plusieurs que s'élaborent les règles du jeu des relations professionnelles (définissant le statut social) et qu'elles se traduisent, ensuite, en règles opérationnelles. En 1992, le CNPF (Conseil National du Patronat Français) fait peser des menaces sur ces annexes qui ne cesseront dès lors d'être fortement contestées par les organisations patronales. Après mobilisation des intermittents, le régime est prorogé pendant un an, puis le protocole est régulièrement reconduit par la suite. En 1999, on assiste à une renégociation de la convention d'assurance-chômage de 1997 qui est prorogée jusqu'au 31 décembre 2000. En 2001, la nouvelle convention d'assurance-chômage rend caduques les annexes de la convention de juillet 1997. En juin 2002, les partenaires sociaux décident de doubler le taux de cotisations des employeurs et des salariés relevant des annexes VIII et X. Le 26 juin 2003, un protocole d'accord réformant le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle est signé entre le MEDEF et trois syndicats (CFDT, CFTC, CGC) ; nous en aborderons le détail par la suite. Les intermittents du spectacle s'insurgent contre les nouvelles dispositions et des manifestations importantes éclatent partout en France. Un avenant au protocole est conclu, alors que de nombreux festivals, notamment celui d'Avignon, sont contraints d'annuler leur édition. Juridiquement bancal, l'accord est modifié et définitivement

---

<sup>106</sup> Il s'agit d'annexes au règlement général de la Convention Unedic du 19 février 2009 relative à l'indemnisation du chômage. La situation particulière de successions de contrats à durée déterminée et d'alternance de périodes d'emploi et de chômage, a amené les partenaires sociaux siégeant à l'Unedic à aménager des dispositifs particuliers quant à l'accessibilité des techniciens et artistes intermittents aux droits d'indemnité chômage ; ce sont respectivement les annexes VIII et X de la Convention Unedic sur l'indemnisation du chômage.



agréé par le gouvernement le 12 décembre 2003 ; les nouvelles annexes VIII et X entrent donc en vigueur dès 2004. R. Donnedieu de Vabres, Ministre de la Culture et de la Communication, intervient pour répondre à la crise et, parmi une série de mesures, annonce la création d'une nouvelle indemnité : le fonds d'urgence « provisoire ». L'État apporte ainsi un financement de 80 millions d'euros destiné à compenser, pour les intermittents en fin de droits, les effets d'un dispositif désormais plus restrictif. En 2005, ce fonds « provisoire » est transformé en « fonds transitoire » destiné à « repêcher » les intermittents les plus fragiles, exclus du régime entré en vigueur dès 2004. Deux ans plus tard, dernière réforme en date, un nouveau dispositif global se met en place pour l'indemnisation du chômage et l'aide sociale et professionnelle des artistes et techniciens intermittents du spectacle en recherche d'emploi. Il s'agit d'un « fonds de professionnalisation et de solidarité », financé par l'État, pour ceux qui ne remplissent pas certaines des conditions d'indemnisation au titre des annexes VIII et X. En somme, les réformes successives reflètent la volonté des partenaires sociaux et de l'État de réduire le périmètre des annexes VIII et X pour l'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle (cf. annexes 3.2. et 3.3.). Dès 2004, le pré-rapport Charpillon parlait de « resserrement du champ d'application des annexes VIII et X » (Charpillon, 2004).

### ***1.2.3. Droits sociaux afférents à la présomption de salariat des artistes***

Les revendications sociales des artistes, jusqu'à la fin des années 1960, qui souhaitaient que leur activité soit assimilée à l'exercice d'une activité salariée, leur ont permis de bénéficier tant du droit du travail que des droits qui s'y rattachent. En effet, dans le système français, les effets de la présomption de salariat<sup>107</sup> des artistes (Article L. 762-1 du *Code du travail*) et les enjeux attachés à la qualité de salarié sont fondamentaux : ce qui est principalement en balance dans le choix de cette qualification, par rapport à celle de travailleur indépendant, ce n'est pas seulement l'application du droit du travail, c'est aussi et surtout la couverture sociale à laquelle cette qualité donne droit. Cette

---

<sup>107</sup> M. Del Sol parle de « l'équivalence salariale artificielle », au motif de l'exception culturelle (1998). Les étapes successives qui ont été à l'origine de la consécration de la qualité d'artiste du spectacle salarié dans l'univers de référence du droit du travail, et de la qualité d'artiste-interprète dans l'univers de référence du droit de la propriété intellectuelle, sont comprises entre la deuxième moitié du XIXe siècle et 1985 (Pessina-Dassonville, 2006).

présomption de salariat apparaît donc fort utile car elle est l'instrument qui permet aux artistes du spectacle de bénéficier des dispositions du *Code du travail* et de la protection sociale afférente. Ce régime spécifique unique au monde protège les artistes du spectacle (contrairement aux auteurs et aux plasticiens qui sont indépendants) et leur offre les droits afférents, depuis 1969 et l'instauration de la présomption de salariat. Les artistes salariés, tant interprètes qu'auteurs<sup>108</sup>, sont *de facto* affiliés aux différentes caisses sociales et peuvent ainsi bénéficier de la sécurité sociale, des congés payés, des droits à retraite complémentaire (Audiens), des droits à la formation professionnelle (Afdas), de la médecine du travail et surtout du régime des intermittents du spectacle en ce qui concerne l'indemnisation du chômage. Aux conventions de rémunération, aux pouvoirs importants de négociation des syndicats et des guildes d'artistes, d'auteurs et de créateurs ainsi qu'aux systèmes de gestion et de prévoyance (droits sociaux, congés, formation), la législation française est donc la seule à ajouter une pièce majeure, celle de l'assurance-chômage, qui a permis de forger le régime d'« emploi-chômage » des intermittents. Mais, cette exceptionnalité sociale n'est pas à l'abri de remises en question : le déséquilibre structurel des comptes assurantiels de ce régime d'emploi provoque des tensions internes auxquelles s'ajoutent, depuis 2000, des contestations externes quant à la présomption de salariat des artistes du spectacle (fondement jugé anormalement dérogatoire). Ces derniers sont réputés indépendants partout ailleurs en Europe, mais réputés salariés en France où la relation transactionnelle est assimilée à une relation d'emploi. La présomption de salariat n'est pas remise en cause en France, mais elle fait l'objet d'une plainte déposée devant la Cour de Justice des Communautés européennes ; le but de Bruxelles étant de faire vaciller le socle de la construction juridique française de ce salariat d'exception.

Le secteur du spectacle présente des spécificités au regard du triptyque travail-emploi-protection sociale. Voyons donc plus avant le mode de fonctionnement des divers organismes rattachés au régime d'intermittent.

Tout d'abord, pour simplifier les déclarations sociales des employeurs occasionnels des intermittents du spectacle, le Guichet Unique a été instauré en 2004. C'est l'Unedic,

---

<sup>108</sup> Du point de vue du droit du travail, les auteurs (musiciens, paroliers, adaptateurs et arrangeurs) ne sont pas considérés comme salariés pour leur travail de création. Mais la loi prévoit qu'ils soient affiliés au régime général de la sécurité sociale pour les assurances sociales et bénéficient des prestations familiales dans les mêmes conditions que les salariés. Ils ont donc le même régime de protection sociale que les salariés, mais elle est gérée par l'AGESSA (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs).

seul organisme habilité à recevoir les cotisations des employeurs et à les redistribuer aux différentes caisses sociales, qui a été désigné pour servir de guichet unique. Ensuite, outre l'Urssaf et l'Assedic, caisses communes à tous les salariés, les artistes cotisent à quatre autres caisses particulières à leur profession : le GRISS (retraite complémentaire), les Congés Spectacles (congés payés), l'AFDAS (formation professionnelle) et le CMB (médecine du travail). Depuis 2003, Audiens est le groupe de protection sociale des professionnels de l'audiovisuel, de la communication, de la presse et du spectacle. Les artistes interprètes bénéficient d'une retraite de base servie par la sécurité sociale (CNAVTS) et d'une retraite complémentaire versée par les institutions gérées par le GRISS<sup>109</sup>. En outre, les congés payés constituent un droit pour tout salarié, y compris pour les artistes intermittents. Ce ne sont pas les employeurs qui paient directement les congés payés, mais la caisse spécifique des Congés Spectacle qui a été créée en 1939 pour assurer le service du congé payé aux artistes qui n'ont pas été employés de manière continue chez un même employeur pendant les douze mois précédant leur demande de congé<sup>110</sup>. Enfin, l'AFDAS, créée en 1972 par les partenaires sociaux, est l'organisme incontournable en matière de formation des intermittents du spectacle. Il s'agit du fonds d'assurance formation des activités du spectacle capable de gérer ce dispositif auprès des entreprises du spectacle et de l'adapter aux conditions particulières d'emploi des intermittents. Ceux justifiant d'une ancienneté d'au moins deux ans dans la profession et de 48 cachets dans les 24 mois ont accès aux stages qui relèvent du plan de formation. Ce qui leur permet d'actualiser leurs connaissances ou de se perfectionner<sup>111</sup>. La raison d'intérêt général qui justifie l'adoption de cette présomption de salariat en faveur des artistes du spectacle réside donc dans le souci de leur assurer protection sociale et droits afférents, mais surtout l'accès au régime spécifique d'assurance chômage que nous allons détailler.

---

<sup>109</sup> Les auteurs bénéficient quant à eux d'une retraite de base dans les mêmes conditions que les artistes-interprètes et leur retraite complémentaire est gérée par la CREA.

<sup>110</sup> Pour bénéficier de deux jours et demi de congés payés, les artistes doivent justifier au minimum, chez un ou plusieurs employeurs, de 4 semaines d'engagements ou de 24 cachets journaliers entre le 1<sup>er</sup> avril et le 31 mars de l'année suivante (Haumont, 2000).

<sup>111</sup> Ils peuvent également bénéficier d'une formation, dans le cadre d'un congé individuel de formation, adapté aux intermittents qui souhaitent changer d'orientation professionnelle ou acquérir une qualification.

***1.2.4. L'exception<sup>112</sup> française du régime spécifique d'assurance chômage régi par les annexes VIII et X de la Convention Unedic***

La situation des artistes français relève d'un particularisme socio-statutaire<sup>113</sup> : les intermittents du spectacle ne sont pas intégrés au régime général de l'assurance chômage, mais sont indemnisés selon des règles spécifiques tenant compte de la nature de leur activité ainsi que de leur mode de rémunération. Les conditions d'accessibilité à ce régime sont fortement réglementées. Pour relever de ce régime et bénéficier des allocations chômage au titre de ces annexes, il faut, en effet, satisfaire à plusieurs conditions indispensables : être employé par une entreprise recourant au CDD d'usage dans le domaine du spectacle, être inscrit sur la liste des demandeurs d'emploi, être à la recherche d'un emploi et ne pas avoir démissionné. Mais la condition principale est d'avoir travaillé sous contrat intermittent pendant une durée suffisante. À ce titre, il faut justifier de 507 heures de travail au cours des 319 jours (pour les artistes) précédant la fin du dernier contrat de travail<sup>114</sup>. Pour ce faire, l'artiste peut moduler entre les « cachets isolés » de 12 heures dont la durée de travail n'excède pas quatre jours consécutifs, et les « cachets groupés » de 8 heures couvrant une période d'au moins cinq jours continus chez le même employeur. Il est à noter que le nombre de cachets pris en compte est limité à 28 par mois et que toutes les activités hors spectacle ne peuvent pas servir au calcul des 507 heures (exceptées les heures d'enseignement prises en compte à raison de 55 heures maximum).

Suite aux réformes successives, les nouvelles règles du système d'assurance chômage des intermittents rehaussent les seuils d'accès au régime<sup>115</sup> et les droits au chômage sont ouverts pour une période d'indemnisation plus brève (243 jours contre 365) au terme de laquelle la situation est réexaminée. Mécanisme spécifique de solidarité et de redistribution, ce régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle fixé dans

---

<sup>112</sup> Ce régime n'a pas non plus d'équivalent ailleurs sur le marché du travail (travail temporaire compris) ; la construction juridique française de ce salariat d'exception relève donc également d'une exceptionnalité sociale.

<sup>113</sup> Nous entendons statut juridique au sens d'ensemble de règles protectrices propres (Daugereilh et Martin, 2000) à un groupe professionnel et reliées à un régime particulier en matière de protection sociale (Del Sol, Gouzien, Souchard et Turquet, 1998) ; ici, pour les intermittents, en matière d'assurance-chômage.

<sup>114</sup> Ceux qui ont effectués leurs heures durant les 12 derniers mois, peuvent bénéficier pendant trois mois du fonds de professionnalisation et de solidarité.

<sup>115</sup> Ils doivent accumuler sur une période raccourcie (10,5 mois contre 12) les quantités de travail nécessaires à leur entrée dans le dispositif.

sa forme actuelle en 1969, atténuée la charge individuelle du risque professionnel. Il est cependant régulièrement critiqué, remis en cause et renégocié par les partenaires sociaux.

### **1.2.5. Du déficit croissant à la remise en cause permanente du régime**

Malgré les nombreuses tentatives des gouvernements successifs et les interventions périodiques de l'Unedic destinées à réduire son déficit, aucune réforme n'a pris en compte et résolu le problème dans sa globalité. Les réformes ne parviennent qu'à complexifier davantage les règles et à cristalliser les inquiétudes des professionnels. Dans son rapport, B. Latarjet (2004) met en exergue une croissance des allocataires d'environ 8 % par an et un déficit des annexes VIII et X de 10 % par an<sup>116</sup>. Il chiffre ainsi l'évolution de l'intermittence du spectacle de 1992 à 2002 : les allocataires ont augmenté de 150 %, passant de 41 000 à 102 000, et le déficit de 282 %, atteignant les 829 millions d'euros. Ce déficit assurantiel de l'intermittence a donc une particularité : il grandit quand l'emploi augmente (Menger, 2005). Il se creuse, en effet, continûment et parallèlement au fait que le secteur ne cesse de créer des emplois. Paradoxalement, le volume du chômage et donc, celui des dépenses d'indemnisation, ne cesse d'augmenter, alors même que le secteur se développe. En effet, ne s'agissant pas d'emplois à durée indéterminée, chaque emploi créé augmente du même coup le besoin de financement de l'assurance chômage.

Ce régime spécifique de protection sociale, ajustant la couverture assurantielle à une *sur-flexibilité* contractuelle et jouant un rôle dynamique sur l'emploi dans ce secteur d'activité, est toutefois régulièrement remis en cause, notamment par le patronat. La question de fond est celle de la justification de la prise en charge, dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle, de salariés relevant d'un secteur et d'un marché du travail très particulier. Les organisations patronales protestent en effet contre la charge financière croissante des déficits du régime particulier d'assurance chômage, qui est reportée systématiquement sur la collectivité des salariés et des employeurs du secteur

---

<sup>116</sup> Les manques de recette de cotisation à l'assurance chômage seraient, en partie, imputables aux comportements déviants, c'est-à-dire à la sous-déclaration croissante de nombreux spectacles et aux dérives vers l'utilisation illicite du CDD d'usage en substitution de l'emploi classique, qui conduit à employer en permanence des intermittents (les « permittents »).

privé, au titre du principe de la solidarité interprofessionnelle. Cette critique est également évoquée par B. Péquignot qui précise que l'on « peut s'étonner qu'on demande aux caisses de chômage interprofessionnelles de financer ce qui relève d'une politique publique sectorielle » (Péquignot, 2009, p. 49). Mais en France, les tensions relatives au fonctionnement de l'assurance chômage ne sont qu'une des manifestations d'un problème bien plus vaste qui est de savoir quelle est la place de l'artiste dans la société. C'est ce qui ressort du rapport de M. Carabalona sur les « propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant » : « cette crise aura eu le mérite de permettre une large prise de conscience de l'importance du secteur dans la société, des enjeux qu'il représente et de la nécessité pour les pouvoirs publics de l'aborder d'une manière globale, dans ses implications artistiques et culturelles mais aussi économiques et sociales. Au-delà de la nécessaire redéfinition par les partenaires sociaux d'un régime spécifique au sein du dispositif interprofessionnel d'assurance chômage, la démarche de refondation dans laquelle l'État joue un rôle majeur doit s'appuyer sur la place de l'artiste au cœur de la cité » (Carabalona, 2004, p. 5).

Bien que culturellement<sup>117</sup> et socialement bénéfique, cette exception juridique française est partiellement critiquée, notamment par M. Del Sol (2001) pour qui ce régime relève d'une véritable « construction institutionnelle de la précarité ». La notion de *précarité structurelle* est alors avancée pour évoquer les caractéristiques de l'emploi dans le secteur du spectacle vivant et de l'audiovisuel (Dhoquois, 1988 ; Del Sol, 2001). Cette précarité, engendrée par le système dérogatoire d'indemnisation du chômage est, pour partie, la résultante de la rareté relative de l'emploi et de la flexibilité de l'*engagement contractuel sur projet* qui structurent l'offre d'emploi du côté des employeurs. Dans ce cadre, nous évoquons une *flexiprécarité sécurisée* des artistes intermittents qui recouvre les notions de flexibilité contractuelle et organisationnelle, de précarité structurelle de l'emploi, néanmoins compensée par la sécurisation du régime assurantiel des intermittents. Après avoir appréhendé les aspects historiques et juridiques de ce système, il convient d'en aborder son appropriation par les acteurs.

---

<sup>117</sup> Sans ce régime, le devenir de la création artistique et le succès économique du secteur du spectacle seraient probablement remis en cause et les artistes seraient nettement plus contraints de diversifier leur activité (voir la question de la double-activité au chapitre 7).

## 2. L'intermittence vue de l'intérieur : inégalités et vécus

Après avoir appréhendé le niveau macrosocial avec la présentation des caractéristiques du régime d'intermittent et la manière dont sont prises en charge les périodes de non-emploi des artistes, nous allons aborder un niveau plus subjectif : cette section se propose, d'une part, d'interroger quelles fonctions remplit la couverture assurantielle du régime d'emploi-chômage en termes de flux d'entrants et de sortants des indemnisés et, d'autre part, comment les artistes jugent-ils et vivent-ils le fonctionnement de leur régime d'emploi-chômage ?

### 2.1. Typologie des figures de l'intermittence : analyse de la mobilité des bénéficiaires

Dans la musique, on rencontre une hétérogénéité des situations bien trop importante pour être réduite à la simple ambivalence intermittents indemnisés et intermittents non-indemnisés. À partir du matériau recueilli sur le terrain, nous avons construit une typologie traduisant l'interprétation des réalités observées<sup>118</sup>. Celle-ci offre cinq figures du rapport à l'emploi intermittent : les *intermittents aspirants au régime*, les *non-indemnisés durables*, les *intermittents de l'intermittence*, les *permanents de l'intermittence* et les *prospères*.

1- Les *intermittents aspirants au régime* recourent les musiciens en début de trajectoire qui n'ont jamais accédé au régime des intermittents. Ils sont qualifiés d'intermittents puisque leurs contrats de travail sont juridiquement des CDD d'usage. Cette phase d'insertion professionnelle laisse souvent place à une précarité financière exacerbée, comme l'exprime cet artiste : « *je n'ai jamais eu de statut légal autre que celui de Rmiste, ni de statut de travailleur, ni d'intermittent. Donc ça c'est déstabilisant... Rares sont les métiers où tu es à l'échelle économiquement la plus dégradante... Le RMI, ça reste très précaire* » (Stéphane, 30 ans, chanteur). Pour nombre d'artistes en début de trajectoire, le RSA représente la seule ressource financière leur permettant de continuer

---

<sup>118</sup> Comme le souligne D. Schnapper, « l'élaboration d'une typologie repose sur une interprétation de la réalité et sur le lien entre les phénomènes observés par les enquêtes et certaines des caractéristiques essentielles du milieu particulier » (Schnapper, 1999, p. 26).

à exercer leur art. Il ressort également de l'enquête de terrain que ce régime spécifique est tellement obscur que sa gestion relève d'un véritable apprentissage *via* la socialisation par les pairs<sup>119</sup> permettant de parfaire les connaissances administratives. Il arrive ainsi, bien souvent, que même si l'artiste a le nombre d'heures requis à l'ouverture des droits, il reste plusieurs années sans accéder au régime et le rejoint tardivement (vers la trentaine), après de nombreuses années d'exercice du métier. Les entretiens ont permis de comprendre que les relations affinitaires et la socialisation par les pairs permettent de pénétrer le milieu, de supporter les « premières années de galère », véritable « période initiatique », précédant l'obtention du « statut » d'intermittent et de se familiariser avec les règles du « jeu » juridique. Le chanteur d'un groupe sous contrat avec une *Major Company* relate cet accès différé au régime par méconnaissance du milieu, de ses règles et de ses rouages : « *j'ai eu beaucoup de mal à être intermittent, j'étais très nul, je n'étais pas inscrit à l'ANPE, donc moi j'étais le mec qui touchait le moins d'argent pendant un an et demi ! Je devais toucher 0,17 centime par jour !* (Jérôme, 29 ans, chanteur). Un bassiste très renommé, inséré dans les réseaux et le métier et gagnant fort bien sa vie aujourd'hui, explique également qu'il lui a fallu une dizaine d'années pour accéder à ce régime d'indemnisation particulier :

J'ai décidé d'en faire mon métier l'année de la Terminale...j'étais sensible à la musique depuis toujours mais il faut le réaliser. Trois ans après je gagnais pas mal de petits billets dans des clubs, mais ce n'est pas vraiment gagner sa vie, tu en es vraiment à gagner ta vie quand tu as un statut. Donc le statut d'intermittent du spectacle, je l'ai eu 10 ans après, en 1996. Entre deux j'ai eu la chance d'avoir des parents qui me logeaient » (Laurent, bassiste, 42 ans)<sup>120</sup>.

Ces *intermittents aspirants au régime* ne sont pas suffisamment insérés dans les réseaux professionnels pour obtenir le nombre de cachets nécessaires à l'accès au régime<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Certains services tels qu'« Être intermittent » permettent également une meilleure connaissance juridique, une gestion personnalisée des dossiers Assedic et de retraite, car comme le souligne son créateur : « mon premier rendez-vous Assedic a été déterminant : « 504 heures, quel dommage ! » me dit-elle avec un grand sourire que je revois encore. Je suis repartie de son bureau très déçue... Mais suis revenue le lendemain lui expliquer que 3 cachets isolés avaient malencontreusement été comptés comme groupés... Un petit détail pour elle, une année de tranquillité pour moi. A quoi tient parfois la liberté d'exercer sereinement notre métier ! ». La compréhension des règles qui changent sans cesse représente un enjeu majeur pour chaque intermittent car son avenir professionnel et financier en dépend.

<sup>120</sup> À l'inverse, l'accès rapide au statut existe, mais n'est pas courant, il se fait par l'opportunité d'avoir rejoint un groupe ou un orchestre qui tourne beaucoup et dont les cachets sont déclarés.

<sup>121</sup> Nous verrons plus en détail, au chapitre 5, l'importance et le fonctionnement des réseaux professionnels et au chapitre 7, les ressorts de ce processus d'insertion professionnelle.



2- Les *intermittents non-indemnisés durables* représentent les musiciens « sortis par le bas » du régime. Cette catégorie numériquement faible<sup>122</sup> demeure cependant la plus précaire en termes économique ainsi qu'en termes d'identité et de trajectoire. Ces artistes, sortis du régime d'indemnisation d'assurance-chômage, de façon durable, ne sont pas pour autant désocialisés puisqu'ils continuent à travailler. Ils perçoivent le RSA cumulé à des cachets, souvent non-déclarés, et pour certains, bénéficient d'une aide familiale et conjugale. Selon M. Grégoire (2010), la part des intermittents non-indemnisés serait en recul dans la mesure où le taux de couverture de l'Unedic ne cesse de croître. Ce faisant, il conteste l'hypothèse d'une « précarisation structurelle des intermittents, caractérisée par une baisse continue et homogène de leur salaire et de leur volume d'emploi moyens » (p. 3). Or, le lien entre l'augmentation des dépenses de l'Unedic et la diminution du nombre d'intermittents non-indemnisés n'est pas mécanique. Mais surtout, analysant l'évolution du nombre des intermittents entre 1996 et 2003, il ne tient pas compte des réformes ultérieures qui ont nettement fragilisées les trajectoires en limitant l'accès au régime<sup>123</sup>, comme nous le verrons plus en détail dans les pages suivantes. De plus, ses données ne prennent, par définition, pas en compte la part du travail non déclaré subi par les artistes, alors que son taux est important pour cette catégorie. Enfin, par manque de données statistiques, il n'est pas possible de savoir précisément combien d'intermittents ont perçu les allocations d'État venues, depuis 2003, pallier les restrictions d'accès au régime. Alors que ce sont justement ceux qui ont accès à ces fonds qui sont les plus précaires. À ces *intermittents non-indemnisés durables* s'ajoutent la part la plus importante des artistes en situation de précarité que sont les *intermittents de l'intermittence*.

3- Les *intermittents de l'intermittence* sont ceux qui, étant sortis du régime d'assurance-chômage, ont ensuite réussi à y rouvrir des droits. Ils éprouvent régulièrement des difficultés à parvenir au seuil des « 507 heures » et sont, en ce sens, des intermittents indemnisés, mais précaires, car indemnisés par intermittence. En effet, par leur

---

<sup>122</sup> P. Coulangeon (2004) distingue 5 % d'intermittents non-indemnisés et 70 % d'indemnisés, le reste étant les permanents, les enseignants et les doubles actifs.

<sup>123</sup> Cette catégorie est difficile à comptabiliser, mais avant la réforme de 2003, on estimait déjà à 30 000 le nombre d'intermittents non-indemnisés (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Or, le caractère restrictif de la réforme de 2007 a davantage précarisé les trajectoires socioprofessionnelles de nombre de musiciens. Et malgré la mise en place d'un système transitoire dans le but de rouvrir des droits, pour certains intermittents, beaucoup ont un « pied dehors ».

difficulté chronique à atteindre le seuil d'éligibilité, ils alternent des périodes d'indemnisation et de non-indemnisation tout au long de leur trajectoire. Cette figure de l'intermittence représente la plus importante numériquement puisque près de la moitié des indemnisés entrent ou sortent du dispositif d'une année à l'autre (IGAS, IGAC, 2002).

Les intermittents indemnifiés ne constituent que la pointe immergée de l'iceberg des travailleurs de la culture puisqu'un grand nombre d'intermittents non-indemnifiés, certes moins repérables, mettent pourtant en exergue une véritable porosité entre indemnifiés et non-indemnifiés. Cependant, la réalité des intermittents non-indemnifiés par l'Unedic est vaste et hétérogène, allant des débuts de carrière chaotiques aux obligations de reconversion, en passant par les accidents de dates. L'accès au régime d'emploi-chômage peut également être perdu à la suite du démantèlement d'un groupe<sup>124</sup> ou lors de problèmes purement administratifs de déclaration Assedic pouvant aller jusqu'à la radiation. Ce faisant, un tiers de l'effectif total s'est retrouvé au moins une fois dans la situation de non-renouvellement des droits (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009), période pendant laquelle ils doivent jongler entre aides sociales, familiales et « petits jobs ». De par ce flux permanent des indemnifiés, une part importante de musiciens va et vient dans le régime. Un chanteur anciennement signé en *Major Company* symbolise cet état de fait :

Si j'ai perdu mon statut là parce que j'ai tourné de 2000 à 2005, donc j'ai eu mon statut d'intermittent. En 2005, épuisé par cette tournée, j'ai arrêté le groupe, j'ai *splité* le groupe et on n'a pas tourné, donc j'ai perdu mon statut en 2006 et là j'attends juste un papier pour redéposer mon dossier. Donc je vais tâcher d'être à nouveau intermittent là mais pour le reprendre l'année prochaine puisque la tournée s'annonce très mal. Donc je vais le reprendre l'année prochaine, surtout avec les nouvelles dispositions. Là, je rentre dans une phase de merde financière parce que ça fait deux ans que je n'ai plus de revenu, je vivais sur cette rupture de contrat. Je sais que dans 8 mois je n'aurai plus de revenus et que je ne pourrai pas refaire mon statut et que là je n'ai plus d'argent de côté, donc dans huit mois... » (Patrick, 44 ans, chanteur).

Cet artiste est emblématique de la situation des musiciens qui oscillent, bien malgré eux, entre « non-indemnifiés précaires » et « précaires indemnifiés ». En somme, l'importante

---

<sup>124</sup> Lors de la séparation d'un groupe signé en maison de disque, le contrat est rendu, laissant bien souvent place à une perte de statut après des années de tournée. Le témoignage de cet ancien intermittent « sorti par le bas » faute de cachets suffisants symbolise la très lente et difficile « remontée de la pente » : « *j'ai été intermittent à un moment donné, après je ne l'ai plus été, donc depuis longtemps je ne le suis plus. Je l'ai été pendant 5 ans, il y a une dizaine d'années. Mais après, comme je bossais beaucoup moins, je n'ai plus eu le statut et je ne l'ai jamais récupéré* » (Thierry, 38 ans, pianiste).

mobilité des bénéficiaires laisse place à un nombre élevé de personnes qui entrent et qui sortent chaque année du régime. En effet, 40 % des entrants disparaissent du régime au bout d'un an (Latarjet, 2004). Ces sorties précoces du dispositif s'expliquent, en partie, par le fait que la seule condition pour entrer dans l'intermittence est un quota d'heures travaillées ; d'où le fait que beaucoup de travailleurs mal formés, mal informés et mal insérés finissent par être rejetés. Ce fort taux d'entrées et de sorties engendre, pour ceux qui le vivent, désillusions, investissements superfétatoires, reconversions à négocier et trajectoires à reconstruire ; en somme, des coûts individuels, économiques et sociaux élevés. Ces *intermittents de l'intermittence* symbolisent l'instabilité permanente et la figure pivot du régime au sens où c'est celle qui peut ouvrir tout autant à des trajectoires descendantes qu'ascensionnelles et donc stabilisées.

4- Les *permanents de l'intermittence* représentent la figure des intermittents dont la trajectoire est stabilisée. Ce sont les musiciens les plus solidement insérés professionnellement et dans les réseaux de cooptation. Ils ont alors moins de risque de basculer hors du régime. Ils bénéficient d'une rente de situation dès lors qu'ils ont acquis une réputation. Même basés sur l'aléatoire des relations humaines déterminantes, ils sont mensuellement indemnisés par l'Unedic, bien insérés dans les réseaux professionnels, ne connaissant ainsi ni accident de date ni perte de « statut ». Fabrice, bassiste très demandé de 37 ans, illustre cette figure idéale de l'intermittence : « *j'ai eu mon statut en gros au moment où j'ai fait la tournée de B. D. parce que les trucs dans les clubs c'est pas des cachets. Et depuis, je n'ai jamais perdu mon statut, j'ai toujours beaucoup travaillé, je n'ai pas eu de périodes creuses, ça s'est toujours enchaîné, ça a pris de plus en plus d'ampleur* ». Étant donné que la succession de CDD d'usage est la norme et que c'est le volume d'emploi (507 heures annuelles) qui conditionne le droit à l'indemnisation des périodes chômées, bénéficier régulièrement de l'indemnisation du chômage constitue le signe d'une intégration professionnelle réussie et le gage d'une relative stabilité des revenus.

5- Les *artistes prospères* sont les intermittents, « sortis par le haut », qui ont choisi de ne plus être indemnisés. Percevant des rémunérations élevées par leurs cachets et leurs droits d'auteur et/ou d'interprète, ces *artistes prospères* ne souhaitent plus tirer parti du

plafond de l'allocation journalière s'élevant à 121,33 euros depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2007 (le minima étant fixé à 31,36 euros). Un chanteur de renom et bien avancé dans sa trajectoire professionnelle s'est ainsi retiré du régime : *« je considère que ce n'est plus à moi de toucher les Assedic... Maintenant je suis en indépendant. Le gros de mes revenus, c'est la SACEM et quand je fais des réalisations ou des concerts, je fais de la facturation »* (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur). Cette situation se retrouve extrêmement rarement chez les musiciens accompagnateurs, d'autant plus en début de carrière, mais c'est le cas de ce batteur fort bien inséré dans le milieu de la variété : *« cette année j'ai décidé de ne plus faire ce qui me saoule<sup>125</sup>, donc je ne suis plus intermittent, je gagne juste ma vie sur mes cachets »* (Jules, 27 ans, pianiste).

Enfin, même s'ils sont rares et hors du système, il convient de signaler que certains artistes s'opposent idéologiquement à ce régime spécifique. Ce fut le cas de ce pianiste et chef d'orchestre très reconnu et réputé médiatiquement qui avait refusé d'intégrer le régime intermittent à ses débuts<sup>126</sup>, décision qu'il regrette fortement avec le recul :

Pour mon statut j'ai fait une énorme bêtise ! Alors là c'est une chose que je regrette d'ailleurs, c'est que j'ai toujours eu de grosses convictions qu'on appelle de gauche. J'ai toujours travaillé, sans jamais vouloir toucher un centime d'allocation. Mais une année en commençant à faire mes heures, je me suis dit que je payais pour ça et que je devais quand même devenir intermittent du spectacle, donc je suis devenu intermittent du spectacle. Mais au bout d'un moment j'ai commencé à travailler sur un projet qui me rapportait un peu d'argent et là je me suis dit que c'était dégueulasse parce qu'il suffisait qu'un mois je ne travaille pas 5 ou 6 jours et ils m'envoyaient des virements monstrueux ! Je me suis dit que ce n'était pas possible, pour moi ça n'allait pas, je me mettais à la place de la femme de ménage qui fait 6 heures de ménage à 4h du mat à la Défense pour toucher le SMIC. Je me disais que je n'avais pas le droit de prendre dans

---

<sup>125</sup> Il est ici fait référence au côté administratif et procédural de l'intermittence

<sup>126</sup> D'autres critiquent fermement le système d'intermittence, même s'ils en font partie, c'est le cas de ce chanteur signé en *Major Company* : *« je me suis mis en opposition avec tous les intermittents quand ils sont descendus dans la rue, on est venu me chercher, mais j'ai dit qu'il était hors de question que je manifeste pour un privilège. Je suis pour ce statut, mais philosophiquement je ne peux pas aller manifester... C'est carrément indécent par rapport au monde du travail, pour moi c'est un scandale. Non, ça n'empêche pas la création puisque ça ne l'empêche pas dans les autres pays et bien au contraire. D'ailleurs depuis qu'il y a des problèmes avec le statut, je trouve la création française bien plus réveillée. Jack Lang c'est génial, mais il a endormi, il a fonctionnarisé l'activité artistique. (...) Tu ne réagis pas comme un mec à l'usine quand tu es artiste ! Tu ne vas pas demander un 13<sup>e</sup> mois, l'assurance et la sécurité, on n'est pas là pour ça ! Moi je ne l'ai pas et je l'assume. J'adore ce statut, j'adorerais qu'il reste, mais si on l'enlève je trouve ça normal par rapport aux autres... La première fois que j'ai été intermittent en 2000, j'ai fait ma déclaration d'impôts, j'avais dégagé 25 000 francs de salaire par mes concerts et l'État m'avait donné 55 000 francs ! Même si j'étais très content je ne trouvais pas ça normal que l'État me file 55 000 francs alors que j'en gagne 25 000. Donc moi je ne descends pas dans la rue, je me suis mis tout le monde à dos, j'ai reçu des lettres d'insulte. Là où je me suis le plus opposé c'était sur le fantasme que la culture allait mourir, là c'était du foutage de gueule ! C'est un amalgame lunaire ! Mais je me rends bien compte que je suis très isolé, les gens me disent que je suis con »* (Philippe, 40 ans, chanteur).

cette masse de fric qui venait de l'État. Donc j'ai rendu comme un gros con mon statut d'intermittent du spectacle, c'est-à-dire que j'ai démissionné et aujourd'hui je me rends compte de deux bêtises. Ce que j'aurais dû faire... D'abord ça ne compte pas pour mes points de retraite donc c'est une énorme bêtise ! Une gigantesque bêtise parce que j'ai perdu des années de choses que j'ai cotisées, qui ne me reviendront jamais et que j'aurais dû continuer à toucher et filer ça à des œuvres caritatives si vraiment cet argent me faisait chier. C'est une énorme bêtise que j'ai faite parce que je voulais rester fidèle à mes convictions ! » (Mathieu, 34 ans, pianiste).

L'enquête de terrain a donc permis de dégager une diversité des situations de l'intermittence. Mais surtout, une polarisation où un véritable gouffre s'établit entre les *intermittents de l'intermittence* dont la trajectoire est précarisée et les *permanents de l'intermittence* dont la trajectoire est stabilisée. Cette extrême hétérogénéité des situations laisse place à des écarts considérables entre artistes fortement rémunérés et les Rmistes. Nous allons voir que les dernières réformes n'ont fait qu'accentuer cette dualisation qui exclut les moins bien insérés professionnellement et avantage les mieux établis.

## **2.2. Une accentuation des inégalités socio-économiques suite aux dernières réformes**

P.M. Menger (2005) explique que les nouvelles règles de 2003 ont provoqué une adaptation stratégique des pratiques contractuelles et une amélioration du taux journalier moyen d'indemnisation, tout en ralentissant le flux des nouveaux entrants sans exclure pour autant massivement des intermittents. Le rapport de la Coordination des intermittents et précaires est pour le moins nettement plus critique en assurant que les réformes ont perverti le sens premier du régime par l'introduction d'un nouveau système de calcul qui le dénature. Ainsi, est précisé que la précarité du secteur est renforcée par l'exclusion presque mécanique de 35 % des ayants droit, pénalisant en priorité les allocataires du spectacle vivant, dont 60 % peinent déjà à atteindre le seuil d'ouverture de droits. Le rapport B. Latarjet de 2004 met également en exergue cette situation puisque les allocataires de l'annexe X concernant les artistes se répartissaient comme suit : 34,9 % moins de 530 heures (c'est-à-dire obtenant de justesse le statut) et 17,2 % plus de 845 heures (c'est-à-dire quasiment en situation de sur-emploi par rapport à la moyenne des artistes). En ce sens, la recherche menée par le laboratoire Matisse (Corsani, Lazzareto, Moulier Boutang, Oliveau, 2005) analyse le fait que le

protocole du 26 juin 2003 n'a pas seulement des effets de réduction du nombre des ayants droit, puisqu'il aboutit à creuser les inégalités de traitement sur le plan du montant d'indemnisation touchée entre deux intermittents ayant travaillé la même durée et pour le même salaire ainsi que concernant l'accès au régime et la radiation.

C'est ainsi que, concernant la suppression de la « date anniversaire », la réforme a apporté une modification de taille à l'examen des droits à l'indemnisation chômage. Auparavant, ce réexamen se faisait à date fixe (tous les douze mois), on parlait alors de « date anniversaire ». Dorénavant, la date d'examen n'est plus prédéterminée et a lieu lorsque le capital de 243 jours indemnisés acquis lors de la dernière ouverture de droits est épuisé. L'Unedic détermine à ce moment là si l'intermittent peut ou non disposer à nouveau d'un stock de 243 jours indemnisés. La période de référence part de la date de fin du dernier contrat et remonte sur une durée de dix mois et demi pour les artistes. L'examen et les calculs pour l'ouverture des droits sont donc effectués sur une période qui peut être plus grande que la période réelle écoulée entre deux dates d'examen, ce qui engendre un aléa et des inégalités de traitement (Corsani, Lazzareto, Moulrier Boutang, Oliveau, 2005). Par exemple, deux intermittents ayant effectué un même nombre d'heures, pour un même salaire, peuvent connaître un sort très différent du fait que l'activité se distribue différemment dans l'année. Les journées travaillées et donc les rémunérations perçues ne seront pas toutes prises en compte ; les critères retenus par la réforme semblent finalement faire l'impasse sur la spécificité des pratiques d'emploi des intermittents du spectacle.

Pour ce qui est de l'allocation journalière, sa nouvelle formule de calcul réduit le coefficient appliqué au salaire journalier de référence et introduit le nombre d'heures travaillées (Corsani, Lazzareto, Moulrier Boutang, Oliveau, 2005). Cette modification était censée répondre au problème de la sous-déclaration des heures (sélection des meilleures, regroupement de cachets), justifié par le souci de dégager un salaire journalier de référence plus élevé. Or, l'impact du nouveau dispositif est quasi nul et laisse place à des discriminations d'intermittents travaillant un nombre d'heures plus important et pour des taux de salaire plus faibles (Corsani, Lazzareto, Moulrier Boutang, Oliveau, 2005). Ce problème est d'autant plus important que les taux de rémunération ne sont pas fonction des compétences, mais de la nature des projets et des secteurs dans lesquels sont mobilisées ces compétences.

Suivant l'ancien modèle d'indemnisation, le principe qui définissait le nombre de jours indemnisés en un mois était « un jour non-travaillé-un jour indemnisé ». Ce critère est abandonné et c'est le rapport entre les revenus du mois et le salaire journalier de référence qui va déterminer le nombre de jours indemnisables (Corsani, Lazzareto, Moulier Boutang, Oliveau, 2005). Ce qui peut conduire à des résultats inégalitaires : un intermittent ayant un salaire journalier de référence de 250 euros, et ayant travaillé dans le mois 20 jours pour un salaire de 4000 euros, se voit indemnisé pendant 14 jours (donc même pendant les jours où il travaille). Inversement, un intermittent ayant un salaire journalier de référence de 30 euros, ayant travaillé 15 jours dans le mois et pour un salaire de 900 euros n'aura pas de jours indemnisés dans le mois (Corsani, Lazzareto, Moulier Boutang, Oliveau, 2005). La nouvelle règle qui remplace le principe « un jour non travaillé-un jour indemnisé » par le principe du « maintien du niveau de vie » peut ainsi conduire à des situations pour le moins inégalitaires. Même si le régime des intermittents du spectacle est sujet à critiques et que les dernières réformes en date accentuent les inégalités socio-économiques et de traitement entre musiciens, ces derniers reconnaissent tout de même nombre d'avantages à ce régime.

### **2.3. L'intermittence jugée par les musiciens : entre avantages et défaillances**

Dans l'enquête de terrain, une question sur le jugement à l'égard de leur système d'assurance-chômage a été posée. Elle a notamment été l'occasion de détailler les avantages, les vices et défaillances du système ainsi que de faire réagir plus fortement ceux en situation de précarité. Il en résulte globalement, qu'aucun musicien n'a émis spontanément de jugement pleinement critique sur le régime, même pour ceux atteignant « par intermittence » le seuil des 507 heures. La quasi-totalité des interrogés a énoncé en premier lieu des jugements positifs, systématiquement contrebalancés ensuite par des critiques de fond. De façon générale, le jugement porté sur le système d'assurance-chômage par les acteurs concernés est ambivalent. En outre, le fait qu'aucun musicien interrogé ne soit indifférent à cette question témoigne de l'importance et de la sensibilité des difficultés statutaires dans ce milieu artistique<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Comme le suggère P.M. Menger (1997), une étude approfondie des opinions et des comportements au regard de l'assurance-chômage reste à mener, et devrait notamment confronter la connaissance qu'ont les

### 2.3.1. Les avantages des règles du jeu

Une fois l'approbation générale du système soulignée, il convient de rentrer dans le détail des aspects positifs énoncés. Le principal motif d'approbation réside dans la procuration d'une certaine sécurité financière à l'intermittent en période de non-emploi, les indemnités de chômage assurant un revenu minimum dans les périodes de chômage interstitielles. De façon unanime, les musiciens interrogés expriment le fait que « *ça permet de joindre les deux bouts dans les mois difficiles* » (Jean-François, 34 ans, batteur). Un autre aspect positif réside dans la rémunération du travail à la marge : le salaire socialisé est, pour beaucoup, indispensable à l'entretien des qualités de l'artiste en dehors de ses périodes d'activité. C'est donc la condition nécessaire à la disponibilité de la force de travail, comme l'expliquent Stéphane et Michel (batteurs) : « *les jours où tu vas passer huit heures sur ta batterie à travailler tout seul parce qu'il faut travailler son instrument si tu veux que le spectacle soit viable et ressemble à quelque chose... Là tu touches au moins un minimum, t'as de quoi quand même t'acheter ton steak le jour ou tu travailles ta batterie* » (Stéphane, 31 ans) ; « *ce n'est pas être payé à rien faire parce que pour un cachet déclaré, il y a je ne sais pas combien de jours de répétitions non payées, de mise en place, de travail en amont qui ne sont pas forcément payés... Pour un cachet, il y a presque une semaine de boulot derrière !* » (Michel, 37 ans). Le travail personnel de préparation à un concert ou une répétition est fondamental mais n'est pas rémunéré, c'est pourquoi ce système est essentiel aux yeux des musiciens. Le régime d'indemnisation des intermittents leur permet aussi une certaine gestion personnelle du temps de travail et de non-travail, sans laquelle le métier de musicien ne peut exister. C'est ce que met en exergue ce guitariste : « *nous dans notre métier, il faut qu'on aie une liberté totale dans notre temps. L'intermittence, c'est bien pour ça parce que ça donne aux artistes cette liberté* » (Alain, 35 ans). Ce système vise, en d'autres termes, à tenir compte de la spécificité de métier qui par nature fait alterner, au gré des projets culturels et des contraintes de production, périodes d'emploi et de non-emploi. Dans le même ordre d'idée, les indemnités journalières permettent aussi de s'adonner à la création artistique, les périodes de non-emploi étant, pour les auteurs-compositeurs, le

---

intermittents du système d'indemnisation et les jugements sur le système avec les utilisations qui en sont faites par les salariés et les employeurs.



terreau de la création. Ce système d'emploi-chômage concourt, dans une certaine mesure, au développement culturel français et à davantage d'aisance dans ces périodes de création : « *le fait d'être indemnisé comme ça, c'est génial parce que dans les périodes d'inactivité tu peux être créatif... Ça permet de maintenir un certain niveau de créativité* » (Emilie, 28 ans, guitariste). Et Aurélien (27 ans, chanteur) d'ajouter : « *là je pourrais vivre juste avec les cachets des concerts parce qu'on en fait pas mal. Mais le truc c'est qu'après, il s'agit de composer, donc si tu as un an d'Assedic c'est vachement chouette parce que ça te permet de manger et de faire ton album et après tu repars en tournée* ». Le temps de non-emploi ne signifie donc pas un vide musical ou une simple situation d'attente, mais bien au contraire, un temps d'investissement personnel dans la création et le projet musical dans son ensemble. En somme, l'intermittence est vécue par une partie des acteurs de la profession comme un « statut protecteur » et un facteur d'identité signe de l'appartenance à un groupe professionnel, c'est-à-dire l'ensemble des personnes exerçant un même métier ou ayant le même statut professionnel (Dubar et Tripiet, 1998). En d'autres termes, les indemnités journalières perçues par les musiciens intermittents du spectacle les professionnalisent en les distinguant des musiciens amateurs et en les rendant musiciens « à plein temps », c'est-à-dire ne se retrouvant pas dans la nécessité d'exercer un emploi extra-musical (cf. chapitre 7). Cependant, certaines limites à ce système ont été dénoncées.

### ***2.3.2. Les limites des règles du jeu***

Contrairement à ce qu'énonce E. Walh, pour qui « la précarité dans le sens d'incertitude de l'avenir ne fait pas forcément l'objet de contestation, tant elle est intériorisée et acceptée, aussi bien par ceux qui y ont intérêt que par ceux qui en sont les victimes » (Walh, 2007, p. 133), nombre de musiciens interrogés ont dénoncé leur condition. Les trajectoires socioprofessionnelles de la grande majorité des musiciens intermittents sont, ont été ou seront synonymes de précarité, du fait de la prééminence de *l'engagement contractuel sur projet* alimentant une forte indétermination statutaire. Par là-même, l'accès au régime qui se rejoue chaque année représente une charge mentale pour les artistes, comme le souligne ce musicien accompagnateur : « *le problème, c'est que tu remets ton titre en jeu tous les ans... Si tu veux être musicien faut aimer la vache*

*enragée et les mois irréguliers* » (Charles, 42 ans, batteur). Ce qui engendre fatalement peur du lendemain et avenir incertain : « *c'est un statut très précaire puisque d'une année à l'autre, on ne sait pas si notre statut va être renouvelé. Ta vie est remise en cause tous les 10 mois ! C'est l'angoisse mensuelle de savoir si on aura assez de cachets !* » (Denis, 35 ans, bassiste). Cette situation peut parfois avoir une conséquence singulière : l'objectif recherché consiste, pour les plus instables, en l'obtention du nombre suffisant de cachets. Le risque est que l'artiste se soucie plus d'être intermittent que musicien, ce qu'explique ce guitariste : « *le but après ce n'est pas d'exercer ton art, de t'améliorer, le but c'est de faire les 507 heures... Ce n'est plus une conséquence mais un but en soit... C'est un peu dommage* » (Tom, 37 ans, guitariste). La précarité est donc réellement constitutive de la carrière des intermittents du spectacle, au sens où elle est liée à la réalité socioéconomique du secteur et des salariés eux-mêmes. Mais elle n'est pas qu'une donnée objective, elle est ressentie souvent violemment par les travailleurs de la culture. Un intermittent ignore souvent combien il effectuera précisément de contrats le mois suivant, s'il pourra réunir les 507 heures nécessaires à l'ouverture de ses droits à l'assurance-chômage, avant l'épuisement du capital de 243 jours d'indemnisation. Bien qu'elle soit, en partie, compensée par un système d'assurance chômage adapté aux pratiques d'emploi du secteur, la précarité reste donc une situation subie qui marque la carrière des professionnels du spectacle par l'insécurité sociale qu'elle engendre. On peut donc parler de véritable *charge mentale* permanente pour cette population concernant cette instabilité statutaire<sup>128</sup>.

Cette précarité a également des effets plus terre à terre et non négligeables sur la vie quotidienne et la projection dans l'avenir social et familial. Il est, par exemple, très difficile de louer un appartement, obtenir un crédit ou prévoir des vacances : « *quand tu veux un prêt à la banque et que t'es intermittent ça leur fait peur... Pour devenir propriétaire c'est très galère. Ou même rien que pour un prêt pour acheter une voiture* » (Eva, 34 ans, chanteuse). Et ce batteur d'ajouter : « *tu ne peux même pas faire de projets de vacances comme tout le monde, d'avoir une vie normale... Tu peux pas prévoir à l'avance, alors notre spécialité c'est Last minute... Mais tu peux être sûr*

---

<sup>128</sup> Les musiciens intermittents vivent également difficilement le fait d'être assimilé à des chômeurs (de par leur inscription à Pôle emploi et au fait de « pointer » mensuellement), comme nous le verrons au chapitre 7 traitant de l'identité professionnelle inversée.

*qu'au moment où t'as cliqué pour avoir tes billets tu vas avoir un coup de fil, c'est toujours comme ça » (David, 34 ans, batteur). Le régime d'assurance chômage a également fait l'objet de critiques concernant son mode de gestion et de fonctionnement général. Ainsi, nombre de musiciens ont pointé les usages abusifs des règles par certains employeurs ainsi que les effets pervers du système. Du fait de la privatisation de l'audiovisuel, on assiste à l'explosion des effectifs des intermittents, mais il s'agit simplement de la transformation des permanents en intermittents et non de la création de nouveaux emplois. Une des critiques majeures est donc liée à l'effet de la généralisation de l'intermittence, c'est-à-dire de l'extériorisation croissante des coûts salariaux des entreprises de spectacle vers la collectivité nationale. Le scandale des standardistes de TF1 considérées comme intermittentes du spectacle est un bon exemple de l'expansion de ces « faux » intermittents (Rey, 2001). Des jeux avec les règles, plus en lien avec le milieu artistique, se font jour : il arrive parfois que certains musiciens, touchant plus avec les indemnités journalières ou ayant suffisamment de cachets, refusent certaines opportunités plutôt que d'aller cachetonner : « quand t'as tes 43 cachets, tu peux te dire que tu vas rester à la maison et ne rien foutre et ça c'est un peu pervers. Ne pas bosser pour toucher plus d'Assedic, c'est pervers » (Lucie, 47 ans, pianiste). L'« injustice » du régime a aussi été dénoncée. Le mécanisme d'indemnisation est complexe, mais les critiques qui lui sont adressées y décèlent notamment un vice simple : puisque les chances, les montants et les durées d'indemnisation sont indexés sur le niveau d'activité et de rémunération des individus, l'indemnisation du temps non travaillé ne fait que redoubler les inégalités engendrées par l'allocation des emplois sur le marché du travail. Une chanteuse critique cette situation : « c'est pas très juste parce que plus tu travailles, plus tu touches... Ceux qui en ont le plus besoin touchent moins » (Noa, 24 ans, chanteuse). En outre, l'intermittence est synonyme de lourdeur administrative, de réformes fréquentes où bénéficiaires et prestataires se perdent, bref, de statut juridiquement complexe : « aux Assedic on a un accueil misérable, la plupart du temps les gens qui travaillent dans ces endroits ne sont pas très bien renseignés sur comment ça se passe par rapport au statut... Tout ça c'est un peu compliqué, en plus ça évolue, ça change, tout est un peu compliqué. D'une personne à l'autre, on ne te dit pas la même chose. Je ne connais pas un truc dans la vie sociale qui soit aussi compliqué que ça au niveau administratif »*

(Jonathan, 33 ans, bassiste). Valérie (27 ans, guitariste) poursuit dans le même sens : « *les textes de réforme sont illisibles. Aux Assedic tu tombes jamais sur le même discours parce que eux non plus ne savent pas en fait (rires)... Quand il y a une réforme on leur passe une circulaire illisible donc ils ne savent pas plus que nous. Je le prends plutôt zen parce qu'après je suis indemnisée, mais il y a un côté énervant dans leur incompétence* ». Ces complexités engendrent également des effets de rigidité administrative aux conséquences parfois très lourdes. En effet, lorsque la machine administrative s'enraille et se bloque, les conséquences financières peuvent être désastreuses pour les bénéficiaires. En voici un exemple : « *mon dossier n'a pas pu être révisé parce que la boîte pour laquelle je travaillais ne m'a toujours pas fait les papiers... 5 mois après, donc ça fait 5 mois que je n'ai pas d'Assedic alors que mes heures je les aie. Concrètement ça veut dire une situation financière catastrophique, des mois de loyer de retard, des agios sur mon compte* » (David, 27 ans, pianiste). Ce cas n'est pas isolé puisqu'il ressort de nos entretiens que tous les intermittents ont connu, à un moment ou un autre, au moins une situation de blocage plus ou moins longue de leurs dossiers ou des problèmes administratifs de tout ordre. Pendant ces « temps morts » administratifs, lors du réexamen des dossiers qui bloquent, par exemple, l'artiste n'est pas payé. Un chanteur ayant assigné en procès les Assedic a déclaré : « *je suis parti en procès avec les Assedic parce que j'estimais qu'ils avaient tort (...). Finalement ça a duré deux ans où ils ne m'ont jamais rien payé au final ! Donc ça a été chaud !* » (Yves, 43 ans, chanteur).

L'enquête de terrain a donc permis de montrer une réalité contrastée et complexe, concernant le vécu des intermittents du spectacle qui expriment très souvent un sentiment ambivalent à l'égard de leur condition salariale. D'un côté, ils en dénoncent l'instabilité et l'incertitude liées à un système d'emploi *sur-flexible* ainsi que la précarité et ses conséquences ; de l'autre, ils louent l'autonomie et la sécurité qu'elle leur confère. Outre ces ressentis contrastés, tous les musiciens sont confrontés, à un moment de leur trajectoire, à diverses formes de transgressions à la loi qu'elles soient subies ou stratégiques.

### **3. L'intermittence comme mode de socialisation dans et par le contournement des règles**

Une fois les règles du jeu assimilées par les musiciens, une multitude de détournements de ces normes, si propices aux arrangements et aux fraudes administratives et juridiques, émergent. L'intégration sociale et professionnelle des musiciens se fait par leur socialisation et leur acculturation aux normes du groupe, en partie déviantes. En effet, pour les interactionnistes, « la socialisation professionnelle répond à un processus de sélection, de conformation et de formation, durant lequel le candidat se soumet à une conversion, acquiert les valeurs et les savoir-être de la profession » (Aballéa, 2007, p. 163). C'est par l'acceptation forcée des irrégularités des employeurs et l'apprentissage de normes, qualifiées de déviantes, que les musiciens s'intègrent au groupe. Autrement dit, la profession se constitue autour du régime intermittent par un processus de socialisation aux pairs qui permet d'échanger les « ficelles » du métier et du régime<sup>129</sup>. En ce sens, plusieurs types de délits peuvent être identifiés : le travail dissimulé ou le faux bénévolat, le travail au noir et « au gris », la fraude sur les cachets et aux Assedic ainsi que l'abus de CDD d'usage. Pour se maintenir dans leur système d'emploi flexible, les musiciens se retrouvent, d'une part, dans l'acceptation contrainte d'accepter les fraudes des employeurs et deviennent d'autre part, de véritables experts des règles jouant avec leurs mésusages. Nous allons voir que l'ensemble de ces transgressions qui apporte une contribution essentielle à l'intégration des musiciens et à la construction de leur identité, se répartit entre des fraudes imposées par les employeurs (les musiciens se trouvant dans un rapport de force inégalitaire) et des stratégies de maximisation des ressources opérées par les musiciens eux-mêmes.

---

<sup>129</sup> Nous verrons plus en détail au chapitre 5 que les cohésions de groupe, les solidarités, les cooptations s'effectuent par des processus réseaux. Ce sont donc les réseaux qui représentent la « clef de voûte » de l'exercice du métier de musicien.

### 3.1. Pratiques frauduleuses des employeurs et irrégularités institutionnelles

#### 3.1.1. L'abus du CDD d'usage : les faux intermittents

Ce type de fraude, extra-artistique, est la plus coûteuse puisqu'elle explique en partie le déficit de l'Unédic. Un guitariste interrogé a précisé que ce type de fraude s'exerce dans les activités connexes à la musique : « *il y a des managers qui se font payer en cachets et qui sont intermittents, et il y en a qui devraient encore moins être intermittents et qui le sont, comme des secrétaires de maison de disque* » (Yannick, 32 ans, guitariste). Mais majoritairement, le problème du régime des intermittents est que certaines entreprises, particulièrement celles de l'audiovisuel, fonctionnent avec une majorité d'intermittents qui devraient être embauchés sous un contrat autre que le CDD d'usage. Dans certaines chaînes de télévision, assistants, attachés de presse, chauffeurs, maquilleurs, coiffeurs, secrétaires, sont embauchés dans le cadre du régime de l'intermittence (Walh, 2007), ce qui représente un usage abusif du CDD d'usage qui ne devrait être exclusivement usité, rappelons-le, pour les entreprises de spectacle. Ce problème des « faux intermittents » est exacerbé dans la plus grande chaîne audiovisuelle puisqu'« à TF1, huit des treize personnes employées au mixage ont le statut d'intermittent » (Rey, 2001). Il s'agit là d'une fraude extra-artistique puisque ces « faux intermittents » ne sont ni artistes ni techniciens.

#### 3.1.2. Des détournements de droits d'auteur

Dans un registre plus artistique, l'attribution des droits d'auteur connaît également un type de contournement pour le moins particulier. Il a ainsi été reconnu que certains membres de la Sacem procèdent parfois à des « accaparements » (Godeau et Inschauspé, 2003) de droits d'auteurs. En outre, pendant la période « yé-yé », certains *managers*, directeurs de radio et producteurs jouaient de leur pouvoir pour imposer une co-signature. Par exemple, en échange d'une plus grande diffusion radio, permettant de démultiplier les ventes, le programmeur apposait son nom à côté de celui de l'auteur. Même si l'ampleur est aujourd'hui moindre, ce genre de procédé est toujours d'actualité. Il est, en effet, ressorti d'une discussion émanant des observations *in situ*

qu'un titre, composé par un guitariste et écrit par un autre artiste, s'est vu apposé quatre noms au lieu de deux. Donc deux personnes faisant partie de cet organisme, inconnues des auteurs-compositeurs, s'y sont frauduleusement accolées. Ce type de détournement consiste en ce que des personnes n'ayant aucun lien de création apposent leurs noms, se déclarant ainsi co-auteur et/ou co-compositeur, dans le but de percevoir des droits afférents.

### **3.1.3. Le travail non déclaré subi : une précarité de l'emploi forcée**

Voyons succinctement quelques formes de fraudes forcées émanant des employeurs et synonymes de pression tacite et de rapport de force inégalitaires. Tout d'abord, une forme de contournement particulier, concernant l'attribution des droits voisins, a été observée lors de notre immersion prolongée sur le terrain. La répartition des droits des artistes-interprètes par la Spedidam ne peut se faire sans l'établissement d'une « feuille de présence » (cf. annexe 4.3.) remplie lors de chaque enregistrement. Elle est essentielle car, faisant office de contrat de travail, elle comporte les conditions d'enregistrement (nom, signature, dates, durée, nombre de titres, destination de l'enregistrement) et garantit les droits ultérieurs des musiciens accompagnateurs en servant de base à la répartition des rémunérations. Un producteur n'est pas autorisé à demander aux musiciens de lui céder ses droits et donc de ne pas la remplir, mais depuis quelques années, ce chantage à la feuille Spedidam s'est amplifié. En ce sens, nos observations *in situ* prolongées ont permis de mettre en évidence que quelques employeurs font pression pour que certains musiciens renoncent à leurs droits d'interprète, certes en contrepartie d'un cachet plus élevé, mais il s'agit tout de même d'une cession financière importante<sup>130</sup>. Plus encore, ce procédé relève d'une forme d'irrégularité dictée par l'employeur, voire d'un chantage à l'emploi puisque si l'interprète refuse cette pratique, le producteur ne fera plus appel à lui pour les prochaines sessions studios. Ce fut le cas pour un guitariste observé qui n'a plus été rappelé par les producteurs d'un studio d'enregistrement suite à son refus de se plier à ce « chantage à la feuille de présence ».

---

<sup>130</sup> Si un titre connaît un succès commercial et radiophonique, plusieurs milliers d'euros sont ainsi perdus par l'interprète.

Dans de nombreux spectacles, quelle qu'en soit la taille (du café-concert à la comédie musicale), les artistes peuvent être payés à la recette. Or, ce système est illégal puisque c'est au producteur de dégager un cachet pour chaque artiste intervenant, la rémunération de la prestation ne devant pas être aléatoire. Il s'agit là d'une forte précarité puisque sont cumulées non-déclaration et non-anticipation du montant du « cachet », qui est d'ailleurs bien souvent très faible<sup>131</sup> (de l'ordre d'une trentaine d'euros). Ce procédé de rémunérations provoque, notamment dans les comédies musicales payées à la recette, un fort *turn-over*, car comme le souligne cette chanteuse « *c'est un spectacle qui fonctionne à la recette, donc tu ne tiens pas le casting en leur disant de venir jouer pour 30 euros par soir ! Donc il y a plein de gens qui tournent parce que si tu as un plan payé tu fais le plan payé* » (Claire, 34 ans, chanteuse). Par rapport au travail investi (plusieurs semaines de répétitions et de mise en place), les artistes n'ont que très peu d'intérêt à travailler à la recette. Ils le font néanmoins dans le but de s'insérer dans des réseaux professionnels, d'être par la suite intégrés à d'autres projets plus rémunérateurs et pour parfaire leurs compétences techniques (c'est le *learning by doing* que nous développerons plus avant au chapitre 7).

Ces irrégularités de certains employeurs et producteurs sont le résultat d'un rapport de forces inégales. Elles représentent le lot quotidien des musiciens sur la voie de la longue insertion musicale pour qui ce travail au noir subi correspond au « noir de rodage » (Laé, 1989) et aux prestations artistiquement dévaluées. Un bassiste interviewé rend compte de cet état de fait : « *les cachets non déclarés... Bah c'est un peu tout le temps comme ça en fait depuis que je fais de la musique... De 16 à 21 ans tout ce que je faisais c'était au black, pas parce que je le voulais mais parce que je n'avais pas le choix... Les gens qui m'employaient fonctionnaient comme ça* » (Franck, 31 ans, bassiste). Plus précisément, le dosage travail déclaré et travail non-déclaré varie en fonction des types et de la structure des activités effectuées<sup>132</sup>. Le recours aux non-

---

<sup>131</sup> Concrètement, lorsque les artistes sont payés à la recette, ils sont implicitement co-producteurs du spectacle, la recette étant répartie comme suit : 50 % de la recette brute revient à la salle, 30 % à la production, puis les charges patronales et salariales sont payées, et ce qui reste est divisé entre les artistes. Mais dans certains spectacles, la part de production n'est pas prélevée (les artistes se répartissant directement le reste de la recette). Dans ce cas, les revenus sont d'autant plus fluctuants puisqu'ils percevront moins lorsque la promotion et la publicité devront être effectuées.

<sup>132</sup> Et dans une moindre mesure du lieu de la représentation puisque la distribution du travail non déclarée n'est pas la même à Paris qu'en province, comme le souligne ce chanteur implanté à Paris, mais venu du sud de la France : « *des dates non déclarées à Paris il n'y en a pratiquement pas ou alors tu joues à l'œil ou à la recette, mais c'est très rare qu'un employeur te paie au black. En province ça se fait beaucoup*



déclarations est quasi systématique dans les soirées privées pour lesquelles l'employeur est extérieur au monde du spectacle. Ces formes de transgressions sont également coutumières dans les clubs, alors qu'elles se font plus rares dans les concerts<sup>133</sup>, comme le souligne ce guitariste : « *les mariages, les orchestres de bal, de soirées privées, c'est bien payé mais c'est rarement déclaré... En accompagnant des artistes signés en maison de disque je travaille beaucoup moins au noir, voire quasiment plus du tout. A l'époque avec mon réseau de club ou de soirées privées, on avait 50 dates déclarées dans l'année mais on en faisait 150 !* » (Pierre, 41 ans, guitariste). Les non-déclarations se font donc généralement pour les activités consacrées aux débuts de carrière ou pour celles dites d'appoint telles que les club et soirées privées. Ce qui n'empêche pas pour autant certaines grosses structures de procéder à des « arrangements ». Dans ces cas d'asymétrie de la relation d'emploi, le musicien se retrouve ainsi dans l'obligation contrainte d'accepter de ne pas être déclaré, s'il ne veut pas perdre le contrat, comme l'explique cet artiste : « *en « caf' conc' » tu touches entre 60 et 80 € par soir, et avec B. on touche 230 € net ; la différence c'est que quand tu fais des dates avec un artiste c'est déclaré alors que quand tu fais du « caf' conc' » en général c'est pas déclaré. Il y a donc en gros 80 % des revenus d'un musicien qui ne sont pas déclarés. C'est pas toi qui choisit de déclarer, c'est ton employeur* » (Marc, 39 ans, batteur). En outre, concernant les concerts, ils sont quasi systématiquement tous rémunérés, exceptés pour certains artistes en développement qui effectuent des « premières parties de tête d'affiche » ; le concert se rapprochant, dans ce cas, d'une activité promotionnelle. D'autres concerts s'effectuent sous contrat de bénévolat, comme le souligne cette chanteuse dont le projet est en développement : « *quand on a joué au CCO on était bénévole, on a fait un contrat de bénévolat, c'était vraiment pour le projet et pas pour l'argent* » (Sabine, 27 ans, chanteuse). Cette forme particulière « d'emploi » peut se rapprocher du travail dissimulé puisque l'artiste accepte de ne percevoir aucune rémunération pour la prestation qu'il exécute « bénévolement ». Juridiquement, le caractère bénévole de l'activité, qui s'effectue à titre gratuit, l'assimile à un spectacle amateur. Or, ce terme « amateur » nous paraît peu pertinent et non approprié dans ce cas

---

*plus, mais ça c'est un truc auquel j'échappe ici parce qu'il y a très peu de black* » (Philippe, 40 ans, chanteur).

<sup>133</sup> Le secteur de l'édition n'est pas non plus épargné par les non-déclarations : « *il y a pas mal de liquide qui circule dans ce milieu* » (Jeff, 34 ans, manager).

de figure où ces interprètes professionnels, qui acceptent, au cas par cas, de réaliser leur prestation à titre bénévole, n'en fait pas pour autant des amateurs. Voilà donc pourquoi « l'ombre du délit de travail dissimulé plane toujours sur ce type de prestation » (Godeau et Inschauspé, 2003), que l'on peut qualifier de faux bénévolat.

En somme, concernant les fraudes subies, l'observation des pratiques fait apparaître une forte corrélation entre la fréquence des situations de travail irrégulier, la notoriété et l'avancée dans la carrière puisque le respect intangible de la légalité n'apparaît qu'avec un minimum de notoriété. Pour les artistes dotés d'une faible visibilité, *a fortiori* pour ceux qui tentent d'entrer sur le marché, le travail au noir appartient, à l'inverse, à la liste des concessions nécessaires à l'insertion professionnelle et auxquelles le musicien ne peut se soustraire, remplissant ainsi une « fonction probatoire » à l'égard du marché du travail officiel (Coulangeon, 2000). C'est ainsi notamment en acceptant de se produire en contrepartie de rémunérations faibles et en l'absence de couverture sociale que les musiciens bâtissent progressivement une réputation, un capital social de relations et de renommée propre à assurer par la suite leur accès au marché du travail officiel (Coulangeon, 2000). Ces irrégularités institutionnelles et des employeurs sont donc avant tout très défavorables aux artistes les moins renommés, expérimentant ainsi une insécurité sociale et juridique. Pour les musiciens en début de trajectoire, ces non-déclarations aboutissent bien souvent à la non-obtention du « statut » d'intermittent, allant parfois jusqu'à l'éviction du marché musical. Ces diverses fraudes s'insèrent donc dans un éventail de pratiques variant selon le degré de notoriété des artistes, leur insertion professionnelle, les secteurs d'activité, les types d'employeurs et les lieux des représentations. Ces fraudes émanant des employeurs ou des producteurs reflètent un rapport de force défavorable aux artistes qui se trouvent dans l'obligation contrainte de les accepter pour continuer à travailler. Mais parallèlement, des stratégies de maximisation des ressources ont également été observées dans les comportements des musiciens.

### 3.2. L'hétérogénéité des déviances<sup>134</sup> des musiciens

Les contournements des règles juridiques par les musiciens peuvent être stratégiques, exerçant un travail « au gris » ou optimisant leurs ressources tirées de l'assurance chômage.

#### 3.2.1. Les déviances stratégiques forcées : la maximisation de l'intermittence par le travail « au gris »

Lorsque l'artiste est rattaché à une grosse structure et que son projet artistique est sous contrat avec une maison de disque et/ou un producteur de spectacles, les cachets non déclarés n'existent pratiquement plus. Mais même s'il est vrai que les mondes de l'avant et de l'après « signature » sont radicalement différents, il arrive néanmoins que, dans de rares cas, les producteurs procèdent à une forme particulière d'emploi : le travail au « gris » où une partie du cachet est déclarée et les cotisations sociales versées, mais l'autre est payé « au noir ». Un pianiste interrogé expose cet état de fait : « *les maisons de disque c'est pareil, si tu veux avoir un cachet cohérent, ils te déclarent 600 euros et ils te filent 1 000 euros au black, comme ça on dira que tu as fait l'album en un ou deux jours* » (Tom, 32 ans, pianiste). Il s'agit d'un travail « au gris » puisque le musicien n'est qu'en partie déclaré. Ces « moitiés » de cachet relèvent d'une stratégie subie par les artistes.

Le cas le plus extrême de ce type de travail « au gris » est le cachet fictif. Comme nous avons pu l'observer lors du concert d'un artiste en autoproduction dans une salle parisienne, le chanteur a procédé à l'établissement de cachets fictifs pour quelques musiciens (et ceux qui avaient suffisamment de cachets ont travaillé bénévolement). Ce procédé consiste en ce que le cachet soit déclaré, les charges et cotisations sociales payées, mais l'interprète ne perçoit aucune rétribution financière. L'intérêt étant, pour les musiciens en manque de cachets, de pouvoir renouveler leur statut d'intermittent ; il

---

<sup>134</sup> « Sont qualifiés de déviants les comportements qui transgressent des normes acceptées par tel groupe social ou par telle institution » (Becker, 1985, p. 93) ; ce sont donc les groupes sociaux qui créent la déviance en instituant des normes. De ce point de vue, le caractère déviant d'un comportement n'est pas une qualité en soi de l'acte commis, mais celui auquel la collectivité attache ce qualificatif. En somme, la déviance est une propriété non du comportement lui-même, mais de l'interaction entre la personne qui commet l'acte et celles qui réagissent à cet acte. En ce sens, il s'agit d'une notion relative, mais également évolutive, les normes étant sujettes à modifications.

s'agit donc là d'un intérêt différé (lorsque le Pôle emploi procèdera au réexamen de la réouverture des droits à l'intermittence) et non financier (aucune rétribution réelle ne se fait pour la prestation).

La déviance stratégique la plus subie et ayant lieu dans une situation de non-emploi, est celle de l'achat de cachets. En effet, certains musiciens, qui sans ces arrangements n'auraient pas le quota d'heures nécessaire à la réouverture des droits à l'intermittence, achètent des heures de « travail » en versant à un patron de bar ou à une association culturelle de l'argent pour qu'ils déclarent un cachet et paient les cotisations sociales (Seuret, 2002). Fabien explique ce type d'investissement, récupéré ensuite par la perception des Assedic, et de calculs stratégiques :

Je n'ai pas assez de cachets pour être intermittent, j'en ai une trentaine il m'en manque 13, donc je ne pourrai pas... A voir si j'en achète certains... Il y en a qui disent que c'est jouable, je ne sais pas, je me pose la question. Je vais voir, c'est pas impossible que je le fasse mais ça me fait chier et des fois quand tu en as 43 ou 44 on te dit que ça ne passe pas, que tu as fait un mauvais calcul. On m'a toujours appris qu'il faut mieux en avoir 3 ou 4 de plus parce qu'ils font toujours des calculs super hasardeux et après tu te retrouves niqué. Donc je me dis que si j'en rachète pile 13 je ne l'aurai pas, donc il faut que j'en rachète au moins 18, donc c'est ce qui fait que je crois que je ne vais pas le faire. Je vais essayer de l'avoir normalement ou en avoir au moins 40 pour que ça vaille le coup d'en racheter » (Fabrice, 28 ans, chanteur).

Et Stéphane d'ajouter :

Mais sinon ce qui se passe des fois, tu réunis par exemple trois cachets que tu as eus au *black* et puis tu passes par un système comme « allo jazz » et c'est toi qui fais ta déclaration, c'est-à-dire que tu vas payer tes charges. Donc tu vas faire trois concerts où tu auras gagné 75 € et tu vas en lâcher 40 % pour payer tes charges pour équivaloir à quatre heures déclarées normales. Donc tu vas acheter ta déclaration pour avoir des heures pour pouvoir toucher les Assedic. Donc c'est la misère » (Michel, 24 ans, bassiste).

Ces « ficelles » et « fraudes forcées » (Garcia, 1997) sont inhérentes à l'acquisition des connaissances qui font le métier de musiciens. C'est la socialisation au groupe professionnel qui permet notamment d'apprendre le fonctionnement juridique du régime ainsi que les rouages et ficelles du « statut ». Elles sont le lot quotidien des musiciens les plus précaires qui subissent ces formes de déviances stratégiques subies en début de carrière ou tout au long des trajectoires musicales instables. En dessous d'un certain seuil d'insertion professionnelle, le dosage entre travail déclaré et non déclaré est donc le plus souvent imposé par les employeurs. Alors que les artistes les plus renommés et les mieux insérés semblent nettement moins exposés à la pression du travail au noir subi et du travail « au gris ».

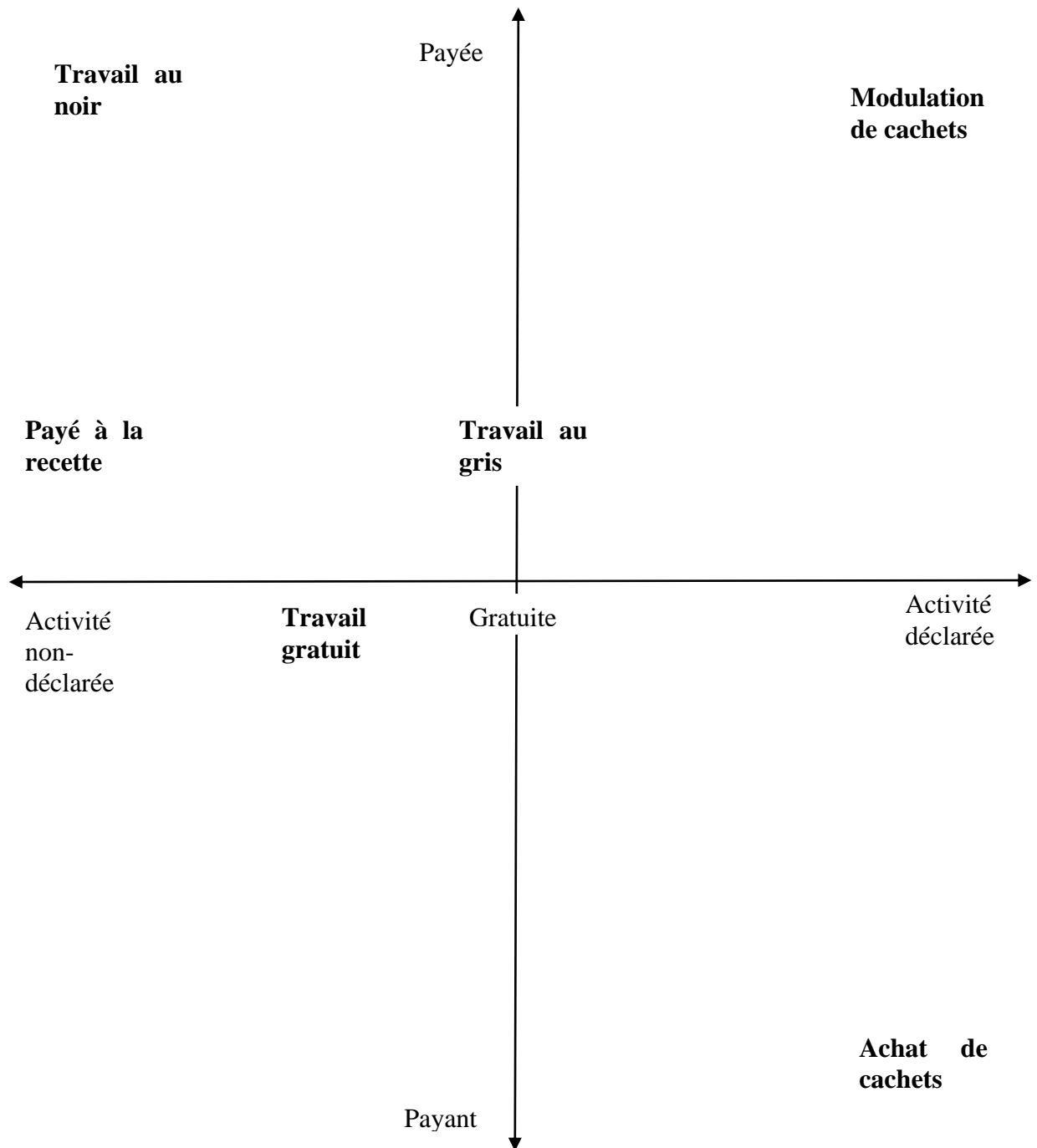
### 3.2.2. La déviance stratégique choisie des « stabilisés » comme optimisation des ressources tirées de l'assurance-chômage

Les écarts à la loi observés chez les musiciens les plus renommés et les mieux insérés se situent davantage du côté des écarts délibérés, motivés par une stratégie d'optimisation des ressources tirées du travail et de l'assurance-chômage. En effet, une fois assurés d'être couverts, les musiciens les plus stabilisés procèdent à un tri sélectif des offres d'emploi ainsi qu'à des calculs portant sur le niveau de rémunération et d'indemnisation. Ils opèrent des stratégies de cachets pour le moins particulières et ont, en ce sens, une culture de la réaction tactique aux règlementations. P.-M. Menger (1994) distingue à ce titre plusieurs cas de figures relatifs à cette démarche. Une des attitudes, stratégiquement déviant, consiste à dissimuler systématiquement une partie des activités réalisées. Les règles de calcul du taux journalier d'indemnisation des intermittents du spectacle, dont le montant varie en fonction du montant des cachets précédemment déclarés, constitue un encouragement au travail dissimulé par l'artiste. Les allocataires sont, il est vrai, incités, pour conserver un taux journalier le plus élevé possible, à ne déclarer, quand ils en ont la possibilité, que les cachets les plus élevés, les autres faisant mécaniquement baisser le taux d'indemnisation. C'est ce que cette pianiste révèle : « *de toute façon ça ne représente aucun intérêt d'avoir des cachets de 30, 40 ou 50 euros, donc on n'a pas intérêt à ce que les petits cachets soient déclarés* » (Magalie, 27 ans, pianiste). Notons cependant que cette dimension stratégique de la déviance n'apparaît qu'au dessus d'un seuil d'activité correspondant au déclenchement de l'indemnisation, ainsi que d'une insertion dans les réseaux de cooptation relativement élevée. C'est la raison pour laquelle nous parlons de « déviance stratégique choisie » des « stabilisés », comme c'est le cas pour ce batteur solidement installé sur la scène française : « *quand tu joues dans des petits clubs où les cachets ne sont pas importants, vaut mieux ne pas être déclaré parce que plus t'as de dates avec des gros cachets, plus l'État te paie cher par jour non travaillé* » (Yann, 29 ans, batteur). Une autre attitude consiste à ne plus déclarer d'heures une fois les 507 heures effectuées : « *mais souvent aussi c'est l'intermittent qui ne veut pas être déclaré, par exemple s'il a assez de cachets pour refaire son statut, donc pour gagner de l'argent, il préfère ne pas être*

*déclaré* » (André, 39 ans, batteur). Lorsque les musiciens sont assurés de comptabiliser le nombre de cachets suffisants, ils ne déclarent donc plus leurs activités ou s'arrangent avec un employeur pour qu'il diminue le nombre d'heures travaillées afin de gonfler artificiellement la rémunération par cachet.

Enfin, la « modulation » de cachets représente également une forme de déviance pour les mieux implantés : les musiciens, dans une stratégie d'optimisation des ressources-chômage, s'adonnent à la division d'un cachet important en plusieurs plus petits. C'est ce qu'explique cet artiste : « à 3500 francs net la journée, je donnais ça à une association et elle me faisait plus de 10 cachets avec ! » (Philippe, 40 ans, chanteur). L'inverse est également répandu : le regroupement de plusieurs cachets relativement faibles pour en faire un plus conséquent, comme le souligne ce chanteur, « il arrive que je groupe des cachets » (Marc, 39 ans, chanteur). En somme, « des fois quand tu fais un truc sur deux jours tu peux choisir de faire qu'un cachet ou plusieurs. C'est à nous de découper les sommes, on choisit » (Sacha, 35 ans, pianiste). Le graphique suivant résume les différentes possibilités de contournements.

**Formes de déviance dans la déclaration et la rémunération des activités artistiques**



Ces formes de déviances ouvertes correspondent à un ensemble d'arrangements tactiques et frauduleux permettant d'optimiser les ressources globales des musiciens et, plus largement, de desserrer les contraintes socio-économiques en profitant des « failles » (Seuret, 2002) du système complexe de l'intermittence. Certains musiciens

choisissent donc le travail non déclaré par pure stratégie, mais d'autres, au contraire, s'y refusent, la déclaration de leurs cachets permettant, à leurs yeux, d'être reconnus professionnellement. Ces « stabilisés non déviants », très peu nombreux, correspondent également aux plus renommés pour lesquels il est assez difficile de « cachetonner au noir », sans risque de perte de crédit auprès des intermédiaires de l'offre. Ayant des revenus importants et possédant une capacité à imposer des conditions d'embauche régulières, ils n'en tireraient d'ailleurs aucun avantage. Moins exposés aux prestations les plus alimentaires, ces artistes sont, de ce fait, protégés des réseaux d'emploi les moins regardants à l'égard du respect de la légalité. Notons qu'il existe également une forme de solidarité dans la déviance : « *le dernier plan non déclaré c'était pour remplacer un ami qui avait besoin du cachet, donc on m'a donné de la main à la main et le cachet a été mis à son nom* » (Sébastien, 29 ans, batteur). Cette forme particulière de travail « au gris » ne renvoie ni à une déviance subie ni stratégique, mais simplement à une forme de solidarité dans le métier qui n'en demeure pas moins frauduleuse. Ces formes de transgressions peuvent donc produire des formes de solidarité dans l'illicite.

### **3.3. Socialisation par l'intermittence, acculturation des musiciens et intégration au groupe professionnel**

À la différence de ce qui peut être observé dans le monde du travail classique, ces formes de contournements de la loi ne traduisent pas une dégradation de la condition salariale des musiciens puisque ces transgressions sont consubstantielles à la condition d'artiste et le corollaire de l'intermittence. L'apprentissage des rouages de l'intermittence se fait par la socialisation par les pairs, c'est-à-dire que toutes les informations nécessaires à l'usage licite et le mésusage illicite des lois se fait au contact des autres musiciens et des acteurs musicaux connexes. L'acquisition des règles du jeu et du jeu avec les règles se fait donc collectivement et se transmet entre musiciens, à l'image d'une véritable sous-culture de groupe. Tout comme l'apprentissage du métier s'acquiert par la pratique (le *learning by doing*, cf. chapitre 7), l'accès au régime intermittent et à son fonctionnement relève d'une véritable socialisation au milieu. Autrement dit, les règles et modalités de fonctionnement du régime d'indemnisation font partie intégrante de la « culture professionnelle » du groupe des musiciens. Ce



régime agit alors comme un « support collectif » (Castel et Haroche, 2001) propre à leur caractérisation professionnelle. C'est l'acculturation à l'institution qui entretient l'identité et induit la culture du milieu. L'usage de ce régime, le détournement de ses procédures, l'art de transgresser et de jouer avec les règles constituent une partie de la culture professionnelle des musiciens. La maîtrise de cette culture du milieu dans sa dimension opérationnelle (savoir jouer avec ses droits et ses contraintes) et identitaire (la représentation de soi et des autres avec ce qu'elle suppose de prédispositions à jouer avec les règles) est la condition de l'exercice professionnel (Langeard, 2009). Au regard de ces caractéristiques, on peut qualifier ce modèle d'*intégration déviante* au sens où c'est par cette socialisation que les musiciens apprennent à mener à bien ces actes transgressifs, la déviance partagée étant alors un mode d'implication morale. En effet, les problèmes auxquels se trouve confronté les musiciens, pour se soustraire à l'application des normes qu'ils transgressent, ont déjà été affrontés par d'autres par qui des solutions ont été élaborées. Ce groupe professionnel possède ainsi un ensemble de traditions en la matière, que les nouveaux venus assimilent à l'usage et au contact des pairs. Voilà pourquoi une fois entré dans ce groupe organisé et institutionnalisé, le musicien a plus de chance de poursuivre dans cette voie transgressive étant donné qu'il a appris comment éviter les difficultés et que l'usage collectif de cette pratique l'y incite. Cet apprentissage des « ficelles » juridiques faisant partie de la culture de ce groupe particulier et à l'instar de P. Coulangeon (1999), nous évoquons une « sous-culture<sup>135</sup> déviante » dans la mesure où elle existe à l'intérieur de la culture de la société globale tout en s'en distinguant. C'est le fait que tous les membres de ce groupe ont une pratique commune, une conscience de partager un même parcours et de rencontrer les mêmes problèmes qui engendre cette « sous-culture déviante »<sup>136</sup>. L'appartenance à un tel groupe cristallise l'identité déviante, car ces systèmes fournissent à l'artiste des raisons solides de maintenir la ligne de conduite dans laquelle il s'est engagé. En

---

<sup>135</sup> La culture étant qualifiée d'« accord mutuel sur les idées conventionnelles, manifestes dans les actions et les objets, qui caractérise toute société. C'est cet accord mutuel qui constitue les significations attachées aux actes et aux objets. Ces significations sont conventionnelles et donc culturelles dans la mesure où elles sont devenues typiques pour les membres de cette société du fait des intercommunications entre eux-ci. Une culture est donc une abstraction : c'est l'ensemble de types auxquels tendent à se conformer les significations que les différents membres de la société attribuent à un même acte ou à un même objet. On peut ainsi définir la « culture » par les limites à l'intérieur desquelles les comportements conventionnels des membres de la société peuvent varier sans cesser d'être tenus pour identiques par tous les membres » (Redfield, 1941, p. 132).

<sup>136</sup> Au sens d'ensemble d'idées et de points de vue sur le monde social et sur la manière de s'y adapter, ainsi que l'ensemble des activités routinières fondées sur ces points de vue.

somme, il s'agit d'une conformité aux normes du groupe (ici normes déviantes du groupe des musiciens), mais d'une non-conformité à la loi. Par là, les musiciens intermittents transgressent les normes sociétales par une action conforme à celles de leur groupe d'appartenance. L'usage constant étant de dévier, nous les qualifions donc de déviants en termes de transgression de la loi et de non-déviants par rapport à leur groupe professionnel d'appartenance. Au total, nous désignons leur pratique de « déviance conformiste », comportement ambivalent qui peut être qualifié d'« oblique » dans le sens où il est non-conforme à la loi, mais conforme aux normes de fonctionnement du groupe de musiciens.

Au cours de ce chapitre, nous avons montré que le « statut » d'intermittent n'est pas à proprement parler un statut professionnel, même s'il est vécu comme tel par les musiciens. En effet, ce régime spécifique à une catégorie particulière de travailleurs représente une forme de couverture sociale du « risque chômage » (Péquignot, 2009) ou plus encore, une sécurisation de la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent. Dans ce contexte, les allocations-chômage couvrent un double rôle : payer le coût de la mise à disposition des travailleurs de la culture en compensant la *flexiprécarité* de leur emploi, mais aussi redistribuer les ressources afin de compenser, dans une certaine mesure, la variabilité des rémunérations (cf. chapitre 4). Autrement dit, ce principe de mutualisation du risque et de socialisation du salaire garantit une relative continuité des revenus dans la discontinuité de l'emploi. Mais au-delà, c'est aussi l'intermittence et la précarité de l'emploi qui constituent un mode de socialisation dans et par l'instabilité et le contournement des règles de droit. Si « la gamme des arrangements tactiques avec les règles est vaste » (Menger, 2005), ces transgressions visent à une amélioration des conditions de l'activité professionnelle, mais aussi et surtout participent de la socialisation professionnelle et de l'intégration au groupe des musiciens. Les musiciens représentent un des seuls groupes sociaux où le travail « au noir » se joue en public. La Délégation interministérielle à la lutte contre le travail illégal a pourtant fait état de taux de fraude dans les entreprises de spectacle supérieurs à ceux observés dans les autres secteurs de l'économie. Le groupe des musiciens s'est donc révélé intéressant pour l'appréhension de ce type de comportement qui n'est ni ponctuel ni exceptionnel, mais

permanent, au sens où il est maintenu tout au long de la trajectoire professionnelle sous une forme ou sous une autre. Ce qui oblige les musiciens à organiser leur identité sur la base de comportements frauduleux, socialement appris au contact des pairs. Ces formes de déviance répondent à des intérêts tant individuels (pérenniser sa trajectoire) que collectifs (souder le groupe par des pratiques communes, même si elles sont frauduleuses). Le régime de l'intermittence devient alors un outil de construction d'un groupe professionnel et de son identité (cf. chapitre 7 sur l'identité professionnelle inversée).

En somme, les paradoxes de la précarité intermittente se situent au croisement de la socialisation des revenus et des diverses formes de travail non-déclaré qui fait l'objet, chez les musiciens, d'un ensemble de pratiques hétérogènes où l'opportunisme déviant des mieux insérés voisine avec l'exploitation des plus démunis (Coulangeon, 2000). Mais pour les uns comme pour les autres, la déviance relève d'une véritable socialisation au groupe professionnel. Ces « petits arrangements avec la loi » (Coulangeon, 2000) revêtent une importance particulière dans l'économie du spectacle vivant et enregistré. Fortement répandus, ces contournements s'accompagnent d'un ensemble de pratiques, de codes et de normes informelles qui en régulent tacitement l'usage. Ces écarts à la loi, émanant tant des employeurs que des employés, s'insèrent ainsi dans une diversité de pratiques, variables selon les lieux et les secteurs d'activité, les degrés de notoriété des artistes ainsi que l'avancement dans la carrière. Cette forme de sécurisation des trajectoires intermittentes nous amène à élargir le débat sur la question de la conciliation de la flexibilité et de la sécurisation des parcours avec le concept de flexicurité.



## Chapitre 3

### De la flexicurité à la *flexiprécarité sécurisée* des musiciens intermittents

« Certains sociologues, à la suite de R. Castel, (...) insistent sur les processus de « désaffiliation sociale » qu'entraîne la conjugaison de l'expansion du chômage, du développement des formules d'assistance, et de la fragilisation du lien social et familial, avec les conséquences que cela implique en termes de dualisation, voire de déliaison sociale » (Billiard, Debordeaux, Lurol, 2000, p.253).

La segmentation du salariat entre travailleurs stables et précaires<sup>137</sup>, mobilité accrue des travailleurs et multiplication des « transitions » professionnelles (subies ou choisies) se développent depuis une trentaine d'années et contribuent à alimenter les débats scientifiques et politiques visant à concilier flexibilité de l'emploi et sécurisation des trajectoires. Dès lors, apparaît la notion de flexicurité qui s'érigerait contre l'instabilité grandissante du système d'emploi et de la précarité qui en résulte. Tant les partenaires sociaux, que les économistes, les juristes et les sociologues s'emparent alors de cette tentative de conciliation. Mais l'approche sociologique de cette notion est, comme nous le verrons, peu aisée puisqu'au flou sémantique s'ajoutent des interprétations diverses et variées selon les acteurs qui portent ce projet. Le régime des intermittents du spectacle est souvent appréhendé par ces acteurs comme un laboratoire de la « flexicurité à la française » où l'artiste abriterait les caractéristiques du travailleur mobile, flexible et sécurisé de demain.

Dans ce contexte, l'objet de ce chapitre sera de discuter ces approches par une critique, tant théorique qu'empirique, de la notion de flexicurité et de la vision généralisable de l'intermittence, en avançant la notion de *flexiprécarité sécurisée* du système d'emploi des intermittents de la musique. Pour notre part, nous chercherons donc à démontrer qu'en lieu et place de la flexicurité recherchée, c'est la *flexiprécarité sécurisée* qui

---

<sup>137</sup> Dans *La société flexible* (2005), M. de Nanteuil explique que deux catégories de travailleurs semblent se faire face : la première inclut les travailleurs sécurisés et stabilisés et la seconde concerne un groupe hétérogène qui se singularise par une précarité d'emploi. Selon lui, la coexistence de ces deux profils correspond à un contexte de concurrence et de flexibilité accrues.

prime, c'est-à-dire que la flexibilité et la précarité de l'emploi intermittent sont compensées par la sécurisation du régime protecteur qu'est l'intermittence, pour une partie des musiciens.

Cela nous conduit à une double question : *dans quelle mesure la sécurisation de la flexibilité protège-t-elle de la précarité ? Et en quoi le régime des intermittents de la musique relève d'une flexiprécarité sécurisée ?*

Pour y répondre, nous commencerons, tout d'abord, par présenter les principes théoriques et les applications empiriques de la flexicurité (1). Ensuite, nous discuterons de façon théorique et empirique les discours où l'intermittence est vue comme le « laboratoire de la flexicurité à la française » (2). Enfin, fort de ces divers apports sur le sujet et au regard des différentes analyses de toute cette première partie, nous proposerons la notion de *flexiprécarité sécurisée* pour caractériser le système d'emploi des intermittents de la musique (3).

## **1. Principes théoriques et applications empiriques de la flexicurité**

Après avoir présenté les principes de la flexicurité, nous aborderons plus précisément les recherches théoriques et les propositions d'acteurs syndicaux qui cherchent à sécuriser les parcours professionnels. Nous présenterons ensuite quelques exemples d'application de ce modèle dans les pays d'Europe du Nord ayant servi d'inspiration pour imaginer les voies d'une hypothétique flexicurité qui permettrait de concilier flexibilité accrue et sécurité de l'emploi à construire.

### **1.1. Le contexte : les évolutions du rapport à l'emploi**

La période des « Trente Glorieuses », caractérisée par le plein-emploi, la norme typique de l'emploi stable correspondant au travail à durée indéterminée assurant globalement une mobilité sociale ascendante, est à considérer comme étant exceptionnelle dans l'histoire économique et sociale (Paugam, 2000). Depuis trente ans, d'importants bouleversements ont ébranlé l'économie et l'emploi, entraînant une transformation et une importante remise en cause du salariat de la période fordiste. Ces modifications en profondeur du rapport à l'emploi laissent place à une progression constante des formes

d'emploi dites atypiques<sup>138</sup> et du chômage de longue durée. Cette flexibilisation de l'emploi et la montée du travail intermittent (au sens large) est un phénomène structurel et non transitoire puisqu'avec la globalisation économique, le fossé se creuse entre les salariés qui bénéficient d'un emploi stable, assorti d'une protection sociale étendue, et ceux précarisés, qui ne disposent pas de telles garanties. Nous assistons ainsi à une dualisation du salariat et à une fragmentation du marché du travail (Boltanski, Chiapello, 1999 ; Durand, 2004) qui se dédouble entre, d'un côté, des travailleurs stables, qualifiés, bénéficiant d'un niveau de salaire convenable et de l'autre, une main d'œuvre instable, peu qualifiée, sous-payée et faiblement protégée (Berger, Piore, 1980). Pour A. Supiot, c'est l'évolution du droit du travail qui a conduit à cette profonde « dualisation du salariat entre ceux qui ont un véritable emploi et ceux qui sont renvoyés au travail marchandise et à l'assistance » (1997, p. 232).

Cette dualisation s'auto-renforce, ne faisant qu'accroître la mobilité des salariés (Larquier, Remillon, 2008) et la crise de l'emploi synonyme d'insécurité, d'accroissement du chômage et des « transitions » professionnelles. La résolution du problème collectif de ces « entre deux » (Glaymann, 2007), recouvrant les passages entre emploi et formation, entre différents emplois, entre emploi et chômage, entre emploi et (pré)retraite, ou encore entre chômage et retraite, est décisive afin de ne pas précariser davantage les salariés qui subissent une instabilité<sup>139</sup> grandissante. Les garanties du droit social et de la protection sociale ne peuvent donc plus s'accrocher uniquement au travail stable aujourd'hui mis à mal par la crise de l'emploi. Face à cette situation, la question est de savoir comment articuler mobilité et protection des travailleurs, et au-delà, dans quelle mesure la sécurisation de la flexibilité protège-t-elle de la précarité ?

---

<sup>138</sup> Les juristes parlent de formes particulières d'emploi définies en fonction de l'écart qui la sépare du contrat à durée indéterminée à temps-plein (88 % des salariés) : ce sont donc toutes celles qui ne correspondent pas à la durabilité de la relation d'emploi, à l'unicité de l'employeur, et au temps plein avec salaire correspondant à l'activité normale et permanente dans l'entreprise (Paugam, 2000) ; ce qui caractérise en propre l'intermittence. À titre d'exemple, en dix ans, le nombre de CDD a connu une augmentation de 60 % et celui des emplois en intérim une croissance de 160 %, alors que le nombre de CDI n'augmentait que de 2 % (INSEE, 2003).

<sup>139</sup> En moyenne en 2005, le taux de chômage s'établit à 9,8 % et le taux de Contrat à Durée Déterminée atteint les 12,9 %, sans oublier les 548 000 intérimaires et les 434 000 stagiaires et personnes sous contrats aidés, pour une population active occupée de 22 202 000 salariés (Attal-Toubert, Lavergne, 2006).

## 1.2. La volonté européenne de trouver un équilibre entre flexibilité et sécurité

Face à ces inégalités croissantes et à cette crise de l'emploi, l'idée d'un nouveau compromis social, équilibrant les intérêts des entreprises, mesurés en termes de productivité et de compétitivité, et ceux des salariés recouvrant sécurité, protection sociale et revenus minimums, fait son chemin. C'est ainsi que naît la notion de *flexicurité*<sup>140</sup> qui concilie l'inconciliable : efficacité économique et solidarité sociale, bien souvent pensées de façon dissociée<sup>141</sup>. Elle cherche en effet à assurer les conditions d'une croissance économiquement soutenable et socialement acceptée par la réalisation de compromis macrosociaux multidimensionnels de moyens termes (Freyssinet, 2002).

Le terme flexicurité prétend donc articuler deux notions distinctes, *a priori* antinomiques. Plus précisément, le versant flexibilité est recherché au moyen de dispositifs qui assurent la transformation des caractéristiques qualitatives de l'offre et de la demande de travail. Alors que la sécurisation renforcée des personnes concernerait les « variables externes » du rapport salarial, à savoir, la sécurité des protections, des revenus et des emplois ; l'accent est essentiellement porté sur le reclassement et la formation tout au long de la vie. L'acceptation des mobilités est recherchée sur la base de mécanismes qui garantissent une sécurité du statut social et professionnel sur le cycle de vie (Supiot, 1999) et qui accompagnent les transitions entre états (Schmid, Gazier,

---

<sup>140</sup> Ce néologisme, tiré de l'anglicisme *flexicurity* et utilisé à l'origine en 1995 par H. Adriaansens (sociologue hollandais), existe également sous les termes de « flexsécurité », de « flexi-sécurité » (Lallement, Bevort, Nicole-Drancourt, 2007) et de « sécuri-flexibilité » (Boyer, 2006). En 2006, V. Spidla, commissaire européen chargé de l'emploi et des affaires sociales, définit la flexicurité comme « axe clé de la modernisation du modèle social européen », organisé autour de quatre éléments principaux : une modernisation de la législation du travail ; des mesures actives du marché du travail assurant une transition rapide vers un nouvel emploi après une période de chômage ; des systèmes solides de formation tout au long de la vie pour soutenir la capacité d'adaptation des travailleurs ; des systèmes modernes de sécurité sociale qui assurent un revenu et facilitent la mobilité. Il n'existe cependant, aucune définition internationale normalisée de la flexicurité. Au carrefour du travail et de l'emploi, l'essentiel de la complexité de cette notion réside dans sa pluridisciplinarité puisque plusieurs approches s'y rattachent : celle de nature économiste qui s'emploie à dénouer les liens établis entre rigidité des entreprises et mesures de protection de l'emploi ; celle davantage sociologique qui interroge la capacité des modèles nationaux à assurer la cohésion sociale ; et celle impulsée par les juristes qui cherche à construire une sécurisation des parcours professionnels. La question de la flexicurité est ainsi propice à une rencontre entre les apports de ces trois disciplines qui y répondent de façon différente et complémentaire.

<sup>141</sup> Pour que cette analyse de la flexibilité et de la sécurité soit complète, elle ne doit pas se limiter à la perspective de l'entreprise, mais doit tenir compte également d'un « facteur vie » (Klammer, 2005), puisque flexibilité dans la sphère privée et dans le champ du travail interagissent. C'est pourquoi la recherche de ce compromis social est non seulement un sujet de politique de l'emploi, mais aussi de politique de la famille, dans la mesure où cette dernière doit être adaptée à des modèles familiaux plus souples et des cheminements de vie individuels.



2000) avec la sécurisation des trajectoires des personnes entre les différentes phases d'activité ou d'inactivité au cours des trajectoires professionnelles.

L'assemblage de ces deux notions, souvent considérées comme antagonistes, suggère qu'un compromis est possible sous forme d'une double concession (Dares, 2008) : une flexibilité qui tiendrait compte de ses conséquences pour les salariés et une sécurité des emplois qui intégrerait une exigence d'adaptabilité. Or, il est possible de voir dans ce concept une des conséquences de la tension qui traverse le rapport « capital-travail » : la ligne de fracture entre individus et groupes sociaux ne serait plus celle de l'accès à la propriété des moyens de production, mais celle de la possession de ressources multiples permettant d'accepter, sans risque, les exigences d'une mobilité quasi permanente. De la sorte, la flexicurité serait la base conceptuelle permettant de redéfinir un filet de sécurité favorisé par l'émergence de nouveaux droits donnant accès collectivement à cette exigence de mobilité, sans provoquer d'inégalités ou de ruptures majeures dans le tissu social. Il s'agit donc avant tout d'un projet politique et d'un objet de négociation visant à transformer la norme juridique en matière de contrat de travail, le fonctionnement de l'assurance chômage et de la formation tout au long de la vie, ainsi que le contenu des politiques de l'emploi. L'objectif recherché est « d'organiser des négociations simultanées sur tous ces domaines afin de favoriser un échange gagnant-gagnant entre les partenaires sociaux qui se caractérise finalement par une amélioration de la réactivité des entreprises, tout en sécurisant les parcours professionnels des salariés » (Dares, 2008, p. 7).

L'idée de « flexicurité » a donc été de plus en plus diffusée comme objectif de politique économique et sociale en Europe et dans le monde. Ainsi, depuis 2005, l'Union européenne en a fait un des axes majeurs de ses préconisations, notamment à travers la constitution d'une Stratégie Européenne pour l'Emploi (SEE) conciliant flexibilité et sécurité appréhendée par le prisme « d'une participation accrue au sein de l'entreprise et la possibilité d'acquérir des compétences et une aptitude à l'emploi profitables à l'entreprise et au salarié » (*Livre vert*, 1996, p. 13). À ce niveau supranational, l'objectif est de créer de nouveaux droits sociaux et de construire des mécanismes de protection adaptés aux nouvelles formes de production et d'organisation du travail. L'enjeu est l'adaptation des marchés du travail aux délocalisations, au chômage de masse et à la précarité grandissante. La gestion de ces discontinuités et de

l'insécurité qu'elles engendrent alimente des recherches théoriques et des propositions d'acteurs sociaux (politiques, patronaux et syndicaux) qui cherchent à savoir comment sécuriser les parcours professionnels.

### **1.3. Les modèles théoriques qui éclairent institutionnellement la question**

L'idée de chercher à sécuriser les parcours professionnels a fait l'objet de nombreux travaux théoriques, tant en France qu'au niveau européen. Au moins quatre d'entre eux structurent les débats sur les transformations de la relation d'emploi en traçant les voies d'un modèle possible appelé à rénover le marché du travail. Ils servent de base de réflexion pour les partenaires sociaux.

#### ***1.3.1. Des rapports transdisciplinaires***

Les rapports d'approche transdisciplinaire, dirigés par J. Boissonnat (1995) et A. Supiot (1999) regroupent des économistes, des juristes, des sociologues, et proposent une reconstruction radicale du droit du travail.

##### ***1.3.1.1. Le rapport J. Boissonnat ou le contrat d'activité et la formation tout au long de la vie***

Dans son rapport de 1995, J. Boissonnat propose une lecture des mutations du travail, et envisage de nouveaux types de compromis possibles dans les relations d'emploi. Il suggère de revoir en profondeur le cadre institutionnel et juridique du travail, afin de concilier l'exigence d'adaptation et de réactivité des entreprises avec les attentes et les besoins d'individus en matière de protection et de sécurité. Cette formule visait à résoudre deux difficultés (Méda, 2004) : le caractère trop restrictif du terme de « travail » auquel se réfère le « contrat de travail » et le caractère discontinu des trajectoires professionnelles qui subissent des transitions.

Partant du constat de profondes recompositions de l'emploi et des entreprises en France, le rapport de la Commission Boissonnat préconise ainsi la création d'un nouveau statut professionnel : le « contrat d'activité » qui élargirait le cadre du contrat de travail actuel et concilierait mobilité et continuité des parcours individuels ; les parcours

professionnels comportant diverses phases alternées qui sont pensées comme la nouvelle norme de l'activité. Défini comme une « flexibilité mutualisée » entre plusieurs entreprises, son objectif est d'assurer un revenu et une protection sociale qui permet de construire un itinéraire professionnel alternant travail, activité associative et formation » (1995, p. 286). Il convient donc « de penser la flexibilité et la sécurité en termes nouveaux pour qu'elles cessent d'apparaître comme des réalités antagonistes s'excluant l'une l'autre » (Boissonnat, 2001, p. 152) et de ne plus opposer l'économique et le social. Le « contrat d'activité » entend donc apporter à l'individu une garantie de maintien des droits sociaux par-delà la diversité des situations d'emploi, de formation ou de chômage. Il vise ainsi à favoriser une mobilité qui ne serait pas synonyme de précarité, d'insécurité ou d'exclusion, mais au contraire, concilie « la demande d'autonomie et le désir de mobilité avec la continuité indispensable aux parcours individuels » (Boissonnat, 1995, p. 284).

#### *1.3.1.2. « L'état professionnel » d'A. Supiot*

Des propositions proches mais différentes ont également été développées par le juriste A. Supiot basant sa réflexion sur ce qu'est devenu le travail aujourd'hui. Son rapport, intitulé *Au-delà de l'emploi*, part du diagnostic selon lequel le modèle fordiste est aujourd'hui remis en cause et que l'actuel droit du travail est dans l'incapacité d'y faire face et de protéger ceux qui en ont le plus besoin. De ce fait, il propose une refondation des principes du droit du travail et de la protection sociale, grâce à laquelle les principaux droits ne seraient plus principalement attachés à l'exercice du travail salarié, mais aux personnes et à leur « état professionnel ». Un nouveau statut professionnel serait défini afin de prendre en compte la « discontinuité de l'emploi et la continuité du statut professionnel » (1999, p. 70), donc « le statut professionnel doit être redéfini de façon à garantir la continuité d'une trajectoire plutôt que la stabilité des emplois » (p. 298). Le principe de l'« état professionnel » consiste à détacher les droits sociaux généralement attachés à l'exercice d'un emploi (chômage, maladie, vieillesse) pour les lier à la personne du travailleur, indépendamment de l'activité exercée. Cette perspective viserait à restaurer une continuité de droits là où les nouvelles formes de travail et d'emploi ont pour effet de les réduire ou de les suspendre.

Parallèlement, il s'agirait de proposer aux actifs des « droits de tirage sociaux » leur permettant de traverser les « zones grises » de l'emploi (précarité, chômage technique, temps partiel) en maintenant leurs compétences, notamment par le biais d'une participation renforcée à des activités de formation. L'objectif est de garantir la continuité des droits et des trajectoires (plutôt que la stabilité des emplois) pour que les individus disposent, de façon continue, d'un certain nombre de droits fondamentaux. Cette proposition permettrait d'organiser la « sécurité active dans l'incertitude<sup>142</sup> » (p. 299) par la combinaison de la flexibilité de l'emploi et de la sécurité par delà l'emploi, en abandonnant le modèle de la carrière professionnelle linéaire et en intégrant les interruptions de carrière et les réorientations d'activité comme « les conditions normales d'un statut professionnel continue » (p. 196).

Par leur profondeur et leur nouveauté, ces deux rapports, cherchent à répondre au diagnostic de la perte d'efficacité du mode de régulation fordien et semblent, en partie, amender les effets négatifs du libéralisme. Ils ne peuvent cependant pas à eux seuls rendre compte de l'ensemble de la réflexion sur la flexicurité.

### ***1.3.2. Les marchés transitionnels de B. Gazier***

Des propositions convergentes ont été émises ces dernières années par des économistes au sein d'un vaste groupe de recherches européen visant à faciliter les « transitions », désormais nombreuses : transitions entre emploi et formation, entre emplois précaires, entre emploi et chômage, entre emploi et préretraite, entre chômage et retraite, entre emploi et activités familiales ou congés de longue durée et passage enfin entre formes d'emploi (par exemple du temps plein au temps partiel)<sup>143</sup>. Ces transitions subies et

---

<sup>142</sup> J. Lojkine émet de fortes réserves à propos du rapport Supiot en arguant que cette proposition, loin de proposer des solutions alternatives, serait une « simple adaptation du droit du travail aux nouvelles stratégies d'entreprises capitalistes » (1999). En outre, ces propositions ont comme limite de ne pas résoudre le problème des personnes qui n'ont jamais commencé à travailler ou qui n'ont pas travaillé suffisamment pour bénéficier de droits concrets.

<sup>143</sup> Plus précisément, comme l'avait proposé G. Schmid dès 1995, on peut identifier cinq champs de transitions qui correspondent tout d'abord aux trois séquences traditionnelles de toute vie professionnelle : la formation (initiale ou continue), l'exercice d'une activité rémunérée (salarisée ou non, à temps complet ou temps partiel) et la retraite (progressive ou totale) et l'inactivité. Les deux domaines de mobilités additionnelles sont le chômage et les activités sociales utiles non rémunérées (tâches domestiques et familiales, bénévolat et militantisme). L'idée clé est l'existence, au sein de chacun de ces champs, de « transitions critiques » qui ont lieu au cours de la vie des travailleurs et qui sont susceptibles d'infléchir leur itinéraire en un sens socialement non souhaitable.

imposées aux salariés<sup>144</sup> ont finies par brouiller les frontières entre emploi, chômage et inactivité, ce qui conduit la mobilité professionnelle à devenir une caractéristique de la vie active.

Les défenseurs des marchés transitionnels, dont P. Auer est l'un des inspirateurs (Auer, Cazes, 2003), proposent d'organiser des marchés aux marges de l'emploi, afin de faciliter ces transitions et de promouvoir un nouveau plein-emploi, redéfini comme « pleine-activité ». Ils défendent, en effet, l'idée que le plein-emploi est encore possible, à condition d'accepter de le redéfinir comme « pleine-activité » et de remettre en cause les normes classiques attachées à l'emploi (temps plein, à durée indéterminée, subordonné à un employeur unique et assorti de garanties). La mise en œuvre de ce plein-emploi repensé ferait intervenir une réorganisation du marché du travail passant par l'organisation de marchés dits « transitionnels ». Ces marchés subventionnés aménageraient les marges de l'emploi et assureraient aux travailleurs concernés des trajectoires elles aussi transitionnelles, où s'alterneraient des périodes d'emploi, d'inactivité, de chômage ou de formation, mais où la discontinuité des trajectoires serait compensée par une meilleure continuité des revenus. L'organisation de tels marchés permettrait également de constituer des « réserves-tampon » de travailleurs et des « passerelles » vers l'emploi (Schmid, 1995, p. 14) devenues inévitables sur les marchés du travail actuels.

Reprenant les résultats de G. Schmid, B. Gazier insiste sur la nécessité de protéger les mobilités et transitions professionnelles par l'aménagement de passerelles entre deux états (entre deux emplois, deux métiers, entre emploi et chômage, entre système éducatif et emploi, entre emploi et retraite) sans perte de ressources ou dégradation de statut (Schmid, Gazier, 2002 ; Gazier, 2005). Il s'agit donc de créer des protections fondées sur la trajectoire plutôt que sur l'emploi et de transférer des droits aujourd'hui liés à l'entreprise vers l'individu salarié. B. Gazier en appelle ainsi à un nouveau compromis social incluant des « marchés transitionnels du travail » permettant un « aménagement systématique et négocié de l'ensemble des positions temporaires de travail et d'activité » en organisant « tous les écarts possibles par rapport à la situation

---

<sup>144</sup> Mais il ne faut pas nécessairement y voir un mouvement conduisant à une précarisation généralisée, même si les processus de désaffiliation (Castel, 1995), de relégation et d'exclusion constituent l'une des évolutions possibles. Comme le souligne G. Schmid, beaucoup de ces transitions sont ou peuvent être « positives », car délibérées : entre un emploi et une formation voulue (et inversement), entre activité et inactivité (année sabbatique, congé maternité ou parental), entre activité professionnelle et retraite.

de référence constituée par l'emploi régulier à temps plein » (Gazier, 2003, p. 131). L'objectif est de réduire la distance entre les travailleurs les plus protégés et les autres, en apportant ce que B. Gazier appelle une « mobilité protégée » (Gazier, 2008).

Les objectifs et processus souvent confus, voire contradictoires, associés au terme de flexicurité peuvent être clarifiés au moins partiellement par la référence aux MTT qui visent à procurer une mobilité protégée en agissant sur les transitions et proposent une perspective de reconceptualisation et de réforme d'ensemble des marchés du travail européens pour les adapter aux évolutions du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Ce cadre général, même s'il ne reste que théorique, offre l'avantage de changer profondément notre représentation de l'emploi. Mais les propositions de B. Gazier, étayées par les analyses en termes de modèles de politiques d'emploi de J. Gautié et J.C. Barbier et les exemples concrets issus des pays d'Europe du Nord, se heurtent à la question de la possible transférabilité des expériences étrangères qui fonctionnent. En effet, l'ensemble de ces propositions supposent, pour être mises en œuvre, d'être accommodées, puis portées par un mouvement syndical, plus que jamais divisé, dont les adhérents ont régulièrement diminué depuis 1975, le taux de syndicalisation s'élevant aujourd'hui à 9% (Méda, 2004).

Ces trois approches apportent des réponses structurelles à la crise de l'emploi en favorisant continuellement l'adaptation qualitative de la main d'œuvre en termes de formation et de compétences, contrairement à ce que propose le rapport Cahuc-Kramarz dans lequel le rôle de l'État et la place accordée à la responsabilité individuelle diffèrent considérablement.

### ***1.3.3. Le « contrat unique » de P. Cahuc et F. Kramarz***

Le rapport Cahuc-Kramarz, composé de divers experts (juristes, avocats, OCDE, MEDEF, CFDT, CGT, cabinets des ministères), vise à passer d'une logique de protection des emplois à une logique de protection des personnes. La responsabilité individuelle y occupe une place importante, comme en témoigne l'utilisation du terme « employabilité », qui renvoie aux débats sur la réforme de la protection de l'emploi et

qui fait l'objet de lectures controversées<sup>145</sup>. Leur constat de départ souligne les faiblesses du système actuel de protection de l'emploi. Ils proposent en conséquence la suppression des CDD et CDI pour laisser place à un « contrat de travail unique à durée indéterminée » (2004, p. 143) visant à assurer le plein emploi à vie et garantir « un revenu décent et un accompagnement de qualité de tous les demandeurs d'emploi » (2004, p. 11) *via* un processus de reclassement personnalisé des demandeurs d'emploi. Ce contrat de travail nouveau et unique, inspiré par M. Camdessus dans son rapport de 2004, serait de nature à améliorer la fluidité du marché du travail et devrait s'articuler avec des procédures de licenciement plus simples. Plus largement, ces deux économistes en appellent à la mise en place d'une « Sécurité sociale professionnelle »<sup>146</sup>, visant à assurer et garantir la qualité des transitions professionnelles inévitables dans le contexte du travail actuel. Ils avancent de la sorte une version plus libérale des conditions de réforme du statut professionnel et une banalisation des ruptures de l'emploi.

Faisant référence dans les débats, ces différents rapports sont à l'arrière plan des réflexions des organisations syndicales sur le thème de la flexicurité, qu'elles s'en démarquent ou qu'elles s'en inspirent. On retrouve, en effet, leur influence dans les premières réflexions syndicales sur la sécurisation des parcours professionnels.

#### **1.4. Positionnements des organisations syndicales**

L'un des traits communs des premières réflexions syndicales sur le thème de la flexicurité est l'importance accordée au travail et à ses évolutions (Grimault, 2008) et au fait de conférer un nouveau statut à la personne, déconnecté de l'emploi, dans l'architecture des droits sociaux.

---

<sup>145</sup> Toutes les analyses insistent au demeurant sur les capacités d'adaptation du salarié et sur la valorisation de ses compétences, dans un environnement instable et incertain (Gazier, 1995 ; Gaudu, 1995) qui renvoie aux débats sur la réforme de la protection de l'emploi : c'est la capacité de l'individu à développer ses compétences tout au long du parcours professionnel, afin de s'adapter aux mutations du marché du travail et de s'assurer contre le risque du chômage (Chassard, Bosco, 1998). Ce type de problématique soulève, il est vrai, une interrogation : sous couvert d'employabilité et d'adaptabilité, ne laisse-t-on pas entendre que les problèmes d'emploi et de chômage seraient principalement le fruit d'un défaut d'ajustement qualitatif de la main d'œuvre ? Mais le danger est surtout de faire porter au travailleur toutes les responsabilités de son « inemployabilité » et donc du chômage.

<sup>146</sup> Des critiques, que nous aborderons à la section suivante, ont été portées à cette « sécurité sociale professionnelle » qui insiste sur une forme d'institutionnalisation de la mobilité qu'elle induirait, en abandonnant implicitement l'objectif de plein emploi (Ramaux, 2006).

### ***1.4.1. La Confédération générale du travail***

La question de la reconnaissance et de la valorisation du travail est au cœur des débats : la CGT entend garantir les droits des travailleurs grâce à un nouveau statut du travail salarié (NSTS) fondé sur l'idée de droits individuels attachés à la personne du salarié et, en même temps, reposant sur un corps de droits et de garanties collectives interprofessionnelles élevés (CGT, 2004). Ces dernières devraient être rattachées à des droits progressifs, cumulables au fil de la carrière et transférables d'un employeur à l'autre. Ces droits à l'emploi se déclinaient en droit à une carrière (en termes de rémunération, tout salarié devrait au moins doubler son salaire entre son entrée dans la vie professionnelle et sa retraite), en droit de qualification (gain d'au moins un niveau de qualification, notamment par la formation continue ou la VAE), en droit à la formation continue (égale à 10 % de la vie active soit 160 heures par an ou 4 ans sur une carrière), et en droit à la libre disposition du salarié (notamment s'il désire changer de métier ou de branche professionnelle). Enfin, le droit à une sécurité sociale professionnelle, dont le principe serait de prolonger le contrat de travail même en cas de suppression d'emploi, garantirait la continuité du contrat de travail jusqu'à l'obtention d'un nouvel emploi en maintenant la rémunération jusqu'au reclassement effectif. Ces nouveaux droits, conçus comme « transférables pour chaque salarié au fur et à mesure de ces changements d'emplois et d'entreprises » (2007, p. 12), visent à protéger chaque salarié tout au long de sa vie professionnelle.

### ***1.4.2. La Confédération générale du travail-Force ouvrière***

Pour la CGT-FO (2005), la sécurisation des parcours professionnels doit chercher à assurer à chaque salarié une continuité dans sa carrière professionnelle, au travers d'un concept de prise en charge collective du risque selon trois principes. Tout d'abord, le principe d'anticipation par des plans de formation (adaptation au poste de travail, prévention de l'évolution des emplois et développement des compétences) qui s'avère indispensable pour accompagner l'orientation professionnelle et les reconversions. Vient ensuite le principe de la mutualisation sur lequel fonctionne l'assurance



chômage : il faut définir des droits transférables et acquis dans le cadre du contrat de travail et attachés à la personne. Enfin, le troisième principe repose sur le développement de la contractualisation entre les territoires et l'État pour mieux coordonner les outils de sécurisation des parcours professionnels.

### ***1.4.3. La Confédération française démocratique du travail***

Contrairement à la CGT, la CFDT est davantage du côté de la « sécurité de l'emploi » que de la « stabilité de l'emploi » (Cerc, 2005). Elle réfléchit au niveau de protection sociale des salariés dont les parcours professionnels sont morcelés ou incomplets. Pour sécuriser les parcours entre deux contrats de travail, elle mise notamment sur la formation en reprenant une ancienne proposition de la confédération, le « passeport formation » qui doit prendre place dans le cadre de la responsabilité sociale des entreprises. Il importe également de réduire les inégalités entre les salariés des PME et ceux de grandes entreprises en instaurant des dispositifs de mutualisation et de transférabilité des droits acquis dans une entreprise et dans une branche. Ce qui suppose de travailler en amont sur la rénovation du contrat de travail avec pour objectif la rationalisation, la simplification et la réduction du nombre de contrats.

Au total, S. Grimault (2008) remarque que toutes les organisations syndicales mobilisent la notion de « transférabilité » des droits en lien avec la notion de « mutualisation », partagée et revendiquée par l'ensemble des organisations qui y voient un outil de lutte contre la précarité de l'emploi. En revanche, la plupart ont choisi de ne pas investir le terme contesté « d'employabilité » compte tenu du renvoi implicite des responsabilités sur l'individu qu'elle suggère. Le terme de « flexicurité », qui n'a pas pour but premier d'accroître la protection des travailleurs, mais vise l'atteinte d'un compromis entre employeurs et salariés, dans le cadre d'un *trade-off* entre flexibilité et sécurité (Tangian, 2005, p. 10-11), n'est pas non plus mobilisé. Celui de « sécurisation des parcours professionnels », lui, est privilégié avec la volonté de sécuriser les travailleurs précaires et ceux menacés dans leur emploi.

### **1.5. Le modèle en pratique : les exemples de pays « flexicuritaires »**

L'Europe se caractérise par une forte diversité de situations et contraintes nationales au regard de la flexicurité. B. Gazier explique (2008) que les marges de manœuvre divergent fortement dans un régime de type anglo-saxon, qui privilégie les ajustements de flexibilité externe, ou de type nordique, qui part de l'adaptabilité d'une main d'œuvre homogène et bien formée. Tant et si bien que les performances nordiques ont servi d'inspiration pour imaginer les voies d'une « flexicurité » visant à concilier souplesse accrue pour les entreprises et sécurité à construire pour les salariés (Commission européenne, 2007). Mais des disparités entre pays se font jour puisque les niveaux de protection de l'emploi diffèrent fortement entre le Danemark, les Pays-Bas et la Suède.

#### **1.5.1. Le « triangle d'or » danois**

Le cœur du modèle danois repose sur la complémentarité de trois piliers constituant un «triangle d'or » (Madsen, 2003 ; Barbier, 2005 ; Bredgaard, Larsen, Madsen, 2005 ; Lefebvre 2006 ; Boyer 2006). En premier lieu, le marché du travail est extrêmement fluide avec une importante mobilité de l'emploi et une flexibilité des règles d'embauche et de licenciement. Par ailleurs, la protection des revenus en cas de chômage est importante avec un taux élevé de compensation de perte de salaire (90 % du salaire). Enfin, corollaire de ce niveau d'indemnisation, la politique d'activation de l'emploi est très développée, y compris en termes d'actions de formation, avec des mesures obligatoires et contraignantes, associées à un suivi très personnalisé. La conjonction de ces trois dispositifs contribue à l'existence d'un climat de confiance qui participe de la sécurisation des parcours professionnels, la mobilité des travailleurs étant ainsi considérée comme un risque mesuré.

En vigueur au Danemark, la flexicurité repose donc sur une articulation inédite entre des dimensions de l'emploi généralement dissociées (le droit du travail, le régime d'indemnisation et les politiques de l'emploi) et inscrites dans une cohérence sociétale propre à ce pays relativement riche et homogène (Gautié, 2003 ; Barbier, 2005). Malgré les difficultés que connaissent le modèle et les critiques internes dont il fait l'objet, il est mobilisé en France par les défenseurs d'une série de réformes sur les modes

d'indemnisation, les mesures d'accompagnement des chômeurs et la gestion des trajectoires (Dares, 2008).

### ***1.5.2. Les Pays-Bas***

Les Pays-Bas appliquent également une certaine forme de flexicurité depuis la « loi sur la flexibilité et la sécurité » de 1998 dont l'objectif est de promouvoir des relations de travail flexibles. Elle contient également des dispositions sur la protection contre le licenciement et les périodes d'essais. Ce qui offre un niveau minimal de protection aux personnes soumises à des relations d'emploi flexibles (*Reconciling labour flexibility with social cohesion*, 2005). Mais la situation n'étant pas si parfaite, nous apporterons des critiques à ces « modèles » dans les pages suivantes.

### ***1.5.3. La Suède***

La spécificité de la vie sociale suédoise est marquée, depuis l'accord Saltsjobaden de 1938 scellant l'équilibre entre le capital et le travail, par le compromis social qui a permis d'assurer un certain bien-être à la population. L'un des fondements du modèle suédois a été la solidarité salariale prônée par son syndicat ouvrier, avec la politique active sur le marché du travail mise en œuvre par l'État. L'ensemble conduisait à de hauts revenus, sans inflation, avec une productivité de bon niveau dans un pays de grandes firmes qui a fait le choix d'une protection élevée pour ses travailleurs en poste. Ce modèle, s'étant développé dans des conditions historiques et géographiques particulières, avec des spécificités circonscrites dans l'espace et dans le temps, est aujourd'hui en crise : jusqu'en 1990, le taux de chômage s'est maintenu sous la barre des 2 % en moyenne annuelle, mais il a atteint 5 % en 1992. En 1994, niveau sans précédent en Suède, le taux avoisine les 13 % en incluant la part de la population en âge de travailler (Durand, 1994) ; le pilier du modèle suédois est ainsi brisé. La politique de solidarité salariale, autre élément fondamental du modèle suédois, connaît également une crise puisqu'à partir de la fin des années 1970, le processus d'égalisation utilisé par les syndicats stagne et la structure des salaires se fige, puis se détériore (Durand, 1994).

Si le marché du travail des pays nordiques se caractérise par une forme de flexibilité des marchés du travail, moins liée à la flexibilité des contrats de travail qu'à la souplesse qu'apporte la négociation collective entre partenaires sociaux puissants, celle-ci est compensée et complétée par la sécurisation des mobilités sur le marché du travail dont les traits sont fortement communs à ces trois pays (Lefebvre, Méda, 2008). En France, les succès néerlandais, danois et suédois ont fait l'objet d'analyses attentives, notamment sous l'impulsion de R. Boyer (2006) dont le projet est de penser les conditions d'une « flexicurité à la française » en recherchant l'avantage des bons résultats économiques du Danemark notamment. Or, ces dimensions théoriques et empiriques de la flexicurité peuvent être critiquées ainsi que la vision de l'intermittence comme laboratoire de la flexicurité.

## **2. Pour une approche critique de l'intermittence comme laboratoire de la flexicurité**

Face aux changements de contexte socio-économique, les propositions de compromis social entre flexibilité et sécurité, et plus largement de sécurisation des trajectoires, trouvent échos dans le régime des intermittents du spectacle qui serait vu comme un laboratoire de la « flexicurité à la française ». Nous verrons pourquoi et en quoi certains perçoivent dans l'artiste les caractéristiques du travailleur mobile, flexible et sécurisé de demain, pour ensuite discuter ces approches par une critique, tant théorique qu'empirique, de la notion de flexicurité et de la vision généralisable de l'intermittence.

### **2.1. L'intermittent mobile et sécurisé comme modèle d'analyse des enjeux de la flexicurité**

Les auteurs (Menger, 2005 ; Rémy, 2007a) qui voient dans l'intermittent le travailleur mobile et sécurisé de demain, s'interrogent sur les perspectives de généralisation du « mode de production artistique », caractérisé par des activités de création et de diffusion basées sur des formes de collaborations *adhocratiques* et un engagement identitaire au travail (Rémy, 2007b). La question de la possible généralisation de l'intermittence en tant que sécurisation des trajectoires professionnelles est donc posée

face à la fragilisation des relations d'emploi traditionnelles. Même si avec les réformes de 2003 et 2006, la configuration spécifique d'emploi qu'est l'intermittence ne peut constituer, en l'état, un modèle transposable<sup>147</sup> aux autres salariés, il est aujourd'hui vu par ces auteurs comme un « modèle d'analyse » pertinent pour appréhender les conditions et les effets d'une généralisation de tels dispositifs de sécurisation à toutes les activités discontinues.

L'expérience de l'intermittence offre, il est vrai, l'opportunité d'apprécier les possibles conséquences d'une exposition de tous les travailleurs à « l'hyperflexibilité » de l'emploi tempérée par une relative et conditionnelle sécurité de revenu. L'économiste D. Cohen (2006) affirme en ce sens que « *le modèle danois, c'est un peu le modèle des intermittents du spectacle français qui aurait réussi* » et L. Guilloteau d'annoncer « *l'intermittence générale* » (1997) en proposant que soient appliqués à tous les salariés précaires les principes en œuvre dans les annexes VIII et X régissant l'intermittence. Ces revendications d'un nouveau rapport à l'emploi, forme de « flexicurité à la française », prennent appui sur les formes contemporaines d'engagement au travail, inspirées de l'expérience artistique, pour prôner la généralisation du modèle de l'intermittence. Ce régime protecteur, conjuguant flexibilité contractuelle de l'emploi et sécurisation (relative) des parcours, représenterait, pour J.-M. Rémy (2007a), l'incarnation d'une nouvelle forme de relation salariale : un « néo-salariat créatif et flexible » où l'accent serait mis sur les formes de garantie de la discontinuité, comme moyen de se « réapproprier la mobilité au lieu de la subir » (Cingolani, 2005).

Dans son approche qui fait référence en la matière, P.-M. Menger (2002) part de « l'artiste en travailleur » pour lire les « métamorphoses du capitalisme », et en conclut que l'artiste dessine le portrait du travailleur de demain : « non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, elles sont, au contraire, de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme » (p. 8). La figure de l'artiste et de son travail ayant longtemps été présentée comme étant aux antipodes du capitalisme (travail créatif *versus* travail aliéné, création individuelle *versus* rationalisation capitaliste), à l'instar de L. Boltanski et E.

---

<sup>147</sup> Le déficit de l'Unedic restreint économiquement d'emblée toute généralisation du modèle et les remises en cause quasi annuelles du régime en font un modèle flexicuritaire par nature imparfait.

Chiapello<sup>148</sup>, l'auteur insiste, au contraire, sur la capacité de récupération de la figure de l'artiste par le capitalisme contemporain. Tout se passe donc comme si l'art était devenu un principe de « fermentation » du capitalisme, et l'artiste et son travail non plus aux antipodes du capitalisme, mais analogues<sup>149</sup>. Ce qui caractérise le régime intermittent c'est qu'il permet une flexibilité maximale des travailleurs, offrant aux employeurs une main-d'œuvre qualifiée, toujours disponible et pour le temps strict du projet. Comme le montrent P.-M. Menger (2005) et P. Nicolas-Le Strat (2005), cela correspond à une forme de « rêve » de tout employeur, ce d'autant plus si les périodes non travaillées ne sont pas à sa charge (Péquignot, 2009). Voilà pourquoi la question de l'extension de ce régime hors du secteur artistique et de sa viabilité apparaît intéressante.

Il en résulte que les qualités requises des artistes sont, pour P.-M. Menger, traits pour traits identiques à celles que les employeurs exigent désormais de leurs salariés : individualisme, créativité, mobilité, flexibilité, prise de risques, attrait de la nouveauté<sup>150</sup>. Et les particularités du mode de production artistique seraient finalement caractéristiques des nouveaux modes de production avec la fragmentation du salariat, la remise en cause perpétuelle des statuts et des compétences, la prééminence de la réputation, des jeux de réseaux et de cooptation. L'auteur s'efforce de montrer comment, dans tous les secteurs d'activité, l'autonomie, la responsabilité et la créativité contribuent à optimiser la productivité et à segmenter les carrières et la nature du travail effectué. Pour les tenants de la flexicurité et de l'artiste comme figure du travailleur de demain, on assisterait à la fin de l'emploi durable et stable, mais ces approches peuvent être critiquées tant d'un point de vue théorique qu'empirique.

---

<sup>148</sup> Malgré une apparente similitude entre ces deux travaux, soulignons tout de même la distance qui sépare l'approche mengerienne de celle de L. Boltanski et E. Chiapello. Dans *Le nouvel esprit de capitalisme*, ils analysent la récupération de ce qu'ils nomment la « critique artiste » par le capitalisme au cours des vingt dernières années. Sur un mode comparatif, ils montrent l'opposition entre la critique sociale, attachée à la sécurité du statut, au contrat de travail, à la séparation entre vie privée et vie professionnelle et la critique artiste, gardienne de l'autonomie, réfractaire aux organisations et partisane de l'épanouissement personnel. En échangeant l'autonomie contre la sécurité, le capitalisme a su renverser le rapport de force entre capital et travail.

<sup>149</sup> Même si l'on peut s'accorder avec P.-M. Menger pour dire que le travail artistique donne à voir des éléments sur le travail de demain tels que l'autonomie et la créativité, il possède néanmoins une dimension que l'on ne retrouve pas ou peu dans d'autres secteurs : on ne peut guère parler de « progrès » en art. Ce qui est vrai pour les arts ne l'est justement pas dans les autres secteurs et les conditions requises pour sa mise en œuvre ne peuvent être réunies dans tous les secteurs de l'économie (Ramaux, 2004).

<sup>150</sup> Pour P. Coulangeon la « multiplication des formes atypiques d'emploi peut être lue, non comme un indice de dégradation des conditions d'emploi, mais plutôt comme la préfiguration d'un dépassement de la norme salariale qui accroît l'hétérogénéité et l'instabilité des liens tissés dans le travail » (Coulangeon, 1999).

## **2.2. Lecture critique des approches flexicuritaires et de l'exemplarité artistique**

Il s'agit ici de déconstruire les argumentaires et présupposés de la notion de flexicurité, utilisée dans de nombreux travaux qui prennent cet éclairage comme grille de lecture en soutenant que l'emploi devient instable et le travailleur nécessairement mobile. Dans son intitulé même, la flexicurité suggère que la flexibilité de l'emploi tend à s'imposer comme une nouvelle norme qu'il conviendrait d'accompagner de mesures visant à sécuriser les « transitions » des travailleurs. Ces tentatives de résolution de la question des garanties des travailleurs entre deux emplois est pertinente, néanmoins les thèses sur la flexicurité ainsi que celles sur l'artiste comme figure de proue du travailleur de demain sont discutables.

### **2.2.1. Critiques théoriques**

Comme nous l'avons vu, la flexibilité s'est imposée dans le débat public et scientifique depuis une vingtaine d'années avec l'idée, peu contestée, selon laquelle les nouveaux modèles productifs exigent plus de réactivité et de souplesse. Or, au niveau théorique, les thèses sur la flexicurité, oxymore conciliant des perspectives contradictoires de flexibilisation de l'emploi et de sécurisation des salariés, peuvent être contestées à plusieurs niveaux.

#### *2.2.1.1. Critiques des piliers théoriques de la flexicurité*

Les soubassements de la flexicurité que sont les approches de J. Boissonat, A. Supiot et B. Gazier apportent uniquement des réponses « structurelles » de nature qualitative<sup>151</sup> à la crise de l'emploi (Barbier, 2000) et évacuent de fait quasiment systématiquement les

---

<sup>151</sup> Les thèses de J. Boissonat, d'inspirations libérales, visent à créer un contrat d'activité entre des réseaux locaux d'employeurs, d'associations, de pouvoirs publics et d'instituts de formation. La proposition d'A. Supiot, notamment sur les droits de tirage, est assez proche de celle, contestable et contestée, de l'employabilité retenue par la Commission européenne à laquelle le rapport se réfère explicitement (p. 125 et p. 187). Or, cette individualisation d'un problème collectif rend le travailleur pleinement responsable face aux nouvelles exigences de la concurrence marchande. Pour les analystes des marchés transitionnels, l'instabilité de l'emploi est devenue une nécessité économique indispensable où les transitions et les trajectoires doivent être sécurisées. Cette forme de précarité de l'emploi représente, pour eux, une image positive de la flexibilité économique qui s'adapte aux évolutions contemporaines.

débats de politique économique. Ceci vient du fait que, comme le souligne C. Ramaux (2006), ces analyses ont le défaut d'appréhender les questions d'emploi et de chômage en restant focalisées sur une analyse en termes de marché du travail. Ainsi, les propositions pratiques de sécurisation convergent vers une forme de naturalisation des exigences du marché du travail en termes d'adaptabilité et de mobilité des salariés. Ce qui s'accompagne d'une forme d'acceptation et de normalisation du chômage de masse ainsi que d'une violence de l'emploi. Ces types d'approche tendent donc à naturaliser et individualiser un problème collectif en suggérant, sous couvert d'employabilité<sup>152</sup> et d'adaptabilité, que les problèmes d'emploi et de chômage seraient principalement le fait d'un défaut d'adaptation qualitatif des travailleurs. Plus concrètement, les deux pans, pour le moins discutables, de la flexicurité, peuvent être discutés termes à termes.

### *2.2.1.2. Critique du versant mobilité*

L'image abondamment répandue du « travailleur mobile » (Castel, 2003, p. 84) avec l'intermittent comme figure de proue est loin d'être généralisable : des évolutions ont certes eu cours depuis trente ans, mais les transformations sont à chercher dans la hausse de la précarité, véritable surcroît du chômage et des choix de politiques économiques et sociales, plutôt que dans l'émergence d'un modèle d'emploi qui serait intrinsèquement instable (Ramaux, 2004). Loin d'être neutre, le raisonnement en termes de flexicurité, part, en effet, du postulat selon lequel la flexibilité serait la caractéristique première de l'emploi<sup>153</sup> et que donc, le travailleur de demain sera d'abord flexible et instable, avant d'être menuisier ou technicien. C. Ramaux (2006) réfute cette idée dominante que les emplois d'aujourd'hui seraient intrinsèquement plus instables, du fait

---

<sup>152</sup> De la logique de compétence à celle « d'employabilité », le regard s'est déplacé de l'entreprise sur le salarié. Comme le souligne C. Dubar (2000), la notion d'employabilité qui se diffuse suite à la conjoncture économique défavorable des années 1990, implique un changement majeur : « ce n'est plus l'entreprise qui est collectivement responsable des compétences de ses salariés, mais chaque salarié qui devient responsable de l'acquisition et de l'entretien de ses propres compétences ». Autrement dit, chaque salarié est responsable de sa carrière, sachant que l'entreprise qui l'emploie peut ne plus avoir besoin de ses compétences. Il incombe donc au salarié d'anticiper ces retournements stratégiques et de disposer des compétences nouvelles dont l'entreprise a besoin.

<sup>153</sup> Les thèses de L. Boltanski et d'E. Chiapello développées dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), prônent l'émergence d'un nouveau *monde en réseau* marqué par l'instabilité intrinsèque des activités et des emplois. Ce qui doit être nuancé par le fait que des éléments des nouveaux modèles productifs poussent également dans le sens de la stabilité avec les exigences de polyvalence, de responsabilisation, d'autonomie et de travail en équipe, soit autant d'éléments qui supposent, au contraire, une certaine durabilité de l'emploi.



de la prégnance d'un nouveau modèle productif et que la mobilité devrait être l'apanage de tous les salariés. Il soutient, au contraire, que la fragilisation des travailleurs ne peut être assimilée à une instabilité croissante de l'emploi qui « *est introuvable*<sup>154</sup> » (p. 23) puisqu'emploi et stabilité sont « par nature plus isomorphes qu'antinomiques » (p. 25) et que le travail essentiellement non qualifié d'autrefois était beaucoup plus interchangeable que le travail qualifié d'aujourd'hui. En ce sens, « les activités de service étant, par définition, indissociables des personnes qui les délivrent » (Ramaux, 2006), elles justifient une permanence dans l'emploi que n'appelaient pas les productions industrielles standardisées requérant des tâches répétitives plus aisément substituables, cependant à nuancer avec la rationalisation des services.

Il en ressort que l'incontestable développement de la précarité ne découle pas de l'évolution intrinsèque du travail qui serait naturellement plus instable, mais des choix de politiques économiques et sociales néo-libérales (Ramaux, 2004). En rupture avec l'image du « saltimbanque », les artistes se présentent davantage comme des travailleurs contemporains, les « sublimes » du XIXe siècle, assimilables aux autres catégories touchées par la précarité. Cette critique s'adresse à de nombreux auteurs, tels que J. Boissonnat, A. Supiot, L. Boltanski, E. Chiapello, M. Hart, A. Négri, B. Gazier, E. Maurin ou encore P.-M. Menger, qui convergent vers l'idée que l'emploi instable dessinerait inéluctablement le modèle d'emploi de demain, postulat de la notion de flexicurité. Or, plus que l'instabilité des emplois, ce sont les formes de la mobilité qui ont changé et surtout, les difficultés d'entrer dans le système d'emploi avec un CDI. C'est le chômage de masse qui explique, pour l'essentiel, le développement de la précarité et le recul concomitant des mobilités volontaires sous forme de démissions.

---

<sup>154</sup> Les analyses sur la flexicurité présupposent un développement de l'instabilité de l'emploi, alors que l'ancienneté moyenne n'a pas baissé au cours des vingt dernières années, s'élevant à onze ans en France (*Economie et institutions*, 2006). Cette stabilité se retrouve dans tous les pays industrialisés qui connaissent une très grande stabilité de l'ancienneté dans l'emploi qui s'élève à 10,4 ans (Auer et Cazes, 2000 et 2003; BIT, 1996 ; OCDE, 1984, 1993, 1996 et 1997), même si ce taux a baissé (de 1,6 points) entre 1993 et 2005, alors qu'il a augmenté (de 2,2 points) en France. Au total, l'une contrebalançant l'autre, on a une ancienneté dans l'emploi qui ne confirme absolument pas la thèse d'une instabilité croissante. E. Maurin (2002), auquel se réfère P.-M. Menger, insiste sur le fait que le « taux moyen de perte d'emploi sur la période 1991-1999 est 30 % plus élevé que le taux moyen observé au cours de la période 1982-1990 » (p. 19). Ce qui ne précise pas l'essentiel : les chiffres restent relativement faibles. En effet, de 4,6 % en moyenne par an sur la période 1989-1991, le risque de perte d'emploi est ainsi passé à 5,2 % en 1998-2002, et seulement 3 % des salariés de plus d'un an d'ancienneté en poste en 2000 se sont retrouvés au chômage un an plus tard. C'est certes plus qu'en 1983 (2,1 %), mais il est erroné d'en déduire une instabilité intrinsèque de l'emploi, d'autant plus que ces moyennes sont calculées hors secteur public (Ramaux, 2003).

Mais, en sous-estimant son rôle, les défenseurs de l'instabilité d'emploi laissent entendre que les politiques économiques du plein emploi sont définitivement dépassées (Ramaux, 2003). Les natures des mobilités se sont donc transformées, passant d'un régime de mobilité volontaire, durant les trente glorieuses, à un régime de mobilité contrainte (licenciement, transfert de postes et emplois précaires), en raison du chômage de masse qui instaure un rapport de force en défaveur des salariés<sup>155</sup>.

### *2.2.1.3. Critique du versant sécurité*

La Commission européenne a publié un Livre vert sur le droit du travail (2006) dans lequel elle plaide explicitement en faveur de la flexicurité, mais avec un durcissement dans le sens de la flexibilité. En effet, il ne contient aucun objectif précis en matière de sécurité. Plus encore, les quelques dispositions évoquées en faveur de la sécurité sont en fait l'occasion d'ajouter des dispositions libérales supplémentaires. C. Ramaux en conclut que « si la feuille de route en faveur de la flexibilité est clairement tracée, aucune lisibilité équivalente n'est à l'œuvre pour le volet sécurité » (2004).

Quant au rapport de W. Kok, ancien premier ministre néerlandais, concernant l'élargissement de l'Union européenne (2003), rien n'est précisé à propos d'une éventuelle augmentation des droits des chômeurs en matière d'indemnisation, pourtant reconnu comme étant l'un des piliers du système danois souvent pris en exemple. La flexicurité serait donc un leurre pour les salariés puisqu'en guise de flexicurité, c'est la flexibilité qui prévaut nettement, sans la sécurité. En éludant les politiques économiques, les propositions relatives à la « sécurité emploi-formation » ne peuvent pas apporter de réponses au chômage de masse (Ramaux, 2006) et aux sécurisations des « transitions ».

---

<sup>155</sup> T.Coutrot (1998) soutient que les pays capitalistes développés tendent à converger vers un modèle néolibéral de « coopération forcée » (p. 15) marqué par le fait que les salariés *s'impliquent* (c'est le versant coopération), mais sous la seule pression des contraintes systémiques en provenance des marchés financiers, d'une part, et du chômage de masse, d'autre part (c'est le versant *forcée*).

### 2.2.2. Critiques empiriques

Au-delà de ces dimensions théoriques, nous nous proposons de creuser la critique proprement empirique de la flexicurité. D'une part, le cas du Danemark, si souvent évoqué dans les discours en faveur de la flexicurité, offre la preuve qu'il ne faut pas trop prêter à celle-ci. Les trois piliers mentionnés pour caractériser le modèle de flexicurité à la danoise (Madsen, 2003 ; Barbier, 2005a ; Meilland, 2005 ; Boyer, 2006 ; Lefebvre, Méda, 2006) sont à relativiser. En effet, après un an de chômage, les chômeurs sont contraints d'accepter un emploi, même si celui-ci se traduit, par une baisse de salaire ou de qualification, par rapport à leur emploi antérieur, auquel cas, ils sont contraints d'accepter des formations. D'autre part, parmi l'abondante littérature sur le Danemark, il est étonnant que soient rarement évoqués les faits suivants : le taux de chômage a fortement augmenté au début des années 1990 (près de 10 % en 1993) pour ensuite fortement baisser, et ce sur une période de temps extrêmement courte (de 10 % en 1993 à un peu plus de 6 % en 1996). Mais l'évolution du taux d'activité, qui mesure la part de la population active en emploi ou au chômage dans la population des 15-64 ans, a baissé de 1,6 point au Danemark (2,3 points pour les seuls 25-54 ans), alors qu'il a augmenté de 2,2 points en France. C'est donc en classant une part croissante des sans-emploi comme inactifs (malades de longue durée notamment), et non comme chômeurs, que le Danemark a réduit, en partie, son taux de chômage (Ramaux, 2007)<sup>156</sup>. Face à ces critiques et aux idées traitées dans cette première partie, nous allons avancer l'idée selon laquelle le rapport à l'emploi des musiciens intermittents du spectacle est empreint de *flexiprécarité sécurisée*.

---

<sup>156</sup> Malgré tout, de nombreux pays européens ont la volonté d'appliquer le modèle danois qui articule mobilité et protection (relative) des travailleurs. Mais pour calquer ce système propre à ce pays, il faudrait nécessairement copier toute son histoire, notamment celle du mouvement ouvrier, ce qui est par définition impossible. Auquel cas, il s'agirait donc plutôt d'une hybridation de ce système plutôt que de l'application d'un modèle à proprement parler.

### **3. La flexiprécarité sécurisée du rapport à l'emploi des musiciens intermittents**

La question de la flexicurité n'est pas résolue : la mobilité sécurisée recherchée des salariés laisse finalement place, pour les intermittents de la musique, à une *flexiprécarité sécurisée*<sup>157</sup> faite de flexibilité et de précarité de l'emploi contrebalancées par la sécurisation du régime protecteur qu'est l'intermittence. À la différence de la flexicurité, ce concept insiste davantage sur l'aspect structurellement précaire de certains emplois et sur les conséquences, tant objectives que subjectives, de la flexibilité.

#### **3.1. La flexiprécarité de l'intermittence**

Les musiciens symbolisent l'intermittence de l'emploi en flexibilité et en précarité où la flexibilité relève de la disponibilité permanente dans le temps, et la précarité, sa conséquence, recouvre l'insécurité dans le statut liée au chômage récurrent. Le concept de *flexiprécarité* que nous avançons vise à montrer la manière dont la précarité de l'emploi s'articule aux formes de flexibilité de l'emploi qui caractérisent la relation salariale.

##### **3.1.1. La flexibilité de l'emploi<sup>158</sup> ou l'intermittence de l'activité**

La flexibilité de l'emploi intermittent est tout d'abord régi par une flexibilité organisationnelle qui induit une flexibilité fonctionnelle. En effet, par définition, l'emploi intermittent est synonyme de fractionnement et discontinuité de l'emploi qui s'opèrent par une forme de collaboration *adhocratique* que nous appelons *engagement contractuel sur projet*, les trajectoires des musiciens s'effectuant dans l'enchaînement

---

<sup>157</sup> Les musiciens les plus précaires, ceux « sortis par le bas » du régime intermittent ou ceux n'ayant jamais obtenu le statut, sont eux frappés par une « flexinsécurité » conjuguant flexibilité de l'emploi et insécurité statutaire.

<sup>158</sup> La flexibilité étant multidimensionnelle, nous aborderons dans la partie suivante les caractéristiques de la flexibilité salariale (des revenus) et des conditions de travail puisque seule la sphère de l'emploi nous intéresse ici (tant du point de vue de la flexibilité que de la précarité). Voilà pourquoi flexibilité de l'emploi et précarité de l'emploi peuvent être regroupés dans le néologisme de *flexiprécarité* ce qui ne pourrait pas être le cas pour la flexibilité du travail qui relève d'une toute autre dimension.

de projets de très courte durée. Cette relation intermittente d'emploi est, par conséquent, calibrée pour la durée d'un projet, en ce sens que le travail est organisé selon des mobilisations temporaires aux objectifs précis. Le système d'emploi intermittent, synonyme de relations temporaires de travail avec des partenaires qui peuvent être à chaque fois différents, relève donc d'une organisation temporaire par excellence. La flexibilité organisationnelle s'impose alors partout où se mettent en place des modèles de gestion de projets, ce qui induit ensuite une flexibilité fonctionnelle d'ajustement des compétences et des profils à chaque nouveau projet.

Cette intermittence de l'activité des musiciens est encadrée juridiquement par le CDD d'usage, forme de flexibilité contractuelle appliquée aux sources du droit du travail, aux contrats de travail et à la durée du travail. En raison des particularités du métier, la règle, chez les intermittents du spectacle, est cette catégorie de contrat de travail à durée déterminée. Cette norme d'embauche, au cœur du régime intermittent, se veut adaptée à leur *engagement contractuel sur projet*, dans laquelle il est d'usage constant de ne pas recourir au CDI, en raison de la « nature temporaire » de ces emplois<sup>159</sup>.

L'intermittent, salarié présumé, qui a cette faculté de contracter successivement, et parfois simultanément, avec une multiplicité d'employeurs, cesse sa relation d'emploi une fois la prestation accomplie. Cette forme d'emploi incarne la flexibilité par excellence, puisque les personnels sont embauchés pour des durées extrêmement courtes, mais hétérogènes. La sphère des arts a ainsi développé des formes *sur-flexibles* de contractualisation du travail, inhérente à la nature de l'activité, mais sources d'instabilité permanente.

### ***3.1.2. Une précarité de l'emploi comme résultante de la flexibilité intermittente***

Etant donné le caractère protéiforme de la notion de précarité, pour étudier les caractéristiques de la précarité de l'emploi et pour que cette notion soit opératoire, il convient de dégager des indicateurs propres à la population étudiée tels que l'insécurité

---

<sup>159</sup> En décrivant le fractionnement de l'emploi intermittent et ses effets, nous avons mis en avant sa dimension fragilisante. Il n'en reste pas moins que cette même absence de stabilité peut aussi être vécue, pour certains, comme une mobilité positive, avec une dimension proprement dynamique de l'intermittence (découvertes de nouveaux groupes, de nouveaux réseaux, de nouveaux projets) et où les expériences peuvent enrichir tant professionnellement (développement de la polyvalence) qu'humainement (développement des liens sociaux). L'ambivalence instabilité/mobilité varie donc selon les musiciens puisqu'elle peut, dans une certaine mesure, éviter la routine.

et l'instabilité de l'emploi, le sous-emploi récurrent et le chômage récurrent. Chez les musiciens intermittents, la précarité de l'emploi recouvre la précarité de statut qui renvoie à la nature des contrats : le CDD d'usage qui a, par définition, un terme au contrat, en plus d'une durée très courte. Pour définir la précarité de l'emploi, la catégorie de *discontinuité* nous apparaît donc capitale : *l'intermittence*, entendue au sens large comme la discontinuité des temps, et par voie de conséquence, le chômage apparaissent comme des facteurs importants de la précarité et de l'insécurité. La précarité de l'emploi renvoie alors, pour cette population, à la discontinuité, c'est-à-dire aux alternances continues de périodes d'emploi et de chômage récurrent, inhérent au travail intermittent.

Le recours au CDD d'usage et à *l'engagement contractuel sur projet*, flexibilité extrême qui structure l'offre d'emploi des intermittents, a pour résultante une *précarité structurelle* (Daugereilh et Martin, 2000) de l'emploi intermittent, consubstantielle à l'alternance récurrente de périodes d'emploi, de chômage indemnisé, de chômage non indemnisé et de recherche d'activité. En matière d'intermittence, il est donc inévitable d'élargir le point de vue au-delà de l'emploi seul pour envisager les modalités de l'interaction entre emploi et chômage et la manière dont les chômages sont constitutifs d'une intermittence de l'activité. Le facteur essentiel de la précarité intermittente réside donc dans ces ruptures engendrées par l'alternance d'emploi et les périodes de chômage. Ce qui n'en fait pas un risque éventuel, comme pour tout salarié, ni une étape dans la trajectoire professionnelle, mais un état de fait. Ce qui est constitutif de cette population, c'est donc moins le fait d'être au chômage que l'enchaînement des différentes périodes chômées, leurs durées respectives et leurs récurrences. De fait, leurs emplois sont structurellement précaires dans le sens où leur précarité est entérinée par le droit et les conventions interprofessionnelles (Sinigaglia, 2007) qui recouvrent l'aspect séquentiel des embauches et l'absence de cohérence et d'anticipation dans les trajectoires.

En somme, la précarité de l'emploi des musiciens relève d'un processus dont les effets ne se manifestent pas seulement au sein des catégories classiquement précaires, mais affectent, à des degrés variables<sup>160</sup>, la quasi totalité d'entre eux. Tous sont donc soumis à cette précarité de l'emploi assujettie au fait de subir des ruptures d'activité plus ou

---

<sup>160</sup> Pour beaucoup, la question de ces « entre deux » est exacerbée laissant place aux successions de périodes d'emploi et de sous-emploi chronique et, à l'inverse, pour une minorité, de sur-emploi.

moins longues, pouvant même aller jusqu'à la perte du statut, voire à l'éviction du système d'emploi musical. Ce qui n'est pas sans conséquences sociales et économiques (irrégularité des revenus)<sup>161</sup>. Par définition, un intermittent n'a ni stabilité d'emploi, ni certitude sur son avenir professionnel, ce qui en fait un salarié précaire, au même titre que les intérimaires<sup>162</sup> et les salariés embauchés sous CDD de droit commun ou subissant un temps partiel imposé. À tout point de vue, il est donc difficile d'assumer un « provisoire permanent » et d'accepter de s'installer durablement dans le temporaire, même si le régime intermittent participe à la sécurisation des trajectoires de musiciens.

### **3.2. La sécurisation par le régime intermittent : une continuité des revenus au-delà de la discontinuité de l'emploi**

Le régime des intermittents, antinomie du plein-emploi et de la mensualisation, permet d'accéder à une protection sociale particulière relevant d'un mode d'affiliation spécifique au régime d'assurance chômage, régi par l'annexe X (pour les artistes) où le non-travail est indemnisé dans le cadre de l'Unedic. Basé sur la solidarité interprofessionnelle, son principe est de permettre aux acteurs de la production artistique de bénéficier dans les périodes d'inactivité et, sous réserve d'un certain nombre de cachets, d'un régime spécifique adapté en matière de droits au chômage à la discontinuité de leur activité. Ce régime protecteur est donc adapté aux aléas de cette activité professionnelle (qui produit des biens éphémères) ainsi qu'aux conditions particulières d'emploi (alternance de périodes d'emploi et de non-emploi) et de rémunération (aux cachets). Cette forme de garantie et de continuité de salaire constitue une contrepartie à l'insécurité et à la discontinuité de l'emploi artistique.

Ce salaire socialisé (Friot, 2005), gestion sociale du chômage des artistes, apparaît ainsi comme un facteur central de régulation de la gestion économique de ce secteur

---

<sup>161</sup>Il s'agira de montrer, dans les chapitres suivants, les conséquences de la précarité de l'emploi sur la flexibilité du travail, et conséquemment sur les formes de précarité des modes de vie puisque la discontinuité de l'emploi traverse toutes les sphères de la vie sociale en renvoyant à l'instabilité et à la fragilité des conditions de vie et des relations familiales. La précarité, phénomène sociohistorique enraciné dans des institutions, est en effet, protéiforme et multidimensionnelle (économique, relationnelle, statutaire, identitaire), que se soit au niveau objectif (relatives à l'emploi, au travail, aux revenus et aux modes de vie) ou subjectif (touchant aux identités et aux représentations).

<sup>162</sup> Et comme le souligne D. Glaymann, « affirmer que l'emploi intérimaire est précaire, ce n'est pas un jugement de valeur, mais un constat étayé par des faits. Nier que l'intérim est précaire me paraît plus idéologique que d'affirmer le contraire » (2005, p. 157).

professionnel où les trajectoires des musiciens intermittents sont donc, en partie, sécurisées. Cette sécurisation émane de la rémunération des périodes de non-emploi à travers le salaire socialisé indispensable à l'entretien des compétences de l'artiste en dehors des périodes d'activité rémunérée, de la création ainsi que du travail invisible. Ce système conduit ainsi à reporter l'essentiel des coûts individuels et collectifs de la main d'œuvre sur l'assurance chômage, filet de sécurité provisoire et conditionnel, qui prend en charge ces périodes interstitielles et vient compenser la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent.

Il n'en demeure pas moins que les conditions d'accessibilité à ce régime juridique sont fort réglementées. Il s'agit donc d'une sécurisation des trajectoires conditionnelle et limitée sans le temps. Outre ce caractère restrictif et temporaire, cette forme de protection sociale particulière, certes sécurisante, rend par là-même l'intermittent d'autant plus précaire et vulnérable que la durée de sa protection est incertaine et peut s'arrêter d'une année sur l'autre. Cette sécurisation est donc relative du fait qu'elle consolide la précarité par ce lien de subordination qu'elle crée et ce caractère hypothétique qui pèse sur les conditions de vie des musiciens. L'existence de protections sociales, dont on craint qu'elles ne puissent assumer complètement et continuellement leur tâche, participe à la création de ce sentiment d'insécurité sociale, car, comme le précise R. Castel, « *être protégé, c'est aussi être menacé* » (Castel, 2003, p. 7). Une partie de la précarité de l'emploi, consubstantielle à toute activité artistique, est ainsi reportée sur leur système d'assurance-chômage spécifique.

En somme, les rapports J. Boissonnat et A. Supiot mettent l'accent sur la création d'un nouveau statut d'emploi sécurisant les parcours des salariés dans un contexte d'incertitudes et de mobilités. Alors que le rapport Cahuc-Kramarz insiste davantage sur la responsabilité individuelle et une refonte des services publics de l'emploi. Mais au-delà de ces divergences, tous soulignent une transformation profonde du travail et du contexte économique qui justifieraient de changer les modalités de ruptures dans les parcours professionnels, par le biais d'une réforme du droit du travail et d'un renouvellement du contrat de travail. Nourri par des travaux d'économistes, de juristes, de sociologues et animé par les réflexions des organisations syndicales et de



multiples conférences, le thème de la flexicurité a ainsi fait l'objet d'un large débat public jusqu'aux négociations collectives de 2007 relatives à la « modernisation du marché du travail ».

La flexicurité n'en demeure pas moins controversée, tant dans sa définition que dans ses implications théoriques et empiriques, et sa critique nous a permis d'avancer l'idée de *flexiprécarité sécurisée* chez les musiciens intermittents. En effet, ce qui caractérise en propre le fonctionnement du régime de travail intermittent en France, c'est l'imbrication des temps de travail et de non-emploi indemnisé et, de façon globale, le fractionnement de l'emploi. Dans ce cadre, la précarité de l'emploi est reconnue officiellement comme un phénomène durable, encadré par le CDD d'usage constant et les annexes VIII et X, dérogatoires au régime général d'indemnisation du chômage. Mais pour que la main d'œuvre soit disponible et assure à la production artistique sa flexibilité, le coût de cette disponibilité doit être compensé : depuis quarante ans, la France a mis en place un système spécifique d'assurance contre le sous-emploi indemnisant les périodes récurrentes de sous-emploi récurrent des intermittents qui satisfont aux critères d'éligibilité. Les intermittents de la musique connaissent ainsi une forme de mobilité sécurisée entre une *sur-flexibilité* (de l'emploi, du travail, des revenus) et une sécurisation des trajectoires *via* la perception d'un salaire socialisé, néanmoins conditionnel et limité. En lieu et place de la flexicurité attendue, l'intermittence, au croisement d'une flexibilité de l'emploi, d'une précarité de l'emploi et d'une sécurisation juridique, relève donc, comme nous l'avons démontré, dans ce chapitre, d'une *flexiprécarité sécurisée*.

Après avoir analysé, dans cette première partie, la relation d'emploi des intermittents du spectacle, nous allons maintenant entrer dans la sphère du travail en réglant la focale sur l'extrême flexibilité salariale (contrat de travail et revenus) et des conditions de travail ainsi que sur les formes de satisfaction au travail, afin de voir en quoi le travail des intermittents de la musique est flexible, sans pour autant être précaire.



## Conclusion

Dans son analyse de « l'intégration professionnelle » S. Paugam (2000) croise deux axes que sont la stabilité de l'emploi et la satisfaction au travail. Concernant l'emploi intermittent, l'instabilité est extrême, comme nous avons pu le voir tout au long de cette première partie. Le premier chapitre a en effet montré que les sphères de la production, de la diffusion et de la consommation musicale sont chacune traversée par des évolutions tant technologiques, sociales, économiques que numériques qui structurent le système d'emploi musical. Ce dernier est également caractérisé par une *sur-flexibilité* de l'emploi, conséquence concomitante de l'*engagement contractuel sur projet* et du recours au CDD d'usage constant. Il a été aussi démontré que la précarité de l'emploi repose sur une alternance récurrente entre périodes rémunérées d'activité et périodes indemnisées de non-emploi. En ce sens nous évoquons une *précarité endémique et structurelle* liées à la flexibilité contractuelle et organisationnelle de ce système d'emploi spécifique. Mais, la France a mis en place un système spécifique d'assurance contre le sous-emploi indemnisant les périodes récurrentes de chômage des intermittents qui satisfont aux critères d'éligibilité. Dans cette perspective, l'apport du deuxième chapitre est double : d'une part, il donne à voir le mode de fonctionnement de ce régime juridique qui, en assurant aux intermittents une sécurité statutaire et financière, devient un signe de reconnaissance professionnelle *via* la socialisation par les pairs ; d'autre part, par une approche plus subjective avec l'appropriation de ce régime par les musiciens. Ce qui a mis en exergue le ressenti que plus qu'une simple allocation-chômage, l'indemnisation apparaît notamment indispensable à l'entretien des compétences artistiques et au développement de la créativité. Il leur permet en outre d'éviter d'avoir recours à une diversification externe des activités pour s'investir davantage dans des projets d'ordre vocationnel. Les paradoxes de la précarité

intermittente se situent conjointement au croisement de la socialisation des revenus et de la socialisation au groupe professionnel qui contribue aux formes de contournements tant subies que stratégiques. Enfin, nourri par des travaux pluridisciplinaires, le thème de la « flexicurité » a fait l'objet d'un large débat public, mais n'en demeure pas moins controversée. Sa discussion critique nous a permis d'avancer le concept de *flexiprécarité sécurisée* vécu par les musiciens intermittents (chapitre 3) qui connaissent en effet une forme de mobilité sécurisée entre une *sur-flexibilité*, une précarité de l'emploi et une sécurisation des trajectoires *via* la perception d'un salaire socialisé.

Après avoir analysé, dans cette première partie, la flexibilité et la précarité, entendues au sens d'instabilité de l'emploi et du statut d'emploi, nous allons saisir la fluctuation des revenus qui en découle. C'est cette *précarité économique* relative, reflet de fortes disparités interindividuelles, ainsi que les conditions de travail et les satisfactions au travail des musiciens que nous allons analyser. C'est donc les dimensions du travail intermittent que la deuxième partie de cette thèse se propose d'aborder afin de voir en quoi le travail des musiciens est flexible, sans pour autant être précaire.

**PARTIE II.**  
**DE LA *PRECARITE ECONOMIQUE***  
***RELATIVE A LA SATISFACTION AU***  
**TRAVAIL**



## Introduction

Après avoir établi la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent, nous allons aborder ses conséquences sur le rapport au travail, à savoir, la position des musiciens par rapport aux contenus de leur activité professionnelle et par rapport au sens de cette activité. On ne peut en effet comprendre les paradoxes de l'intégration professionnelle contemporaine que si l'on complète l'analyse du rapport à l'emploi par celle du rapport au travail. Voilà pourquoi cette deuxième partie s'intéressera à l'axe du travail qui recouvre ses revenus, ses conditions d'exercice et ses sources de satisfactions, soit le croisement des dimensions économiques, sociales, organisationnelles et symboliques. Les notions de flexibilité et de précarité seront là encore privilégiées et nous verrons que chez les musiciens interrogés, la précarité de l'emploi ne signifie pas nécessairement précarité du travail. Au-delà de la perception classique de la précarité de l'emploi, inhérente à la nature même de l'activité et du contrat de travail, il existe une autre vision de la précarité, liée aux conditions d'exercice du travail. On parle alors de précarité du travail si, par exemple, le salarié éprouve peu ou pas de satisfactions personnelles et qu'il ressent son travail comme étant « sans intérêt, mal rétribué et faiblement reconnu dans l'entreprise » (Paugam, 2001). Nous allons saisir en quoi les musiciens ne subissent pas une précarité, mais une flexibilité du travail, c'est-à-dire une intermittence du travail qui s'ajoute à celle de l'emploi. Dit autrement, cette deuxième partie répondra à la question suivante : *de quelles instabilités et de quelles stabilités est fait le rapport au travail des musiciens de variété ?* En somme, elle s'interroge sur les conditions sociales, matérielles et immatérielles d'exercice du métier de musicien en comprenant dans quelle mesure est-il possible de s'engager dans cette activité, par définition aléatoire, discontinue et *flexiprécaire*. Pour répondre à cette problématique, nous verrons de quoi est faite l'instabilité et l'imprévisibilité des revenus des musiciens pour

ensuite l'expliquer par différents facteurs et voir enfin pourquoi, malgré ces éléments, le métier de musicien est-il aussi attractif. Plus précisément, la démonstration se scindera en trois temps.

Tout d'abord, les musiciens conjuguent instabilité de l'emploi et des rémunérations qui en découlent, c'est ce que le quatrième chapitre démontrera : la précarité économique (fluctuation et imprévisibilité des sources et des montants des revenus) est relative dans la mesure où elle varie considérablement tout au long de la trajectoire d'un musicien, mais surtout entre les musiciens. Ce qui laisse place à des disparités longitudinales, intersectorielles et interindividuelles exacerbées.

Ensuite, le cinquième chapitre expliquera ces inégalités et ces fluctuations de revenus qui s'enracinent dans une multitude de facteurs. Ils sont, à la fois, en lien direct avec les conditions d'exercice du métier et sources de stabilité dans l'instabilité de l'emploi intermittent. Ce sont alors les réseaux de cooptation et les réputations allouées, véritables ressources sociales et symboliques, qui permettent aux musiciens de relever le défi d'une instabilité professionnelle permanente, tout en générant de fortes disparités interindividuelles.

Enfin, le sixième chapitre tentera de comprendre pourquoi les musiciens s'engagent dans ces types de carrières où l'emploi et les revenus y sont instables. Les notions d'intérêts et de satisfactions au travail représenteront des éléments de réponse majeurs, nous en analyserons donc les sources (intérêts des activités vocationnelles, intérêts économiques, symboliques et sociaux) ainsi que les degrés.



## Chapitre 4

### Variation et imprévisibilité des sources et des montants des revenus des musiciens

La précarité<sup>163</sup>, notion subjective et relative car définie par rapport à une situation « acceptable » au sein d'une société donnée, est fortement discutée, parallèlement à la fragilisation des conditions d'emploi (flexibilisation et montée du chômage) et des conséquences qui en découlent. Elle peut être de natures différentes (précarité de l'emploi, du travail, des conditions de vie, salariale, relationnelle) et d'intensités variables (incertitude du lendemain, pauvreté, exclusion). Cette notion, multidimensionnelle et multicritère, recouvre donc des situations fort hétérogènes. L'on ne peut, en effet, mettre sur un même degré de précarité un travailleur intérimaire aux revenus élevés, un musicien ayant perdu son statut d'intermittent, une mère célibataire isolée, un « travailleur pauvre » et les « désaffiliés » (Castel, 2007) sans protection sociale, sans revenus décents, voire sans logement.

Face à cette diversité et cette relativité des situations précaires, nous nous sommes attachés, au cas particulier des musiciens, qui conjuguent discontinuité de l'emploi intermittent et instabilité des rémunérations qui en découlent<sup>164</sup>. En effet, après avoir vu en quoi la précarité de l'emploi, fortement dépendante de l'existence de chômage et de la fluidité du marché de l'emploi, est inhérente au système d'emploi intermittent (cf. chapitre 1) et que ce dernier relève d'une *flexiprécarité sécurisée* (cf. chapitre 3). Ce

---

<sup>163</sup> La définition officielle de l'État français est la suivante : « la précarité est l'absence d'une ou plusieurs des sécurités permettant aux personnes et aux familles d'assumer leurs responsabilités élémentaires et de jouir de leurs droits fondamentaux. L'insécurité qui en résulte peut être plus ou moins étendue et avoir des conséquences plus ou moins graves et définitives » (Wresinski, 1987, p. 14).

<sup>164</sup> Nous verrons au chapitre 6 que ces précarités de l'emploi et des rémunérations ne vont pas de pairs avec une précarité du travail puisque les conditions de travail des musiciens sont sources de satisfactions.

chapitre vise à démontrer que la précarité économique des intermittents de la musique est relative.

L'art étant un travail<sup>165</sup>, entendu au sens « d'activité mobilisée pour produire quelque chose dans un but déterminé » (Péquignot, 2007), les artistes perçoivent des rémunérations. Mais cet objet, difficile à appréhender, est souvent sujet à des représentations communes erronées. Certes il est devenu d'usage que la presse publie chaque début d'année une liste des dix artistes de la musique les mieux payés, assortie d'un chiffre global de leurs rémunérations. Mais pour autant, aucune lumière n'est faite sur la source de ces revenus ni surtout sur la rémunération de la majeure partie des musiciens de variété, ceux qui restent dans l'ombre. La question « qu'est-ce qui rapporte quoi à un artiste ? » est rarement posée. Ce chapitre a pour objet de lever le voile sur une partie des rémunérations des artistes interprètes de la musique. Ainsi, nous examinerons *en quoi la précarité économique relative, entendue au sens de fluctuation et d'imprévisibilité des sources et des montants des revenus des intermittents de la musique (et pas nécessairement des montants), est une notion opérante.*

C'est pourquoi, après avoir présenté la diversité des activités musicales desquelles découlent les salaires directs et indirects (1), nous verrons en quoi les différents contrats d'engagements, qui se rattachent à ces activités, sont ambivalents et porteurs d'un rapport de force déséquilibré, source d'inégalités de revenus entre musiciens (2). En effet, pour comprendre les inégalités de revenus, il convient de connaître, en amont, les différentes activités des processus de création et de diffusion musicale ainsi que les contrats qui s'y rapportent. Puis, nous terminerons ce chapitre en démontrant que la rémunération globale du musicien, au croisement de trois sources complémentaires que sont les salaires directs, les redevances et les revenus indirects (3), varie considérablement, laissant place à des disparités longitudinales, intersectorielles et interindividuelles exacerbées (4).

---

<sup>165</sup> B. Péquignot explique alors qu'« outre sa puissance de subversion des idéologies dominantes dans le champ de l'économie et de la politique, cette affirmation que l'activité de création est un travail, subvertit les représentations collectives véhiculées par l'idéologie dominante, de la création artistique comme un non-travail » (Péquignot, 2007, p. 29).

## 1. Les différents domaines d'activité musicale

Le travail des musiciens de variété est fortement concentré sur quelques grands domaines d'activité, allant des différentes phases de création à celles de diffusion, sans oublier toutes les activités invisibles du travail qui, bien qu'à la marge, conditionnent les deux précédentes.

### 1.1. Les phases de création musicale

La création artistique se déroule selon un *continuum* de plusieurs phases s'effectuant seules, en binôme ou en équipe, mais jamais devant un public.

#### 1.1.1. Premières étapes de la création musicale

Les deux premières étapes de la création musicale sont l'écriture et la composition<sup>166</sup>.

Le parolier est celui qui écrit les textes interprétés vocalement sur la musique, il peut le faire seul ou en binôme. Un auteur de comédies musicales ayant une dizaine de spectacle à son actif a été interrogé: il discute avec son co-auteur de la trame générale pour se répartir les scènes et les écrire individuellement, puis ils se lisent mutuellement. L'auteur peut soit écrire librement pour ensuite « placer » sa chanson auprès d'un interprète ou dans le catalogue d'un éditeur, soit en fonction de l'univers musical et des envies de l'interprète, ainsi, « *un des intérêts de ce boulot est de comprendre comment on va pouvoir faire un vêtement sur mesure à l'artiste avec lequel on bosse sans copier ce qui a déjà été fait* » (Yves, 43 ans, parolier).

Le compositeur est le musicien qui crée la musique, en se basant sur différentes règles de composition associées au genre musical pour lequel il écrit (ces règles évoluent en fonction de la façon dont elles sont utilisées par les compositeurs). Cette œuvre créée sera ensuite jouée par l'interprète. Parmi les interprètes de musiques dites populaires, plus d'un quart sont compositeurs. Il s'agit donc d'une activité relativement partagée, comparativement à la musique dite savante où ils ne sont qu'à peine 5 % (Coulangeon,

---

<sup>166</sup> Le travail préparatoire à toute création est celui de la gestation de l'univers musical (de la « couleur » de la musique), c'est-à-dire de la recherche d'un univers artistique, d'une identité musicale à travers la manière de chanter, de prononcer, d'exprimer des émotions, d'interpréter ainsi que la recherche de l'image véhiculée.

2003). Mais, comme nous l'avons vu sur le terrain, elle est très variable selon les types de musiciens : certains ne composent pas du tout considérant qu'ils « *ne (sont) pas doués, préférant laisser ça à ceux qui savent* » (Michel, 37 ans, batteur), d'autres très peu : « *quand je le fais ça peut bien fonctionner, ça dépend avec qui je fais ça et comment ça se passe, mais c'est pas mon truc* » (Frédéric, 28 ans, bassiste). Beaucoup en font l'essence même du métier de musicien, à l'instar de ce guitariste : « *je compose énormément, j'écris et je présente mes chansons à d'autres personnes. Je passe beaucoup de temps à la création, je pense que c'est ce qu'il y a de plus important pour faire avancer les choses et ne pas rester à jouer uniquement de la guitare* » (Guillaume, 31 ans, guitariste). Il peut s'agir de compositions pour le projet personnel du musicien ou pour un autre projet (musique de film, courts métrages, publicités, documentaires ou, plus classiquement, pour un interprète). Quoi qu'il en soit, cet exercice fluctue en fonction des états d'âme de l'artiste et des aléas de sa vie, il est donc imprévisible.

Vient ensuite le travail de l'arrangeur, véritable technicien de la musique, qui consiste à adapter une partition à d'autres instruments que ceux pour laquelle elle a été créée, ou réduire à un seul instrument une œuvre composée pour plusieurs instruments. Il peut aussi transformer un morceau de musique joué dans un style pour l'adapter dans un autre et adapter (« arranger ») l'écriture d'une mélodie pour qu'elle convienne à un chanteur. Le compositeur peut donc être également parfois arrangeur, d'ailleurs parmi les interprètes de musique dites populaires, 20 % sont aussi arrangeurs (Coulangeon, 2003).

Ces activités, effectuées seul ou en binôme (dans ce cas, le musicien est co-auteur ou co-compositeur), visent à réaliser une « maquette », c'est-à-dire un enregistrement auto-produit destiné aux sociétés de production et aux lieux de diffusion. Elle peut permettre à un artiste de s'auto-diffuser ou de préparer un enregistrement professionnel sur la base de ce travail préparatoire.

### 1.1.2. La production phonographique<sup>167</sup>

L'album<sup>168</sup> est un ensemble de morceaux musicaux, émanant du travail de maquettage, enregistré dans un studio d'enregistrement par un artiste ou un groupe (soit tout le groupe joue en même temps dans les conditions du *live*, soit chaque instrument et voix sont enregistrés séparément). Il peut s'agir d'une auto-production ou d'un projet sous contrat avec une maison de disque. La fréquence de cette activité est très variable, laissant ainsi place à une grande hétérogénéité des pratiques : certains musiciens interrogés n'ont jamais fait de studio, d'autres qu'occasionnellement, et quelques uns de façon très régulière (c'est notamment le cas d'un batteur interrogé ayant une soixantaine d'albums à son actif et d'un bassiste de renom avec plus d'une centaine d'albums enregistrés). Ce domaine d'activité reste donc réservé à une certaine catégorie de musiciens. S'agissant d'un milieu très fermé, ce sont quasiment toujours les mêmes musiciens qui enregistrent : « *les enregistrements ça n'a pas été très souvent parce que les séances studio sont faites toujours par les mêmes, les plus connus et les meilleurs. Donc j'ai fait seulement l'album de S. et quelques maquettes pour des potes* » (Manu, 40 ans, batteur). Les musiciens de studio (ou musiciens de session) représentent les instrumentistes dont l'activité principale est de jouer les parties instrumentales écrites par différents auteurs/compositeurs lors de séances d'enregistrement dans un studio. Il s'agit bien souvent de virtuoses s'adaptant à la demande de chaque réalisateur et jouant ainsi leur partie en quelques prises. Faute de quoi, ils ne seront pas rappelés pour une autre session, car le prix d'une heure de studio est extrêmement élevée. Le studio sollicite donc des aptitudes très précises (capacités de déchiffrage et de lecture à vue notamment) et une attitude générale de disponibilité et d'adaptabilité à des contextes musicaux très diversifiés qui en réserve l'accès aux musiciens les plus aguerris<sup>169</sup>.

Une fois les parties instrumentales enregistrées, c'est au tour des voix : il s'agit soit de voix définitives, où l'interprète chante pour son propre album, soit de « voix témoin »,

---

<sup>167</sup> Par « phonogramme » ou « support phonographique », il convient d'entendre tout support permettant la fixation et/ou la reproduction du son, notamment les disques, cassettes et les bandes, par des procédés mécaniques, magnétiques, acoustiques, numériques optiques ou autres » (Guilloux, 2005).

<sup>168</sup> Par « album » ou « support long », il faut entendre l'enregistrement d'œuvres musicales, avec ou sans paroles inédites, reproduites sur un phonogramme comprenant un minimum de 10 titres différents interprétés par l'artiste, et ce pour une durée d'enregistrement totale ne pouvant être inférieure à 40 minutes de musique (Guilloux, 2005).

<sup>169</sup> Il est à noter que le nombre de musiciens de séances diminue fortement parallèlement à la chute des ventes d'albums et au développement des *home-studio*.

vouées à être réenregistrées ensuite par un artiste de renom. Une choriste bien implantée dans le milieu a ainsi effectué de nombreuses « voix témoins » :

Je prête aussi ma voix pour des maquettes, par exemple, ils cherchaient des chansons pour Céline Dion, donc au lieu de les présenter seulement avec un piano, ils voulaient qu'il y ait une chanteuse qui la chante. Je l'ai fait pour elle, pour Mireille Mathieu, pour Maurane. J'en ai fait pas mal des trucs comme ça (Sophie, 43 ans, chanteuse).

Cette pratique permet de présenter concrètement le résultat final du travail d'écriture et de composition afin que le futur interprète accepte ou refuse la chanson. Cette même chanteuse a également eu la possibilité d'enregistrer des voix pour des publicités : « *j'ai fait beaucoup de publicités pour la télé ou la radio. Par exemple, la campagne Castorama est passée pendant 3 ans !* ». Mais ce type d'activité est très formaté puisque le chanteur se doit de répondre à la demande précise du réalisateur, laissant ainsi place à peu de créativité :

En ce moment, la mode c'est l'hyper sensuel, alors tu appuies sur le bouton « hyper sensuel ». C'est simple, tu réponds à la demande...c'est simple, c'est des exercices de style, j'ai l'impression de faire du Queneau c'est rigolo ! Il y avait une campagne « Y en a qu'une, c'est la une », on l'a faite sur tous les tons. Il fallait faire dessins animés, petite fille, snobe, Brigitte Bardot. Il a fallu tout décortiquer, faire toute la palette, c'était vraiment drôle (Sophie, 43 ans, chanteuse).

Néanmoins, cette activité, étant un domaine fermé, reste relativement ponctuelle et peu répandue. Pour assurer le suivi de l'organisation des séances en studio, le producteur sollicite l'intervention d'un *réalisateur artistique* dont le rôle est déterminant dans la direction musicale qu'entendront retenir le producteur et l'artiste. Tout au long du travail de création, son rôle est donc central puisqu'il consiste à contrôler les sessions d'enregistrement, à guider les artistes-interprètes, et superviser les enregistrements et la post-production<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> Le réalisateur, bien souvent musicien, doit s'adapter à la demande tout en respectant le budget alloué et le temps imparti. Il a donc de multiples compétences puisque ce ne sont pas seulement les qualités artistiques et techniques qui entrent en jeu, mais également des critères financiers, temporels, organisationnels et relationnels. Etant le pivot entre les différents agents musicaux (directeurs artistiques, chanteurs, musiciens, ingénieurs du son, managers, maisons de disques) son rôle est central.

### 1.1.3. La post-production

Cette ultime étape avant le *pressage* et la commercialisation comprend le *mixage* et le *mastering*. Le mixage est réalisé par un ingénieur du son dont le but est de permettre d'entendre et de comprendre tout ce qui se passe dans un enregistrement<sup>171</sup>. Comme le souligne Y. Ricard (2000), le mixage « fait partie intégrante du travail musical et requiert une habileté aussi grande que celle des sculpteurs ; comme ceux-ci façonnent la matière, les musiciens maîtrisent et modèlent le son ». Le *mastering*, dernière étape de la post-production, consiste à préparer et à transférer sur un support adéquat des mixages ou enregistrements, avant l'étape finale de la fabrication, à savoir le pressage et la duplication en vue de la commercialisation. Une fois que l'artiste et les équipes techniques ont produit l'album, c'est au tour de l'interprète de se produire sur scène.

## 1.2. Les diverses formes de diffusion musicale face au public

On considère en général qu'il existe trois grands « dispositifs de jeu en public » (Perrenoud, 2006)<sup>172</sup>: l'animation (contexte où la musique n'est qu'un épiphénomène), l'*entertainment* (bar musical, club de jazz, bal-variété) et le concert. Ce dernier est une représentation musicale, en public, gratuite ou non, d'un ou plusieurs musiciens. Il circonscrit un événement musical dans un cadre temporel et spatial et se compose dans sa forme typique de l'œuvre, de l'interprète et de l'auditeur. Partant il s'agit autant d'un outil de diffusion de la musique qu'un lieu et un rituel de sociabilité, s'affirmant, au cours des deux derniers siècles, comme une institution à part entière (Escal, 2000) et occupant une place importante dans la vie culturelle de la société. En tant qu'institution, le concert implique la présence de règles précises qui ordonnent l'enchaînement des événements et déterminent le comportement du public, sans qu'elles soient formulées de manière explicite. Et en tant que pratique sociale codifiée ou rituel socioculturel, il évoque une expérience collective qui permet à l'individu, d'éprouver avec satisfaction les sentiments de plaisir esthétique et d'appartenance à une communauté émotionnelle

---

<sup>171</sup> Il s'agit d'une opération technique par laquelle les sources sonores sont mélangées pour parvenir à une continuité sonore unifiée, en intervenant sur le niveau, le timbre, la dynamique ou la spatialisation des signaux sonores.

<sup>172</sup> Définis par les rapports de production dans l'espace social et par les interactions dans les situations.

et culturelle. Malgré ces caractéristiques communes, le concert prend des formes diverses selon les contextes, les lieux et sa finalité.

### ***1.2.1. L'incontournable des débuts de carrière : l'animation et l'entertainment***

Les emplois qui relèvent d'activité d'animation à caractère commercial ou culturel sont soit publics soit privés. D'une part, les clubs et cafés-concerts (débits de boissons organisant des concerts musicaux avec plus ou moins de régularité), représentent la base du métier, une étape obligé pour tout musicien. Ce qui le fait exister en tant que tel. C'est pourquoi tous les artistes interrogés effectuent ou ont effectués ce type d'activité, que ce soit avec des reprises ou avec leurs propres compositions, à l'image de Damien, batteur de 26 ans : « *avec David on a fait beaucoup de caf'-conc, on a monté beaucoup de groupes. Dans les groupes de caf'-conc j'ai dû participer à une dizaine de groupes de reprises pour jouer dans tous les pubs de la banlieue sud et de Paris* ». Cette activité purement alimentaire, à laquelle le musicien ne peut se soustraire, est très souvent non-déclarée et peu rémunératrice par rapport au temps de travail effectué : « *le caf'-conc payé 60 euros pour jouer toute la nuit j'estime que je n'en suis plus là. Je l'ai fait pendant 5-6 ans, mais maintenant ça va* » (Jonathan, 33ans, bassiste). Elle engendre, de surcroît, un mode de vie inversé puisque ces types de concerts finissent tard dans la nuit (voire tôt le matin), ce qui peut devenir pesant lorsque le musicien avance dans sa trajectoire musicale et familiale. Ces prestations en club, peu prestigieuses et « souterraines », limitent très fortement les possibilités d'accès à la notoriété, même si elles favorisent l'entretien d'un capital social et permet d'élargir les réseaux professionnels. Jouer dans les clubs ou les bars avec des groupes de reprises ou de compositions présente des caractéristiques que l'on retrouve également dans le domaine des soirées privées (galas d'entreprise ou fêtes familiales) qui représentent, en effet, une activité alimentaire incontournable et régulière, notamment en début de carrière. Ce sont ces types d'activité qui font vivre à l'année beaucoup de musiciens et leur permettent de réunir le nombre de cachets suffisants à la réouverture de leur droit à l'intermittence. S'agissant d'activités artistiquement dévaluées, fatigantes, relativement mal payées et/ou non déclarées, l'objectif est donc d'en faire le moins possible. En fait, le caractère fonctionnel de ces activités est double : pour le musicien, il s'agit d'une activité



purement alimentaire et, pour le public, elle fournit un fond sonore à d'autres activités. Le musicien-animateur offre ainsi une prestation à caractère accessoire de nature sociale ou commerciale, ce qui n'est pas le cas des concerts et émissions télévisuelles.

### **1.2.2. Des activités au capital symbolique élevé**

Les clubs demeurent le siège d'une économie souterraine, alors que les concerts sont associés à une économie plus complexe et plus formalisée à laquelle sont notamment associées des rémunérations nettement plus conséquentes. Accompagner un artiste en tournée<sup>173</sup> représente une opportunité très recherchée dans la mesure où elle met en jeu valorisations financières, symboliques et conditions de travail nettement plus favorables : les cachets sont tous déclarés, le « consommable » (cordes, médiators, peaux de batterie, cymbales) est pris en charge par la production, les concerts sont moins longs et en soirée (au lieu de durer une partie de la nuit) et cette activité apporte une gratification sociale, une certaine forme de reconnaissance des pairs et du public.

Ce secteur est très couru même s'il n'est que temporaire : une tournée ne peut faire vivre un artiste que quelques semaines ou quelques mois alors qu'un orchestre le fait vivre à l'année. En outre, le chanteur peut reconduire le groupe s'il refait une tournée, mais il n'y a aucune garantie qu'il le fasse puisqu'il est totalement libre de choisir les musiciens qu'il souhaite d'une tournée sur l'autre. Cette instabilité potentielle est décrite par cette choriste qui accompagne des artistes de renom : « nous, en tant qu'accompagnateur, on est sur un siège éjectable, rien nous dit qu'il va nous garder pendant plusieurs années » (Patricia, 33 ans, chanteuse). Le problème des tournées réside également dans le fait que les musiciens se coupent de leurs autres activités et de leurs réseaux pendant leur période de déplacement. L'après-tournée peut alors être difficile à gérer :

---

<sup>173</sup> Juridiquement, la tournée débute à partir du moment où le musicien réalise une prestation en dehors de son lieu de résidence. Le terme « tournée » exprime les déplacements des groupes pour réaliser une succession de concerts dans une période limitée. Lors de chaque représentation, deux types de prestation sont à distinguer : la première partie (le groupe se produit à un concert avant l'artiste principal, il s'agit d'un groupe en devenir avec une notoriété bien moindre que l'artiste principal) et la « tête d'affiche » qui est la personnalité principale de la manifestation. Lorsqu'un artiste se produit en première partie ce peut être soit la volonté de la tête d'affiche (système de parrainage) soit de la maison de disque ou du tourneur.

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

Il faut rester tout le temps dans le circuit. Quand tu es sur une tournée, tu lâches les petits plans qui te font vivre quotidiennement parce que tu ne peux pas assurer. Une tournée, ça te prend tellement de temps que tu te coupes du monde. C'est pour ça que c'est bien payé parce qu'ils te prennent et après ils te jettent. Ça t'assure 6 mois de revenus où t'es vraiment tranquille et tu ne penses à rien d'autre, mais la descente est terrible quand tu n'enchaînes pas. Quand je ne retrouvais rien après la tournée de S., j'étais vraiment mal (Valérie, 27 ans, guitariste).

Le problème de la satisfaction artistique peut se poser à certains musiciens qui accompagnent des artistes dont le style de musique ne plaît pas, tels que les stars montantes des émissions de télé-réalité. Pourtant cet aspect passe au second plan :

Les tournées c'est exceptionnel, donc il faut en profiter et prendre l'argent. On n'est pas très regardant sur l'artiste qu'on accompagne parce que ça fait trop de bien d'être sur une tournée, c'est un luxe. J. nous fait vivre très bien, on lui est très reconnaissant parce qu'elle est adorable donc on n'est pas là pour juger sa musique (Emilie, 28 ans, guitariste).

Enfin, concernant les diffusions télévisuelles, il convient de distinguer les vidéo-clips<sup>174</sup>, les émissions de divertissement, où les musiciens jouent le plus souvent en *play-back*, et le *live* où le groupe joue véritablement, parfois même en direct, comme c'est le cas pour *La Nouvelle Star* et *Star Academy*. Cette activité n'est qu'épisodique et dépendante d'un paramètre essentiel : le fait d'appartenir à un groupe ou d'accompagner un artiste sur le long terme. C'est le cas de ce guitariste interrogé : « *quand t'es avec un artiste et qu'il sort un single, il y a de la promo, c'est super parce que ça te rajoute du blé et du taf. Avec F., on fait toutes les télés parce qu'elle défend son image de rockeuse donc il lui faut son groupe fixe* » (Jack, 25 ans, guitariste). Cette activité, certes extrêmement rémunératrice et symboliquement valorisante, est donc incertaine et ne peut représenter une source de revenu régulière, comme en témoigne un ancien guitariste d'un des chanteurs français les plus populaires : « *en 1998, j'ai eu ma première opportunité de jouer avec un artiste et c'était J. Je faisais partie de son équipe promo, pas de son équipe concert parce que c'était des américains. Donc je faisais toutes les télévisions et les clips vidéos, c'était super, mais après il a changé d'équipe* » (Alain, 35 ans, guitariste). Pour l'accompagnement d'un artiste en *play-back*, les compétences musicales importent peu. Ce qui prime en revanche, c'est l'apparence physique du musicien. Ainsi, un instrumentiste pourra être évincé des promotions télévisuelles d'un

---

<sup>174</sup> Par « vidéo-clip », il convient d'entendre toute œuvre audiovisuelle produite en fixant des images destinées à illustrer l'interprétation d'une œuvre reproduite sur un phonogramme. Ce sont les maisons de disque qui décident du tournage du vidéo-clip ; elle ne le fait, bien souvent, que lorsque le *single* de l'artiste passe en radio.

artiste uniquement sur la base de son image. Ce fut le cas d'un batteur interrogé, très réputé, qui s'est vu refuser les plateaux télévisuels d'un gagnant d'une télé-réalité musicale parce qu'il ne correspondait pas à l'image du chanteur. En revanche, pour les émissions en direct *live*, ce sont uniquement les compétences techniques qui sont prises en compte puisque seuls les musiciens les plus aguerris y accèdent; il s'agit là d'un monde très fermé, tout comme celui des studios.

Quel que soit leur niveau de rémunération, la plupart des musiciens peut se prévaloir d'un volume d'activité qui équivaut à un emploi ordinaire à plein-temps, mais les concerts et les représentations, c'est-à-dire les moments où les artistes de la scène apparaissent publiquement comme tels, représentent rarement plus de 10 % de leur temps de travail (Pidoux, 2004). En amont de ces phases de diffusion, se trouvent des activités non-payées, souvent dans l'ombre des autres, qu'il convient de présenter.

### 1.3. Les activités non-rémunérées à la base de toutes les autres

Les répétitions, les résidences, le travail de l'instrument et des répertoires ainsi que toutes les démarches pour faire vivre le projet artistique, sont autant d'activités non-payées, mais rémunératrices en ce qu'elles se situent à la base de toutes les autres activités<sup>175</sup>. L'entretien des compétences et des réseaux doit donc être abordé comme une activité professionnelle à part entière des musiciens.

---

<sup>175</sup> Même certains concerts ne sont pas épargnés par la pratique du travail gratuit. En effet, il a été observé que de nombreux musiciens accompagnateurs travaillent gratuitement sur des projets artistiques en développement pour lesquels ils croient à une forme de succès. Il peut s'agir d'un service rendu ponctuellement ou d'un investissement à long terme, jusqu'à la signature éventuelle du projet en maison de disque. Il se met alors en place un véritable « contrat de confiance » entre l'artiste et ses musiciens qu'il ne laissera pas de côté une fois le projet abouti. La plupart des projets en développement se font donc avec des musiciens travaillant gratuitement, à savoir, sans retour financier direct et immédiat. Ce contrat de confiance mutuelle, entre le *leader* dont l'objectif est d'être signé et les musiciens accompagnateurs qui resteront attachés au projet en cas de succès, est explicité par une chanteuse dont le projet en développement est en cours de signature dans une maison de disque : « pour l'instant il n'y a pas de CD en vente, il n'y a pas de rentrée d'argent, il n'y a rien donc pour l'instant, tout le monde fait du travail gratuit. C'est des échanges, c'est de l'artistique donc pour l'instant je ne peux rémunérer personne, ni les musiciens, ni les arrangeurs, ni moi-même. C'est pour ça que c'est important que les musiciens croient au truc et si demain ça marche je ne vais pas les larguer. Je pense qu'ils le sentent bien, il y a des non-dits, mais c'est clair » (Emilie, 25 ans, chanteuse). Il s'agit d'une forme particulière « d'emploi » puisqu'elle n'est pas catégorisée en tant qu'emploi, mais en tant que bénévolat. À ce titre, aucune rémunération et droits afférents n'y sont donc associés, alors que l'artiste accorde au projet un investissement en temps très conséquent.

### 1.3.1. Les répétitions, pratiques incontournables

La répétition revêt une dimension incontournable de la pratique musicale que l'on retrouve dans tous les groupes, quel que soit leur expérience ou leur statut, mais avec une diversité des fonctions, des durées et des fréquences. Ces séances de travail, phases pourtant indispensables à la mise en place et au perfectionnement d'une représentation musicale, ne sont jamais rémunérées, excepté dans le cadre des grosses productions. Plusieurs répétitions ont été observées. Il en ressort que les manières de travailler, la structure et leur déroulement sont propres à chaque formation. Par exemple, lors de la répétition d'un groupe sous contrat avec une *Major Company* avant un concert dans une mythique salle parisienne, aucune mise en place particulière ni de nouveauté n'ont été apportées. Il s'agissait uniquement de faire « tourner » chaque morceau dans les conditions du *live* et seul le chanteur, *leader* du groupe, dirigeait cette séance de travail. En revanche, la répétition d'un groupe lyonnais qui préparait le Printemps de Bourges n'était pas structurée de la même manière puisque l'objectif était différent : le chanteur comme les musiciens étaient en ébullition artistique et faisaient preuve d'une certaine créativité (changements de structures et réarrangements) où chacun se devait de donner son avis et de faire évoluer les morceaux qui étaient tous retravaillés plusieurs fois. Dans ce cas, il s'agit d'un véritable travail collectif où tous les membres du groupe apportent leurs idées, propositions et compétences. De ce fait, il y a autant de discussions de toutes natures que de phases de jeu. Voici un extrait des notes d'observation valant illustration des échanges entre musiciens lors d'une répétition :

- C'est bon, je sais ce qui me gêne, ça frotte rythmiquement, ça fait un truc bizarre, ça fait cafouillis entre vous deux. Je ne sais pas, vous trouvez une solution, vous vous démerdez !  
(*chanteur*)
- Je sais ce qui te dérange, c'est le deuxième (*bassiste*).  
*Le groupe se remet à jouer en intégrant la remarque du chanteur*
- Voilà, c'est ça ! Si vous faites ça, moi je rentre les doigts dans le nez dans le refrain. Je plane pas, si j'arrive pas à chanter c'est qu'il y a un truc ! Michel, on se regarde, toi tu vois ce dont j'ai besoin (*chanteur*)

Il existe une multitude de déroulements des séances de répétition, mais trois temps distincts en importance et en longueur sont tout de même récurrents : la mise en place des morceaux du répertoire, l'élaboration de nouvelles compositions et l'exécution du

concert dans son intégralité. Que la répétition relève de l'une ou de l'autre structure de travail, le chanteur prend en compte les remarques de chaque musicien ; néanmoins, c'est toujours lui qui décide en dernier ressort. En tant que *leader*, il tranche.

Les *résidences* se structurent de la même manière que les répétitions qui visent à faire émerger de nouvelles idées musicales. Leur objectif est, en partant d'une base artistique, de créer les morceaux, de les faire évoluer collectivement, de travailler les mises en place pour éventuellement exécuter ensuite la prestation devant un public. La durée varie de quelques jours à plusieurs semaines selon le budget alloué, le travail à effectuer (s'il faut réarranger les morceaux ou suivre la partition) et la structure de l'orchestre (celles avec un orchestre symphonique sont beaucoup plus longues puisqu'il faut mettre en place le *band*, l'orchestre symphonique, puis les deux groupes ensemble). À titre d'exemple, pour monter un spectacle d'artistes sous contrat avec une maison de disque, la résidence dure en moyenne un mois avec des horaires de travail importants : « *on répète un mois en amont, c'est tous les jours, c'est vraiment... À la limite c'est le seul moment où j'ai l'impression de mériter mon argent parce que là on bosse vraiment : huit heures par jour à chercher des idées !* » (Christophe, 50 ans, batteur). Pour les comédies musicales le rythme est encore plus intensif : « *pour Notre Dame de Paris c'était 50 jours de répétition intensive, c'est du matin au soir ! C'était très dur ! Bien plus que la tournée* » (Chiaria, 26 ans, chanteuse).

### **1.3.2. Travail de l'instrument et des répertoires**

Contrairement aux répétitions et aux résidences qui sont toujours collectives, le travail de l'instrument et des répertoires sont des activités qui s'effectuent seul et dont les pratiques divergent fortement selon les musiciens et le moment de la carrière. D'une part, concernant le travail de l'instrument, ce sont surtout les musiciens en début de carrière et peu implantés dans les réseaux qui l'effectue, à l'image de ce jeune bassiste : « *aujourd'hui, je me concentre sur l'apprentissage musical, je me concentre sur l'instrument...je travaille ma basse presque tous les jours. C'est laborieux, c'est dur, ça demande de la concentration de travailler son instrument* » (Michel, 24 ans, bassiste). Lors des observations du travail de l'instrument, nous avons pu dégager une méthode de travail qui se décompose, bien souvent, en trois phases : travail de technique

pure, travail sur *play-back* et travail du *groove* (du rythme). Mais de façon générale, il est peu fréquent, voire inexistant, chez les musiciens qui pratiquent beaucoup la scène, puisque, dans ce cas, travail de scène et travail de l'instrument se confondent, l'un nourrissant l'autre, à l'exception de certains instruments qui nécessitent un entretien physique et musculaire tels que les percussions. David témoigne de cet état de fait : « *quand tu pratiques avec l'énergie tu te fracasses les mains et si tu ne les as pas rodées un peu avant c'est pas possible, même au niveau musculaire tu souffres trop sinon* » (percussionniste, 36 ans). D'autre part, le travail sur les répertoires est également extrêmement hétérogène selon les musiciens et leurs compétences. En effet, pour ceux qui ont une très grande mémoire et qui jouent sans partitions, il leur suffit d'écouter plusieurs fois et attentivement les morceaux pour qu'ils leur restent en tête. Mais pour beaucoup, le fait de relever les titres est obligatoire (si le chef d'orchestre ou le *leader* du groupe ne donne pas de partitions) avant les répétitions, mais également après pour prendre en compte ce qui a été décidé collectivement.

### 1.3.3. *Master Class*<sup>176</sup>

Très rares sont les musiciens qui donnent des *Master Class* dans la mesure où cette activité requiert une notoriété relativement importante. Plusieurs batteurs sponsorisés par une marque (« endorsés ») et effectuant quelques fois par an ce genre d'activité, ont été observés. Voici un extrait du Journal de bord concernant une observation informelle lors d'une *Master Class* :

Ce qui est frappant, c'est qu'il s'agit d'une ambiance de travail complètement atypique : le musicien se retrouve seul, face à un public d'initiés. Il est mis en avant et doit gérer par lui-même le déroulement de la séance de travail. Un certain stress est palpable dans la mesure où un batteur n'a pas l'habitude d'être seul et sur le devant de la scène. Contrairement aux autres situations de travail, il ne peut pas se fondre dans l'entité collective du groupe. L'aspect symbolique est cependant très fort.

---

<sup>176</sup> Il s'agit d'un cours d'interprétation donné à un ou plusieurs étudiants par un expert de la discipline. L'organisation est la suivante : tous les étudiants et spectateurs écoutent et observent alors que l'expert s'occupe d'un étudiant à la fois. Il procède également à des « démonstrations » et répond aux questions. Ce type d'enseignement prestigieux s'oppose à l'enseignement classique, activité que nous avons écartée de notre enquête puisqu'il s'agit d'un statut à part entière qui se distingue de celui des intermittents. Il est cependant à noter que tous les musiciens interrogés ont donné des cours à un moment ou à un autre de leur trajectoire. Cependant pour la plupart, cette activité n'est qu'anecdotique, alimentaire et pesante puisqu'elle ne relève pas d'une vocation. C'est pourquoi ce domaine est en général réservé aux débuts de carrières, périodes où le musicien n'est pas solidement ancré dans les réseaux de cooptation.

Cette activité n'est pas rémunérée puisqu'elle est organisée au nom de la marque, ce qui s'apparente à une activité promotionnelle.

#### **1.3.4. Placer son projet ou se placer sur des projets**

Le fait de faire des auditions, d'entretenir son réseau, de démarcher les maisons de disque<sup>177</sup>, les producteurs, et de façon générale, les employeurs potentiels relève pour les musiciens d'une activité invisible, non rémunérée, mais leur demandant beaucoup de temps et d'investissement personnel. La recherche d'un contrat, communément appelée « la pêche aux cachets », est incessante et recouvre les activités de prospection, de prises de contacts et d'échanges permanents d'informations qui s'apprennent « sur le tas ». En autoproduction, l'artiste doit monter son équipe de travail (musiciens et *manager*) et gérer toutes les activités extra-artistiques qui font vivre le projet (l'administratif, la publicité, les affiches, les cachets, le fait de démarcher des employeurs potentiels). Ils condensent ainsi toutes les fonctions d'une entreprise dans le sens où « ils sont leur propre employé, leur propre produit, leur équipe de marketing et de recherche et développement. Ils sont leur propre « personnel de renfort » (Pidoux, Morigi, Moeschler, 2004). Ce sont de ces activités que vont dépendre toutes les autres<sup>178</sup>.

Les deux segments du système d'emploi musical que sont l'industrie discographique et scénique ont été distingués pour des soucis didactiques, mais l'appartenance est multiple. En effet, l'analyse par activité restitue le poids de chaque secteur sur le marché

---

<sup>177</sup> La quête de la signature en maison de disque relève d'un long chemin de croix de plusieurs années, qui n'aboutit, bien souvent, à aucun résultat. Les démarches sont souvent effectuées tout azimut : « *on a fait toutes les démarches qui n'aboutissent pas mais que font tous les gens, dépenser des centaines d'euros en timbres, en maquettes, en biographies. On a relancé par nos propres moyens, mais on n'a jamais rien obtenu. Maintenant on resserre parce qu'au début on envoyait aux 200 maisons de disque, de celles qui ont Metallica à Lara Fabian, mais maintenant on cible vraiment. Ça ne marche pas plus mais ça coûte moins cher (rires) !* » (Stéphane, 30 ans, chanteur).

<sup>178</sup> La double activité (activités musicales et « petits boulots », quant à elle, apparaît globalement résiduelle puisqu'elle concerne 2 % des musiciens interprètes (Coulangeon, 2003), mais elle est tout de même à signaler ici. Ainsi, les petits boulots extra ou para-artistiques se retrouvent dans les débuts de trajectoire difficiles lorsque le musicien n'est pas encore solidement ancré dans le milieu et les réseaux professionnels d'interconnaissances. La double activité peut donc s'analyser comme le résultat d'un défaut de professionnalisation lorsque l'activité musicale et ses dérivés à l'intérieur du monde de l'art et la musique ne suffisent pas à assurer la subsistance des musiciens. De nombreux musiciens interrogés n'ont ainsi pas eu la possibilité de pouvoir toujours vivre uniquement de la musique, n'ayant alors pas d'autres choix que d'exercer des emplois parallèlement à ce métier.

des emplois et du travail, mais ne tient pas compte des comportements individuels qui sont majoritairement d'activité multisectorielle. On ne peut donc pas étudier l'activité professionnelle des musiciens en isolant arbitrairement l'un ou l'autre des secteurs, il faut chercher comment se nouent les interdépendances de ces segments de marché ainsi que la manière dont se diversifie le capital social des musiciens (cf. chapitre 7).

À ces activités musicales correspondent des contrats aux enjeux majeurs. Il ressort du travail de terrain que les artistes rencontrent de nombreuses difficultés à consacrer de l'attention et du temps au contenu des contrats qu'ils signent, alors qu'ils sont porteurs d'enjeux tant financiers qu'organisationnels, ayant une influence directe sur leur degré de liberté et de subordination dans leur travail artistique. Face au manque d'informations en la matière, la liberté de négociation des musiciens est quasi inexistante. Il s'agira ici d'explorer à la fois la protection et la subordination des auteurs, compositeurs et de l'artiste-interprète, au travers de l'articulation des divers contrats artistiques (droit du travail et droit de la propriété intellectuelle).

## **2. Les contrats de travail des musiciens : un rapport de force déséquilibré entre subordination et protection**

Les intervenants du monde de la musique sont nombreux : auteurs, compositeurs, interprètes, managers, éditeurs de musique, producteurs de disques, de spectacles et audiovisuel, distributeurs et, plus récemment, les distributeurs en ligne. Ces professions ne sont pas nécessairement cloisonnées et l'exercice fréquent par la même personne de plusieurs de ces activités peut complexifier davantage cet univers où le contrat, qui permet de clarifier les rôles et obligations de chacun, prend alors une véritable importance. De nombreux contrats d'engagement sont souscrits tout au long de l'activité professionnelle du musicien, suivant les étapes de sa carrière et les types d'activité exercées. Ainsi, un chanteur ou un groupe peut être sous contrat avec un *manager*, un éditeur (gestion des droits d'auteur) et/ou avec un producteur phonographique (contrat d'artiste, gestion des droits voisins) et de spectacle<sup>179</sup>. Ces signatures ont des enjeux différents et sont des sources complémentaires de revenus de la musique, mais ils sont ambivalents : ils protègent en partie les musiciens en termes de

---

<sup>179</sup> Le contrat qui lie le chanteur à ses musiciens accompagnateurs n'est lui que moral.



droit du travail et de la propriété intellectuelle, mais restreignent partiellement leur liberté, notamment dans leur manière de travailler, du fait de leur subordination. Il convient de distinguer les contrats de production phonographique, d'édition, de diffusion et d'exploitation musicale en montrant que l'artiste subit un rapport de force qui lui est défavorable.

## **2.1. « La signature en maison de disque » : une protection subordonnée**

Nous allons voir ce que recouvre, pour l'artiste, le fait d'être sous contrat avec un producteur phonographique<sup>180</sup> et, conséquemment, d'adhérer à des sociétés de gestion collective des droits voisins du droit d'auteur.

### ***2.1.1. Le contrat de production phonographique : un rapport de force déséquilibré***

La « signature » en maison de disque n'en demeure pas moins une forme de restriction de la liberté de travail du musicien qui subit alors un « contrat d'artiste » aux clauses abusives.

#### ***2.1.1.1. Le « contrat d'artiste » ou la quête de la signature***

Le contrat dit d'enregistrement ou *contrat d'artiste*, conclu entre un artiste ou un groupe en sa qualité d'interprète avec un producteur phonographique, a une double nature : il est à la fois contrat de travail sous CDD d'usage et contrat de cession de droits voisins (inspirés du contrat d'édition régi par le droit d'auteur que nous verrons ultérieurement). Avec la crise du disque, le *contrat d'artiste* est de moins en moins signé et parallèlement, de plus en plus de contrats sont rompus. Pour l'artiste, la signature en maison de disque de son projet représente une quête permanente, car elle demeure quasiment la seule voix possible pour accomplir une carrière médiatique sur la

---

<sup>180</sup> Après avoir conclu les contrats d'engagement avec les interprètes, il prend financièrement en charge l'ensemble des frais afférents à la commercialisation de l'album, à savoir, la production, la fabrication, la promotion et la distribution. De sorte qu'un producteur indépendant investit, en moyenne, entre 30 000 et 75 000 euros dans la production d'un album, alors qu'une société multinationale peut dépenser jusqu'à 100 000 euros, voire 150 000 euros pour un artiste à forte notoriété. Mais il restera toujours propriétaire des bandes son de l'album.

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

durée, tout en n'étant pas pour autant gage de réussite. Elle n'est, en effet, pas une fin en soi puisque l'artiste reste toujours sur la sellette, son contrat pouvant être rompu à tout moment ou son projet mis de côté, comme pour ce groupe sous contrat avec une maison de disque :

On avait signé un contrat d'artiste pour 5 ans avec B., il y a eu deux albums qui sont sortis, mais le type qui a signé notre projet est parti parce que les directeurs artistiques changent tous les deux mois. Il y a eu un mec qui est arrivé, il a hérité du projet et il n'aimait pas, il ne comprenait pas, il ne savait donc pas quoi en faire et il n'a d'ailleurs rien fait ! » (Rémy, 40 ans, pianiste).

Une contradiction s'articule donc autour d'une forme d'attraction/répulsion par rapport à l'industrie musicale qui représente un système tout puissant et en même temps, une des clefs d'accès à une reconnaissance de la production. Un jeune chanteur sous contrat avec une maison de disque est emblématique de cette ambivalence puisqu'au moment de l'entretien il tenait les propos suivants :

Ca fait deux ans que j'ai signé un contrat d'artiste. C'est le plus beau contrat pour un artiste, car c'est celui qui te lie le plus à la maison de disque, donc c'est souvent celui qui l'oblige à faire le plus d'investissement et donc à avoir d'autant plus d'intérêt que tu marches. C'est un contrat où tu es en production, donc elle assure la production, paie le studio, mais également la distribution, le *marketing*, le clip, les campagnes d'affichage, les publicités. Elle s'engage à tout payer, par contre, évidemment elle prend tout, elle ne reverse rien. C'est un contrat qui se signe aujourd'hui bizarrement de moins en moins parce que c'est un contrat où la maison de disque prend beaucoup de risque, elle perd un maximum d'argent quand ça ne marche pas (Fabrice, 28 ans, chanteur).

Mais deux ans après cet entretien, la maison de disque a rompu son contrat et cet artiste a dû se tourner vers l'autoproduction<sup>181</sup>. Les observations nous ont également permis de mettre en évidence ce sentiment d'attraction/répulsion, des artistes, pour les *Majors Companies*.

### *2.1.1.2. Des clauses abusives qui enfreignent la liberté de travail*

---

<sup>181</sup> Le contrat d'enregistrement n'étant pas une finalité au cours de la carrière d'un artiste, de nombreux artistes se tournent, en effet, par choix ou contrainte, vers l'autoproduction et opte pour la conclusion d'un *contrat de licence* avec un éditeur phonographique. Mais l'autoproduction peut comporter de nombreux aléas en ce qu'elle fait peser sur l'artiste les risques financiers liés à l'exploitation des enregistrements qu'il a produit. En revanche, elle permet une plus grande liberté artistique et un intéressement financier plus important en cas de succès du projet.

Ces contrats d'enregistrement, certes très courus, n'en comportent pas moins des clauses qui restreignent l'indépendance des artistes en renforçant le rapport de force en faveur du producteur. D'une part, la *clause d'options* prévoit la levée éventuelle d'option pour la production d'autres albums (de un à quatre). Cette option « ferme », au sens où l'artiste ne peut y renoncer, ne peut être levée que par le producteur-employeur. Le contrat de travail est à durée déterminée, mais le terme est incertain car la levée d'option entraîne la prolongation du contrat. Ce qui signifie que la durée de la relation de travail est fonction du nombre d'albums pour lequel celui-ci décide d'exercer l'option. C'est une originalité de la relation de travail entre l'artiste et le producteur qui permet à ce dernier de moduler, comme il le souhaite, la durée du contrat à durée déterminée (Kerbourc'h, Vincent, 2007). D'autre part, la *clause d'exclusivité* interdit à l'artiste d'enregistrer avec tout autre producteur durant la durée du contrat de production et la *clause de préférence* impose de préférer le producteur avec lequel l'artiste avait précédemment contracté (pendant une ou plusieurs années après l'expiration du contrat). Elles confèrent donc à l'employeur un monopole sur l'activité du salarié après la cession du contrat de travail. Partant, elle est attentatoire à la liberté du travail puisqu'elle l'oblige à se lier à son ancien producteur si ce dernier le souhaite et l'empêche alors d'exercer en indépendant.

La combinaison de ces clauses conduit donc à lier irrémédiablement l'artiste à son employeur, selon le bon vouloir de ce dernier, et ainsi à restreindre sa liberté de travailler sans lui offrir de compensation particulière. De surcroît, cette forme unilatérale de « chantage » à l'emploi spolie l'artiste puisqu'en cas de mévente, il n'est pas reconduit. Il s'agit d'une forme de déséquilibre du contrat de travail, comme le souligne ce chanteur nouvellement sous contrat avec une *Major Company* :

J'ai signé un contrat de 4 albums, mais tout le monde sait qu'aujourd'hui ça ne veut plus dire grand-chose. J'ai signé un contrat de 4 albums sans close échappatoire, c'est-à-dire que théoriquement ils n'ont pas le droit de me virer. Mais aujourd'hui tout le monde sait que ça ne se passe pas comme ça ! C'est très officieux, elles ne le disent pas, mais en réalité elles ont tous les pouvoirs de te mettre une lettre avec accusé de réception où tu te retrouves viré de ta maison de disque ! C'est ce qui est arrivé à Alain Chamfort, Michel Jonaz, Ophélie Winter, Mc Solaar, ils sont très nombreux dans ce cas là (Fabrice, 28 ans, chanteur). *D'ailleurs, après son deuxième album, la maison de disque a rompu son contrat.*

L'artiste est certes, en sa qualité de salarié, dans un rapport de subordination à l'employeur, mais cette combinaison de clauses stipulées dans le contrat de travail place

les artistes dans une situation de dépendance économique durable à l'égard de leur employeur. En outre, le nom du groupe ou de l'artiste devient une marque déposée qui appartient à la maison de disque, il s'agit là d'une forme d'aliénation dans la mesure où même son nom ne lui appartient plus<sup>182</sup>. Ce qui se surajoute au fait que l'artiste ne prend pas toujours part aux décisions portant sur les choix artistiques (enregistrements à réaliser, sens de l'interprétation, choix des pochettes et livrets des enregistrements) ni sur les modes de commercialisation et de distribution. Or, un artiste a dû travailler pendant des années sans être rémunéré pour atteindre la maîtrise de son instrument. Lui aussi pourrait prétendre à un « retour sur investissement » et avoir intérêt à faire jouer la concurrence entre producteurs<sup>183</sup>. Mais ses marges de négociation sont dépendantes de l'intérêt que porte un producteur à l'égard de l'artiste et de son niveau de notoriété. Pour un artiste en début de carrière, la marge de négociation demeure donc très restreinte et l'échange de points de vue réduit, alors que celui dont le succès commercial ou la notoriété sont déjà installés jouira d'une marge de négociation plus importante. Le poids du point de vue de l'artiste dans les prises de décisions artistiques et juridiques diffère considérablement selon son niveau de notoriété. C'est donc ce dernier qui concourt, en partie, à rééquilibrer les rapports de force.

### ***2.1.2. La gestion collective des droits voisins du droit d'auteur***

Voyons maintenant les deux organismes de gestion collective des droits d'interprètes que sont la Spedidam et l'adami.

#### *2.1.2.1. Aux sources du droit*

Au vu de l'exploitation croissante de leurs enregistrements, les interprètes ont revendiqué une réglementation protectrice pour maîtriser l'exploitation du « bien/interprétation » (Pessina-Dassonville, 2009) et vivre de l'exploitation de leurs œuvres en recevant une rémunération toutes les fois que le produit de leur travail était

---

<sup>182</sup> Alors qu'il s'agit parfois même du nom civil de l'artiste.

<sup>183</sup> Ne l'oublions pas, ces producteurs ont certes pour rôle de commercialiser le travail des artistes, mais ce sont ces derniers qui sont à l'origine des créations qui font vivre les industries culturelles et non le contraire.

utilisé. Ils espéraient ainsi atténuer les conséquences du développement des moyens techniques qui permettaient de pérenniser leurs interprétations et de les exploiter à volonté sans que l'on n'ait plus besoin de faire appel à eux. Il a fallu près d'un siècle pour que les revendications de propriété intellectuelle des artistes-interprètes soient entendues et intégrées dans le droit. Ce n'est qu'avec la « loi Lang » du 3 juillet 1985 que furent reconnus au profit des interprètes des droits de propriété intellectuelle sur leurs prestations (pour une durée de 50 ans), appelés *droits voisins* du droit d'auteur ; c'est la reconnaissance de la valeur « interprétation ». On assiste donc à l'élaboration d'un statut hybride, ayant vocation à protéger l'artiste-interprète dans l'exercice de son activité professionnelle à la fois en qualité de salarié et de titulaire de droits voisins sur ses interprétations. Il a alors un statut particulier en équilibre entre droit de la propriété intellectuelle et droit social puisqu'il est salarié titulaire de droits voisins et perçoit, à ce titre, des revenus complémentaires liés à l'exploitation de ses interprétations<sup>184</sup>. En cela, il est à la fois protégé et subordonné, c'est en ce sens que nous avançons l'idée d'une *subordination protectrice*<sup>185</sup>.

Les droits des artistes d'accompagnement et d'ensemble sont de nature identique et ont la même force que ceux reconnus aux autres catégories d'artistes-interprètes tant sur le plan social que sur celui des droits voisins. Les modes de transmission de leurs droits voisins et leur rémunération sont en revanche différents. En ce qui concerne la gestion collective, les premiers sont représentés par l'Adami, les seconds par la Spedidam. Un interprète qui occupe durant sa trajectoire ces deux fonctions, voit donc ses droits gérés par chacune de ces sociétés.

---

<sup>184</sup> L'artiste perçoit une rémunération au titre de la reproduction des enregistrements qu'il interprète sur des supports vierges (CD, cassettes, DVD) ; c'est la rémunération pour copie privée qui fait l'objet d'une gestion collective obligatoire. Elle est répartie comme suit : 50 % pour les auteurs, 25 % pour les artistes-interprètes et 25 % pour les producteurs. Il perçoit également une rémunération au titre de la communication au public de ses interprétations (radio, télévision, lieux publics sonorisés) ; c'est la rémunération dite équitable. La SPRE (Société civile pour la perception de la rémunération équitable de la communication au public des phonogrammes du commerce) perçoit auprès des divers diffuseurs cette rémunération qu'elle reverse ensuite pour moitié aux artistes et pour moitié aux producteurs. Elle acquitte les sommes revenant à l'Adami et à la Spedidam qui les répartissent ensuite aux artistes bénéficiaires de droits de rémunération équitable.

<sup>185</sup> À l'image de tout salarié avec des modalités différentes.

### 2.1.2.2. La Spedidam

La Société de perception et de distribution des droits des artistes interprètes de la musique et de la danse a été créée en 1959 par cinq musiciens et comptent aujourd'hui 23 000 adhérents. Elle a pour mission principale de percevoir et répartir les sommes revenant aux artistes-interprètes au titre de la diffusion et de la copie de leur interprétation enregistrée. Tout artiste-interprète d'accompagnement ou d'ensemble adhérent à la Spedidam lui donne le droit d'autoriser la fixation, la reproduction et la communication au public de ses interprétations. Il transfère donc ses droits à la société d'interprètes qui en devient titulaire. Ce mécanisme spécifique d'autorisation est rendu possible par la *feuille de présence* (qui sert à répartir les rémunérations) lors des séances d'enregistrement : pour chaque fixation de leur prestation, les artistes signent une *feuille de séance* (ou de *présence*) valant tout à la fois contrat de travail et de cession de droits. Il s'agit d'un « contrat de cession » puisque l'interprète d'accompagnement cède l'ensemble de ses droits au producteur. Mais il ne reçoit en contrepartie de cette cession globale qu'un salaire forfaitaire et définitif et non pas une rémunération proportionnelle au succès de l'exploitation de l'œuvre. En conséquence, quels que soient les utilisations et le succès de l'enregistrement auquel ils ont participé, les interprètes ne peuvent prétendre à une quelconque rémunération supplémentaire<sup>186</sup>. Ils conservent cependant leurs droits à percevoir la rémunération équitable et la copie privée.

### 2.1.2.3. L'Adami

La société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes est la société de gestion collective des droits des artistes dramatiques, solistes de la musique et de la danse. Créée en 1955, elle verse chaque année à plus de 40 000 artistes des rémunérations correspondant à l'exploitation des enregistrements de leurs prestations

---

<sup>186</sup> Les producteurs en position d'oligopole sur le marché n'ont jamais cessé d'imposer aux artistes qu'ils engagent à produire une cession totale de leurs droits, faute de quoi, pour une autre utilisation, le producteur devra obtenir « l'autorisation individuelle de l'interprète ou de la Spedidam s'il en est associé » (Bouvery, 2003, p.131). La feuille de présence est donc aujourd'hui remise en cause par l'industrie phonographique et certains producteurs n'hésitent pas à proposer aux artistes un contrat alternatif à la feuille de présence qui consiste en de véritables cessions globales pour tous modes d'exploitation (phonogramme, film, publicité, vidéomusique, spectacles, multimédia) pour lesquels aucune rémunération supplémentaire ne sera perçue.

qui sont issues principalement des licences légales, à savoir la rémunération équitable<sup>187</sup> et la rémunération pour copie privée. Comme pour la Spedidam, sa mission première relève donc de la gestion et de la répartition des rémunérations, versées par les diffuseurs des prestations enregistrées, auprès des artistes-interprètes qu'elle représente. Mais leur principale différence réside dans le fait que le nom de l'artiste figure (pour l'Adami) ou pas (pour la Spedidam) sur la pochette du phonogramme ou au générique du vidéogramme. En cela, l'Adami recouvre les artistes interprètes et la Spedidam les musiciens accompagnateurs. Alors que la Sacem et les éditeurs phonographiques gèrent les auteurs et les compositeurs de musique.

## **2.2. L'éditeur phonographique : la figure centrale de l'industrie musicale**

Le code de la propriété intellectuelle distingue trois grands types de contrats d'édition : *le contrat d'auteur* (l'œuvre reste intégralement propriété de l'auteur qui avance les fonds, ne cède pas ses droits et a un statut de travailleur indépendant), *l'auteur auto-édité* (a lui un statut d'entrepreneur puisqu'il est son propre éditeur) et, le plus usité, *le contrat d'édition*, où l'auteur est salarié.

### **2.2.1. Le contrat de cession et d'édition d'œuvres musicales**

Dans le *contrat de cession et d'édition* (cf. annexe 4.1.), l'auteur de l'œuvre artistique cède ses droits à l'éditeur phonographique et touche un pourcentage sur les ventes, appelés « droits d'auteur », qui se répartissent pour 50 % à l'auteur et 50 % à l'éditeur. Cet engagement a court sur une très longue durée (70 ans après la mort de l'auteur), à la suite de laquelle l'œuvre retombe dans le domaine public pouvant ainsi être reproduite et représentée sans autorisation préalable. En échange de cette cession, il revient à l'éditeur d'exploiter les œuvres et d'en assurer la commercialisation. Concrètement, il prend en charge la fabrication des exemplaires, la publication, la distribution des enregistrements et leur promotion auprès du public. Il a donc pour fonction de faire vivre les œuvres (et par voie de conséquence leurs auteurs), de faire un catalogue de

---

<sup>187</sup> La SPRE (société pour la perception de la rémunération équitable) a reversé 53 millions d'euros à ses ayants droits en 2007 et la SACEM 640 millions d'euros en 2008 (Vivant, Mallet-Poujol, Bruguère, 2009).

titres grâce à l'établissement d'équipes qui montent les projets<sup>188</sup>. Il participe ainsi à la fabrication de la musique, puis démarché les maisons de disque<sup>189</sup> et les sources d'exploitation.

L'artiste-interprète et auteur/compositeur est donc pris en étau entre des clauses qui restreignent sa liberté de travail pendant l'exécution de ses différents contrats de travail et celles qui l'étreignent au producteur et à l'éditeur après sa cessation de droits.

### **2.2.2. La gestion collective des droits d'auteur**

L'une des particularités du droit d'auteur dans le secteur de la musique est la présence d'une gestion collective puisque la quasi totalité des auteurs-compositeurs-arrangeurs et des éditeurs de musique sont membres de la Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) qui regroupe donc ces deux professions distinctes. La conséquence est une relation triangulaire auteurs/éditeurs/Sacem dans l'exploitation des œuvres. Par ce mode spécifique de rémunération des auteurs, toutes les redevances dues au titre de la reproduction et de la diffusion des œuvres par les exploitants sont versées à la Sacem/Sdrm (Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique)<sup>190</sup> qui gère donc directement le droit de représentation et, par l'intermédiaire de la Sdrm, le droit de reproduction mécanique. Elles sont ensuite réparties et distribuées aux auteurs et à leur éditeur selon un pourcentage préalablement établi : un tiers pour le compositeur, un tiers pour le parolier et un tiers pour l'éditeur (cf. annexe 4.2.).

En 2001, elle comptait 100 000 sociétaires, près de 6 millions d'œuvres<sup>191</sup> et plus de 600 millions d'euros de perception. Depuis sa création en 1850, la Sacem est en

---

<sup>188</sup> Il existe deux pans à l'activité de l'éditeur : le *song plugging* (placement de titres) où le projet tient sur 2 ou 3 titres commerciaux (pour ces « spéciales *marketing* » le but est le passage en radio) et le développement d'artistes qui se fait sur le long terme. Un label d'éditeur peut ainsi être créé avec deux marques : une pour les projets crédibles qui valorisent la marque et une autre pour les projets *marketing*.

<sup>189</sup> Les éditeurs qui ont fait émerger des artistes ou groupes à succès peuvent amener à la signature en maison de disque « en mettant le disque de leur artiste au dessus de la pile », et également décrocher des passages radio pour leurs artistes.

<sup>190</sup> La Sacem n'administre directement que le droit de représentation des auteurs et confie l'administration du droit de reproduction à la Sdrm qui a pour mission d'autoriser les utilisateurs à reproduire des œuvres inscrites au répertoire de la Sacem. Elle collecte donc les redevances et les distribue aux auteurs et aux éditeurs.

<sup>191</sup> À la disposition de tous les utilisateurs, c'est-à-dire des exploitants (producteurs phonographiques, chaînes de radios et de télévision, entreprises de spectacles, exploitants de discothèques, bars, hôtels, restaurant, grandes surfaces). Chaque utilisateur qui veut diffuser ou reproduire une ou plusieurs œuvres



situation de « monopole naturel » concédé par l'État, comme dans tous les pays d'Europe où une entité unique assure la collecte et la répartition des droits d'auteur. Il s'agit donc d'une entreprise privée chargée d'une mission de service public qui se trouve au confluent de tous les pouvoirs (Godeau et Inschauspé 2003) : le pouvoir culturel (elle gère la face la plus populaire de la culture avec le cinéma : la musique), le pouvoir financier (elle collecte plus de 60 % des droits en France), le pouvoir économique (elle est un acteur clé de la filière musicale) et le pouvoir politique (elle doit son champ de compétence à la loi).

Outre ces rapports de force déséquilibrés en faveur du producteur et de l'éditeur phonographique, empreint de *subordination protectrice*, l'artiste est amené à conclure d'autres contrats qui concernent le « merchandising », le management, la distribution et la représentation scénique.

### **2.3. Les contrats d'engagement dans la production audiovisuelle et le spectacle vivant : la diffusion musicale**

Après l'exploitation phonographique et la distribution<sup>192</sup> de l'œuvre, c'est la sphère de la promotion et de la diffusion publique et médiatique des prestations qui revêt une importance particulière.

#### **2.3.1. Diffusion média**

La promotion et la publicité ont pris une place importante dans l'industrie phonographique. En effet, d'après une étude réalisée en 1994 par le Snep (Syndicat national de l'édition phonographique), les frais de promotion et de publicité sont en

---

du répertoire doit d'abord en demander l'autorisation à la Sacem qui la lui délivrera contre le versement d'une redevance qui sera ensuite répartie entre les auteurs et l'éditeur des œuvres utilisées.

<sup>192</sup>Après avoir réalisé une œuvre, l'artiste doit la diffuser, trouver un mécanisme de distribution qui la rende accessible aux personnes susceptibles de l'apprécier et qui le rembourse des efforts, de l'argent et du matériel investis pour lui fournir les moyens matériels d'en réaliser d'autres.

En général, ce sont des intermédiaires spécialisés qui s'occupent de cette mise à disposition des exemplaires, en obéissant à des intérêts souvent différents de ceux des artistes dont ils diffusent les œuvres. Certaines sociétés sont spécialisées dans la distribution comme Wagram, d'autres, notamment les *Majors* et certains gros indépendants, distribuent leurs propres productions et celles d'autres producteurs/éditeurs phonographiques. La distribution a une énorme incidence sur les réputations puisque ce qui n'est pas distribué n'est pas connu, et ne peut donc jouir que d'une faible considération. C'est un cercle vicieux car ce qui n'a pas de réputation ne sera sans doute pas distribué.

moyenne équivalents à ceux de l'enregistrement, soit 18 % du prix de gros (phénomène qui tend d'ailleurs à s'amplifier). Il convient de distinguer les concerts promotionnels (*showcase*<sup>193</sup>) de la promotion auprès des médias, où la radio FM est devenue le premier examen de passage de l'enregistrement. Dans le cas d'un succès médiatique et commercial, on retrouve systématiquement cette succession d'évènements : premier *single*-radio-clip-album, puis deuxième *single*-radio-clip. Il est à signaler que lorsque l'artiste est sous contrat avec une maison de disque, c'est la direction de promotion de la maison de disque qui s'attache à la diffusion auprès des médias, activité stratégique par excellence, en démarchant les radios et en choisissant les *singles*. Une distinction est cependant à noter entre la promotion à grande échelle (radio nationales, passages télé) et à moindre échelle (fanzines, articles, radio de province). Mais quelle qu'en soit sa nature, l'exploitation commerciale d'un album dure en moyenne un an, voire plus lorsque l'artiste est particulièrement réputé. Le volume des ventes est important lorsque le producteur réalise des investissements publicitaires conséquents (c'est le cas d'une centaine d'albums chaque année, qui concerne essentiellement des artistes de variété) ou lorsque l'artiste bénéficie déjà d'un certain renom.

Les résultats de la promotion vont avoir des conséquences non négligeables sur l'exécution du contrat. Si le premier *single* n'est diffusé sur aucun réseau FM national, il risque de ne pas être commercialisé. Perdu dans les bacs parmi des dizaines d'autres *singles*, qui, eux, sont diffusés sur les radios, son échec commercial est quasiment inéluctable. Dans ce cas, un second *single* est le plus souvent enregistré. Si le sort qui lui est réservé est identique, commence alors le temps de la réflexion sur la poursuite ou non du contrat, source de litiges entre les interprètes et les producteurs. Le chanteur cité précédemment sur le *contrat d'artiste* a connu de nombreuses difficultés médiatiques, avant que son contrat soit finalement rompu :

C'est terrible pour nous musiciens de voir que tu te mets dans les meilleures conditions pour faire les meilleurs titres possibles, mais qu'il y a des choses indépendantes de ta volonté et pas très catholiques qui se passent à côté et qui font que tu peux avoir fait le maximum et l'avoir dans le cul au final. J'aurai toujours un doute aujourd'hui, je sais que je pourrai sortir le meilleur titre du monde, il y a une chance sur deux pour que les médias répondent négativement ou ne répondent pas présents sur le truc et ça c'est déstabilisant. C'est déstabilisant de savoir qu'il y a des paramètres que tu ne gères pas. Moi ça m'est arrivé sur 4 *singles* donc t'as l'impression que

---

<sup>193</sup> Ils ne génèrent aucune contrepartie financière directe au profit de l'artiste et du producteur, mais cette pratique non rémunérée pose des difficultés concernant l'exécution bénévole d'une activité professionnelle salariée et spécialement à l'égard des dispositions réprimant le travail dissimulé.

ça t'arriveras toute ta vie, t'as l'impression que c'est l'histoire de ton projet l'échec média et ça c'est terrible ! (Fabrice, 28 ans, chanteur).

Les prestations scéniques ne sont pas non plus épargnées par ces rapports de force déséquilibrés.

### 2.3.2. La scène, révélatrice du peu de marges de manœuvre de l'artiste

La tournée fait l'objet d'un contrat distinct entre l'artiste et une société tierce spécialisée dans la représentation des spectacles<sup>194</sup>, mais c'est encore une fois la maison de disque qui choisit avec qui l'artiste va tourner puisque c'est elle qui finance *via* le *tour support*. Une somme de 30 000 euros a été, par exemple, allouée à ce titre au chanteur précédemment cité<sup>195</sup>). L'artiste devra donc parfois faire face à plusieurs semaines ou mois de négociations s'il n'a pas fait le même choix concernant le tourneur et les durées du contrat, ces dernières relevant d'une véritable stratégie. Ce fut le cas pour ce même chanteur :

Non pas que la maison de disque était réticente à C., mais elle le voyait comme le baron de la variété et comme elle avait une vision très rock de mon projet, elle s'est vraiment posée la question si c'était pas une sorte de caprice d'aller vers un terrain un peu rock... Entre guillemets de se racheter une jeunesse sur un projet comme ça. Donc elle a vraiment voulu être sûre que c'était pas un caprice de C. C'est pour ça que ça a mis autant de temps entre le 4 août et le 3 octobre. En fait, la maison de disque a son mot à dire, même plus que moi en réalité... J'ai signé un contrat où il y avait un *tour support* de 30 000 euros. Donc étant donné que c'est l'argent de la maison de disque, elle est libre de dire « je veux décider à qui je donne 30 000 euros » et ça peut se comprendre. On dit souvent que c'est celui qui a la tune qui dispose. Donc elle l'a fait de son plein gré, mais moi j'ai signé pour 18 mois, c'est un contrat court parce que la maison de disque voulait voir ce que C. allait faire. Ça permet, si on n'est pas content, lui de se désengager et nous de nous désengager (Fabrice, 28 ans, chanteur).

La norme salariale a pour trait le lien de subordination juridique du salarié à l'égard de l'employeur ; ici, de l'artiste à l'égard de son producteur phonographique, scénique et de son éditeur, non seulement au cours de sa relation de travail, mais même après le

---

<sup>194</sup> Le producteur de spectacles se charge de tout ce qui est nécessaire pour rassembler un public dans un endroit approprié au spectacle, loue le lieu du spectacle, fait la publicité nécessaire, vend les billets, gère le budget et assure la présence des auxiliaires nécessaires (techniciens, etc). Il permet donc la présentation d'une œuvre au public en étant à l'initiative de la création et de la représentation du spectacle. Alors que le « tourneur » vend le spectacle à des diffuseurs ou à des exploitants de salle.

<sup>195</sup> Les tournées constituent aujourd'hui un outil de promotion primordial dans la carrière d'artistes débutants ou d'artistes ne profitant pas de passages radio. De nombreuses carrières artistiques sont donc rendues possibles aujourd'hui grâce à la scène. La participation financière du producteur peut ainsi se révéler déterminante pour la carrière de l'artiste ; son engagement financier diffère considérablement d'un artiste à un autre et varie entre 7 000 euros et 75 000 euros pour une tournée, selon le budget alloué, la popularité de l'artiste et l'importance de la tournée envisagée (capacité de salles, nombre de dates de la tournée).

terme du contrat. Cette situation de dépendance est consentie par l'artiste, d'une part, parce que ces employeurs supportent les risques financiers de l'activité et d'autre part, parce qu'il bénéficie de protections spécifiques. Nous sommes donc en présence d'une logique de *protection subordonnée* où les droits de propriété intellectuelle ainsi que le statut de l'artiste salarié lui confèrent protection sociale et économique, mais également subordination à ses employeurs durant et après l'exécution de ces contrats. De surcroît, le fait d'être rattaché à plusieurs employeurs renforce et multiplie les rapports de force en sa défaveur. Mais n'oublions pas que des acteurs lui sont également subordonnés tels que son *manager*<sup>196</sup> et ses musiciens (dans certains cas). Après avoir abordé les différentes activités, les enjeux des contrats y afférant et les divers rapports de force entre l'artiste et ses employeurs, nous allons analyser le système de rémunération qui s'y rattache.

### **3. Un régime ternaire d'accès aux revenus**

La rémunération, critère de base sur lequel se fonde le statut de musicien professionnel, est faite de trois sources complémentaires : les cachets (des scènes et sessions studio) qui sont des salaires directs, les redevances (*royalties*, droits d'auteur et droits voisins) et les revenus indirects (indemnités journalières perçues dans le cadre de l'intermittence ou RSA pour les intermittents non indemnisés).

#### **3.1. Les cachets : un salaire direct perçu en rémunération du travail d'interprétation**

Pour la plupart des musiciens, les cachets représentent la source principale des revenus. Nous allons donc aborder les trois natures possibles de cachets que sont les enregistrements discographiques, les représentations scéniques et audiovisuelles. Il

---

<sup>196</sup> Le *manager* est l'acteur transverse à toutes les activités de l'artiste puisqu'il gère tous les pans de la carrière de son artiste et représente donc la clef de voûte de tous les autres. En effet, celui que l'artiste charge de la gestion de sa carrière a, en principe, trois fonctions essentielles : le placement (trouver des engagements tels que des concerts ou enregistrements de disques), la négociation et la promotion de la carrière de l'artiste auprès de l'ensemble des professionnels du monde artistique (éditeurs, producteurs audiovisuels ou phonographiques, entrepreneurs de spectacle et médias). En contrepartie de son activité, il percevra 10 % de la rémunération totale de l'artiste.

s'agit donc de salaires qui rémunèrent les représentations des musiciens et, éventuellement, les répétitions qui sont en principe rémunérées depuis 1958, mais en réalité, elles ne le sont qu'exceptionnellement.

### 3.1.1. Les séances d'enregistrement

La majorité des contrats d'artiste prévoit le versement d'un salaire forfaitaire en contrepartie des services d'enregistrement effectués par le musicien. Les tarifs des séances studio sont fixes et non indexés sur les ventes. Ce qui est rémunéré, c'est donc la compétence et l'activité de service rendu, sans rapport avec les ventes futures. J.-M. Guilloux (2005) précise que ces cachets varient usuellement autour de 150 euros pour l'enregistrement d'un *single* et de 500 euros pour un album. Mais en réalité, cette rémunération est largement inférieure au Smic horaire qui devrait être appliqué au temps réellement passé par l'artiste en studio (entre une et dix semaines selon l'artiste et le budget alloué). C'est certainement le cas pour les groupes nouvellement sous contrat avec une maison de disque et les musiciens d'accompagnement de faible notoriété, cependant lors de notre enquête de terrain nous avons interrogé plusieurs musiciens de renom qui étaient eux en situation de très importantes rémunérations réputationnelles. Un bassiste extrêmement demandé pour les séances d'enregistrement a donc tout naturellement des prétentions salariales tout autre que celles énoncées par J.-M. Guilloux : « *si c'est une séance je demande 500 euros, si c'est une journée je demande 1000 euros quel que soit l'artiste parce que t'es comme un ouvrier spécialisé, tu vends ton savoir-faire* » (Thierry, 43 ans, bassiste). Un autre musicien nous a expliqué qu'il n'avait pas de fixation explicite de ses tarifs, mais qu'il avait mis en place une règle de fonctionnement tenant compte de la structure qui l'emploie : pour les autoproductions, il demande 300 euros par jour ou 600 euros pour l'album global. Alors que dans le cadre des *Major Companies*, la journée s'élève à 700 euros, soit au moins 3 000 euros pour l'album.

Au-delà d'un seuil de notoriété, le musicien peut commencer à négocier son tarif, notamment en se renseignant auprès de son réseau professionnel sur ses possibles prétentions salariales. Ce qui lui permet de fixer un tarif en dessous duquel il n'effectuera pas la prestation, s'il est en situation de sur-emploi. Mais pour négocier, il

faut connaître les tarifs usuels pour ne pas surestimer ce qu'il peut prétendre au risque de perdre l'engagement et toute crédibilité. En ce sens, les observations *in situ* ont permis de voir comment un batteur, en voie d'intégration dans le cercle très fermé des grosses productions de studio, se renseignait auprès de ses pairs et de ses relations de maison de disque pour connaître le tarif usité dans sa position. Une maison de disque l'avait, en effet, contacté pour enregistrer l'album d'un chanteur de renom et lui demandait quel serait le montant de son cachet. Renseignements pris auprès de son réseau pour connaître sa « juste » rémunération,<sup>197</sup> il a demandé le double de la somme qu'il avait prévu initialement ; cachet qu'il a donc obtenu grâce aux conseils d'un directeur artistique. Ces prises de renseignements constituent un travail à part entière et participent à la construction d'un marché professionnel.

### **3.1.2. Les prestations scéniques**

La concurrence entre musiciens engendre une variation très ample des rémunérations dans les circuits de diffusion les moins prestigieux puisque sur une tournée ou pour l'enregistrement d'une émission télé, les montants des cachets sont relativement établis<sup>198</sup>, alors que dans les clubs ou les soirées privées ce n'est pas le cas. Il existe certes quelques règles, mais elles ne sont pas figées et ne s'appliquent pas de la même manière à tous les musiciens.

#### **3.1.2.1. Clubs et soirées privées**

L'économie des clubs est caractérisée par la faiblesse de ses enjeux financiers et le fait qu'elle atténue sensiblement les différences de rémunérations liées aux écarts de notoriété, la dispersion des rémunérations étant moins prononcée que pour les tournées. Le cachet moyen des prestations en club s'établit autours de 70 euros, il double pour les bals et quadruple pour les soirées privées, comme le souligne ce pianiste : « *Spirit c'est*

---

<sup>197</sup> Il ne devait pas demander trop peu au risque de se dévaloriser et « casser les prix », ni demander trop au risque de perdre le contrat et ne plus être réengagé ultérieurement.

<sup>198</sup> La Convention collective de la chanson, des variétés, du jazz et des musiques actuelles établit une classification et un minima de rémunération pour les artistes interprètes. Par exemple, pour une salle avoisinant les 200 places ou pour les premières parties de spectacle, le cachet minimum est de 77 euros. Concernant les déplacements et les tournées, il est de 92 euros pour les concerts et de 136,66 euros pour les comédies musicales. Nous allons voir quels sont les écarts empiriques à ces minimas conventionnels.

entre 60 et 80, quand c'est des soirées privées, c'est 120 ou 150, Club P. c'est 180 et D. c'est 230. Mais des fois, je fais des trucs qui chiffrant plus comme la pub » (Tom, 32 ans, pianiste). L'enquête de terrain a permis de dégager une nette différence entre les bals et les soirées privées : « je faisais 5 heures de baluche et on était payé 150 euros pour faire 5 heures ou des fois 6 heures de spectacle, c'était insupportable. Quand on a découvert l'univers de la soirée privée c'était génial parce qu'on joue 3 heures et demi pour gagner le double » (Claire, 34 ans, chanteuse). Une importante divergence existe donc entre les soirées privées et les bals, véritables « marathons » de la musique où le musicien doit gérer et distiller son énergie, en plus de la gestion du matériel (instrument, sons, lumières). Tout cela pour un cachet relativement peu important et souvent non déclaré. *A contrario*, les soirées privées, comme les cérémonies de mariage de confession juive ou les Bar-Mitzvah, durent deux fois moins longtemps (trois heures) et sont payées près du double (300 euros). Considérées comme des activités alimentaires peu valorisantes et d'un intérêt artistique limité, elles permettent néanmoins à certains musiciens, qui appartiennent à des groupes réputés dans le milieu, d'avoir un revenu mensuel avoisinant les 3 000 euros (indemnités journalières comprises).

### *3.1.2.2. Les tournées*

Pour les tournées, les conditions de travail sont nettement plus confortables : les concerts durent environ deux heures, le matériel est monté et démonté par les techniciens, et surtout les cachets sont plus élevés, même si des disparités flagrantes sont à noter. En effet, le cachet de chaque membre d'un groupe en développement varie entre 100 et 150 euros net par concert selon les producteurs phonographiques et de spectacles auxquels il se rattache. Le tarif des grosses productions s'élève en moyenne à 350 euros net par concert pour l'accompagnement d'un artiste réputé qui effectuera entre vingt et soixante dates en moyenne. Il atteint même les 1 500 euros par date et par musicien pour la tournée, d'une soixantaine de dates, d'un des chanteurs français les plus populaires. Les chanteurs de comédies musicales qui ont été interrogés percevaient, quant à eux, des cachets de 300 euros par date lors des tournées et de 180 euros pour les dates parisiennes.

Comme pour les séances studios, les cachets de tournée peuvent être soumis à négociation et c'est au directeur musical de faire le lien entre la production et l'équipe de musiciens. Mais les entretiens ont montré que, parfois, le fait de vouloir négocier un salaire trop élevé peut engendrer l'éviction de l'équipe au profit d'une autre moins exigeante : « *c'est arrivé que des équipes changent parce qu'ils ont pris des petits jeunes qui acceptaient de partir pour 200 euros au lieu de 300 ou 400 euros par date* » (Pierre-Etienne, 36 ans, batteur). Un musicien peut également négocier seul le montant de ses cachets, mais il risque de perdre toute crédibilité auprès de ses employeurs et de manquer ainsi nombre d'engagements futurs. Ce fut le cas d'un musicien qui a été évincé d'une tournée et des *primes-time* d'une émission télé, car il avait demandé un cachet plus important pour la captation vidéo d'un concert. Les musiciens se retrouvent donc, la plupart du temps, dans l'acceptation contrainte des montants de cachets qui leurs sont alloués et, plus généralement, des conditions de travail. En somme, les cachets des prestations scéniques sont de plusieurs natures et de montants très variables : entre 50 et 100 euros pour un café-concert, entre 150 et 300 euros pour les soirées privées, entre 200 et 1 500 euros selon le degré de renom de l'artiste accompagné en tournée et entre 180 à 300 euros pour les comédies musicales. Cette hétérogénéité est vectrice d'inégalités fortes.

### ***3.1.3. Les émissions télévisuelles***

Si l'interprète est invité à jouer ou à chanter dans une émission de télévision ou de radio, un salaire lui est, en principe (la réalité est généralement toute autre), versé par le producteur audiovisuel. Pour ce qui est de la radio, il n'existe un minimum qu'en ce qui concerne les émissions produites par Radio France, soit 422 euros. S'agissant de la télévision, ce salaire doit respecter le cachet minimum prévu par cette même convention collective des artistes-interprètes dont le barème de rémunérations du 1<sup>er</sup> février 2007 fixe les tarifs suivants : 154,55 euros pour les répétitions inférieures à 4 heures, 241,75 euros pour celles supérieures à 4 heures et 350,47 euros pour l'enregistrement de l'émission de variétés<sup>199</sup>. Les émissions comme Star Academy, Pop Stars et Nouvelle Star ont annoncé une nouvelle forme d'alliance entre le monde de la musique et celui de

---

<sup>199</sup> Contrairement au domaine audiovisuel, dans le domaine sonore (production phonographique) il n'existe plus depuis 1994 de Convention collective fixant un montant minimal de rémunération.



la télévision. Le batteur de l'une de ces émissions de télé-réalité a abordé le montant de ses cachets pour les *primes-time* hebdomadaires et les trois jours de travail en amont :

C'est 2 000 euros brut par semaine, multiplié par 16 émissions. Je me rends compte que, quand tu rentres dans la cour des grands musiciens, moins tu joues, plus tu gagnes de l'argent. C'est incroyable. Des fois, tu te dis : « je ne gagne pas autant que ça pour faire 3 coups de baguette quand même ! ». Et bah si ; et tout le monde trouve ça normal (Jean-Philippe, 40 ans, batteur).

Ce musicien qui perçoit 8 000 euros bruts mensuels (sur quatre mois) confirme donc que le secteur de l'audiovisuel est fortement rémunérateur.

### **3.2. Les redevances : rémunérations issues des ventes, diffusions et reproductions**

La loi et les négociations collectives ont instauré des contreparties à la précarité de l'emploi intermittent : les redevances<sup>200</sup>, revenus particuliers de la musique, qui recouvrent les *royalties*, les droits d'auteur et les droits voisins.

#### **3.2.1. Les royalties**

Sous *contrat d'artiste*, l'interprète perçoit des *royalties*, rémunération qui lui revient au titre de l'exploitation des enregistrements reproduisant ses interprétations. Le principe des *royalties* est donc qu'une partie de la rémunération des artistes n'est pas versée directement en salaire ou en cachet après l'exécution de la prestation, mais est différée et indexée sur les recettes de l'exploitation de l'œuvre à laquelle l'interprète a collaboré. Ce pourcentage accordé aux artistes par l'industrie musicale sur la vente et l'exploitation de leurs œuvres est très variable selon le degré de renom de l'artiste. Ainsi, les chanteurs ou groupes signent sur un pourcentage, généralement inférieur à 10 % pour un premier album, mais selon les clauses, ils peuvent, par exemple, toucher 1 % de plus à chaque palier de vente (100 000, 300 000, 500 000 exemplaires). Pour les artistes à forte notoriété les pourcentages sont tout autres : les *royalties* de J.-J. Goldman ont été portées à 35 % du prix hors taxe de l'album, soit une perception en tant qu'interprète de 4,60 euros par vente. Lorsque l'on écoule comme lui plus d'un million

---

<sup>200</sup> Le salaire rémunère la réalisation effective de la prestation de travail artistique, alors que les redevances (de propriété intellectuelle) rémunèrent l'exploitation de la prestation de l'artiste-interprète fixée sur un support.

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

de disques à chaque album, la perception de *royalties* atteint les 4,6 millions d'euros (Godeau, Inschauspé, 2003).

Un chanteur, auteur-compositeur que nous avons interrogé et dont le groupe est sous contrat avec une *Major* a révélé des informations sur la répartition des *royalties* au sein de ses membres. En tant qu'auteur-compositeur, il aurait dû être majoritaire, mais il a préféré que tous les membres soient à part égale : « *pour l'argent dans le groupe, on divise en trois, donc chacun touche le même pourcentage, c'est-à-dire qu'on est tous auteur, compositeur, interprète. Normalement je devrais récolter 60 % de l'ensemble, mais je me vois mal avoir de l'argent et que mes amis soient sur la paille* » (Jérôme, 29 ans, chanteur).

Lorsqu'un musicien travaille en tant qu'arrangeur ou ingénieur du son, il aura également des points de production. Il en est de même pour le musicien qui exerce ponctuellement des activités de réalisation ; il pourra percevoir d'importantes sommes en *royalties*. Voici l'exemple d'un chanteur, signé en *Major Company*, qui a réalisé un *single* pour une émission de télé-réalité rattachée à la même maison de disque que lui :

La Star Ac, je t'explique comment ça s'est passé : j'ai signé un contrat de réalisateur sur lequel j'ai pris un salaire de réalisateur qui était de 500 euros pour faire le truc, après tu touches une avance... Là, c'était 1 000 euros d'avance et ensuite je touche des *royalties* sur les ventes de disque. Par contre, j'ai signé pour un point... J'ai 1% sur la vente des *singles*. J'ai touché en tout 4 000 euros de *royalties*, plus les 1 000 euros d'avance que j'avais touchée. Mais ma maison de disque m'appelle en me disant que j'avais fait un tube, qu'ils étaient très contents et ils m'ont rajouté 1 000 euros. Donc du coup en tout j'ai touché à peu près 8 000 euros (Julien, 39 ans, chanteur-compositeur-réalisateur).

Voilà comment pour la réalisation d'un *single* « commercial », un musicien, dont le projet sous contrat avec sa maison de disque ne se développe pas médiatiquement et donc économiquement, peut tout de même percevoir des *royalties* conséquentes *via* des projets *marketing* ponctuels.

### **3.2.2. Les avances sur royalties**

Compte tenu du décalage qui existe entre la signature du contrat d'artiste, l'enregistrement de l'album et la commercialisation de ce dernier, il est d'usage que le producteur verse à l'artiste une avance sur les redevances à lui revenir au titre de l'exploitation des enregistrements. Ces avances ne sont pas une obligation à la charge

du producteur, mais sont néanmoins courantes, tout au moins dans les relations avec les *Majors*. Elles sont récupérables sur l'ensemble des redevances qui seront dues à l'artiste-interprète, mais ne sont généralement pas remboursables. De fait, de telles avances sont définitivement acquises à l'artiste-interprète, même s'il ne vend pas la quantité en rapport avec le montant de l'avance. Il s'agit donc d'un montant forfaitaire, déductible des *royalties* à venir, de 500 à 10 000 euros pouvant aller jusqu'à 50 000 euros en cas d'importante notoriété<sup>201</sup>. Elles fluctuent en fonction du fait qu'il existe une concurrence pour signer l'interprète, que le producteur est ou non persuadé de tenir un succès commercial<sup>202</sup> et que l'interprète est seul ou en groupe. Le travail de terrain a permis de mettre en évidence ces situations contrastées. À titre d'exemple, l'avance d'une chanteuse, sous contrat, pour le *single* d'une émission télévisuelle sur France 3 s'élève à 2 000 euros :

Quand j'ai signé, j'ai eu une avance de 2 000 euros... Parfait !! Ah bah là, j'étais au top (*rires ironiques*) ! C'est même pas ce que je gagne par mois... « Arrêtez c'est trop ! ». Ils m'ont filé *peanuts*. J'ai vendu 170 000 *singles*, j'ai gagné 20 000 euros. Donc c'était rien du tout ! (Eva, 34 ans, chanteuse).

Alors que celle d'un chanteur signé en *Major Company* a dépassé les 20 000 euros en biens et en espèce :

À l'époque, elle te donnait 20 000, 25 000 euros, aujourd'hui, avec la crise du disque, quand elle te donne 15 000, c'est le bout du monde. Moi c'est ce que j'ai touché à la signature. Ils m'avaient proposé 10 000 euros mais mon éditeur refusait, il disait que c'était trop peu, donc ils sont montés finalement à 15 000. Ils m'avaient aussi dégagé un budget de 8 000 euros pour l'achat de matériel pour que je puisse composer. Je leur donnais sur facture. Je leur disais : « voilà, j'ai acheté ça 1000 euros, vous me donnez 1000 euros », à hauteur de 8000 euros. C'est grâce à ça que j'ai acheté mon studio et que ça m'a permis de composer, donc j'ai eu une sorte d'avantage en nature en plus de l'argent. Donc en tout, j'ai fait quand même une belle signature. Ce qui prouvait qu'il y avait une envie de la maison de disque d'aboutir à quelque chose avec ce projet-là (Fabrice, 28 ans, chanteur). *Mais suite à l'échec commercial de ces deux albums, son contrat a été rompu*<sup>203</sup>.

<sup>201</sup> En France, seule une dizaine d'artistes peuvent prétendre à des avances de 15 millions d'euros pour un gros contrat (Godeau et Inschaupé 2003).

<sup>202</sup> En moyenne 80 % des albums et 85 % des *singles* ne sont pas rentables (cf. annexe 4.4.). Voilà pourquoi, Pascal Nègre, directeur général de Universal France déclare que « le jeu consiste à mettre beaucoup d'argent sur peu d'artistes, faire une liste de base, puis remettre ou non au pot. C'est un peu comme au poker » (*Capital*, M6, décembre 1999).

<sup>203</sup> Après une rupture de contrat en maison de disque pour un groupe ou un artiste, les indemnités peuvent diverger du tout au tout. Pour certains le contrat est simplement rompu et évitent ainsi la « mise au placard », mais d'autres peuvent percevoir une somme leur permettant de vivre plusieurs mois, voire plusieurs années, à l'image de ce chanteur : « *j'ai rompu mon contrat avec P. en 2005, donc j'ai touché de l'argent, j'ai vécu dessus pendant deux ans et j'ai produit mon album. Ils ont fait une des plus belles ruptures de contrat depuis ces dix dernières années d'après mon avocat. Je ne m'en suis jamais remis* ».

L'enquête de terrain a donc permis de mettre l'accent sur l'extrême hétérogénéité des avances consenties. Comme son nom l'indique, l'avance étant récupérable sur les redevances à revenir à l'artiste<sup>204</sup>, il ne percevra aucune rémunération de la Sacem jusqu'à ce que l'exploitation de ses œuvres ait généré un montant de redevances égal à celui de l'avance consentie. Son montant varie donc en fonction des prévisions de vente des enregistrements.

### **3.2.3. Droits d'auteur et droits voisins**

La Sacem, la Spedidam et l'Adami sont les trois sociétés de gestion collective des droits d'auteurs et d'interprètes qui versent de ce fait aux artistes concernés des redevances dont nous allons appréhender les montants.

#### *3.2.3.1. La Sacem*

Les droits d'auteur sont perçus sur la reproduction et l'exécution publique d'une œuvre. Ces redevances émanent donc de la diffusion de clips-vidéo, de passages radio, de ventes d'albums et de pourcentages des ventes de billets de concert. L'enquête de terrain a encore une fois décelé une forte hétérogénéité concernant la perception des droits d'auteur. Ainsi, pour des albums peu exploités, les musiciens touchent en moyenne entre 200 et 400 euros par an. Un auteur de comédies musicales révèle la faiblesse de ces perceptions :

En général, c'est des salles de 100 places qui ont environ 30 personnes par jour à des tarifs réduits à 10 euros, ce qui fait 300 euros et ce qui te fait donc 30 euros quand la salle prend en charge les droits d'auteurs. Mais c'est 30 euros à diviser en deux auteurs et un compositeur. Le mois dernier, j'ai touché 200 euros pour 4 pièces, ce qui est rien ! (Aurélien, 27 ans, chanteur-auteur).

---

*quand j'ai eu 400 000 balles sur mon compte ! Cet échec je le vis, mais ça m'a permis de m'acheter un petit appart', j'ai tout ce qu'il me faut, et je peux donner à bouffer à ma fille » (Philippe, 40 ans, chanteur). Une telle somme à la rupture d'un contrat peut être en quelque sorte un aveu de mauvaise exploitation de l'album par la maison de disque.*

<sup>204</sup> À titre d'exemple, l'artiste bénéficiant d'une redevance de 7 % qui recevrait de son producteur à la signature du contrat une avance de 10 000 euros devra attendre que les ventes de l'album atteignent environ 15 000 exemplaires avant de percevoir une redevance au titre de la vente dudit album.

Les diffusions média rapportent nettement plus : pour un groupe ayant régulièrement des *singles* qui passent sur plusieurs radios, les droits s'élèvent à 6 000 euros par membre et par semestre, soit 36 000 euros par an de droits patrimoniaux voisins pour le groupe. L'explication d'un chanteur sous contrat avec une maison de disque permet de comprendre les enjeux des différentes natures de rémunération de la Sacem :

C'est pas des sommes qui sont énormes mais comme tu les touches d'un coup... C'est pas que je veux pas te la donner, mais normalement je la dis pas à mes musiciens. Normalement, je ne le dis pas...J'ai touché en Sacem 10 000 euros sur les passages sur Europe 2 (cinq fois par jour pendant deux mois) et les passages du clip. Donc j'ai touché 10 000 euros plus 1 500 euros pour la tournée. Ça fait près de 12 000 euros en tout. Bon, ça, je ne le dis pas non plus, mais en fait je touche beaucoup de Sacem pour les premières parties de J. parce qu'en fait il y a une part sur les billets. Normalement, c'est pas des sommes énormes, mais quand tu touches 300 000 personnes c'est des sommes qui deviennent conséquentes. (...) Mais pour le clip, c'est infime parce qu'on n'est pas passé sur les chaînes hertziennes et il n'y a que les chaînes hertziennes qui rémunèrent. Sur W9, tu touches un euro par passage, donc même s'il passe pendant deux mois à raison de sept fois par jour, tu gagnes 56 euros par semaine, donc 230 euros par mois. Ce que je regrette vraiment c'est de ne pas avoir eu plus de radio parce que là je pourrais être à 60 000 ou 70 000 euros ! Si on avait eu NRJ, le Moov', RTL2, là on aurait éclaté le pactole (Stéphane, 30 ans, chanteur).

R. Godeau présente les auteurs-compositeurs qui ont eux « *éclaté le pactole* » en termes de droits d'auteur. Le plus important en la matière est J.-J. Goldman : outre ses *royalties* précédemment énoncées, il touche également des droits d'auteur, pour ses propres titres et pour ceux qu'il écrit pour d'autres interprètes<sup>205</sup> (plus d'une trentaine). Au total, on peut estimer ses droits d'auteur à 3 millions d'euros par an, auxquels s'ajoute une somme avoisinant le million d'euros au titre de la reproduction mécanique versés par la SDRM (Godeau, Inschauspé, 2003). L'auteur de « Il est 5 heures, Paris s'éveille » a touché quant à lui près de 600 000 euros de Sacem lors du retour de J. Dutronc en 1992, le catalogue de F. Cabrel est lui estimé à 23 millions d'euros (Godeau, Inschauspé, 2003). Plus encore, au niveau international, en 2001, le chanteur Bono et ses musiciens ont affiché un bénéfice net de 61,9 millions de dollars (Godeau, Inschauspé, 2003). Au-delà d'un certain seuil de ventes et de notoriété, les droits d'auteur peuvent donc

---

<sup>205</sup> La perception de droits d'auteur issue du placement de titres auprès d'interprètes de renom est également une source de revenus émanant de la Sacem : « *heureusement que j'ai deux titres sur l'album d'O. qui me font... Ça m'a rapporté 3 000 euros sur l'année, c'est pas énorme mais c'est toujours ça* ». Pour un auteur-compositeur, une de ses sources de revenu peut donc émaner du *song plugging*, c'est-à-dire du placement de ses titres auprès d'un interprète.

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

représenter une forme de sécurité financière, soit une véritable rente<sup>206</sup> émanant du travail de création (plus-value qui reste dans le temps).

### 3.2.3.2. Spedidam et Adami

Les droits patrimoniaux « voisins » sont perçus pour les prestations d'interprétation dans des œuvres audiovisuelles et des enregistrements phonographiques diffusés publiquement ou copiés à usage privé. Mais il ressort de l'enquête que ces deux sociétés de gestion collective sont très obscures : aucun musicien interrogé n'en connaît le fonctionnement, ni les modes de rétribution. Beaucoup de musiciens se plaignent de nombreuses erreurs de paiement, d'autres, face à tant de complexité, ne font même pas valoir leurs droits, à l'image de ce jeune batteur qui a pourtant accompagné nombre d'artistes : *« je suis à la Sacem et à la Spedidam, mais je n'ai jamais reçu de chèque, j'ai autre chose à faire que tout déclarer »* (Sébastien, 29 ans, batteur). Ainsi, certains musiciens qui font énormément de studio pour des artistes de renom, ne touchent pas la Spedidam, car ils n'effectuent pas leur déclaration annuelle, soit ne voulant pas gérer une lourdeur administrative, soit par méconnaissance du système. C'est également le cas de ce batteur : *« la Spedidam ça ne doit pas être grand-chose... Je me suis toujours dis qu'il fallait que je m'en occupe de ça et je ne m'en suis jamais occupé. Je n'ai peut-être même pas déclaré, je ne sais pas, il faudrait que je regarde »* (André, 39 ans, batteur). D'autres, malgré une exposition médiatique quotidienne, ne perçoivent que très peu d'argent :

Je gagne une misère ! À l'Adami, je touche sur les passages de ma voix dans le générique et cette année pour 3 mois d'exploitation de ma voix sur l'antenne pour 5 millions et demi de téléspectateurs, on m'a donné par trimestre 1 750 euros. Je vais me pencher sur le truc et leur demander leur système de calcul parce que c'est *peanuts* ! (Eva, 34 ans, chanteuse).

A *contrario*, le bassiste le plus demandé touche des sommes annuelles extrêmement conséquentes : *« comme j'en ai fait beaucoup, je gagne régulièrement une somme avoisinant les 45 000 euros par an »* (Laurent, 42 ans, bassiste).

---

<sup>206</sup> Dans ces cas extrêmes, une autre source de revenu apparaît : les investissements immobiliers : *« moi j'ai acheté des appartements et j'essaie de faire en sorte que ça se paie tout seul »* (Pierre, 41 ans, guitariste).

### 3.3. Les revenus issus des salaires indirects

La troisième source de revenus des musiciens provient de leurs salaires indirects, qu'il s'agisse des indemnités journalières pour les intermittents du spectacle ou des revenus sociaux tels que le RSA pour les intermittents non-indemnisés.

#### 3.3.1. Les indemnités chômage du régime intermittent<sup>207</sup>

Dans le secteur artistique où les inégalités salariales sont consubstantielles à son hétérogénéité, les allocations chômage permettraient de compenser des inégalités structurelles de salaire (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Or, l'alternance entre les salaires et les indemnités-chômage procure certes une sécurité minimale aux musiciens qui ont réuni le nombre de cachets suffisants, mais ce jonglage permanent et l'incertitude du renouvellement des droits sont sources d'instabilité de l'emploi et, concomitamment, des revenus. De surcroît, les disparités de salaires directs se répercutent *de facto* sur le salaire indirect. Ainsi, selon l'Unedic, la moitié des intermittents indemnisés perçoivent des indemnités-chômage comprises entre 1 257 euros et 2 228 euros par mois et, l'autre moitié, entre 569 euros et 1 257 euros (Seuret, 2002). Dans un système d'emploi où la caractéristique essentielle réside dans l'articulation spécifique entre périodes rémunérées d'activité et périodes indemnisées de non-emploi, les allocations de chômage sont donc considérées par les intéressés comme une source de revenu à part entière. Il est d'ailleurs établi qu'elles représentent largement plus de la moitié du salaire mensuel moyen des intermittents puisque la part des allocations-chômage a été évaluée à près de 70 % (Roussille, Sciortino, 1985).

Comme nous l'avons vu, le rapport à l'emploi intermittent est fait d'ambivalences. En effet, lorsque la forme d'emploi est légale, les dates s'accumulent et permettent l'ouverture ou la réouverture de droits à l'indemnisation chômage sous le régime des intermittents. Mais quand elle ne l'est pas, les rémunérations occultes laissent place à une forte précarité, ne permettant pas l'accès à l'intermittence, mais aux revenus

---

<sup>207</sup> Même si les artistes qui se retrouvent dans cette situation sont rares, il convient de préciser que certains touchent des indemnités chômage du régime général, qui ne relèvent donc pas de l'intermittence, mais qui leur permettent notamment de développer leur projet en autoproduction avant une signature éventuelle en maison de disque.

sociaux tels que le RSA. Ainsi, 50 % de la population des intermittents entre et sort du régime d'indemnisation d'une année à l'autre (Roigt, Klein, 2002). Ces « intermittents par intermittence », en bas de la pyramide artistique, cumulent moindre notoriété et faibles revenus, en percevant notamment le RSA.

### **3.3.2. Le RSA**

L'enquête de terrain a montré que les revenus sociaux ne sont pas l'apanage d'une difficile insertion professionnelle des musiciens. Tout d'abord, le RSA peut être perçu lors d'une transition professionnelle difficile où l'artiste vit « entre deux eaux » : n'ayant pas le nombre de cachets suffisants, il n'est pas rattaché au régime intermittent et perçoit donc un revenu social. Dans le secteur artistique, l'implication au travail et le nombre d'heures travaillées ne reflètent en rien le montant des revenus. Preuve en est, ce musicien n'ayant jamais obtenu le statut d'intermittent alors qu'il accompagne depuis plusieurs années un chanteur sous contrat avec une maison de disque : « *il faut qu'il y ait de la monnaie qui rentre aussi parce que, finalement, quand tu bosses depuis 5, 6 ans sur un projet et que... Moi je suis toujours au RMI aujourd'hui ! F. et B. c'est pareil. On est tous dans une logique de précarité pour que le projet fonctionne* » (Yann, 29 ans, guitariste). Ensuite, l'entretien avec le chanteur cité par ce guitariste a permis de comprendre que le fait de signer un contrat avec une *Major* n'est en aucun cas source de stabilité financière :

L'objectif, à court terme, c'est d'en vivre un peu mieux que ce qu'on en vit aujourd'hui. Je suis quand même dans une situation hyper précaire, je suis revenu au RMI il y a deux mois ! Je suis revenu à une situation de précarité dans laquelle je ne pensais pas que je retournerais en signant chez Mercury. Comme quoi, il ne faut pas se croire arrivé... Quand tu reviens au RMI alors que t'es chez Universal et chez Camus, il y a un décalage qui est quasi inexplicable pour les gens (Alain, 29 ans, chanteur).

La trajectoire économique d'un artiste ne se fait donc pas sur une échelle ascendante. Elle fluctue et peut osciller entre *royalties*, droits d'auteur et revenus sociaux. Enfin, même après l'exploitation de plusieurs albums, la maison de disque peut rompre le contrat de l'artiste qui se retrouvera alors dans l'obligation de recourir également à un revenu social :



Heureusement que je n'ai pas des velléités financières importantes parce qu'après mon rendu de contrat, j'ai eu trois ans de solidarité financière. J'ai eu l'allocation spécifique de solidarité qui était à 2 200 francs à l'époque et j'ai vécu trois ans avec ça. Donc je suis sorti du système de consommation, je ne me suis pas payé un ciné, un resto, des vacances ou une fringue pendant trois ans. J'avais tout en liquide, jamais je n'ai été à découvert. T'as 200 francs et il te reste 10 jours donc tic tac tic tac tic tac, tu marches comme ça (Philippe, 40 ans, chanteur).

En somme, M. Grégoire (2007) évoque, pour les intermittents, un régime dual d'accès au revenu (salaires directs et allocations chômage). Nous évoquons quant à nous, un régime ternaire de revenus pour les musiciens puisque s'y ajoutent les redevances. Au total, les revenus des artistes se compensent :

- Des salaires directs (cachets de spectacle et d'enregistrements studio).
- Des revenus indirects (indemnités-chômage issues de l'intermittence<sup>208</sup> ou RSA)
- Des redevances (droits d'auteur<sup>209</sup>, de compositeurs et d'interprètes, c'est-à-dire les sommes que les artistes reçoivent des sociétés de gestion collective au titre de la copie privée et de la rémunération équitable, ainsi que les royautés<sup>210</sup>).

Selon le profil des musiciens, la base des revenus émane soit des cachets et des indemnités-chômage soit des redevances (*royalties* et droits patrimoniaux voisins). Le premier cas, largement majoritaire dans notre échantillon, représente la figure du musicien interprète qui vit de et par la scène (nous y reviendrons au chapitre 7). Alors que le second cas de figure renvoie à l'image de l'artiste créateur qui a bien souvent échoué dans son projet personnel. Voici l'exemple emblématique d'un parolier qui place nombre de ses textes auprès d'artistes de renom :

Pascal Obispo a voulu me rencontrer et j'ai travaillé un peu avec lui, donc il y a eu des morceaux qui sont partis chez Pagny, Patricia Kaas, plus récemment Faudel. Il y en a une qui est allée chez Chimène Badi, mais je ne sais pas trop comment, je ne l'ai jamais rencontrée ! On s'est mis aussi à demander pas mal de chansons à Daran (avec qui je travaille beaucoup), donc il y a eu l'épisode Sardou et Maurane. Je ne l'ai pas dit mais, à un moment, j'ai fait la manche dans le

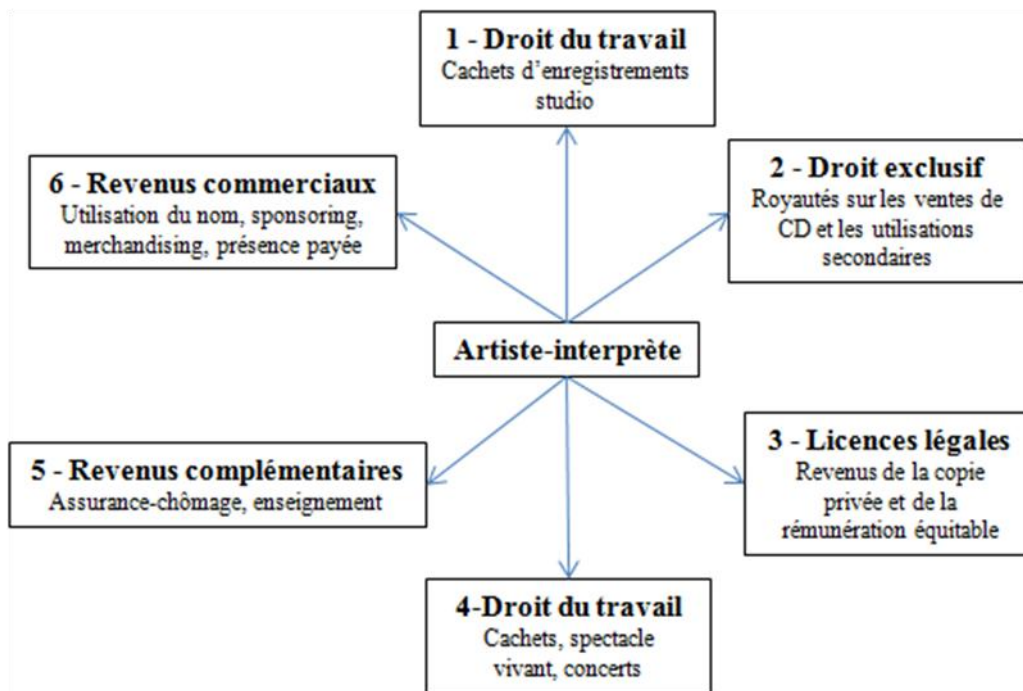
<sup>208</sup> L'effet de compensation des allocations-chômage est indéniable puisque, pour près de la moitié des intermittents, les allocations représentent plus de la moitié du revenu total (Corsani, Lazzareto, 2008).

<sup>209</sup> Très rares sont ceux qui pourraient vivre des seuls droits d'auteurs qui constituent, bien souvent, un revenu de complément permettant d'atteindre un revenu global relativement plus élevé. En moyenne les droits d'auteurs s'élevaient à 2 667 euros sur l'année 2005, 50 % droits inférieurs à 1 469 et seuls 10 % supérieure à 6 511 euros (Adami, 2006).

<sup>210</sup> En moyenne, pour un album de variété française, l'interprète principal reçoit des royautés qui correspondent à 4 % du prix de vente TTC au public soit moins de 60 centimes d'euro par CD (Adami, 2006). Et ces royautés doivent être partagées entre les artistes s'il s'agit d'un groupe. Sur les nouveaux marchés de la musique, la situation n'est pas meilleure. Pour un titre vendu sur internet 99 centimes d'euro, l'interprète principal reçoit entre 3 et 4 centimes d'euro, et un artiste d'accompagnement ne reçoit rien (Adami, 2006).

métro, je n'ai jamais eu l'ombre d'un plan de carrière. Il se trouve qu'à force d'insistance et de hasard, ça peut devenir un métier (Yves, 43 ans, parolier).

### Détail des sources des revenus des interprètes musicaux



On peut donc distinguer un type de ressource principale dans les revenus des musiciens (salaires ou redevances). Mais au-delà de ces différentes sources de revenus, ce qui frappe dans le domaine artistique, c'est l'absence totale d'articulation entre temps de travail effectif et niveau de rémunération dont la variation est extrême. La variabilité des rémunérations et les inégalités de salaire caractérisent donc de manière significative l'intermittence dans le secteur du spectacle.

## **4. Variations longitudinales, intersectorielles et interindividuelles des revenus de la musique**

L'intermittence, se traduisant par une pluralité des activités et une discontinuité de l'emploi, engendre une forte irrégularité et imprévisibilité des taux de rémunération en fonction des projets, des employeurs et des secteurs d'activité. Comme nous allons le voir, cela laisse place à de véritables disparités longitudinales, intersectorielles et interindividuelles.

### **4.1. Fluctuations longitudinales des revenus des musiciens : une *précarité économique relative***

La *précarité économique relative* des musiciens doit prendre en compte les différentes étapes de la trajectoire ainsi que sa globalité.

#### **4.1.1. À un instant *t* de la carrière**

Un intermittent engagé comme musicien par deux employeurs distincts, pourra connaître des rémunérations très différentes, et cela même en situation de respect des Conventions collectives et des minima syndicaux. Par exemple, une rémunération forfaitaire d'un cachet de 70 euros (souvent non déclaré) pour un café-concert et un cachet de 400 euros pour accompagner un artiste de renom. Le montant du cachet ne reflète donc pas la compétence artistique, mais est indexé au secteur musical et au type d'employeur.

La seule constante, dégagée par P.-M. Menger (2007) est que les rémunérations horaires des musiciens sont plus élevées dans l'emploi intermittent que dans l'emploi permanent, notamment pour compenser la brièveté des engagements et les risques de sous-emploi et de discontinuité de l'activité. En effet, les conventions collectives garantissent les rémunérations en intégrant la logique selon laquelle la disponibilité de l'artiste a un prix, au même titre que la qualification. Les partenaires sociaux semblent implicitement considérer que la durée de l'engagement avec le risque d'inactivité doivent être compensés par la rémunération. Ainsi, par le jeu des majorations, plus la durée de

l'engagement est courte, plus le salaire sera élevé (Daugereilh, Martin, 2000). Cependant, la rémunération moyenne des intermittents a perdu 26 % entre 1987 et 2003 (Caisse des congés-spectacles, 2004).

#### **4.1.2. Tout au long de la trajectoire professionnelle**

La carrière des musiciens a ceci de spécifique qu'elle ne se traduit pas nécessairement par une évolution de salaire ascendante et régulière. En effet, selon le degré d'implantation dans les réseaux de cooptation, de reconnaissance par les pairs et de notoriété du musicien et de l'artiste accompagné, les revenus varient énormément. Un musicien d'une émission de télé-réalité témoigne de cette extrême fluctuation des revenus : « avec la Star Ac', c'est 1 700 euros net par semaine, donc ça fait pas loin de 40 000 francs par mois. Mais c'est très fluctuant parce que ça, c'est pendant 4 mois, et après c'est beaucoup de travail pour gagner 15 000 francs par mois ». (Stéphane, percussionniste, 38 ans). Et ce batteur d'ajouter :

Dès que je suis monté sur Paris je n'ai plus fait de bal, il y a quand même eu une année d'adaptation, de contacts et je ne demandais pas beaucoup d'argent à l'époque, je vivais avec rien. Combien je gagne ? Ça dépend des années, il n'y a pas d'évolution, tu as des bonnes années et tu as des mauvaises années. Les bonnes années, ça peut faire 100 000 euros et les mauvaises 40 000 (Christophe, 50 ans, batteur)<sup>211</sup>.

Par la multiplicité de ses employeurs et l'instabilité de son emploi, l'artiste-interprète se voit contraint de négocier sans cesse ses conditions de travail et de rémunération. Ses intérêts sont constamment en danger parce que la demande de travail dépasse largement l'offre d'emploi et que toutes ses prestations se font devant un jury sévère (le public). Une trop longue inactivité, une sous-exposition médiatique, un échec commercial peuvent remettre en question une carrière. Le succès et la reconnaissance ne sont donc pas irréversibles : ils peuvent disparaître aussi vite qu'ils sont arrivés (et tout aussi bien revenir par la suite) et ainsi laisser place à une situation financière variable et imprévisible :

---

<sup>211</sup> Notons cependant que son salaire minimum en milieu de carrière reste très élevé (4 000 euros mensuels), alors qu'en début de trajectoire, il effectuait une double-activité pour subvenir à ses besoins, avant que le processus réseau ne se mette en place. En effet, plus le musicien travaille, plus il aura de contrats futurs puisqu'il diversifie et développe son réseau ; le travail engendre donc le travail : « si tu n'as pas de travail c'est justement parce que tu n'as pas de travail, donc ça m'est arrivé de gagner zéro ! » (Olivier, 34 ans, chanteur).

J'ai gagné une misère pendant des années, des trucs à 200 balles dans les caf'-conc et un jour t'as un disque qui se vend et tu fais plein de scènes et de télévisions, donc tu prends un max de pognon pendant 3, 4 ans. Quand ça s'en va tu replonges, tu vis sur tes acquis qui fondent comme neige au soleil, tu passes en dessous, tu dois de l'argent et tu promets que si ça revient tu ne feras plus le con (j'ai même dû emprunter pour payer mes impôts). Et pour des gens chanceux comme moi, ça revient. Je n'ai donc pas refais le con, j'ai acheté une maison et je gagne très bien ma vie et je pense que ce n'est que le début vu ce qui arrive. Si je ne fais pas le con je n'ai même plus besoin de travailler jusqu'à la fin de mes jours (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur, auteur-compositeur).

Cet exemple illustre le balancement continu entre succès médiatique et échec commercial et donc entre rémunérations très élevées et difficultés financières. En ce sens, M. Perrenoud (2006) parle de précarité « organisée » puisque le mode de vie n'est jamais un fait acquis : le musicien peut gagner 2 000 ou 3 000 euros par mois et demeurer dans la précarité, en ce qu'il reste à la merci d'un échec commercial, d'un manque de succès, de l'effritement des réseaux de coopération et du risque de sortir du régime des intermittents (se posant alors toujours la question de la reconversion ou de la double activité). Pour notre part, nous qualifierons cette précarité de *relative*, au sens où elle recouvre des situations professionnelles hétérogènes et des fluctuations, certes extrême de revenus des musiciens au cours de leurs carrières, mais parfois sur des montants élevés. Ainsi, les revenus d'un musicien pourront varier du simple au triple : en milieu de carrière et bien inséré dans les réseaux de placement, l'artiste pourra voir ses revenus mensuels fluctuer entre 2 500 et 6 000 euros selon les périodes et les activités, auxquels s'ajoutent entre 1 500 et 2000 euros d'indemnités-chômage. Les revenus des artistes ne se situent donc pas sur une pente ascendante régulière (même si les débuts de carrière sont toujours difficiles). Ils sont très incertains, fluctuent d'une année à l'autre et varient selon le type d'employeurs et d'activité effectuées. Tout comme la journée type du musicien n'existe pas, sa moyenne annuelle de revenus ne signifie rien :

Ce que je gagne ? Au moins c'est zéro et le plus gros cachet que j'ai touché c'est 54 000 francs en deux mois, c'est le plus gros chèque que j'ai touché. Mais une moyenne je peux pas, il n'y a vraiment pas de moyenne parce que ça dépend complètement de ce que tu fais. Tu peux faire 20 plans à 250 ou 300 euros, tu peux faire un plan à 6 000 euros (Charles, 42 ans, batteur).

Etant donné que seule une très faible minorité des musiciens ne connaît pas de variations dans leurs rémunérations journalières, la *précarité économique relative* renvoie donc à l'irrégularité, l'imprévisibilité du revenu (plutôt que son montant) et donc, plus globalement, à l'instabilité économique et du mode de vie qui en découle.

Ces fluctuations de revenus font nécessairement écho à la diversité des secteurs d'activité, certains étant bien plus rémunérateurs que d'autres.

## **4.2. Des disparités intersectorielles**

Les inégalités des revenus musicaux sont à rattacher aux disparités intersectorielles telles que les oppositions entre l'audiovisuel et l'*entertainment*, entre les petites et les grosses productions ainsi qu'entre l'auto-production et l'auto-édition.

### **4.2.1. L'ombre et la lumière**

La disparité intersectorielle la plus significative renvoie à l'antagonisme du monde des médias, notamment de l'audiovisuel, et celui des bals et cafés-concerts ; c'est la logique des *superstars* (Rosen, 1981) qui s'oppose à celle des *musicos* (Perrenoud, 2007). N. Fourmont, S. Gallioz et A. Pichon (2001) décrivent la flexibilisation du noyau dur des travailleurs autour duquel la périphérie cristallise la précarité et l'exclusion, mais pour les musiciens la situation est inversée. C'est en effet autour d'un noyau dur flexible et précaire de « musiciens ordinaires » (Perrenoud, 2007) que gravitent des vedettes très valorisées et extrêmement rémunérées. L'entrée dans la carrière laisse alors miroiter de forts gains monétaires et symboliques, mais la probabilité de réalisation est très faible. Ce sont justement ces points de mire, que sont les musiciens de la lumière, qui font tenir le noyau dur des musiciens de l'ombre.

### **4.2.2. Le faste des grosses productions**

Le salaire moyen des musiciens qui travaillent uniquement pour des petites structures est bien plus faible, comparé au salaire moyen perçu par les intermittents travaillant pour de grandes structures. La rémunération varie donc selon les types de projets et d'employeurs. Par exemple, un artiste qui travaille uniquement pour de grosses productions gagnera, en moyenne, 30 000 euros de cachets par mois et 5 000 euros de droits annexes, soit 35 000 euros. Un paradoxe apparaît alors : le temps de travail varie

en raison inverse du salaire et ce, dans des conditions de travail nettement plus favorables, comme l'explique ce batteur :

Entre ce que je vivais avant et ce que je vis maintenant, je trouve que c'est deux mondes différents. Avant, je faisais un concert par-ci par-là, je jouais dans des petites salles souvent vides, avec soit des programmes qui ne me plaisaient pas, soit des groupes où j'étais juste remplaçant, soit des mariages ou des soirées privées où on s'ennuie, où il faut venir plus tôt, où il faut monter et démonter son matériel et où il faut charger et décharger le camion. Depuis un an et demi, c'est le luxe. Tu arrives, tout est monté, on te considère comme une vedette (enfin plus ou moins), tu as un statut social différent, on te regarde différemment, tout le monde te voit à la télé, tout le monde t'appelle, t'es super bien payé, tu n'as quasiment rien à faire au niveau de ton matériel puisqu'on te fait tout, tu as des supers chambres individuelles, alors qu'avant on était 4 dans une chambre Formule 1. Tout est bien structuré, on t'amène dans des restos, on t'amène dans des bus avec des vitres teintées... J'ai l'impression que c'est deux métiers différents et deux statuts sociaux différents. Quand tu es dans les grosses productions, tu es considéré comme un grand musicien, sinon tu es considéré comme un musicien de rue, alors que tu joues pareil ! (Mathieu, 34 ans, pianiste).

M. Amar et M. Koubi (2004) ont mis au jour cette distinction puisqu'ils soulignent que travailler dans un établissement de plus de 500 salariés procure un avantage de 16 %, en termes de salaire, par rapport à un établissement de moins de 20 salariés. Mais nos données empiriques ont révélé des avantages bien plus importants.

#### ***4.2.3. De l'autoproduction à l'auto-édition***

Pour la plupart des artistes, l'autoproduction représente un véritable « chemin de croix » et un gouffre financier : le prix minimum d'un album autoproduit est de 6 000 euros, comprenant le pressage de l'album et la SDRM (elle est de l'ordre de 1 000 euros pour 1 000 exemplaires tirés) ; les séances studio (la plupart du temps en *home studio*) et les musiciens qui travaillent à titre gratuit sur ce type de projet allègent l'investissement financier. Dans ce cas, l'autoproduction se fait par choix-contraint dans l'attente d'une signature en maison de disque. Mais, sans l'appui économique de grosses structures, l'artiste ne verra pas, bien souvent, ses efforts financiers et artistiques aboutir au succès et à la reconnaissance escomptés.

À ces choix-contraints d'interprètes portant un projet en développement s'opposent des choix stratégiques d'artistes de renom qui montent leur propre *label* pour percevoir à la fois les droits d'auteur et d'éditeur, ressource financière conséquente : « *c'est le nerf de la guerre les éditions, tu peux toucher 30 000 euros pour des passages radios, donc on est éditeur ou co-éditeur puisque c'est là qu'est le pognon* » (Jean-Jacques, 47 ans,

chanteur, auteur-compositeur, éditeur). Le label A, société d'édition admise par la Sacem, représente un artiste et un album et permet donc à ce même chanteur de percevoir à la fois les droits d'auteur et d'édition. Un des artistes les plus importants en la matière est P. Obispo, véritable industriel de la variété, dont la société gère l'édition musicale, la perception de droits d'auteur et des droits dérivés du merchandising, la production de manifestations, la promotion artistique, l'import-export d'instruments de musique et l'exploitation de théâtres ou de studios d'enregistrement. Ce qui a permis à cette petite entreprise à l'objet très large de dégager, en 1998, plus de 300 000 euros de bénéfices (Godeau, Inschauspé, 2003). L'enquête de terrain a également montré que les artistes les plus renommés prennent une part d'édition sur leurs albums :

Il y a aussi les interprètes gros vendeurs qui prennent une partie de l'édition, ils ont une boîte d'édition, ils ne foutent rien en tant qu'éditeur, mais c'est une source de revenus supplémentaires. Tu sais déjà que si tu écris une chanson pour Johnny, toi ou ton éditeur va donner la moitié, ça s'explique par le fait que tu vas faire une très bonne affaire, donc tous les gros vendeurs le font (Yves, 43 ans, parolier).

En plus de ces disparités longitudinales et intersectorielles s'ajoutent d'importantes inégalités de revenus entre musiciens.

### **4.3. Une polarisation « spectaculaire » des revenus**

Les niveaux de revenus entre musiciens divergent fortement engendrant une polarisation salariale au sens où les écarts financiers entre musiciens, provoqués par le jeu des inégalités, laissent place à un processus de regroupements aux extrémités des pôles. Les champs artistiques sont, en effet, des espaces très inégalitaires entre une masse d'artistes bénéficiant de revenus limités et une frange marginale de vedettes disposant de revenus exceptionnels, se montant à plusieurs centaines de milliers d'euros.

#### **4.3.1. Dualisation au sein d'une même formation**

Au sein d'un groupe, l'inégalité salariale la plus récurrente a trait à la distinction entre le *leader* et les musiciens accompagnateurs. Il peut, en effet, exister d'importants écarts de revenus (et de prestige) entre le chanteur, plus rémunéré, car souvent auteur et/ou



compositeur en plus d'être interprète, d'une part et, d'autre part, ses musiciens accompagnateurs.

Les différences dans les montants des cachets proviennent aussi du fait que lorsqu'un musicien intègre un groupe c'est à lui de négocier le tarif de sa prestation. Il en résulte qu'au sein d'un même orchestre il peut exister une disparité plus ou moins importante de rémunération entre les différents membres, qui peut d'ailleurs être source de tensions. L'artiste doit par conséquent savoir vendre ses compétences au meilleur prix : « *quand tu rentres dans un orchestre tu négocies ton salaire, moi j'ai demandé 2 000 francs par soirée, on m'a dit oui, mais certains ne touchent que 1 500* » (Manu, 40 ans, batteur). Cette négociation repose sur des critères tant subjectifs (écarts de réputation) qu'objectifs. En effet, sur le marché du travail musical, les guitaristes sont très nombreux, tandis que les bassistes le sont beaucoup moins. La concurrence et le jeu de l'offre et de la demande rentrent donc en ligne de compte dans la fixation du montant des cachets. Lors d'une observation à l'Hôtel Méridien de Paris (Maillot), il a été possible de voir comment s'effectue la rémunération des musiciens après une soirée privée. Il a été surprenant d'assister à une véritable mise en scène de la remise de cachets : le chef d'orchestre appelle un par un les musiciens à l'arrière de la scène et les paie en liquide. Ce rituel particulier permet de ne pas rendre visible les différences de rémunération.

#### ***4.3.2. Dichotomie entre rémunérations élevées et faibles revenus***

La fragmentation de l'emploi entraîne une répartition très inégalitaire des activités et partant, des salaires. Ainsi, pour 2002, l'Unedic a calculé que 80 % de ses allocataires avaient un salaire de référence inférieur à 1,1 Smic, 12 % ayant même un salaire inférieur au tiers du Smic, alors que seulement 1 % avait un salaire annuel de référence supérieur à 3 Smic (Proust, Shapiro, 2007). On retrouve donc, d'un côté, 50 % des artistes de la musique et du chant qui perçoivent un salaire annuel inférieur à 6 643 euros (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Ces « musiciens ordinaires » consacrent une grande part de leur existence à la pratique d'un instrument et sont régulièrement en situation de se produire devant un public contre rémunération. Ils occupent majoritairement les degrés inférieurs de la pyramide de notoriété et de rémunération et

sont amenés généralement à diversifier leur offre artistique, à naviguer entre différents types d'emplois, différents contextes, au moins pendant la très longue période d'entrée dans la carrière (souvent une dizaine d'années).

D'un autre côté, l'autre moitié se situant au-dessus de ce seuil de 6 643 euros annuel connaît quelques grandes fortunes dont les trois premières, selon R. Godeau et I. Inschaupté (2003), sont M. Farmer avec 10,4 millions d'euros, P. Bruel avec 8 millions d'euros et J.-J. Goldman avec 6 millions. Globalement, en 2001, les 10 % musiciens les mieux payés ont perçu un salaire horaire au moins 4,36 fois supérieur à celui des 10 % les moins bien payés (Amar, Koubi, 2004), contre 3,12 fois pour l'ensemble de l'économie. Ces inégalités sont cependant moindre que dans le monde de l'art dramatique où, en 1999, « l'écart entre les comédiens les moins bien payés des mieux payés et les mieux payés des moins bien payés s'établit dans un rapport de 1 à 47 » (Cardon, 2007)

#### ***4.3.3. Des inégalités de rémunération en fonction de l'âge***

On observe, de surcroît, que les inégalités de rémunération croissent avec l'âge : à partir de la tranche 35-40 ans, période charnière désignée par l'âge de la « maturité » par C. Paradeise, la dispersion des revenus augmente puisqu'une fois surmontée la période probatoire correspondant à la phase d'insertion professionnelle, l'auto-renforcement du succès professionnel se fait jour (Cardon, 2007). La structure par âge des inégalités de revenu met donc en évidence l'existence d'un moment clé du cycle de vie professionnelle des artistes ayant passé la période probatoire puisque l'on relève l'existence d'un seuil d'âge (aux alentours de 35 ans) à partir duquel les inégalités croissent très fortement.

Dans une industrie extrêmement concentrée, les artistes se retrouvent fréquemment dans une position défavorable lors de la négociation de leur contrat. Cela explique en partie la faiblesse des revenus qu'ils reçoivent des cachets d'enregistrement studio et des royalties, qui restent cependant plus élevées pour la variété que pour les genres musicaux moins diffusés. C'est donc la profonde irrégularité, tant en ce qui concerne la distribution des contrats pendant l'année qu'en ce qui concerne le montant

des rémunérations<sup>212</sup>, qui est caractéristique de cette population. Imprévisible, cette irrégularité est d'autant plus importante qu'elle peut varier d'une année sur l'autre et ne peut être anticipée et intégrée dans les comportements que par un petit nombre. Cette variabilité ne caractérise pas seulement les différences entre les musiciens, elle peut être élevée pour une même personne et d'une année sur l'autre.

Au total, la précarité salariale des intermittents prend en compte le niveau, mais surtout la variation des revenus d'activité et de complément, synonyme, comme pour l'emploi, d'instabilité. Les inégalités de salaire et de durée du travail sont constitutives de ce système d'emploi. L'analyse de leurs différentes sources de rémunérations (salaires directs, indirects et redevances) a donc mis en évidence des variations longitudinales, intersectorielles et interindividuelles. De ce fait, le régime de l'intermittence dessine un espace inégalitaire au sein duquel les disparités salariales sont grandes et les variations intersectorielles fortes. Ce qui laisse place à une extrême hétérogénéité des situations salariales avec notamment des écarts spectaculaires entre Rmistes et artistes renommés auxquels sont alloués des rémunérations extrêmement élevées et des droits patrimoniaux voisins conséquents. Dans un système d'emploi placé sous hyperflexibilité contractuelle, l'allocation des emplois et des rémunérations engendre donc d'importantes inégalités entre secteurs d'activité et entre musiciens. Cette *précarité économique relative* n'est pas sans conséquences sur la sphère du hors-travail et rendrait « probable la précarité des conditions de vie » (Paugam, 2000), comme nous le verrons dans la troisième partie. Mais, pour le moment, attachons nous aux raisons et aux facteurs de ces disparités et inégalités de rémunérations, fortement assujettis aux réputations, aux écarts de talents, au capital relationnel, à l'insertion dans les réseaux de cooptation ainsi qu'à la mobilité.

---

<sup>212</sup> La rémunération moyenne par cachet varie à l'intérieur d'une fourchette très large : entre 52 et 1 800 euros. Mais pour 50 % des intermittents, cette valeur moyenne est inférieure à 153 euros (Corsani, Lazzareto, 2008), mais dans le cas de l'intermittence, le salaire moyen n'a pas de signification car la variabilité mesurée par l'écart type est bien trop importante.



## Chapitre 5

### Comment expliquer la *précarité économique relative* ?

La *précarité économique relative* des musiciens se manifeste, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, par les inégalités de revenus entre musiciens et dans la fluctuation des ressources économiques perçues au cours d'une trajectoire. Ces inégalités et ces fluctuations ne vont pas de soi, elles s'enracinent dans une multitude de facteurs qu'il convient d'explicitier. Parmi les facteurs exerçant une influence sur la distribution des revenus, certains sont strictement liés aux conditions d'exercice du métier de musicien. C'est le cas du statut de l'emploi (les permanents d'orchestre et les enseignants stables sont mieux rémunérés), du type de spécialisation musicale et du niveau de formation<sup>213</sup>. Nous ne développerons pas ces facteurs qui influent davantage pour le domaine de la musique dite savante, mais nous analyserons ceux ayant un impact significatif sur la distribution des revenus issus de la musique de variété. L'objectif de ce chapitre est alors d'expliquer la *précarité économique relative* des musiciens afin de comprendre en quoi ces facteurs peuvent être aussi sources de stabilité dans l'instabilité de l'emploi intermittent. Il se structure donc autour d'un double questionnement : *comment expliquer les importantes inégalités de revenus entre musiciens et les extrêmes fluctuations économiques au cours d'une trajectoire ? Et en quoi les ressources sociales et symboliques, que sont les réseaux de cooptation et les réputations qui s'y construisent, sont-elles tant des facteurs de variation des revenus que des facteurs de stabilité de l'emploi intermittent ?*

---

<sup>213</sup> Les musiciens qui disposent d'un diplôme d'enseignement musical spécialisé de niveau supérieur sont proportionnellement plus nombreux au-dessus des seuils de 15 000 et 30 000 euros annuels (Coulangeon, 2004). Mais c'est aussi parce qu'ils sont plus nombreux dans le domaine de la musique dite savante.

Tout au long de cette thèse, nous nous attachons à comprendre de quelles manières les musiciens parviennent à surmonter leur *flexiprécarité* de l'emploi grâce à de solides points d'ancrage. Il s'agit ici d'en aborder l'un des plus fondamentaux : les réseaux de cooptation<sup>214</sup>, véritables ressources sociales qui permettent aux musiciens de relever le défi d'une instabilité socioprofessionnelle permanente. Nous allons donc voir ici en quoi la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent ainsi que la *précarité économique relative* des musiciens sont, en partie, compensées par ces facteurs de stabilité qui la réduit.

Nous allons en pointer les facteurs explicatifs qui sont à la fois d'ordre démographiques tel que l'âge et le sexe ainsi que ceux inhérents au métier, à savoir, la division fonctionnelle des rôles, la mobilité spatiale et temporelle (1). Ce faisant, nous analyserons ensuite en détail les processus de construction et d'entretien des réseaux de cooptation ainsi que des réputations<sup>215</sup> (2 et 3). Ceci nous permettra de démontrer que ces différents facteurs sont, à la fois, à la source des inégalités et facteurs de stabilité, selon que les musiciens détiennent ces ressources immatérielles ou en sont démunis.

## **1. Influence des facteurs démographiques et de la triple mobilité (fonctionnelle, spatiale et temporelle)**

Nous analyserons, tout d'abord, les effets des variables d'âge et de sexe sur la répartition inégalitaire des revenus des musiciens. Après avoir vu l'influence de ces facteurs individuels, nous aborderons les facteurs liés au travail artistique en lui-même, à savoir, la division fonctionnelle des tâches ainsi que la flexibilité des lieux de travail et des temps de travail.

---

<sup>214</sup> Le facteur réseau et le poids du capital social sont tout aussi essentiels dans nombre de secteurs tels que le cinéma ou, plus généralement, dans la majorité des secteurs classiques d'emploi, A. Degenne et M. Forsé (1994) ayant démontré leur importance. En effet, près de 35 % des individus qu'ils ont interrogés ont eu accès à l'emploi grâce à un capital social qu'ils ont su mobiliser (chez les musiciens la proportion est bien plus élevée) : famille (6,3 %), relations personnelles (19,5 %), école ou organisme où a été suivie la formation (4,1 %) ou encore relation avec un employeur (6,9 %). L'ANPE et les autres organismes de placement ne représentent que 13,3 % des cas. Étant une ressource indispensable tout au long de la trajectoire du musicien, il conviendra d'en détailler le fonctionnement.

<sup>215</sup> Nous le dénommerons « processus réseaux ».

## 1.1. Le poids des facteurs d'âge et de genre

Tant la variable de l'âge que celle du sexe joue un rôle prépondérant dans la différence de rémunération des musiciens.

### 1.1.1. Effets multiples de la variable âge

Dans l'explication des disparités de revenus, l'effet âge est manifeste, mais il ne relève pas d'un processus linéaire. Tous styles de musique confondus, les 18-25 ans, dont près des trois quarts se situent en dessous du seuil de 15 000 euros de revenus annuels, et près de la moitié, en dessous de 7 500 euros (Coulangeon, 2004), se distinguent très nettement de toutes les autres classes d'âge. Ce sont les 36-45 ans, dont 58 % sont au-dessus du seuil de 15 000 euros de revenu annuel, qui représentent la distribution la plus avantageuse et non les 46-55 ans ou les plus de 55 ans. Le fait qu'une proportion importante des classes d'âge élevées se situe en dessous du seuil de 7 600 euros rappelle que l'avancée en âge exerce, dans les professions artistiques, des effets multiples. Associée à l'accumulation d'une expérience professionnelle valorisée, elle peut aussi être synonyme de retrait partiel du marché de l'emploi, sous l'effet de l'inconstance des employeurs et du public ainsi que de la concurrence des générations montantes. Comme le souligne P. Coulangeon (2004), ces différences de rémunération liées à l'âge se doublent d'une inégalité liée au sexe qui s'accroît avec l'âge.

### 1.1.2. La variable du sexe

L'enquête de P. Coulangeon et H. Ravet (2003) indique une pratique musicale majoritairement masculine puisqu'en 2000, avec 24 % de femmes (Caisse des congés spectacle, 2001), le métier de musicien interprète, tout style confondu, est, en France, l'un des métiers artistiques les moins féminisés<sup>216</sup>. L'analyse de la division sexuelle du travail chez les musiciens interprètes met en lumière deux types de ségrégation entre hommes et femmes qui ne sont d'ailleurs pas propres au domaine musical. D'une part,

---

<sup>216</sup> Des distinctions sont cependant à noter : le monde des interprètes de musique dite savante, qui compte 44 % de femmes, est nettement plus féminisé que ne l'est celui des interprètes de musiques dites populaires, qui n'en compte que 17 % (Coulangeon, Ravet, 2003).

un phénomène de ségrégation horizontale tend à cantonner les femmes interprètes dans certains métiers de la musique, en particulier ceux du chant, pour 57 % d'entre elles. D'autre part, un phénomène de ségrégation verticale qui se manifeste dans l'organisation hiérarchique du travail, écartant les femmes des fonctions de direction, c'est-à-dire des postes les plus prestigieux et les plus rémunérateurs. Ainsi, 23 % des hommes déclarent un revenu annuel supérieur à 30 000 euros, pour seulement 9 % des femmes (Coulangeon, Ravet, 2003). Mais la discrimination sexuelle des situations professionnelles ne se manifeste pas seulement au plan des rémunérations. Elle se retrouve d'abord et avant tout dans leur inégale répartition au sein des différents genres musicaux, des différents métiers et dans les différents statuts d'emploi, dont les écarts de salaires ne sont que le reflet.

### **1.2. La division fonctionnelle du travail musical en fonction de la taille des groupes**

Tous les arts reposent sur une division du travail où chaque catégorie d'acteur accomplit un « faisceau de tâches » (Hughes, 1996) en lien avec sa fonction. L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération au sein duquel les acteurs accomplissent des tâches indispensables à l'aboutissement du projet. Cette interdépendance des agents musicaux résulte de l'élaboration de la chaîne de coopération à l'intérieur de laquelle les tâches et les rôles se répartissent de façon formelle ou informelle. Saisir le degré de formalisation et de division du travail musical suppose de prendre en considération la taille des formations orchestrales, le type de répertoire et d'activités exercées ainsi que la position qu'occupent les musiciens au sein de l'espace de travail musical. Ainsi, dans les grandes formations de musiques dites populaires, il a été observé que la fonction dirigeante du *leader* est renforcée par l'impossibilité de négocier en permanence, avec chaque musicien (les *sidemen*), l'orientation du groupe et des morceaux. Les grands orchestres de soirées privées en sont l'exemple avec l'image contrastée du « souverain » de l'organisation artistique et du travail (le chef d'orchestre) et des « valets » de la musique (les musiciens accompagnateurs). Ce type de formation entraîne un durcissement de la division du travail où l'on retrouve une forme de « taylorisme musical » (Lehmann, 2005). Cette extension à l'organisation musicale d'un concept industriel met l'accent sur la distinction stricte, mais informelle dans les orchestres de



variété, des fonctions de direction et d'exécution. Plus la structure est grosse, plus les rôles sont donc serrés et moins les marges de manœuvre sont possibles, à l'image des orchestres philharmoniques. Le travail de terrain nous a permis d'appréhender le mode de fonctionnement de ce type d'orchestre lors de la tournée de la Star Academy. Nous y avons retrouvé des caractéristiques décrites par B. Lehmann (2005) concernant notamment la hiérarchie orchestrale<sup>217</sup>. En effet, ce type d'orchestre est un collectif qui fonctionne à la manière d'une entreprise, avec son organisation interne et ses conditions de travail propres ainsi que sa division particulière des tâches et ses hiérarchies où le chef d'orchestre se distingue des instrumentistes. À cet ensemble s'ajoute le *band* (ici, groupe composé d'un batteur, d'un bassiste, de deux guitaristes et d'un pianiste) et la demi-douzaine de chanteurs, également dirigé sur scène par le même chef d'orchestre, qui avait également une fonction de directeur musical. Ce qui lui conférait la rémunération la plus élevée, percevant ainsi le double des musiciens du *band* et le quadruple de l'orchestre. Il est, en effet, ressorti de ces observations *in situ* que les cachets des musiciens du *band* représentaient le double de ceux des musiciens de l'orchestre philharmonique. Leurs conditions matérielles lors de la tournée étaient également bien plus confortables : ils avaient des chambres individuelles et partageaient leur bus de tournée, tout confort, avec les chanteurs et le directeur artistique, tandis que les membres de l'orchestre avaient des chambres collectives et un bus classique. C'est, dans ces grandes formations, la division fonctionnelle du travail qui est à l'origine des disparités de revenus et de conditions matérielles de tournée.

À l'inverse, les petites formations sont le plus souvent le lieu d'une autorité partagée, forme de sociabilité au travail qui valorise la polyvalence des liens tissés avec les partenaires du jeu musical. Comme le souligne P. Coulangeon (1999), cette polyvalence est fondée sur une division du travail informelle et peu hiérarchisée ainsi que sur une division fonctionnelle relâchée des rôles à l'intérieur des collectifs de travail<sup>218</sup>. Cependant, dans les groupes de musiques dites populaires, lorsque le chanteur est

---

<sup>217</sup> Dans l'espace professionnel de la musique dite savante se situe tout en haut le compositeur à qui revient le travail de création, puis le chef à qui incombe le pouvoir de re-création. On retrouve ensuite, les solistes invités qu'ils jouent seuls ou en concertistes, les « chambristes » qui ont le pouvoir de personnaliser leur travail, puis les membres des catégories A,B,C de l'orchestre qui disposent encore d'une toute petite marge interprétative. Viennent enfin les tuitistes voués à jouer à l'unisson, sans réellement entendre ce qu'ils font, sous les injonctions conjuguées du chef d'orchestre et du chef de leur pupitre (Lehmann, 2005).

<sup>218</sup> La réversibilité des rôles, tout en mettant les musiciens à l'abri d'une certaine routinisation de l'activité, peut être à l'origine de conflits de rôles plus ou moins aigus.

auteur-compositeur, ces deux activités distinctes recouvrent alors un « faisceau de tâches » relevant d'une seule et même personne. Dans ce cas, le chanteur représente le *leader*, dit *naturel*<sup>219</sup>, puisqu'il apporte la matière première que sont les chansons, choisit la direction du projet et tranche les questions artistiques, organisationnelles, « tactiques » et financières. Cette double fonction lui fera percevoir des rémunérations plus importantes en termes de *royalties* et de droits d'auteur, sauf s'il décide de faire part égale avec tous les membres du groupe comme cela arrive dans de rares cas. Cette division fonctionnelle des rôles reste informelle, car cette forme de domination du chanteur est également liée au fait qu'étant physiquement positionné sur le devant de la scène, et par là-même, le plus exposé au public, c'est à lui que revient le fait « d'assumer » (terme qui revient en permanence lors des entretiens de chanteurs) ce qui est chanté<sup>220</sup>. Étant ainsi sur-exposé artistiquement et médiatiquement, c'est lui qui subit plus violemment la réussite (reconnaissance du public) comme l'échec du projet. Les musiciens, en quelque sorte protégés par le chanteur (qui l'est lui par son *manager*), le ressentent de façon plus estompée. Cette relation entre chanteurs et instrumentistes est emblématique du clivage entre les « stars » et les « valets » de la musique (personnels de renfort), même si le degré de subordination est variable selon les groupes. En effet, les écarts varient considérablement au gré des situations, depuis les formes les plus organisées de subordination contraignante<sup>221</sup> jusqu'à l'interchangeabilité quasi parfaite des rôles. Selon les rôles endossés ainsi que le type et la taille des formations auxquelles le musicien appartient, ses rémunérations varient considérablement. Mais les effets des lieux et des temps de travail ne sont pas pour autant à négliger.

---

<sup>219</sup> D. Tassin (2004) distingue d'autres types de *leadership* : la personne à l'origine du groupe, le *leader historique*, centré sur la dimension musicale (si un membre a de solides connaissances théoriques de la musique, il possède les compétences pour écrire des grilles, donner son avis sur des passages délicats), celui qui gère les méthodes de travail et de répétition, celui qui tient la caisse du groupe ou celui qui possède le local de répétition.

<sup>220</sup> D'importantes divergences dans les directions musicales du groupe peuvent aboutir à son *splittage* (séparation des membres du groupe). Le chanteur préférant, en effet, mettre fin au groupe plutôt que de lui voir prendre une direction non souhaitée.

<sup>221</sup> La subordination des musiciens au chef d'orchestre ou au *leader naturel* se retrouve dans le vocabulaire employé : tous les chanteurs et chefs d'orchestre interrogés emploient le possessif « mes » lorsqu'ils parlent des musiciens qui l'accompagnent. Cependant, il a été observé que les manières de diriger varient beaucoup selon les *leaders* (remontrance, discussion, énervement) et que les musiciens appliquent une forme de « jeu de fausse obéissance », c'est-à-dire qu'à première vue, le musicien se plie aux exigences du chef d'orchestre, mais c'est lui qui reste finalement maître de son jeu. Nous sommes donc en présence d'une véritable hiérarchie, mais d'une apparente subordination.

### 1.3. La mobilité spatio-temporelle des musiciens au cœur des inégalités économiques

La variation extrême des rémunérations des musiciens est également fonction de la flexibilité tant spatiale (lieux de résidence et lieux de travail) que temporelle (temps de travail).

#### 1.3.1. Effet différencié du lieu de résidence et de la flexibilité des lieux de travail

La distribution des musiciens dans les tranches de revenu semble également fonction de leur lieu de résidence. À ce titre, ceux qui résident en Île de France sont, en proportion, deux fois plus nombreux que les provinciaux à afficher un revenu global annuel supérieur à 30 500 euros (Coulangeon, 2004)<sup>222</sup>. D'un côté, c'est le fait de faire carrière à Paris qui permet potentiellement de donner accès à une renommée plus importante. De nombreux musiciens interrogés, souhaitant accompagner des artistes de renom, s'en sont donnés les moyens en changeant de lieu de résidence, même s'ils regrettent souvent de ne pas l'avoir fait avant puisque ce fût l'élément déclencheur de leur carrière. D'autres, en revanche, restent en province : « *je vise des grands artistes comme Zazie, ça serait un rêve, mais je ne m'en donne pas les moyens, je reste à Lyon* » (Yann, 29 ans, batteur). Pour H.-S. Becker (1985), dans les plus petites villes où aucun des types d'activité n'existe en quantité suffisante, le musicien doit être polyvalent, alors qu'il est plus facile de se spécialiser dans les grandes villes. Mais, notre enquête de terrain a permis, à l'inverse, de mettre en évidence que le déplacement vers Paris permet de diversifier l'activité et surtout, de rentrer dans le milieu de l'accompagnement et des grosses productions, après plusieurs mois, voire plusieurs années de prises de contacts et de mise en place du réseau professionnel. D'un autre côté, les Parisiens sont aussi proportionnellement près de deux fois plus nombreux que les autres musiciens à ne pas dépasser le seuil des 7 600 euros de revenu annuel (Coulangeon, 2004). La capitale est donc aussi le lieu où se rencontre, parmi les musiciens, la plus grande proportion de

---

<sup>222</sup> Concernant la population globale des intermittents, les franciliens gagnent en moyenne des salaires supérieurs aux provinciaux, mais ceci s'explique, en partie, par un effet de structure. En effet, le poids de l'annexe VIII y est plus fort, or les techniciens ont en moyenne un salaire bien plus élevé que les affiliés de l'annexe X, notamment parce qu'ils déclarent plus d'heures.

situations précaires ; le « vivier de main-d'œuvre » engendre des conditions de travail moins avantageuses faites de « course aux cachets » et de non-déclaration des cachets par les employeurs. Si les activités les plus rémunératrices se retrouvent davantage à Paris, les provinciaux sont, dans le même temps, relativement à l'abri des situations les plus précaires puisque son système d'emploi s'appuie, au contraire, sur des formes d'insertion plus stables qui assurent à près de 80 % des musiciens l'accès aux tranches de revenu moyen (Coulangeon, 2004). Une chanteuse interrogée exprime ce contraste entre Paris et la province :

À Paris, ce n'est pas le meilleur moyen de bouffer parce qu'il y a énormément de monde, donc si tu n'es pas connu tu galères. Donc moi j'ai continué à garder ma formation en province parce que j'avais pas mal de connexions. Tout ce qui me fait vivre en musique c'est en province parce que je suis beaucoup mieux payée et c'est déclaré ! À Paris, les gens se bradent et même les très bons musiciens ! Je suis sur Paris par rapport aux démarches pour mon projet personnel » (Patricia, 33 ans, chanteuse).

À Paris, les écarts individuels sont exacerbés et les situations extrêmes plus fréquentes qu'ailleurs en France. Les musiciens qui y résident sont donc, de ce fait, globalement sous-représentés dans les tranches de revenu moyen. Le lieu de résidence est donc un des facteurs de détermination des inégalités de revenus entre musiciens.

Enfin, tout comme les intérimaires (Glaymann, 2007) et nombre de secteurs d'activité, les musiciens intermittents n'ont que peu de stabilité en ce qui concerne leurs employeurs et, conséquemment, leurs lieux de travail. Cette forme d'instabilité professionnelle engendre une absence de repères spatio-temporels pour le musicien, comme pour ses proches, d'une part et une fluctuation dans les revenus, d'autre part. En effet, avec les tournées, les musiciens sont sujets à de nombreux déplacements nationaux, voire internationaux, et ce, pour des durées très variables. Par exemple, certaines comédies musicales peuvent se jouer en Asie pendant plusieurs mois sans aucun retour en France. Ce sont donc les musiciens les plus mobiles, bien souvent ceux qui n'ont ni conjoint(e) ni enfants, qui s'ouvrent à plus de possibilités de déplacements et, par là-même, de contrats et de revenus conséquents.

**1.3.2. Flexibilité du temps de travail : la mosaïque des temps intermittents**

Par leur mobilité sur le marché du travail et leurs rythmes d'activité, les musiciens, peu conformes au quotidien des salariés classiques, se retrouvent à réaliser leur travail dans une contrainte de temps extrême ou, à l'inverse, à une inactivité subie. L'intermittence de l'emploi est, en effet, connexe à l'irrégularité du rythme de travail ainsi qu'à l'indétermination et à la variabilité des emplois du temps (Grégoire, 2007) : les engagements à venir sont rarement formalisés, les dates toujours hypothétiques et les changements de dernière minute, de la part de l'employeur ou du musicien, toujours possibles. L'enquête de terrain a en cela permis de mettre au jour la nécessaire disponibilité permanente des musiciens : il a été observé à plusieurs reprises qu'une maison de disque prévenait toujours le musicien, au dernier moment (en moyenne deux jours avant), de son engagement pour une session studio ou pour l'accompagnement d'un artiste. De ce fait, le musicien se tient, consciemment ou non, toujours à disposition de son employeur. Cette disponibilité de tous les instants s'apparente à une forme d'astreinte qui ne garantit pourtant pas un nombre de cachets suffisant. Ne sachant pas quand il sera engagé et pour combien de temps, une forte charge mentale pèse alors sur le musicien, et comme l'explique R. Caveng pour les vacataires : « c'est un temps préoccupé par l'impérieuse nécessité de s'en débarrasser car dès qu'il s'étend au-delà de quelques jours et sans perspectives de reprise d'activité ce temps improductif devient proprement angoissant » (Caveng, 2010, p. 3). Nos conclusions se rapprochent ainsi de ses analyses sur les effets de l'absence de visibilité temporelle des travailleurs des entreprises de sondages. Le nombre d'engagements et, par conséquent, la rémunération globale du musicien est fonction de cette disponibilité permanente<sup>223</sup>, car s'il refuse un ou plusieurs projets pour cause d'indisponibilité, il ne sera alors plus recontacté par cet employeur. En somme, « cette logique d'auto-exploitation voilée par le sentiment de liberté apparaît comme la condition d'une exploitation efficace de la force de travail sans que les employeurs aient besoin de proposer ni garanties ni avantages extra-salariaux » (Caveng, 2010).

---

<sup>223</sup> Cette arhythmie des temps travaillés, si elle peut s'avérer attrayante parce que peu routinière, résiste parfois mal à l'épreuve du temps, dès lors qu'elle apparaît contradictoire avec d'autres rythmes sociaux, notamment ceux des sphères conjugales et familiales. C'est ce que nous aborderons au chapitre 8, avec également les conséquences de cette disponibilité permanente des artistes ainsi que la question de la porosité des temps sociaux.

À cela s'ajoute les inévitables difficultés de planification des emplois du temps où les superpositions de dates impliquent de véritables dilemmes ainsi que la frustration et les risques liés au refus de contrat. Par exemple, lorsque le musicien gère une multitude de projets éparses et qu'une importante tournée vient s'intercaler, la question de la conciliation des deux types d'activité se pose alors : il devra soit choisir l'une des activités, soit cumuler les deux au risque de devoir « jongler » avec le temps. La coordination des différents temps de travail relève alors d'un art. Les observations ont permis de mettre en évidence cette imbrication quotidienne des activités musicales et cette mosaïque des temps de travail. Voici par exemple, la succession des activités musicales d'un pianiste observé lors d'une journée de travail : le matin, il travaillait à domicile pour la composition d'une musique de court métrage (après y avoir déjà travaillé toute la nuit ne se laissant que deux heures de sommeil), l'après-midi il était en studio pour l'enregistrement de l'album d'une artiste et le soir il faisait un concert au cirque G. avec sa formation de soirées privées.

Les entretiens et les observations prolongées ont permis de mettre en évidence que le temps de travail des musiciens varie considérablement et, est plus ou moins intense et structuré, selon le type d'activité exercé. Ainsi, la création est souvent morcelée, alors que la scène procure un temps de travail plus structuré et plus organisé<sup>224</sup>.

La composition, activité qui est davantage fonction de l'état d'âme et de l'inspiration, est incontrôlable, comme le souligne cette chanteuse auteur-compositeur :

Il y a des fois je sais que ça va marcher, que je vais être productive, que je vais trouver des choses. Mais, à d'autres moments, je prends la guitare et je sens que ça ne vient pas, donc je la pose et je fais autre chose et, après, j'y reviens » (Emilie, 25 ans, chanteuse, auteur, compositeur).

Et ce chanteur d'ajouter :

J'ai une liberté qui est totale, je ne suis pas obligé de composer, c'est vraiment un *feeling*. Donc il n'y a pas de semaine type. Il y a des semaines où tu sens que tu n'arriveras à rien, il y a des semaines où tu vas abattre deux fois plus de boulot que ce que tu fais en un an. C'est quelque chose de très bizarre. Et le métier d'artiste, c'est aussi un état d'esprit, c'est aussi t'es bien ou t'es pas bien » (Marc, 39 ans, chanteur, auteur, compositeur).

---

<sup>224</sup> Pour les comédies musicales, par exemple, les emplois du temps sont très serrés et empreints d'une routine particulière : les chanteurs se lèvent tard le matin pour reposer leurs voix, puis les activités se succèdent toujours de la même manière avec le maquillage, le coiffage, les échauffements physiques et de la voix, l'installation des oreillettes, le spectacle et enfin le repas.

Cette absence totale de régularité concernant le temps de création est également liée au haut degré d'autonomie que confère ce type d'activité. Le domaine le plus emblématique de cette extrême flexibilité temporelle est celui de l'écriture des comédies musicales qui peut varier énormément : un spectacle d'une heure peut ainsi être écrit en 15 jours, 2 mois ou un an, comme nous l'a rapporté un auteur. Cette variabilité du temps de travail a nécessairement une influence sur la rémunération qui en découle.

Le travail en studio est lui beaucoup plus intensif que la scène et nécessite alors un investissement temporel concentré, comme le souligne ce chanteur également compositeur et réalisateur :

Si j'ai des projets en vue, ça peut être n'importe quoi : je peux monter à 15 heures par jour sans problème et je ne vois pas le temps passer en plus ! Je lève la tête, il est 14h et la deuxième fois où je la relève, il est 4h du mat parce que j'ai faim. Pendant plusieurs mois je peux travailler tous les jours, dix heures par jour, voire plus. On ne peut pas être dans une logique de 35 heures » (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur, auteur, compositeur, réalisateur).

C'est également le cas des répétitions qui permettent de monter un spectacle d'artiste ou une comédie musicale : « *c'était 50 jours de répétition intensive, c'est du matin au soir avec juste une pause pour manger !* » (Noa, 24 ans, chanteuse). Certaines tournées s'effectuent également à un rythme soutenu, à raison de cinq concerts par semaine pendant plusieurs semaines, plusieurs mois, voire plusieurs années<sup>225</sup>. Les comédies musicales à succès tournent, quant à elles, à un rythme beaucoup plus intense : tous les jours (sauf le lundi) avec parfois deux représentations par jour, pendant plusieurs années. Dans ce cas, le rythme est tellement soutenu que les chanteurs n'exécutent que la moitié des représentations, l'autre revenant à leur doublon. À titre d'exemple, le spectacle « Notre Dame de Paris » a été joué deux ans en France, puis a tourné trois ans à l'étranger, notamment en Italie et en Asie, mais pour cause de restriction budgétaire, les chanteurs n'avaient pas de doublons lors des tournées :

Ça c'est passé comme ça les deux premières années où on travaillait tous les jours, sauf le lundi, et parfois on avait 9 ou 10 spectacles par semaine ! Donc physiquement c'est très dur ! Mais on alternait sur scène parce qu'on était deux, donc on se partageait les dates. Mais en 2005, on a recommencé une nouvelle tournée en Italie et la production a décidé, pour économiser évidemment, de ne prendre qu'une personne. Donc pendant 3 mois de suite on a fait toute l'Italie, mais j'étais tous les jours toute seule » (Chiara, 26 ans, chanteuse).

---

<sup>225</sup> Certains artistes très réputés enchaînent, par exemple, un an de tournée avec leur groupe habituel, suivi d'un an de tournée acoustique, c'est-à-dire avec le groupe réduit.

Ces tournées, où l'investissement temporel est permanent, sont très rémunératrices. Mais les chanteurs et chanteuses interrogées n'ont pas souhaité en dire davantage sur ce point. En somme, ce chanteur résume l'idée d'extrême fluctuation du temps de travail, et donc des rémunérations qui en découlent, en fonction des activités :

Je peux travailler une demi-heure comme je peux travailler 6 ou 10 heures. Tu peux très bien faire une démo de 20 minutes, un concert de 45 minutes, une heure, deux heures, deux heures et demi ou faire un club de quatre heures, cinq heures ou faire une répétition de six, sept, huit ou dix heures. Ça dépend de ce que tu fais. Mais tu peux cumuler aussi ! » (Patrick, 44 ans, chanteur).

De façon générale, plus l'investissement temporel du musicien est élevé et plus l'amplitude du temps de travail est variable, meilleurs seront alors ses revenus. Néanmoins, nous avons observé que temps de travail, implication au travail et rémunérations ne sont pas nécessairement mécaniquement corrélées. Nous allons maintenant analyser le plus important des facteurs d'inégalités de revenus entre musiciens : leur intégration dans les réseaux de cooptation.

## **2. Les processus réseaux au fondement de la régularité des revenus**

La flexibilité de l'emploi intermittent rend les questions de placement sur des projets et celles des relations salariales indissociables. Les processus réseaux et les ressorts réputationnels de la relation d'emploi sont au cœur de l'appariement entre employeurs et salariés. L'embauche des musiciens et, par là-même, leur rémunération, sont ainsi largement conditionnées par l'inscription dans un tissu social et non par des éléments plus formels tels que la formation, les diplômes ou les auditions. En effet, l'organisation de la profession de musicien étant peu instituée, tant au niveau de la formation, de la pratique artistique, qu'au niveau des modes de carrière, c'est l'intensité des processus réseaux qui rend possible une certaine stabilité des revenus. Pour fonctionner, le système d'emploi doit être alimenté par un flux considérable d'informations sur les projets, les rôles, les talents et les manières d'être de chacun, véhiculées à l'intérieur des réseaux de cooptation. Nous allons donc voir en quoi les rémunérations et, plus largement, les trajectoires professionnelles des musiciens, sont essentiellement affaire de réseaux et comment les risques du métier peuvent être atténués grâce à la diversité de leur nature ainsi qu'à l'intensité des relations interindividuelles qui s'y nouent. Il sera



alors question de saisir la dynamique des carrières à travers l'identification de réseaux de cooptation puisqu'ils donnent sens aux différentes étapes de la trajectoire et aux fluctuations de revenus. En cela, il s'agit de l'élément pivot de notre analyse qui, apparaissant comme essentiel, se situe au cœur de notre thèse, alors que cette question n'apparaît pas de façon centrale dans les ouvrages de référence en matière de carrières musicales (Coulangeon, 2004 ; Perrenoud, 2007) et d'intermittence (Menger, 2005 ; Corsani et Lazzareto, 2008).

## **2.1. Des Mondes de l'art aux processus réseaux**

Les musiciens représentent une véritable communauté au sens où ils forment un ensemble social dont les membres partagent des valeurs communes et se reconnaissent des liens forts d'appartenance de chacun avec chacun et avec le tout communautaire. En opposition à l'artifice du lien sociétal, ils forment ainsi une unité régie par la profondeur du lien communautaire (Tönnies, 1977). Même si la notion de communauté caractérise en partie le groupe des musiciens, elle n'est cependant pas assez fine pour en décrire toute la complexité. Nous allons donc voir en quoi les notions de « mondes de l'art » et de réseaux de cooptation sont plus appropriées.

### ***2.1.1. Les Mondes de l'art en tant que réseaux de chaînes de coopérations***

Dans son analyse des divers cercles artistiques, H.-S. Becker fait des « mondes de l'art » la notion principale qui « réunit autour d'un même monde des critiques, des amateurs et des institutions » (Becker, 1988). Un monde de l'art se compose alors de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres que ce monde définit comme art. Il ne forme pas une organisation formelle, mais il est fait des activités de toutes ces personnes qui coopèrent et qui participent fréquemment à la réalisation d'œuvres d'art. Ce sont les interactions, régulées par un ensemble de conventions, qui font exister le monde de l'art. L'art est alors le produit d'une action collective et de la coopération de nombreux agents grâce à des présupposés communs que sont les conventions. H.-S. Becker montre, en effet, comment, dans tous les arts, la production, la diffusion, la consommation et l'évaluation des œuvres mobilisent des

acteurs sociaux appelés à coopérer selon un certain nombre de procédures conventionnelles au sein de réseaux dénommés « mondes de l'art ». Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un « réseau de chaînes de coopération » (ensembles d'individus coordonnés) qui relie les participants selon un ordre établi. Mais ces mondes changent constamment, à mesure qu'évoluent le recrutement de leurs membres, le volume des ressources disponibles et les types de public.

Bien que H.-S. Becker identifie une pluralité de monde relativement séparés générant et cultivant leurs propres conventions (les sous-systèmes correspondant aux différentes disciplines artistiques pouvant se subdiviser en segments distincts et quasiment isolés les uns des autres), ce terme nous semble trop vague dans la mesure où il ne permet pas de savoir s'il s'agit d'un monde unique fait de subdivisions ou de plusieurs mondes indépendants, voire opposés. En outre, en retenant le terme de « monde » pour désigner l'univers artistique, H.-S. Becker met l'accent sur les conventions partagées plutôt que sur les relations et les connexions entre les acteurs musicaux. Plus encore, dans *Les règles de l'art* (1992), P. Bourdieu critique la théorie des mondes de l'art qui ne remplace pas les interactions dans l'espace des luttes et des rapports de force objectifs et les réduit à de simples relations de coopération entre acteurs.

Au regard de ces critiques, la notion de réseau (individus qui agissent en relation les uns avec les autres) apparaît alors plus opérante puisqu'elle met l'accent, non seulement sur les conventions et les valeurs qui régissent l'univers artistique, mais surtout, sur les types d'acteurs qui véhiculent ces conventions (Liot, 2004) ainsi que sur les liens de concurrence et de solidarité. Elle permet également de mettre l'accent sur le processus de recommandation, d'entraide, de placement, de sociabilité, en un mot, de cooptation.

### ***2.1.2. Les réseaux de cooptation : ressource sociale organisant une profession peu instituée***

La notion de réseau qui, jusque dans les années 1970 était d'un usage relativement spécialisé<sup>226</sup>, a fait l'objet depuis lors d'une grande attention et se trouve au cœur d'un

---

<sup>226</sup> L'étude des réseaux sociaux a trouvé une première illustration dans la sociométrie. Dès 1943, J.-L. Moreno, proposait de réaliser une analyse formelle des petits groupes. Par delà les études de relations dans les groupes restreints, l'analyse des réseaux s'est appliquée de manière systématique aux structures

grand nombre de travaux. L'élaboration du concept de réseau est liée à un intérêt croissant porté aux propriétés relationnelles puisque l'analyse de la psychologie sociale, en termes de réseaux, décèle des relations plus stables que d'autres, des chemins préférentiels et des frayages (Degenne, Forsé, 1994 ; Lazega, 2007). Dans la « cité par projets », décrite par L. Boltanski et E. Chiapello (1999), les individus ont la préoccupation permanente de se connecter aux autres et d'être mobiles, dans le but de développer leur employabilité. Pour ce faire, ils rejoignent des réseaux dont la caractéristique est l'opacité, au sens où leur population y maintient des liens interpersonnels particuliers d'entraide au détriment de ceux qui y sont extérieurs. Le critère qui unit ses membres peut être régional, ethnique, religieux, sexuel, politique, financier, administratif, intellectuel ou professionnel (voire multicritères). Composants de base, les connexions (les rencontres) constituent le « ciment » des réseaux et l'identité des individus qui entrent en rapport.

Au-delà de l'analyse de L. Boltanski et E. Chiapello, le concept de réseau peut être relié à celui de capital social. En effet, la substance du réseau est incarnée par la notion de capital social qui représente l'ensemble des relations « socialement utiles » qui peuvent être mobilisées par les individus ou les groupes dans le cadre de leur trajectoire professionnelle et sociale (Bonnwitz, 2002). Le capital social désigne une forme de capital lié à la possession durable d'un réseau de relations sociales ou à l'appartenance à un groupe stable que l'individu peut mobiliser dans sa trajectoire. Il est variable en volume et en potentialités, selon les relations concernées : « le volume du capital social que possède un agent particulier dépend de l'étendue des liaisons qu'il peut effectivement mobiliser et du volume de capital (économique, culturel ou symbolique) possédé en propre par chacun de ceux auxquels il est lié » (Bourdieu, 1980, p. 147). De manière plus spécifique, la flexibilité de l'emploi musical encourage des mécanismes d'appariement de l'offre et de la demande nettement éloignés d'un idéal-type de concurrence parfaite. Ainsi, le système d'audition, qui est pratiqué dans certaines disciplines (danse et cinéma) ou dans d'autres pays tels que les Etats-Unis, demeure un

---

les plus variées (relations dans les échanges amicaux, en entreprises, de voisinage). Dans ces travaux se trouvent soulevés des questions importantes concernant les relations de sociabilité, d'entraide, de pouvoir, les accords et antagonismes ainsi que les appartenances multiples. Un objectif sociologique a été de proposer des modèles formalisés susceptibles d'être appliqués à des cas multiples. Ces formalisations doivent permettre de mettre en évidence des propriétés générales des réseaux : vulnérabilité, proximité, centralité, densité, compacité, équilibres et déséquilibres.

mode de recrutement relativement marginal dans le domaine musical parce qu'extrêmement coûteux et lourd<sup>227</sup>. Il suppose, en effet, l'examen de nombreux candidats, la location d'équipements et de locaux ainsi qu'un travail important de la part des recruteurs. Ce qui explique alors, en partie, pourquoi le marché s'organise davantage par le biais de réseaux d'interconnaissance et de recommandations, basés sur des critères réputationnels, que par des mécanismes de marché impersonnels. C'est ce que résume Alain : « *pour obtenir un contrat ça se passe par copinage : t'auras jamais une annonce dans un journal disant qu'Eddy Mitchel recherche un guitariste* » (Alain, 35 ans, guitariste). L'accès à l'emploi procède donc de contacts informels entre les musiciens, notamment des appels téléphoniques spontanés, alors que les procédures hautement formalisées sont extrêmement marginales. Le cas d'Émilie, pour accéder à la tournée de J., en est un bon exemple : « *pour J., le pianiste d'H. S. connaît bien le guitariste de J. parce qu'ils sont ensemble avec S. Ça c'est donc fait par relations, dans ce milieu-là c'est toujours comme ça. Ils ont parlé entre eux et S. a fini par dire que je pourrais faire l'affaire avec J.* » (Émilie, 28 ans, guitariste). Ce mode de fonctionnement en réseaux rend alors l'intensité et la qualité des rapports humains (savoir-être) aussi indispensable que la technique musicale (savoir-faire). Ces compétences, relayées par la réputation, se doivent donc d'être accompagnées de relations affinitaires permettant de pénétrer le milieu et de supporter les « premières années de galère », véritable période initiatique, précédant l'obtention du statut d'intermittent.

Comment caractériser ces réseaux de cooptation ? Dans son ouvrage sur la pratique du rock, D. Tassin (2004) définit le réseau comme l'ensemble des liens entre des personnes qui se rattachent de près ou de loin à un groupe de musique. V. Lemieux propose également une définition qui s'applique à la pratique musicale : « le réseau désigne un système de relations dans lequel chaque individu peut contacter directement ou indirectement tous les autres » (1999, p. 86). De l'échange purement musical et créatif à

---

<sup>227</sup> Elle est essentiellement le fait des chanteurs de comédies musicales pour lesquels les auditions, se faisant en plusieurs étapes, s'étalent sur près d'un an, comme le souligne ces deux artistes : « *j'ai fait un an d'audition pour « Notre Dame de Paris », c'était un truc vraiment très, très lent* » (Charia, 26 ans, chanteuse) ; « *j'ai dû passer 10 ou 15 castings pour le Petit Prince, c'était monstrueux, alors que j'étais parmi ceux qui étaient chouchoutés* » (Olivier, 34 ans, chanteur). Les chanteurs de comédies musicales doivent donc beaucoup s'investir en temps et faire des ateliers, même s'ils savent qu'ils peuvent ne pas être retenus au bout du parcours. En outre, cet investissement leur permet difficilement de gagner leur vie avec une autre activité.

la relation économique, le réseau constitue certes l'environnement social de la pratique musicale, mais ces définitions nous semblent incomplètes.

Il convient alors de préciser qu'étant de trois natures et de densités différentes dans les échanges, les réseaux de cooptation sont pourvoyeurs de contrats, mais à des degrés divers. À ce titre, il convient de distinguer les réseaux de pairs (les musiciens), les réseaux des professionnels de la musique qui sont bien souvent des intermédiaires à l'embauche (*managers*<sup>228</sup>, directeurs artistiques, réalisateurs) et les réseaux d'employeurs (les producteurs phonographiques et de spectacles)<sup>229</sup>. Ces derniers se définissent comme des réseaux de cooptation avec un cercle fixe d'employeurs et des employeurs satellites récurrents ou non. Le noyau de partenaires est donc stable mais restreint, alors que la périphérie est plus flexible et changeante. Sa dimension et son étendue sont liées à l'activité déployée par le musicien. C'est au fur et à mesure de la pratique que les musiciens se constituent des réseaux professionnels d'interconnaissances de plus en plus opérants. Ils représentent donc l'élément clef permettant le développement de l'activité musicale et, conséquemment, du niveau de revenus.

## **2.2. Les fonctions des réseaux : de la structuration du système d'emploi à la stabilisation de la trajectoire et des revenus**

C'est l'engagement exclusif dans l'activité musicale et l'insertion dans des réseaux professionnels qui distinguent les musiciens professionnels des amateurs : assurant la

---

<sup>228</sup> Un chanteur interrogé a souligné l'importance du réseau du *manager* ou de l'attaché de presse dont le musicien achète le carnet d'adresse, plus que les compétences : « *tu ne paies que le carnet d'adresse du manager. Un mec qui est installé et qui fait ça depuis 20 ans, en une après-midi il te décroche Le Figaro, Libé, les Inrocks, le Monde, TF1, France 2. Alors que toi tu peux passer 6 ans sans jamais avoir une personne au téléphone, même si tu es doué pour le commercial, que tu es motivé et que tu y crois ! Ça ne sert à rien parce qu'il faut le réseau, ça n'est que ça !* » (Stéphane, 30 ans, chanteur). Ce *manager* interrogé constitue son carnet d'adresse « sur le tas » : « *j'ai récupéré 300 numéros de la tournée de Johnny, j'ai les numéros de tous les mecs qui étaient là ! Tous les numéros personnels sans exception ! Des mecs tu ne peux même pas imaginer, j'ai les plus gros qui sont sur la place de Paris, j'ai leur portable direct, ça n'a pas de prix ça* » (Jean-Pierre, 32 ans, *manager*, éditeur, producteur).

<sup>229</sup> Chaque artiste appartient à un ou plusieurs réseaux de pairs (différenciations locales, de projets, de genre musical) qui constituent son groupe immédiat de référence, d'évaluation et de soutien ; c'est l'épaisseur communautaire de l'activité créatrice. Chacun tisse, en même temps, un grand nombre de liens avec les diverses catégories d'acteurs intervenant dans la production artistique ; c'est la dimension d'interaction dans le cadre de la division du travail de production. Plus la concentration de ces deux sortes d'acteurs (pairs et partenaires) est grande, plus la densité des échanges est forte (Menger, 2005).

coopération régulière entre musiciens, le fait de s'insérer dans des réseaux de cooptation est une nécessité pour devenir professionnel. Un musicien seul ne peut donc pas exister professionnellement. S'il a du talent, mais pas de contacts, il ne pourra jamais travailler, ce sont donc « les relations d'abord, le talent après » (Paradeise, 1998). Frédéric (28 ans, bassiste) est emblématique de cette nécessité puisqu'il est arrivé à Paris, sans aucune connaissance et qu'il a mis plus d'un an à constituer son réseau, l'obligeant alors à la double activité : *« je viens de Marseille. L'année où je suis arrivé à Paris, je n'avais aucun contact, donc j'étais obligé de travailler à côté. J'étais barman »*. Construire un parcours professionnel c'est donc tenter de maîtriser les règles de fonctionnement des réseaux, structurés et durables à condition d'être entretenus, mais inégalement efficaces et intéressants en termes de placement. De ce point de vue, les réseaux de musiciens accompagnateurs sont plus recherchés que ceux des musiciens de clubs ou de soirées privées. La taille et la position occupée à l'intérieur du réseau des musiciens est également une variable décisive dans le déroulement des carrières et le fait d'obtenir un travail à un niveau donné ou supérieur. L'assurance d'obtenir un travail régulier, un niveau de rémunération convenable et le maintien du statut d'intermittent du spectacle dépendent donc de la quantité et de la qualité des relations établies. Pour connaître une trajectoire professionnelle ascendante, il faut avoir un travail, mais pour être assuré de trouver régulièrement du travail, il faut disposer de relations nombreuses. En effet, *« une carrière se fait à plusieurs. Il faut rencontrer des gens, avoir un contact avec eux, leur proposer du boulot aussi à l'occasion, et finalement après, ça revient »* (Jules, 27 ans, pianiste). Les réseaux assurent donc la sécurité statutaire, financière et déterminent également les voies d'accès à une promotion dans la hiérarchie des emplois. L'activité musicale est dépendante des réseaux de cooptation qui stabilisent ou non les trajectoires puisque *« c'est ton cercle qui détermine ton emploi du temps : qui t'appelle ou qui ne t'appelle pas »* (Charles, 42 ans, batteur). En facilitant les recrutements par cooptation, les réseaux représentent alors des éléments de stabilité, en contrepartie de l'extrême flexibilité de l'emploi artistique, ainsi qu'une ligne directrice aux trajectoires musicales. Ils ont, en effet, un rôle de protection de l'emploi au profit de leurs membres, qui s'appuient sur les reconnaissances croisées nées « d'affinités électives » (Paradeise, 1998) et de la participation aux mêmes projets artistiques<sup>230</sup>. La

---

<sup>230</sup> Cette solidarité est typiquement celle d'une communauté de métier où l'on apprend autant à vivre qu'à

visibilité de chacun varie avec la quantité des expériences de collaboration réussies et avec la qualité des projets auxquels ils sont associés (Faulkner, Anderson, 1987). C'est donc l'ancienneté professionnelle et l'accumulation des projets qui permet d'élargir les réseaux d'accès à l'emploi. En somme, les engagements sont directement dépendants de l'appartenance à des réseaux de cooptation et du jeu des parrainages et des recommandations qui conduisent et certifient l'information sur les aptitudes de chacun. La production des réseaux est pour le moins ambivalente puisqu'elle stimule la production concurrentielle d'innovation et la quête individuelle d'originalité, tout en abritant les individus des conséquences de l'accroissement de la concurrence (Menger, 1991).

### 2.3. Modes de constitution des réseaux de cooptation

Selon A. Degenne et M. Forsé (1994), s'il semble difficile de savoir précisément comment les groupes se constituent et comment se tissent les combinaisons de relations, il est, en revanche, possible de comprendre comment la structure contraint les comportements tout en émergeant des interactions. Notre enquête de terrain et notamment notre immersion prolongée dans le milieu étudié, nous a permis de comprendre la manière dont se nouent les relations interindividuelles et comment les musiciens intègrent les réseaux, mais surtout de saisir le caractère essentiel du rôle qu'ils jouent. Les observations ont montré que le réseau d'un musicien apparaît comme un ensemble de cercles concentriques<sup>231</sup> au centre desquels il se trouve. Ainsi, il appartient nécessairement à plusieurs réseaux et doit mettre en place une activité de connexion par des flux orientés de communications informelles, non institutionnalisées et mettant en place des processus étroits de solidarités. La succession des projets artistiques, transitoires par nature, s'ajuste parfaitement à un univers en réseaux et tend à démultiplier les connexions : « la succession des projets, en multipliant les connexions

---

travailler, où l'on partage le même mode de vie et les mêmes goûts et dégoûts. Ainsi, cette cohésion communautaire autour d'un projet artistique est aussi un projet de vie, comme nous le verrons au chapitre 8.

<sup>231</sup> Les liens interpersonnels fonctionnent principalement au sein de cercles qui sont souvent étroits et cloisonnés, comme en témoigne Manu (40 ans, batteur) : « il y a plusieurs cercles de musiciens : il y a le cercle des antillais, le cercle des africains, le cercle du Maghreb... Il y a les cercles ethniques. Et puis il y a les cercles professionnels avec les soirées privées et les accompagnateurs. Il y a aussi le cercle pop-rock... Les styles de musique. Donc tu fais partie d'un ou plusieurs cercles ». Les engagements émergent donc de ces cercles d'appartenance.

et en faisant proliférer les liens, a pour effet d'étendre les réseaux » (Boltanski, Chiapello, 1999, p. 167). L'enchaînement des contrats engendre donc un mouvement constant de constitution et de dissolution des équipes. C'est ainsi que le réseau musical se construit en chaîne : par ses premiers engagements, l'artiste intègre un réseau, puis, avec la succession des autres projets, les connexions se multiplient à l'intérieur du réseau et concourent à l'émergence d'autres cercles. Le développement des réseaux de placement se fait alors de façon exponentielle et se multiplie au carré puisqu'un nouveau contact engendre plusieurs nouvelles connexions. À titre d'exemple, un musicien qui intègre un nouveau groupe par l'intermédiaire de l'un des membres connaîtra, du même coup, plusieurs autres musiciens, également rattachés à d'autres cercles et à d'autres musiciens. Tout s'enchaîne alors tel un « effet boule de neige » : lorsqu'un musicien en rencontre un autre, son réseau se décuple et s'élargit considérablement<sup>232</sup>. Malgré tout, les musiciens sont aussi en concurrence les uns avec les autres, ce qui peut réduire, en partie, l'efficacité de ces réseaux de cooptation. Il n'en demeure pas moins que l'extension des contacts se fait au fil des engagements. Cet « effet ricochet » est très nettement illustré par Stéphane :

On t'appelle pour faire un petit plan. Si ça se passe bien, on t'appelle pour faire un plan un peu plus intéressant, et puis, tu rencontres d'autres musiciens, et puis, t'es sympa avec eux, et puis, ils se rendent compte que t'es un bon musicien. Et voilà, ça fait boule de neige. C'est le fait de jouer sur scène... Avoir un contrat ça entraîne d'autres contrats. C'est vraiment la loi du plus t'en fais plus on t'appelle (Stéphane, 31 ans, batteur).

C'est donc le travail qui engendre le travail. Il est cependant à noter que c'est en partie en acceptant de se produire pour des rémunérations extrêmement faibles, voire en l'absence de couverture sociale<sup>233</sup>, que les musiciens bâtissent progressivement un capital social de relations et de renommée propre à assurer par la suite leur accès aux projets plus stables et rémunérateurs (Coulangeon, 2004). C'est ce « travail au noir de rodage » qui, en début de carrière, concoure au développement des réseaux : « *il faut même faire des concerts gratos parce que tu sais que tu vas rencontrer de nouvelles*

---

<sup>232</sup> Notre insertion sur le terrain nous a permis de vivre de façon directe ce processus puisqu'à chaque entretien ou observation, nous étions systématiquement aiguillées vers plusieurs autres musiciens. Les connexions se sont alors faites rapidement à l'intérieur d'un réseau et entre les réseaux, ce qui a rendu possible le fait de choisir les musiciens interrogés et de ne jamais se retrouver en manque d'enquêtés.

<sup>233</sup> Lors d'une observation, j'ai assisté à la « rémunération » d'un musicien : pour un concert dans un bar, le chanteur lui a donné 15 euros en liquide. Cette somme, plus que symbolique, a d'ailleurs été refusée lors du concert suivant.



personnes » (David, 27 ans, pianiste). Une fois le processus engagé, le fait de changer de formations relativement souvent permet au musicien d'étendre davantage son réseau, comme l'explique ce guitariste :

C'est important de ne pas rester dans le même groupe trop longtemps, ce qui est primordial c'est de pouvoir rencontrer et de travailler avec plein de gens différents. Si tu restes toujours dans le même groupe, tu ne vas rencontrer personne. Moi je voulais rencontrer plein de gens différents, donc j'ai souvent changé de groupes pour pouvoir rencontrer d'autres musiciens et heureusement d'ailleurs parce que, dans chaque groupe, j'ai rencontré des musiciens qui m'ont fait rencontrer d'autres musiciens et qui m'ont mis sur des plans intéressants (Tom, 37 ans, guitariste).

Les réseaux de cooptation s'établissent donc, en partie, par un *turn-over stratégique* d'une part et, une stratégie comportementale, d'autre part. En effet, la maîtrise technique de l'instrument s'avère tout aussi indispensable que les qualités humaines, comme l'atteste ce batteur d'expérience :

Mon réseau je me le suis monté humainement, c'est-à-dire que t'as beau être le meilleur batteur du monde si t'es un sale con personne ne va t'appeler. Donc j'ai fait en sorte d'être toujours gentil avec tout le monde, d'être avenant, plaisant, sympa, de m'intéresser à ce que faisait les gens et d'être aussi à la hauteur musicalement de ce qu'on me demandait (André, 39 ans, batteur).

Compétences musicales et humaines vont donc de paire. Pour d'autres, en revanche, ce processus est beaucoup plus inconscient et non réfléchi : « *tu le constitues mais sans y penser, sans te dire que tu rentres dans un réseau. Au départ t'en n'as pas conscience, c'est en vieillissant qu'on se rend compte qu'il y a un réseau* » (Sacha, 35 ans, pianiste). Il est cependant à noter que, contrairement au batteur cité précédemment, qui est bien inséré sur la scène française, ce pianiste a perdu son statut d'intermittent et éprouve de nombreuses difficultés à le récupérer.

Quelle que soit la nature des connexions, le réseau « *se constitue avec le temps, c'est vraiment un travail de longue haleine* » (Guillaume, 31 ans, guitariste). Et, les connexions établies peuvent mettre plusieurs années pour que le musicien intègre un projet, comme le souligne ce bassiste : « *P. D., entre la première fois où je l'ai vu et la fois où il m'a proposé sa place pour B. D. il s'est écoulé deux ans. Donc les choses ne se font pas non plus dans la seconde* » (Thierry, 43 ans, bassiste) et ce guitariste d'ajouter :

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

Mon premier gros contrat c'était avec Hallyday. C'était vraiment par hasard : c'était quelqu'un que j'avais rencontré quand j'avais 20 ans et j'en avais 28 quand c'est arrivé. Je faisais la première partie de son groupe avec mon groupe et quand on lui a proposé de monter l'équipe d'Hallyday, il s'est souvenu de moi... Bizarrement. Donc il m'a appelé (Pierre, 41 ans, guitariste).

Le processus réseaux se joue donc tout au long de la carrière. Les connexions ne sont jamais acquises. C'est pourquoi, pour accéder à une trajectoire professionnelle ascendante, le musicien ne doit jamais sortir du réseau et doit toujours rester visible : il doit donc se rappeler fréquemment à la mémoire du réseau:

C'est une spirale, un circuit, tant que tu ne sors pas du circuit tu peux t'attendre à évoluer, plus ou moins rapidement, en fonction des gens que tu rencontres. Mais si tu t'absentes de ce circuit, c'est clair qu'on ne va pas te chercher. Il faut rester présent parce que personne n'est irremplaçable. Si tu vas six mois dans ta campagne et que tu reviens, tout le monde t'as oublié, le métier t'as oublié (Lucie, 47 ans, pianiste).

La gestion de la carrière des musiciens et leurs niveaux de revenus dépendent donc directement de leur capacité à s'ancrer dans les réseaux au sein desquels les relations interindividuelles doivent toujours être entretenues. En ce sens, les observations prolongées ont permis de mettre en évidence que cet enjeu majeur relève d'un processus de sociabilité qui fait partie intégrante du métier de musicien (toujours prendre des nouvelles et rester en contacts étroits). Le réseau est inhérent à l'activité musicale puisque c'est la pratique du métier qui alimente le processus d'insertion dans les réseaux. Puisque le réseau ne se postule pas, mais se manifeste, l'une des clefs de la trajectoire est donc d'enclencher le processus à partir de l'activité musicale. On ne s'y intègre donc pas, mais on contribue à son existence et à son développement par le jeu de la coopération et de l'échange. En somme, « *le réseau se constitue avec le temps, avec la chance, avec le boulot* » (Valérie, 27 ans, guitariste). Une fois le processus établi, les musiciens les plus expérimentés et les plus réputés peuvent devenir à leur tour « tête de réseau », en coordonnant certaines activités du réseau. C'est ainsi qu'ils deviennent pourvoyeurs d'engagements : soit les employeurs font appel à eux pour engager d'autres musiciens sur leurs recommandations, soit, étant en situation de chevauchement de concerts, ils trouvent le musicien qui les remplacera.

Au-delà de leur caractère socialisateur, les réseaux de cooptation sont sources de structuration du fonctionnement du marché du travail ainsi qu'un mode d'accès à

l'emploi et à la stabilisation de la trajectoire et des revenus des musiciens. L'entrée et le maintien sur le marché du travail des musiciens et, par voie de conséquence, leurs niveaux de rémunérations, requiert donc, en l'absence de mécanismes formalisés de certification de la valeur et de la compétence, l'intégration à des réseaux de collaboration, d'apprentissage et de protection, par la maîtrise d'un faisceau d'attitudes et de savoir-être qui s'ajoutent aux compétences techniques. La professionnalisation musicale, voie difficile, longue et périlleuse, implique l'entrée et le maintien dans un ensemble de réseaux de cooptation dont nous allons voir, en détail, les modes de fonctionnement.

### **3. Les modes de cooptation : entre régulation de la concurrence, solidarité intra-professionnelle et réputations allouées**

Contraints à une mobilité au sein des réseaux à l'intérieur desquels circulent les opportunités d'emploi, les musiciens subissent les contraintes associées à la fragilité d'une identité professionnelle. Celle-ci, à défaut de pouvoir s'incarner dans des formes juridiques faisant équivalence entre les acteurs, doit être manifestée en permanence, auprès des musiciens comme auprès des employeurs. Il existe une importante circulation des musiciens à l'intérieur de chaînes de coopération et de réseaux d'affinité qui constitue le mode traditionnel de déroulement des carrières musicales. Les relations entre musiciens s'inscrivent alors dans un système de dettes réciproques, dans lequel les chances d'accès à l'emploi sont directement liées à l'entretien d'un réseau protecteur. Construire un parcours de musicien c'est tenter de maîtriser la gestion des réseaux principalement informels<sup>234</sup> d'interconnaissances, de sociabilité et pourvoyeurs d'informations et d'engagements éventuels. Le musicien doit donc les entretenir en permanence puisque la pérennité des réseaux n'est jamais garantie. C'est ce que nous allons voir à travers l'analyse du fonctionnement des réseaux de cooptation, de la nature des liens interindividuels et du ressort réputationnel de la relation d'emploi intermittent.

---

<sup>234</sup> Il existe cependant des réseaux formels tels que l' « Association des anciens élèves des métiers de la musique », créée en 2001.

### **3.1. Le fonctionnement des réseaux de cooptation**

Les modes de placement des musiciens relèvent de processus non structurés tels que la multiplication de projets éphémères qui consolident paradoxalement les relations de travail, le fait de marquer les esprits des futurs employeurs et des pairs pourvoyeurs d'engagements et enfin, l'équivalente prise en compte des aptitudes musicales et humaines.

#### ***3.1.1. Le paradoxe de la stabilité des relations dans l'instabilité de l'emploi***

Selon P.-M. Menger (2005), « les réseaux constituent des mécanismes de structuration des relations interindividuelles qui opèrent à la croisée de ce qui serait un monde de relations ponctuelles, sans mémoire et sans cesse changeantes, et de ce que peut être l'organisation au sein d'une entreprise ou d'un groupe professionnel formellement clos sur lui-même » (p. 171). Or, certaines de ces caractéristiques peuvent être nuancées puisque les réseaux organisent les échanges selon des procédures qui n'ont rien d'anarchique ni de perpétuellement instable. Le fait que ces relations soient « ponctuelles, sans mémoire et sans cesse changeantes », est donc à relativiser par l'idée de « paradoxe de la stabilité des relations dans l'instabilité de l'emploi » (Coulangeon, 2004). Le paradoxe de la « stabilité flexible » s'explique par le fait que la longévité des musiciens sur le marché du travail repose sur l'éphémère de leurs relations d'emploi puisque « près de la moitié des musiciens se maintient en moyenne dix ans sur le marché, alors même que leurs contrats de travail excèdent rarement six jours » (Coulangeon, 2004, p.273). La stabilité des réseaux d'interconnaissances professionnelles se construit donc, en partie, par l'enchaînement de projets au caractère éphémère. La fragmentation de l'emploi par la succession, voire la superposition de projets, n'est alors pas incompatible avec une insertion durable sur le marché de l'emploi. Le monde musical contient des mécanismes de consolidation des relations flexibles d'emploi comme la récurrence des liens contractuels, le recours à des « employeurs pivots » (Pilmis, 2007) et à un noyau dur de pairs pourvoyeurs d'engagements. L'élément récurrent, gage de stabilité dans cette organisation multi-projets, est précisément le réseau. C'est l'insertion dans des réseaux différents qui

permet au musicien de développer son carnet d'adresses, de décupler les possibilités d'engagements ainsi que de diversifier ses sources de revenus et, par là-même, de les sécuriser.

### 3.1.2. Marquer durablement les esprits

Le réseau fonctionne en s'appuyant sur des reconnaissances croisées nées de liens affinitaires construits dans le temps et la durée, notamment, par une participation aux mêmes projets. Pour les musiciens les mieux implantés et les plus réputés, le réseau fonctionne par lui-même et les engagements viennent à eux, comme le souligne ce bassiste de renom<sup>235</sup> :

Je n'ai jamais passé un coup de fil pour avoir du boulot. Comme j'ai un nom un peu connu, je vis sur ma réputation, donc les gens m'appellent. Je ne fais pas de trucs pour avoir des appels, je vis sur mon nom, c'est mon fond de commerce, c'est ma réputation. De ma vie je n'ai jamais appelé pour faire une séance, les réalisateurs m'appellent (Laurent, 42 ans, bassiste).

À l'inverse, ceux qui sont en périphérie des réseaux, moins pourvus de ce capital social, doivent stimuler constamment les membres, multiplier les connexions, aller à la « pêche aux cachets » et surtout, se faire voir, ou plus exactement, être vus en train de jouer. En effet, pour que les réseaux de cooptation se développent et que les musiciens se recommandent mutuellement, il faut nécessairement qu'ils se voient en situation de travail et que leurs jeux et leurs attitudes marquent positivement les esprits. C'est ce qu'explique ce guitariste : « *au fur et à mesure du temps, tu rencontres de plus en plus de gens. C'est par le fait de jouer que les gens te remarquent, et après ils t'appellent pour te mettre sur un plan* » (Guillaume, 31 ans, guitariste). Ce système d'emploi n'étant pourvu d'aucune autre mémoire qu'interpersonnelle, les musiciens doivent alors faire en sorte que les employeurs les gardent en mémoire, car « *c'est le jeu des chaises musicales quand t'es pas là tu n'existes plus ! Il ne faut pas se retirer du milieu, le truc c'est d'y mettre le pied, ouvrir la porte* » (Pierre-Étienne, 36 ans, batteur). Afin de

---

<sup>235</sup> Un des signes d'une solide insertion dans les réseaux de placement est la possibilité de refuser des contrats, faute de quoi, le musicien se retrouve dans l'acceptation contrainte des engagements: « *j'en n'ai pas refusé 15 000 mais je ne me suis pas forcé à accepter, en tout cas de moins en moins, je l'ai fait, mais je le fais de moins en moins. Au début tu ne peux pas dire non parce qu'après on ne te rappelle pas* » (Tom, 37 ans, guitariste).

multiplier ses chances globales de cachets, le musicien doit donc se rendre visible, se faire voir, entendre, reconnaître. En cela, le secteur du spectacle ne se caractérise paradoxalement pas par l'absence de règles, mais par leur abondance et leur complexité. Ce mécanisme est particulièrement vrai aux moments des retours de tournée. Nos entretiens ont ainsi permis de mettre au jour un « effet pervers » des tournées. En effet, lorsque le musicien part plusieurs semaines, voire plusieurs mois en tournée, le fonctionnement des réseaux est suspendu : le développement des contacts et leur capacité de placement sont stoppés. Étant en déplacement, le musicien n'est pas contacté pour d'autres projets. Mais une fois la tournée achevée, le réseau n'est pas immédiatement tenu informé du retour du musicien qui doit donc faire face à une période de transition durant laquelle l'information circule. Concrètement, après une tournée, le musicien doit donc relancer son réseau, soit en étant physiquement visible (sortir dans les clubs, assister aux concerts du réseau)<sup>236</sup>, soit en faisant circuler l'information, mais « *il ne faut pas dire que tu n'as pas de boulot parce que c'est suspect !* » (Lucie, 47 ans, pianiste) puisque c'est le fait de travailler qui est, implicitement, gage de compétences. Aux pesantes émotions d'après tournée, peuvent donc s'ajouter des difficultés pour relancer le réseau et retrouver des contrats. Ce fut le cas de cette choriste qui a accompagné nombres d'artistes de renom :

La plus longue période sans contrats a duré un an. Je m'en suis sortie, mais je commençais à dépérir, à avoir de plus en plus peur. T'appelles, t'essaies de renouveler les contacts. Il y a eu la période post-tournée où je me suis laissée vivre pendant un mois ou deux, et tout d'un coup, j'ai commencé à me dire que c'était bizarre parce que personne t'appelle. Et, il y a un phénomène très curieux : les gens pensent que t'es toujours en tournée. Par exemple, V. a fait un enregistrement *live* qui est passé longtemps et qui passe encore. Pendant 7 ans les gens croyaient que j'étais encore avec lui parce que ça passait à la télé (Sophie, 43 ans, chanteuse).

À l'inverse, le musicien devra prendre garde de ne pas donner, à son réseau, les informations susceptibles de le couper de certains projets. Par exemple, s'il est souvent en province, il ne devra pas le mentionner au risque de ne plus être contacté pour les projets parisiens, comme ce fut le cas pour ce pianiste :

Je regrette juste un truc, c'est d'avoir dit à pas mal de gens que j'allais fréquemment dans le sud parce qu'après ils m'ont dit qu'ils ont cru que j'étais parti définitivement. C'est une erreur parce

---

<sup>236</sup> L'entretien des réseaux de coopération et d'échange et du capital relationnel se fait donc, en partie, par la fréquentation intensive et chronophage du milieu professionnel et de ses lieux de sociabilité, rendant l'intégration sociale déficiente (cf. chapitre 8).

que j'ai sûrement loupé beaucoup de trucs. Je n'aurais pas dû le dire puisque de toute façon je travaillais sur Paris (Rémi, 40 ans, pianiste).

Ce sont également les observations qui ont montré que les opportunités professionnelles, notamment les plus intéressantes en termes de retombées économiques et symboliques, ne circulent que par « le bouche à oreille » ou par recommandations. Le musicien doit donc être fortement intégré aux réseaux, se tenir informé des contrats potentiels et tenir informé les membres du réseau de ses volontés de choix de carrière (carrière d'accompagnateur ou de membre d'un unique groupe notamment). Par exemple, pour la tournée de la Star Academy, l'information concernant une audition de batteurs a commencé à circuler au sein du réseau, sans n'être jamais confirmée. S'agissant d'une audition fermée (uniquement sur recommandations) où seize batteurs ont été appelés par la maison de disque, la date et le lieu de l'audition n'ont été connus que trois jours avant. C'est donc le réseau qui oriente les choix des employeurs.

La base du réseau est constituée des musiciens qui placent les autres musiciens sur les projets, puis, il s'élargit aux acteurs annexes, mais décisionnaires (réalisateur, directeur artistique, directeur de projet, chefs d'orchestre). L'accès à l'accompagnement d'artistes passe par ces rencontres puisque ces acteurs, déjà en place sur les projets, font appel à d'autres musiciens pour monter les équipes. Mais pour cela il faut parfois accepter, notamment en début de carrière, de jouer gratuitement. Cette forme de travail illicite permet paradoxalement une insertion professionnelle solide.

### ***3.1.3. Les réseaux d'affinité ou l'importance conjuguée des savoir-faire et des savoir-être***

Nombre de musiciens interrogés démultiplient leurs compétences musicales, en étant poly-styles et/ou poly-instrumentistes, ces formes de pluriactivité individuelle augmentent leur possibilité de placement sur des projets. Elles renforcent l'efficacité des réseaux qui deviennent plus opérationnels. Dans le choix d'un musicien pour monter un groupe, plusieurs facteurs sont pris en compte : le niveau technique bien évidemment, l'expérience musicale, mais également les « qualités humaines », comme l'explique Denis :

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

Ça dépend beaucoup de toi, il n'y a pas de règles, il n'y a aucune méthode. C'est le hasard, les rencontres et toi, ce que tu es. L'élément clef c'est ma gentillesse... Sans prétention... Des bassistes meilleurs que moi il y en a plein Paris, mais ce qui fait que je bosse c'est que les gens m'aiment bien. C'est le côté humain qui compte parce que quand tu fais autant de dates avec un mec, si ça doit être la galère tous les jours avec une tête de con... C'est mieux un mec moins bon... C'est pas que je suis mauvais ! Loin de là ! Mais par rapport à ce que je joue je suis beaucoup plus sympa (*pires*) ! (Denis, 35 ans, bassiste).

Les propos d'un musicien interrogé confirment cette importance des rapports humains dans la constitution des équipes : une fois le magnétophone éteint, un jeune batteur d'une trentaine d'années, nous a expliqué qu'il a été refusé à plusieurs auditions par « faute d'humilité », malgré ces grandes capacités techniques. Cette complémentarité entre la technique et le relationnel est également parfaitement relatée par ce guitariste :

C'est en premier les compétences musicales qui font que t'as des plans, des réseaux qui se créent, mais il y a vachement aussi l'aspect humain. Des bons musiciens il y en a plein, des très bons il y en a encore plus, donc après, ça se fait avec des gens avec qui ça passe humainement. C'est un peu ça le fond de commerce, c'est un peu ça la clef pour bosser. Compétences musicales avant tout évidemment, mais ça c'est une base que beaucoup de gens ont, donc après c'est l'humain, les connaissances, les amitiés qui se créent. Tout est dans le social... Enfin, tout est dans la musique avant tout, mais passé cette base là qui est un fond commun à plein de gens, il y a ce truc de contact. Si t'as deux musiciens devant toi, tu prends forcément celui avec lequel t'as le meilleur *feeling* (Yannick, 32 ans, guitariste).

De ce fait, un musicien ne doit jamais rien négliger. Cependant, ces comportements ne relèvent pas nécessairement d'une stratégie calculée et rationalisée, ces pratiques se faisant, bien souvent, de façon ordinaire et spontanée. Nous allons voir, plus en détail, comment l'affect joue sur les relations de travail.

### **3.2. Nature des liens professionnels : entre confraternité, cooptation et superficialité**

Contrairement à l'intérim où les relations humaines au quotidien sont souvent « médiocres » dans le sens où « il est rare d'y trouver l'estime et la confiance réciproques, signes de liens sociaux de qualité, (...) et qu'il paraît improbable de dépasser la superficialité de quelques relations » (Glazmann, 2005, p. 222), chez les musiciens, les relations de travail sont le plus souvent affinitaires. Mais pas uniquement, car comme nous allons le voir, elles se tissent, tout à la fois, sur des liens confraternels et superficiels, concurrentiels et solidaires, utilitaires et désintéressés. Leurs avantages



sont ceux de la densité des relations d'emploi, de l'intensité des interconnaissances et de la vitesse de circulation de l'information.

### ***3.2.1. Des relations de travail entre concurrence et solidarité***

Le morcellement de l'activité artistique n'induit pas unilatéralement un renforcement de l'individualisme, il permet aussi de plus grandes solidarités professionnelles (Jouvenet, 2007). La diversification génère une organisation du travail en collectif où coopération, solidarité, mais aussi compétition, dessinent les contours de l'activité musicale. Plus précisément, la sociabilité dans ce milieu revêt différentes formes : elle peut être formelle ou informelle, organisée ou spontanée, collective ou individuelle et d'intensité forte ou faible. Les relations peuvent être affinitaires ou non<sup>237</sup> et les liens peuvent être intimes ou non, routiniers ou non. Les dosages diffèrent selon les moments de la trajectoire, le degré de réussite ou d'échec artistique et les projets auxquels le musicien se rattache.

#### ***3.2.1.1. Une concurrence interindividuelle forte***

Le rapport entre l'offre et la demande de travail artistique est déséquilibré puisque « l'écart entre le nombre de candidats et la demande des employeurs est, sous l'effet même de la fragmentation de l'emploi intermittent, responsable d'une concurrence interindividuelle très vive chez les artistes et d'un effet de rationnement du travail » (Menger, 2005, p. 131). La concurrence s'intensifie et conduit, à une plus grande variabilité du niveau et des rythmes d'activité et par conséquent, à des inégalités croissantes d'activité et de revenu. Mais notre enquête de terrain a permis de comprendre que la concurrence entre musiciens est, plus ou moins exacerbée, en fonction de la spécialisation. En effet, selon le nombre de musiciens exerçant chaque instrument, la concurrence est plus ou moins rude : les guitaristes étant nettement plus nombreux que les batteurs, pour un nombre de postes à pourvoir relativement équivalent, la concurrence est plus prononcée chez ces instrumentistes. C'est ce que

---

<sup>237</sup> Malgré l'importance des liens affinitaires décrite précédemment, il n'en demeure pas moins une forme de concurrence. Les musiciens sont donc pris dans une ambivalence mêlant proximité et solidarité avec certains musiciens ainsi que concurrence et compétition avec d'autres membres du réseau.

souligne ce batteur : « *chez les guitaristes c'est la guerre, alors que chez les batteurs, il y a beaucoup plus de solidarité* » (Sébastien, 29 ans, batteur). Ceci reste cependant à nuancer puisqu'il est ressorti des observations que la communauté des batteurs est faite de plusieurs noyaux solidaires autour desquels gravitent d'autres instrumentistes en concurrence.

La question est de savoir si les relations de travail peuvent exister en dehors d'un groupe ou d'un contexte spécifique d'activité qui sert de support aux relations, c'est-à-dire si elles ne peuvent exister qu'avec la présence d'autres relations professionnelles ou si l'aspect interpersonnel l'emporte. En réalité, dans de nombreux cas, les liens ne sont que purement professionnels et les relations fortement amicales se poursuivant en dehors de la scène ou des cadres formels de travail ne sont pas majoritaires : « *en tournée tu es avec les mêmes personnes pendant quatre mois, à la fin de la tournée tout le monde est triste de se séparer, mais après on ne se revoit pas* » (Michel, 37 ans, batteur). Ou bien, elles s'amenuisent avec le temps : « *avec la troupe de la comédie musicale on se faisait des repas et tu te rends compte, qu'au fur et à mesure, de moins en moins de personne viennent* » (Aurélien, 27 ans, chanteur). Rares sont donc les liens qui subsistent en dehors et après la réalisation d'un projet, ou plus exactement, ce sont les relations choisies qui perdurent dans le temps. Celles-ci sont intenses, mais peu nombreuses. Il existe également des cercles fermés<sup>238</sup> de musiciens pour les activités de studio ou d'accompagnement. Le musicien qui veut en faire partie devra trouver le moyen de s'y insérer par la rencontre d'acteurs décisionnaires ou attendre que le cercle se modifie, notamment sous l'effet de mode ou de conflits internes.

### 3.2.1.2. Une solidarité mitigée

L'interprétation d'œuvres artistiques est un phénomène tout autant social que musical. Le musical ne peut d'ailleurs s'élaborer que s'il repose au préalable sur une interaction sociale jugée « euphorique » (Goffman, 1973) et que si les participants à l'échange sont suffisamment « pris » ou engagés dans l'action. Les liens interpersonnels sont de nature et d'intensité différentes puisqu'il est possible de les distinguer, selon nous, sur la base

---

<sup>238</sup> Les cercles sont fermés, car les acteurs décisionnaires (directeurs artistiques et réalisateurs) ne veulent pas prendre de risques financiers et reprennent alors les plus compétents, à savoir, ceux qui ont fait leur preuve en « travaillant vite et bien ».

de cinq critères : la durée de la relation (ancienneté de la relation et temps passé ensemble), l'intensité émotionnelle, le degré d'intimité partagée, les services réciproques que se rendent les partenaires (remplacements, offre d'opportunités professionnelles, recommandations) et la pluralité des contenus des échanges dans la relation.

Dans les groupes observés sur le long terme, de véritables amitiés ont émergées ; les musiciens ne se considérant d'ailleurs pas comme des collègues de travail : « *les mecs avec qui je joue c'est des amis et vice versa* » (Jules, 27 ans, pianiste). L'affect est ainsi très présent dans les situations de travail qui impliquent souvent de partager le quotidien des autres musiciens :

Pendant les tournées tu te vois tellement ! Tu te vois 24 heures sur 24, donc ça crée forcément des liens. Quand la tournée s'arrête, t'es super triste, comme à la fin d'une colo. En décembre on savait qu'on n'allait pas revoir Seb parce que Yannick le remplace, alors on pleurait tous (Valérie, 27 ans, guitariste).

C'est également la nature particulière de l'activité qui engendre des liens si privilégiés :

C'est plus facile que ton réseau soit professionnel et affectif dans la musique que dans d'autres boulots parce que musicalement tu partages des trucs qui peuvent être forts. Vu que c'est pas des horaires de bureau... Si t'es fatigué, que tu travailles avec quelqu'un la nuit en studio, t'es forcément plus proche qu'une journée dans une industrie pharmaceutique (David, 27 ans, pianiste).

C'est donc le fonctionnement même du métier qui implique une proximité affective<sup>239</sup>. La proximité musicale de la représentation scénique<sup>240</sup> et de la vie en communauté lors des déplacements, génèrent des rapports affinitaires puisque « *créer un groupe c'est créer des choses assez particulières où tu vas vivre la nuit, tu vas beaucoup parler, manger. Tu vas avoir une petite vie quoi, tu rentres dans l'intimité des gens* » (Jack, 25

---

<sup>239</sup> Cette proximité se retrouve également dans les situations de hors-travail, lorsque les musiciens partagent, notamment, des soirées ou des concerts d'autres musiciens (cf. chapitre 8).

<sup>240</sup> Le fait de jouer sur scène engendre une sorte de « communion artistique » qualifiée par D. Tassin de « Nous musical », unité faite de fortes attractions entre ses membres où « le ressenti subjectif du rock est lié à une forme de « supra-communication », présentée et vécue par les musiciens comme une communication transcendante. (...) L'harmonisation collective de la musique est un langage non verbal qui rend possible la supra-communication contenue dans le Nous musical. La musique collectivement jouée exprime des sentiments, des émotions, des expériences internes qui entrent en résonance et en empathie avec autrui. Pour l'ensemble des membres d'un groupe, une forme de liant musical les rassemble à travers l'expressivité de la musique et la façon dont cette musique se « fabrique » (Tassin, 2004, p. 189).

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

ans, guitariste). En cela, la vie d'un groupe s'apparente, pour beaucoup, à celle d'une seconde famille avec des rapports semblables à ceux d'une fratrie, voire d'une organisation semblable à un collectif, avec ces lois en régulant le fonctionnement et les rapports de force. Ainsi, certains groupes mettent en place de véritables règles de fonctionnement auxquelles les musiciens doivent se plier. En voici un exemple, avec la « loi François X » :

On a posé des lois au niveau du groupe par rapport aux nanas, on était obligé parce que si t'as deux mecs du même groupe qui se battent la même nana, c'est fini il n'y a plus de groupe, il y a forcément un *clash* ! Il y a des mecs qui sont partis du groupe à cause de ça. On a posé des lois rapidement parce qu'en tournée il y a eu un problème entre notre guitariste et notre batteur de l'époque : ils convoitaient la même nana dans un bar en Bretagne et ça a créé des problèmes. L'un des mecs c'était François, on a donné son nom à la loi. On a défini un truc : quand une nana nous plaît, on dépose une option, le premier qui dit « option »... On a le droit à deux options par soir. À partir du moment où on prend l'option, les autres membres du groupe n'ont pas le droit de s'approcher à plus d'un bras et demi de cette nana. T'as pas le droit d'aller lui parler parce qu'il faut laisser le champ libre à l'autre, mais s'il prend une veste l'autre peut y aller, mais il ne vaut mieux pas... (Richard, 33 ans, chanteur).

L'affect est si prédominant dans les relations de travail que les musiciens peuvent être profondément désappointés lors d'une situation de non-solidarité. Ces déceptions peuvent avoir de lourdes conséquences, telles que le départ du musicien. Sophie relate l'une de ses importantes désillusions :

Tu t'attaches à quelqu'un et il ne te défend pas. Il y a beaucoup de lâcheté dans ce milieu. Je me souviens d'une tournée avec F. où son producteur était un escroc. Il avait pris sous son aile F., alors que moi je travaillais depuis deux ans avec lui, mais le problème c'est que ce producteur voulait baisser les tarifs de tout le monde. F. il s'en fout parce qu'il voit à long terme, il se disait que ça allait aller vachement mieux pour lui. Mais nous, en tant qu'accompagnateur on est sur un siège éjectable, rien ne nous dit qu'il va nous garder pendant 15 ans. Il voulait nous baisser nos tarifs d'au moins 25 %, c'est-à-dire qu'on passait de 1 800 francs à 1 200 francs et moi je n'étais pas d'accord. On était plusieurs à ne pas être d'accord, le producteur s'est tout de suite braqué, il nous a envoyé une lettre d'avocat où il nous menaçait parce qu'il y avait l'Olympia. Alors on s'est tout de suite protégés, on est allé voir un avocat et ça lui a totalement déplu. Ça s'est très mal passé, on voulait couper la poire en deux, il ne voulait pas, donc moi je me suis fâchée. F. m'a appelée et il m'a dit que si je me fâchais avec lui... Que je ne me rendais pas compte, que c'était très grave. Mais moi j'étais fâchée après F. parce qu'il me disait que j'étais merveilleuse, il m'appelait ma So, ma chérie et il ne me défendait pas. J'aurais voulu qu'il fasse un geste et il ne l'a pas fait, c'est là où l'affect est mélangé. Du coup je suis partie et on n'a plus jamais retravaillé ensemble. Je ne regrette pas parce que j'ai trouvé qu'il était très lâche ; il aurait dû nous soutenir plus que ça. Et puis au niveau de l'ambiance c'était foutu, il y avait un précédent, un pavé (Sophie, 43 ans, choriste).

Les tensions entre l'amical et le professionnel peuvent donc provoquer des conflits. Lorsque l'artiste ne fait pas preuve de solidarité avec ses accompagnateurs, face à une

situation jugée injustifiée ou injuste, l'équipe peut en venir à se séparer. Mais dans bien des cas, la solidarité est opérante, engendrant alors la cooptation de musiciens.

### 3.2.2. Un système de coopération en réseaux

Les placements des musiciens sur les projets se font sur le principe du parrainage et du don/contre-don.

#### 3.2.2.1. La cooptation : un musicien en parraine un autre

Les réseaux de cooptation représentent des groupements de musiciens et d'intermédiaires à l'embauche (*manager*, directeur artistique, réalisateur) qui se soutiennent dans leurs intérêts par des mécanismes de parrainage : la tête de réseau, à savoir, le musicien le plus inséré dans le milieu, fait part des opportunités professionnelles à ceux qui lui sont proches et qu'il « parrainera » lorsqu'il montera son équipe<sup>241</sup>. C'est ce processus que décrit Lucie :

Sébastien fait bosser Yannick, Xavier, Gaël... Des mecs qui sont de son réseau à lui. Il y a des familles de musiciens sur Paris et quand t'en rencontres un, t'en rencontres dix parce qu'ils vont ensemble. Si par hasard tu t'intègres à un nouveau groupe ça peut t'ouvrir vers une autre famille. Ça fait un peu *mafia* en fait et le grand mafieux c'est Sébastien... C'est le parrain (*pires*), c'est notre tête de réseau. Et comme il a une très très bonne réputation, quand il nous propose à quelqu'un, on lui fait confiance. En général, c'est pas l'artiste qui décide de ses musiciens : J. en connaît pas de musiciens, donc elle engage Sébastien. C'est pour ça que c'est notre parrain parce que c'est lui qui a la charge de faire l'équipe. Seb écoute l'album, il pense qu'on a besoin d'être six et il lui propose les personnes (Lucie, 47 ans, pianiste).

Si l'affect est important, n'oublions pas pour autant les compétences techniques et musicales, car les « parrains » en recommandant d'autres musiciens, se portent, en quelque sorte, garant de la qualité de leurs prestations. Les propos de la guitariste citée précédemment rejoignent ceux de H.-S. Becker dans *Outsiders* : « pour obtenir les emplois les meilleurs, il faut à la fois posséder des compétences et entretenir des relations d'obligation mutuelle avec des musiciens qui sont en situation de parrainer pour ces emplois » (Becker, 1985, p. 201). Si le musicien qui a été parrainé remplit ses

---

<sup>241</sup> Le système de parrainage se retrouve également lorsqu'une tête d'affiche choisit le chanteur ou le groupe qui fera les premières parties de ses concerts. Selon le degré de renom de l'artiste, il s'agit d'une importante opportunité pour se faire connaître auprès du public. De nombreux groupes ont ainsi connu le succès grâce à des premières parties d'artistes.

fonctions avec succès, il peut alors nouer davantage de relations, créer de nouvelles connexions et ainsi s'ouvrir à d'autres opportunités professionnelles au niveau qu'il vient d'atteindre. Cette solidarité entre musiciens est basée sur la confiance en termes artistiques et sociaux. Dans ce cas, le musicien n'a pas d'audition à passer, il est simplement recommandé et, si ses compétences sont avérées, il sera ensuite rappelé, sans intermédiaires cette fois, pour rejoindre d'autres projets.

Enfin, à une plus petite échelle, chaque musicien parraine son acolyte qu'il fasse partie ou non de la même catégorie d'instrument (batterie, piano, bassiste, guitariste). C'est lui qu'il va placer dès qu'il en aura l'opportunité, comme pour ce batteur dont l'ami pianiste lui fait intégrer ses groupes chaque fois qu'il le peut. Stéphane déclare alors que « *David essaie de son côté de me placer dès qu'il sent qu'il y a une place qui se libère...il œuvre pour moi c'est mon agent (rires)* » (Stéphane, 31 ans, batteur). Les musiciens se fraient ainsi leur trajectoire par le concours d'un pair qui leur est proche. Ce peut également être par le truchement d'acteurs intermédiaires tels qu'un *manager*, un réalisateur ou un directeur artistique. Ainsi, un chanteur de notre échantillon, sous contrat dans une importante maison de disque, est souvent coopté sur d'autres projets par son directeur artistique. Ce dernier est alors un véritable relais entre le chanteur et ses autres employeurs et un pivot entre les différents contrats du chanteur.

### *3.2.2.2. Le principe du don/contre-don*

Les membres d'un même réseau sont unis par des obligations réciproques : ils se parrainent mutuellement, par embauches ou recommandations, pour décrocher des engagements. Celui qui n'est pas connu ne sera pas engagé. C'est donc le fait d'appartenir à des réseaux qui assure la recommandation :

Ça m'est arrivé de mettre des gens sur des plans, par exemple, P. B. m'a donné la possibilité de choisir mon bassiste, alors j'ai appelé Fred et je lui ai dit que j'avais un plan. Pour l'audition d'E. A. on m'a dit de trouver le percussionniste, alors j'ai appelé un ami avec lequel je voulais le faire. Et on a fait pareil pour moi, j'ai rejoint plein de projets grâce à des amis musiciens (Michel, 37 ans, batteur).

L'appartenance à un réseau assure ainsi la possibilité d'être embauché au sens où les musiciens établissent et consolident leurs relations en procurant des emplois aux autres

et en les « obligeant » à en faire de même en retour. Ce mécanisme rejoint celui de don/contre-don analysé par M. Mauss (1924) : le don se veut désintéressé, mais pour montrer sa reconnaissance, la personne en bénéficiant peut faire un don en retour, appelé « contre-don ». Le don en tant qu'acte social, qui sous entend les règles « donner, recevoir et rendre », se base donc sur une valeur de sociabilité primaire : la réciprocité. De la sorte, les musiciens coopèrent les uns avec les autres en se recommandant mutuellement. Il s'agit en cela d'une production collective en réseau.

Le système des remplacements est également un symbole du principe de don/contre-don puisqu'il a lieu dans les deux sens : « *souvent quand j'ai besoin de me faire remplacer, j'ai des remplaçants attirés que j'appelle. Je remplace aussi certains amis musiciens* » (Fabrice, 37 ans, bassiste). Il existe donc une forte solidarité à l'intérieur d'un réseau, surtout entre les musiciens qui jouent du même instrument. Il est tout de même à noter que cette forme de solidarité a un intérêt direct pour le musicien remplacé : il ne met pas dans l'embarras tout le groupe en ne pouvant pas jouer pour un concert ; de surcroît, en choisissant lui-même son remplaçant, il évite les situations de concurrence.

Enfin, le travail en *home-studio* est le cas le plus emblématique du système de don/contre-don entre musiciens puisque la collaboration gratuite est l'essence même de l'enregistrement en *home-studio* : un musicien travaille gratuitement sur le projet d'un ami qui lui rendra ensuite le même service sur son propre projet. Mais voyons maintenant comment se tissent les réputations au sein de ces réseaux.

### **3.3. La réputation : facteur d'inégalités de salaires et de répartition des opportunités d'emploi**

C'est à l'intérieur des réseaux de cooptation que se forment les réputations, favorables ou défavorables, des musiciens. Cette logique de constitution des réputations est à la base des inégalités de rémunération puisque cette dernière fluctue selon les degrés de renommée et les indices réputationnels des musiciens. L'analyse de ces éléments rendra ensuite possible celle des conditions d'émergence et de maintien des réputations. Mais avant toute chose, il convient de définir précisément trois termes clefs qui seront employés à la fin de ce chapitre ainsi qu'au chapitre suivant :

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

- La reconnaissance, entendue comme le fait d'atteindre une légitimité, se rattache aux pairs.

- Le succès (ou réussite), entendu comme le fait de gagner la faveur du public, est lié au public.

- La réputation (ou notoriété ou renommée), entendue comme une représentation commune sur quelqu'un, synthétise à la fois la reconnaissance professionnelle des pairs et le succès médiatique accordé par le public.

### ***3.3.1. La logique de constitution des réputations dans le système d'embauche***

La recherche et la sélection de l'équipe artistique est soumise au fait que la durée d'engagement est, généralement, très brève et les contraintes de souplesse organisationnelle trop pesantes pour que l'employeur soit en mesure de développer et de tester les compétences des musiciens. Il apparaît alors essentiel pour un employeur de se baser sur les réputations de chacun, puis de tisser avec les artistes des liens qui dépassent le cadre limité d'un engagement ponctuel sur un projet. Ce qui permettra de déboucher ultérieurement sur le réengagement de ceux qui apparaîtront les plus compétents. Le système d'emploi se structure alors sur la combinaison de deux principes : un régime spécifique aux intermittents favorable en matière d'indemnisation du chômage des artistes (cf. chapitre 2), d'une part, et la réputation professionnelle aux modalités d'identifications complexes (que nous allons aborder maintenant), d'autre part. Cette dernière s'appuie sur une technicité acquise par une formation initiale (qu'elle soit académique ou relevant de l'autodidaxie), sur une technicité de métier ainsi que sur des aptitudes à des comportements. Les compétences<sup>242</sup> sont, comme nous l'avons vu, majoritairement accompagnées de relations affinitaires permettant de pénétrer le milieu et de supporter les « années de galère ». L'enquête de terrain a permis de dégager une forte polarisation entre les musiciens qui sont au cœur des réseaux les plus denses d'interconnaissance et d'échange d'information et ceux dépourvus de cette ressource essentielle, étant en voie d'insertion et donc moins réputés.

---

<sup>242</sup> C'est à l'intérieur des réseaux que sont identifiées les compétences sur la base des réputations individuelles. Mais il convient de veiller à ne pas amalgamer compétence et réputation puisqu'il existe de nombreux musiciens compétents et pourtant pourvu d'une faible renommée. Même si la situation inverse est très peu courante, elle existe : il est arrivé nombre de fois, lors des observations, que des musiciens dénigraient fortement, d'un point de vue technique, des pairs fortement réputés.



Les relations contractuelles, pourtant très temporaires, des musiciens les incitent à un haut degré d'engagement puisque c'est sur chaque projet que leur réputation se fait (ou se défait), informant ainsi les employeurs sur les aptitudes et sur la valeur de chacun. La réputation doit alors se gérer comme une quasi-rente (Menger, 2005), un véritable capital dont les degrés divergent fortement selon les musiciens et les moments de la trajectoire individuelle.

### ***3.3.2. Degrés et indices réputationnels***

Parce qu'elle attache de l'importance aux individus, à ce qu'ils ont fait et à ce qu'ils sont capables de faire, la sphère musicale bâtit systématiquement des réputations. C'est ainsi que H.-S. Becker (1988) a analysé la réputation comme un processus social où les mondes de l'art font et défont constamment les réputations d'œuvres, d'artistes, de mouvements artistiques, de genres et de disciplines. Mais il est pour nous uniquement question de la réputation personnelle des artistes (ou des groupes)<sup>243</sup> découlant de l'activité collective des réseaux qui, après avoir construit les réputations, y recourent pour organiser d'autres activités, en traitant, économiquement, de manière différente les plus réputées. L'absence de signes objectifs de la qualification, tels que le diplôme, est donc suppléée par la réputation acquise auprès des pairs, des employeurs, des professionnels de la musique ainsi que du public. Il existe des degrés de l'extension de l'espace de circulation du renom. On peut donc distinguer les vedettes internationales, les célébrités nationales, les notoriétés locales et les gloires familiales. La frontière varie avec les critères de classement utilisés, mais surtout, avec le temps puisqu'un artiste peut passer, assez rapidement, d'un degré à un autre. Les réputations, de quelque niveau que ce soit, émanant de l'activité collective des membres du réseau, reposent sur un consensus, et sont de ce fait sujets à variations.

Le moyen le plus rapide et le moins coûteux d'évaluation des compétences et de recrutement est l'accumulation d'informations d'indices réputationnels et de signaux qualitatifs tels que le rythme des engagements, la valeur et le succès des projets auxquels collabore l'artiste. L'élément prépondérant dans l'identité musicale d'un

---

<sup>243</sup> Le premier postulat de la théorie de la réputation affirme le caractère exceptionnel des dons que possèdent l'artiste (Becker, 1988), mais nous ne rentrerons pas dans ces questions, à notre sens subjectives et techniques. Il ne s'agit pas de naturaliser cette question, mais de l'objectiver.

chanteur est le fait d'être sous contrat (ou non) avec une maison de disque, et d'être un artiste de renom ou en développement. Plusieurs critères doivent alors être pris en compte, notamment le fait d'être sous contrat avec une *Major Company*, un label ou être autoproduit, avoir une diffusion média, un succès commercial ainsi qu'une visibilité scénique. Une fois ces objectifs atteints, il s'agit pour l'artiste de se maintenir dans le temps et de lutter contre une certaine forme d'instabilité dans le succès puisque « *plus tu montes, plus tu es près de tomber* » (Jacques, 47 ans, chanteur).

Le degré de réputation des auteurs-compositeurs non interprètes se construit avec le temps, le succès d'un titre et le fait d'écrire ou de composer pour des artistes confirmés. Certains peuvent parfois mettre en place une forme de stratégie de « placement » et un choix dans les interprètes afin d'éviter tout risque d'incohérence dans l'accumulation d'artistes antagonistes et d'univers musicaux trop divergents.

Pour ce qui est des musiciens interprètes, le fait d'accompagner un chanteur de renom va jouer sur leur propre réputation et leur permettre éventuellement d'accéder à l'*endorsement*<sup>244</sup>, indicateur réputationnel des plus symboliques. Il s'agit, en effet, d'une forme de reconnaissance par les grandes marques de matériel musical. Il est à noter que l'*endorsement* est un processus vertueux : il est le signe d'une réputation bien établie, mais pouvant induire de nombreux engagements du fait de la visibilité de l'artiste, il contribue également à développer la réputation du musicien. Celle-ci peut valoir à son détenteur une quasi-rente, pour la rareté de son talent ou parce que la garantie offerte à l'employeur l'incite à limiter le champ de son recrutement à un cercle limité d'artistes avec lesquels des habitudes de collaboration ont été forgées.

### 3.3.3. Comment se forment et durent les réputations ?

La question est ici de savoir ce qu'est un artiste réputé. Il s'agit d'un musicien marquant et susceptible d'influencer ses successeurs, d'ouvrir de nouvelles voies à la création, voire de modifier son courant artistique. Il s'agit de la construction d'une forme

---

<sup>244</sup> C'est-à-dire à l'utilisation d'un musicien réputé pour l'assimiler et véhiculer l'image de la marque d'un instrument de musique. Les contrats d'*endorsement* vont de tarifs préférentiels pour l'achat d'instruments au don du matériel, en passant par le simple prêt. Notre observation lors d'un rendez-vous entre un musicien et son sponsor a permis de voir que les discussions relèvent uniquement du « *business* » avec la négociation des intérêts de chacun, mais jamais du musical ou de l'artistique. Le fait d'effectuer des *Master Class* (cf. chapitre 4), qui va de paire avec les *endorsements*, représente donc également la marque d'une réputation importante.

d'admiration collective, capable de soutenir l'extension de l'œuvre dans l'espace et dans le temps (capable même de passer à la postérité). Pour évaluer la production de l'artiste et lui forger une réputation, les pairs, les employeurs et le public procèdent par comparaisons avec ce que d'autres ont fait dans le même domaine. Puis, au fil de la carrière, les comparaisons s'effectueront également avec les différentes œuvres de l'artiste lui-même. En début de carrière, le musicien développe, au sein de son réseau, une réputation basée sur ses savoir-faire et savoir-être. C'est ensuite par le « bouche à oreille » que les réputations, tant positives que négatives<sup>245</sup>, se diffusent au sein des réseaux de cooptation. Au fil de la carrière, le réseau s'élargissant, la réputation des artistes et les montants de leurs cachets grandissent et, du même coup, les périodes de non-emploi et les risques de perte de statut diminuent. C'est ce que relate Thierry :

Grâce aux rencontres, plus j'avancais, plus je jouais avec des gens qui avaient de la notoriété. Plus j'en fais, plus on m'appelle, c'est un métier de réputation. Eddy Mitchel c'était une super vitrine, ça m'a permis de me faire connaître. Après ça s'enchaîne, il y a d'autres chanteurs et tu te fais connaître des musiciens de studio et après on te branche sur différents chanteurs (Thierry, 43 ans, bassiste).

Selon le type d'activités exercées et le support de l'activité (grandes salles, petites salles, radio, télé), la réputation du musicien prendra une ampleur bien différente. Ainsi, l'exposition médiatique élargit « virtuellement » le réseau du musicien, tout en décuplant ses opportunités d'emploi. Il s'agit en quelque sorte d'une « vitrine de la renommée » favorisant les connexions directes entre le musicien médiatisé et les employeurs potentiels, comme le souligne ce musicien d'une émission télévisuelle : *« moi ça m'a apporté personnellement beaucoup de boulot parce que les gens te voient à la télé pendant des mois, donc après on t'appelle. Là l'émission télé, pour le boulot ça aide, ça me fait ma carte de visite parce qu'on nous voit jouer »* (Jean-Philippe, 40 ans, batteur). Lorsque le musicien commence à se « faire un nom » (et un « visage »), le fonctionnement du réseau peut même le dépasser puisque les maisons de disque et les réalisateurs le contactent alors directement. La réputation permet donc de supprimer les intermédiaires à l'embauche (les « parrains ») et de « sécuriser » l'emploi et les revenus. Au total, le système d'emploi musical apparaît fortement stratifié : à la base, une masse importante d'interprètes, généralement sous-employés et dans l'anonymat le plus total.

---

<sup>245</sup> Lorsqu'une réputation est défavorable, il sera quasiment impossible pour le musicien de s'en défaire. Les réputations se font et se défont, mais celles qui sont négatives sont, en effet, bien plus établies.

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

Au sommet, une minorité d'artistes qui optimisent les vertus de la flexibilité en s'engageant successivement, et parfois même simultanément, dans une grande diversité de projets, décuplant du même coup leur réputation. Cette stratification est très emblématique de la polarisation des situations individuelles consubstantielle à l'économie de la réputation, dont les mécanismes cumulatifs affectent aussi bien les gains réalisés que la longévité professionnelle. Cette forme de « pyramide des réputations » s'apparente à un *iceberg* dont seule une petite partie immergée est toujours visible. Ceci étant, plusieurs éléments peuvent venir briser une réputation. S'agissant de métiers dans lesquels l'accès à l'emploi est principalement médiatisé par l'insertion dans des réseaux de cooptation où se forment les réputations, le retrait du marché de l'emploi (notamment lors d'un congé de maternité) est souvent difficilement réversible. Ce métier réputationnel fait que le musicien n'a donc pas le droit à l'erreur au risque d'être écarté des réseaux : la réputation met du temps à se construire, mais elle peut se défaire rapidement, en une erreur humaine, musicale ou technique, « *c'est pour ça que c'est dur comme métier parce que tu n'as pas le droit à l'erreur, si tu n'es pas bon ou que tu fais un pas de travers, ils ne te rappellent pas* » (Mathieu, 34 ans, pianiste). Étant affaire de temps, une fois la réputation établie, le plus difficile est donc de durer.

En somme, les facteurs explicatifs de la *précarité économique relative* des musiciens sont, d'une part, d'ordre démographique (âge et sexe) et géographique et, d'autre part, liés à la nature même du métier (division fonctionnelle du travail, flexibilité des lieux et des temps de travail), mais aussi et surtout, au poids considérable des réseaux de cooptation et de la constitution des réputations. C'est la divergence des degrés de réputation qui fait varier le nombre des engagements et les montants des cachets. Nous avons vu que ces différents facteurs peuvent être tant sources d'inégalités que de stabilité, selon que les musiciens sont dépourvus ou possèdent ces ressources immatérielles. En effet, dans le système d'emploi artistique où domine la dissolution permanente des équipes, réunies pour un concert ou un album, l'existence de réseaux apporte des éléments de stabilité, en facilitant les recrutements par cooptation et l'identification des compétences sur la base des réputations individuelles. Chaque artiste appartient donc à un ou plusieurs réseaux professionnels d'interconnaissances qui

constituent des groupes immédiats de référence, d'évaluation et de soutien. Outre la concurrence interne, ils sont sources d'entraide, d'accords, d'appuis, d'engagements, de conciliations et d'ententes. Ce qui fait dire à M. Béra et Y. Lamy (2004) que les rapports entre les agents musicaux « sont plutôt de coopération que de force » (p. 161), car le réseau est à la fois un ensemble de contraintes, mais aussi et surtout une ressource pour chacun des membres. C'est cette épaisseur relationnelle de l'activité créatrice qui est vecteur d'engagements professionnels, notamment rendus possible par les mécanismes de cooptation et de parrainage. Ces relations professionnelles représentent des « modes non institutionnalisés de résolution des problèmes informationnels sur le marché du travail » (Salais, Baverez, Reynaud, 1999 ; Granovetter, 1995).

Au total, l'instabilité permanente de l'emploi (voire l'éviction du système d'emploi) mêlée à une faiblesse des revenus est donc l'apanage des artistes en voie d'insertion professionnelle (ou, à l'inverse, à l'âge de la maturité artistique), des musiciennes plus que des musiciens, de ceux ayant des rôles secondaires dans la division fonctionnelle du travail, des moins mobiles en termes de lieu et de temps de travail, mais surtout, des musiciens subissant une intégration déficiente dans les réseaux de cooptation et/ou une réputation défavorables. La fréquence et le niveau des rémunérations des artistes font l'objet d'une cotation en continu qui varie au gré des fluctuations de la demande du public et de la réputation acquise au sein de la communauté de pairs, c'est donc « *en partie les autres qui font ton parcours* » (Yannick, 32 ans, guitariste). Ainsi, les écarts entre les conditions d'existence des uns et des autres sont considérables: pour les «sans grades», les conditions de vie et de travail sont, souvent, matériellement et moralement pénibles, alors que chez les «vedettes» prévalent une conscience élitaire et des trains de vie fastueux. Ce sont alors les ressorts réputationnels qui fondent les niveaux de rémunération et la fréquence des engagements. Ces facteurs à l'origine des inégalités de revenus représentent aussi des ressources sociales et symboliques vectrices de stabilité, pour ceux qui les possèdent, face à l'instabilité de l'emploi intermittent. Dans ce contexte d'emploi défavorable dépeint depuis la première partie de cette thèse, il convient maintenant de comprendre pourquoi le secteur de la musique de variété attire toutefois des artistes, d'ailleurs au nombre de plus en plus grandissant. Autrement dit, nous allons analyser les sources de satisfaction au travail des musiciens.



## Chapitre 6

### Les sources de satisfaction du travail musical

*« Tous les marchés de l'art fonctionnent sur les mêmes principes : lutte pour la reconnaissance, développement de la notoriété, lutte pour le maintien d'une cote avantageuse » (Péquignot., 2009).*

Dans le domaine des arts du spectacle, les salariés intermittents, précarisés dans leurs emplois, aspirent, en contrepartie, à tirer satisfaction de leur travail. Les musiciens expriment un sentiment ambivalent à l'égard de leur condition salariale : d'un côté, ils en dénoncent la précarité, vivant souvent difficilement l'instabilité et l'incertitude liées à un système d'emploi fondé sur « l'hyperflexibilité » (Menger, 2003) ; de l'autre, ils louent l'autonomie et l'intérêt du travail qu'elle leur confère. En cela, la précarité de l'emploi intermittent ne signifie pas pour insatisfaction liée à un « travail inintéressant, peu reconnu et peu épanouissant » (Paugam, 2000, p.356).

Après avoir dépeint le caractère *flexiprécaire* de la relation d'emploi intermittente (partie 1), la *précarité économique relative* liée à l'instabilité des sources et des montants des revenus des musiciens (chapitre 4) ainsi que les facteurs de ces inégalités (chapitre 5), ce chapitre vise à montrer pourquoi les musiciens s'engagent, malgré tout, dans ces carrières à risques et sur quoi repose leur satisfaction au travail dans un contexte d'emploi si peu favorable. Ainsi, nous examinerons *pourquoi des trajectoires socioprofessionnelles aussi morcelées par leur flexiprécarisation ne conduisent-elles pas à davantage de renonciation à la profession de musicien et à l'affaiblissement du statut social et symbolique conféré par le secteur de la musique de variété ?*

Les attentes des musiciens au travail se retrouvent, ainsi, au croisement de trois axes : l'épanouissement dans l'acte de travail lui-même, sa rétribution en fonction du marché et la reconnaissance par les autres du travail effectué. C'est pourquoi, après avoir présenté en quoi le travail musical relève d'une vocation (1), nous distinguerons les sources de satisfactions inhérentes au travail musical (2), telles que les relations au

travail, les conditions de travail et la nature du travail artistique en lui-même, des sources de satisfactions émanant du travail artistique (3). Ces dernières recourent les gratifications et profits symboliques liés à la reconnaissance professionnelle issue des pairs et au succès médiatique obtenu par le public.

## 1. Un travail vocationnel<sup>246</sup>

Avoir une vocation, au sens strict, signifie se sentir appelé à exercer une activité. Il s'agit donc d'un désir personnel, intérieur, d'entreprendre une carrière pour laquelle l'artiste se sent fait et destiné. David (27 ans, pianiste) décrit parfaitement cet appel de la vocation : *« je n'ai pas choisi ce métier, c'est la musique qui m'a choisi. J'ai commencé à 10 ans, c'était une histoire de révélation, c'est la rencontre qui était quasi obligatoire pour moi »*. Pour comprendre les conditions de la vocation, nous nous attacherons, dans un premier temps, à une analyse compréhensive, qui montre comment et en liaison avec quels enjeux, se construit socialement, chez certains individus, le sentiment d'une vocation. Puis dans un second temps, nous mettrons en évidence les déterminants sociaux de la vocation.

### 1.1. Les déterminants affectifs de la vocation artistique

Tous les entretiens, sans aucune exception, ont pointé la dimension émotionnelle et affective (au-delà même de la simple passion) de la genèse de la vocation, puis, de l'attachement à l'instrument choisi et, de façon globale, à la musique. Ce qui rejoint l'idée de B. Péquignot (2009) selon laquelle *« tous les artistes ont en commun de se définir professionnellement plus par le recours à la notion de la vocation que par le revenu tiré de leur activité »*. En cela, il nous semble incontournable d'aborder le caractère passionnel et *« obsessionnel »*, terme récurrent à tous les entretiens, du travail artistique.

---

<sup>246</sup> La vocation est au centre des conditions nécessaires au bon exercice de l'activité musicale. La réalisation la plus haute de ce régime réside dans la notion de génie, portée par la conception de l'art comme création originale et innovation plutôt que reproduction des modèles (Menger, 2005). Mais ces questions de génie et de talent nous semblent peu pertinentes, voilà pourquoi nous nous attachons à l'idée de vocation qui a déjà fait l'objet d'un usage proprement sociologique (Weber, 1964). Notre analyse s'écarte donc de l'idéologie du don et du génie pour tenter d'objectiver les raisons et les facteurs de la genèse de la vocation artistique.



### **1.1.1. Un travail-passion**

Dans *Les méditations pascaliennes* (1997), P. Bourdieu élabore une opposition entre le travail forcé, émanant d'une contrainte extérieure et le travail scolaire qui s'apparente à une activité divertissante. Ainsi, « le travail forcé n'est déterminé que par la contrainte externe, et le travail scolaire, dont la limite est l'activité quasi ludique de l'artiste ou de l'écrivain (...); plus on s'éloigne du premier, moins on travaille directement pour de l'argent et plus l'intérêt du travail, la gratification inhérente au fait d'accomplir le travail s'accroît, ainsi que l'intérêt lié aux profits symboliques associés au nom de la profession ou au statut professionnel et à la qualité des relations de travail qui vont souvent de pair avec l'intérêt intrinsèque du travail » (p.203). En ce sens, l'activité artistique relève d'une passion de laquelle le musicien tire de fortes satisfactions au travail ainsi que d'importantes gratifications sociales et symboliques. Mais, du fait de cet entrelacement entre travail et passion, la dissociation des sphères du travail et du hors-travail semble difficile, voire impossible (cf. chapitre 8).

### **1.1.2. Un rapport charnel avec la musique : au-delà de la passion, une obsession physique et mentale**

Avant que vienne, pour l'apprenti-musicien, le moment de toucher un instrument de musique, c'est un goût et une compétence d'auditeur qui s'affirment et qui lui resteront tout au long de sa carrière<sup>247</sup>. On ne devient jamais musicien sans être ou avoir été « fan », sans s'être déjà constitué une compétence de « récepteur expert » (Perrenoud, 2007, p. 17) en se forgeant un goût, en apprenant à écouter, à reconnaître et à entendre, puis à jouer. Ces appropriations des pratiques passent par l'apprentissage de « l'*ethos* musicien » (Perrenoud, 2007, p. 50) qui structure les rapports à l'écoute musicale. L'apprenti-musicien intériorise alors, peu à peu, un ensemble de principes et de normes.

---

<sup>247</sup> Aux travers des observations, nous avons compris que les musiciens ont toujours une écoute active de la musique au sens où ils ne peuvent jamais en avoir une écoute ludique et distrayante. En effet, involontairement et parfois même inconsciemment, la musique est toujours écoutée d'une oreille analytique, comme le souligne ce guitariste interrogé : « ça en est à un point où même quand je prends le métro je vais être attentif, mais au delà de moi... Y a toujours un truc qui marche, c'est de l'ordre du réflexe. Mais ça n'enlève pas le plaisir, au contraire » (Jack, 25 ans, guitariste).

C'est ensuite l'instrument de musique qui constitue le rouage essentiel de la constitution de l'attraction à l'activité musicale. En cela, B. Ricard (2000) exprime un rapport passionnel entretenu entre le musicien et son outil. Mais, contrairement à ces analyses et à la *doxa* en matière de vocation artistique, la quasi unanimité des musiciens interrogés n'ont pas invoqué uniquement la passion. D'autres termes, tels qu' « obsession » ou « amour total et profond », ont été employés, comme le décrivent ce bassiste et ce batteur. L'obsession peut être tant morale que physique :

Il n'y a pas une journée qui se passe sans que j'y pense, c'est un truc... Sans être une obsession... Enfin si, remarque, ça doit être obsessionnel, je dois être un peu psychotique là dessus. C'est vraiment de tous les instants, tout me ramène à ça. C'est une ouverture au monde... C'est une vocation, tu vois, c'est comme infirmière, il ne faut pas espérer gagner sa vie avec. C'est obsédant mais pas gênant, je ne suis pas victime de ça, c'est moi qui le cherche (Jonathan, 33 ans).

Le plus que je puisse tolérer c'est un mois sans faire de batterie et encore, je joue quand même parce que c'est viscéral. Voilà, le fin mot de l'histoire c'est que si je ne joue pas c'est un manque physique et psychologique en plus parce que c'est lié. C'est une vraie dope, c'est viscéral. (...) J'aime pas le terme « passion » parce qu'il y a un côté final... C'est un truc qui brûle à mort, mais ça brûle peu de temps, et je ne veux pas de ça pour la musique. C'est un truc que j'entretiens au contraire, c'est un truc qui dure, c'est un amour fort, parfois aussi fort que la passion et aussi destructeur parce qu'il y a des gros instants de doute. C'est une relation d'amour, c'est un truc hyper prenant, c'est un immense plaisir... C'est la maîtresse la plus fidèle que j'ai pu rencontrer et la plus chiantie aussi (*rires*) ! (Stéphane, 31 ans).

Cette vocation apparaît à un moment de la trajectoire de l'apprenti-musicien pour ne plus jamais le quitter, c'est en cela qu'elle devient une passion obsessionnelle. En outre, la pratique musicale est déterminée par une posture *ascétique*<sup>248</sup> autocontrainte par l'apprenti-musicien. En effet, l'adolescent passe plusieurs heures par jour à travailler son instrument et mémoriser des morceaux, selon une contrainte qu'il se fixe lui-même, comme l'exprime ce batteur :

À la maison je m'étais fait des batteries en Ricoré, avec des pots à moutarde et une pédale de grosse caisse en bois avec un ressort de machine à laver. Le virus quoi ! J'ai tout fait : je me suis fabriqué des baguettes dans des manches à balais pour me muscler les avant bras, j'ai pendant un temps retourné ma batterie pour apprendre à jouer en gaucher. J'ai eu ma première batterie après 3 ans de cours seulement. C'était une batterie électronique toute pourrie qui n'avait pas de nuances. C'est l'amour ! La musique et le son me définissent (Stéphane, 31 ans, batteur).

Cet apprentissage, bien que selon des modalités variables, relève donc à la fois du modèle sportif de la maîtrise technique et de l'efficacité de la performance ainsi que du

---

<sup>248</sup>Discipline volontaire du corps et de l'esprit cherchant à tendre vers une perfection.

régime vocationnel. Comme dans tous les métiers de vocation, la conviction personnelle de l'artiste en ses compétences et son goût pour la musique représente la ressource essentielle, mais il ne faut pas, pour autant, minimiser le poids des déterminants sociaux.

## **1.2. Les déterminants sociaux de la vocation artistique**

L'effet de la socialisation primaire sur la genèse (et la précocité) des vocations artistiques peut jouer à plusieurs niveaux : l'influence des parents, de la fratrie, de la famille élargie et, plus généralement, l'influence de l'environnement social (Coulangeon, 2004). Nous allons donc voir en quoi l'origine sociale et le milieu familial jouent un rôle central dans la détermination de la vocation musicale.

### ***1.2.1. Goûts et origines sociales : une affaire d'habitus***

Comme l'a démontré P. Bourdieu dans *La distinction* (1979), le goût, en matière d'art notamment, est socialement déterminé. C'est donc l'appartenance sociale qui détermine un style de vie par l'intermédiaire d'un *habitus*<sup>249</sup>. Les différences objectives de conditions de vie entre classes sociales sont intériorisées et restituées subjectivement par des oppositions en matière de goût. Les pratiques culturelles et les jugements émis par les agents sont des produits sociaux qui s'inscrivent dans une hiérarchie allant du plus légitime au moins légitime. Il existe ainsi des domaines culturels nobles (musique classique, peinture, sculpture, littérature, théâtre) et des pratiques moins nobles en voie de légitimation (cinéma, photo, chanson, jazz, bande dessinée)<sup>250</sup>. Les classes supérieures se distinguent donc par leurs goûts qu'ils jugent légitimes et que les classes moyennes cherchent à imiter. La petite bourgeoisie se reconnaît alors aux goûts qui lui

---

<sup>249</sup> L'*habitus* est constitué de l'ensemble des dispositions, schèmes d'action ou de perception que l'agent acquiert à travers son expérience sociale. Par sa socialisation, puis par sa trajectoire sociale, tout individu incorpore un ensemble de manières de penser, sentir et agir, qui se révèlent durables. Ce sont ces dispositions qui sont à l'origine des pratiques futures et définies comme des « structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes » (Bourdieu, 1980). L'*habitus* est « structure structurée » puisqu'il est produit par socialisation, mais il est également « structure structurante » au sens où il est générateur de pratiques nouvelles.

<sup>250</sup> On retrouve cette opposition dans les pratiques sportives, entre les sports coûteux exigeants de lourdes infrastructures (golf, course automobile, ski nautique) et les sports ascétiques (randonnée, alpinisme) qui exigent un effort physique et peu de moyen financier (Mounier, 2001).

donnent accès aux œuvres de la culture légitime sans en faire pour autant partie, à savoir, les « œuvres mineures des arts majeurs » (jazz, photographie).

Les conditions de sensibilisation de l'enfant à la musique varient alors avec l'inégale distribution sociale des habitudes et modes de consommation des biens culturels (Menger, 2001). L'accès à la vocation musicale, puis aux professions artistiques, est fortement conditionné par le jeu des héritages familiaux : les musiciens n'échappent pas à la surreprésentation dans leur rang des enfants de cadres supérieurs (phénomène qui touche l'ensemble des professions artistiques), alors que ceux issus de parents eux-mêmes musiciens sont, quant à eux, devenus relativement rares (Coulangeon, 2004)<sup>251</sup>.

### ***1.2.2. La socialisation avec la musique : une affaire de famille***

L'origine du goût pour la musique émane, le plus souvent, de la famille qui constitue le milieu « naturel », la condition nécessaire d'une vocation d'autant plus enracinée si le musicien est formé tôt. Mais, selon la spécialisation musicale, l'influence familiale est différente : chez les interprètes de musique dite savante, la précocité de la vocation est valorisée et l'apprentissage ainsi que la professionnalisation sont encouragés. À l'inverse, cette influence familiale ne joue pas au même degré chez les interprètes de musiques dites populaires et leur engagement dans la carrière de musicien s'inscrit, plus souvent, dans un contexte de tensions et de conflits<sup>252</sup>. Cet engagement s'effectue également plus tard, comme l'a montré M. Perrenoud (2007) : « chez les *musicos*, l'apprentissage d'un instrument vient en général plus tard, souvent entre douze et dix-huit ans » (p. 17). Ce qui a été confirmé par notre enquête de terrain puisque un grand nombre de musiciens interrogés, à l'image de ce bassiste, ont vu leur vocation naître à l'adolescence : « *j'ai commencé tardivement, vers 18 ans. C'est tard, surtout par rapport aux amis qui commencent le piano à 5 ans. Mais c'est aussi un instrument où tu peux ne pas être un virtuose, ton rôle étant de faire le lien entre les autres membres du groupe* » (Laurent, 42 ans). Il est à noter que le caractère précoce ou tardif de la vocation n'aura pas d'effet sensible sur le déroulement de la carrière car, par exemple,

---

<sup>251</sup> 6 % des musiciens ont un père lui-même musicien et 26 % sont enfants de cadres (Coulangeon, 2003).

<sup>252</sup> La majorité des musiciens de notre échantillon a souligné le fait que leurs parents souhaitaient qu'ils aillent au bout de leur cursus scolaire ou, tout du moins, qu'ils obtiennent le Baccalauréat, afin de leur assurer, le cas échéant, une professionnalisation extra-musicale.

ce musicien précédemment cité est parfaitement inséré dans les réseaux de cooptation et sa trajectoire professionnelle (en termes de contrats et de rémunérations) est ascendante.

### 1.2.2.1. Les familles de musiciens

La caractéristique qui exerce le plus d'influence sur la genèse de la vocation musicale est la présence de musiciens, amateurs ou professionnels, au sein du milieu familial. En retenant une définition large de la famille (parents, grands-parents, frères, sœurs et collatéraux), il ressort de l'enquête de P. Coulangeon (2004) que la majorité des musiciens interrogés, quelle que soit la nature de leur spécialisation, évoquent la présence de musiciens amateurs (38 % d'entre eux) ou professionnels (20 % d'entre eux) dans leur environnement familial<sup>253</sup>. La vocation musicale est donc plus précoce pour les musiciens dont la famille est en rapport, plus ou moins direct, avec les arts, entretenant ainsi une culture musicale et se socialisant avec ce milieu dès leur plus jeune âge, que ce soit par un parent, un frère ou toute la famille. Citons ces quelques témoignages sur les diverses origines du goût pour la musique :

J'ai commencé tôt, mon père avait une passion pour la musique et le midi quand je rentrais de l'école, on allait dans son studio... On enregistrat des trucs... Il grattait la guitare (Claire, 34 ans, chanteuse).

Le rôle de mon entourage a été d'être un peu comme des exemples, de voir que c'était possible, qu'on pouvait vivre de la musique. L'élément clé c'est d'avoir vu mon frère jouer (Frédéric, 28 ans, bassiste).

Moi je suis issu d'une famille de musiciens, donc c'est vrai que ça aide. Mon père est musicien, ma mère aussi, tous mes oncles et mon grand-père, donc j'ai baigné dans la musique, c'était familial. Mes parents m'emmenaient dans les concerts, j'écoutais, j'avais l'oreille musicale, mais le déclic vraiment ça s'est fait à 14 ans. J'ai commencé par les percussions et mon père a vu que j'étais doué donc il m'a laissé joué. Après m'a mère a dit « bon c'est bien, tu es doué mais tu vas prendre des cours ! ». J'avais la chance de jouer les week-ends avec mes parents, donc j'ai commencé à 14 ans, mais deux ans après, à 16 ans je pouvais tenir un répertoire. On faisait du bal, donc j'assurais déjà les bals à 16 ans. Ce qui était bien c'est que nous on répétait dans la

---

<sup>253</sup> Cependant, la proportion de musiciens professionnels est plus importante dans l'entourage des interprètes de musique dite savante, pour lesquels donc, l'accès à la pratique musicale a plus de chances de s'effectuer dans un environnement orienté vers une finalité professionnelle de cette pratique. Dans l'univers de la musique dite savante, la genèse des vocations se présente alors généralement comme une « affaire de famille ». La formation et l'entrée dans le métier sont, le plus souvent, encouragées et accompagnées par les parents et par un entourage familial où il n'est pas rare d'être musicien. Cet encadrement familial de la vocation et de la formation va généralement de pair avec la précocité de l'apprentissage.

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

cave. C'était la caverne d'Ali Baba : il y avait la batterie, le piano, la guitare, des trompettes ! Quand t'as des parents musiciens ça aide, tu fais des progrès beaucoup plus vite, en plus j'ai même les grands-parents, c'est la totale, tout le monde est musicien ! (Jean-Philippe, 40 ans, batteur).

Même pour ces musiciens, dont la vocation est placée sous le signe de l'évidence, c'est toujours la survenance d'une ou plusieurs personnes qui représente un élément déclencheur. C'est donc à l'importance de la pratique musicale collective, dans la famille et son entourage, qu'il faut attribuer les initiations qui ont permis au futur musicien d'approcher la musique. Il est à noter qu'un milieu familial de musiciens peut néanmoins ne pas déceler ou encourager une vocation, sans pour autant la réfréner. Jean-Jacques décrit une évolution conforme à ce schéma :

J'ai commencé la guitare à 7 ans en autodidacte. Il y avait une guitare qui servait de décoration et j'ai commandé des cordes à Noël. Il y avait un piano à la maison donc j'ai joué aussi un peu de piano. C'est assez musicien du côté de ma mère : ma grand-mère, à l'époque où les femmes ne travaillaient pas, avait quand même un niveau de concertiste et le frère de ma mère était un grand Baryton de l'Opéra de Paris. C'est des doués ! Mais je n'ai pas été repéré du tout, ils disaient « ouais, ouais, le petit il est doué » mais ça s'arrêtait là. À aucun moment mon père n'a imaginé qu'on pouvait en faire un métier. Donc ils ne se sont pas du tout inquiétés d'avoir un gamin de 7 ans qui bossait 4 heures par jour la guitare (*rires*). Ça ne les a même pas effleurés de me mettre dans une école de musique ! Je leur en ai voulu au départ de ne pas m'avoir repéré... Moi si ma fille bosse toute seule d'un instrument, plusieurs heures par jour, je me penche sur le problème (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur).

### 1.2.2.2. Les familles extérieures au milieu artistique ou l'importance de l'environnement social

Les familles qui ne comptent pas de musiciens en leur sein peuvent tout de même souhaiter initier leurs enfants à la musique ou au chant, comme ce fût le cas pour ce chanteur :

Mais pour le chant, comme je suis arménien, mon père m'avait foutu dans une chorale arménienne à 12 ans, donc ça a été un peu les prémisses. J'ai donc commencé à 12 ans, mais ça a été un peu forcé, c'est pas moi qui ai vraiment choisi ça. Mais c'est quelque chose qui m'a fait du bien et qui m'a permis de faire l'Olympia très tôt (*rires*) ! (Marc, 39 ans, chanteur).

Lorsque le musicien n'a pas été socialisé à la musique de façon précoce, la vocation apparaît plus tard au fil des rencontres, comme l'illustre l'expérience de Richard (chanteur, 33 ans) : « *je n'ai personne dans ma famille qui fait de la musique, donc ça*

*s'est fait vraiment par hasard. Quand j'avais 21 ans, j'ai suivi un pote en tournée, j'ai fait les chœurs et j'ai adoré, j'ai vu comment ça se passait et ça m'a donné envie ».*

Lorsque la socialisation musicale ne se fait pas par la famille, elle peut donc se faire par l'entourage amical ou par une rencontre musicale dans l'environnement social :

Je viens du sud et il y a une tradition, il y a des *bandas* qui défilent dans la rue et qui jouent des musiques extrêmement joyeuses, festives avec des cuivres. La toute première fois que j'ai vu ça, c'était pour la première fête de la musique en 1981... C'était ça le déclenchement. J'étais tout petit, je me retrouve dans ce village et ce groupe défile. J'ai été impressionné par les cuivres, les trompettes, les trombones, c'est ça qui m'a laissé par terre. En plus, ils jouaient dans des bars tout petits et il y avait 4 trombones et 6 trompettes, ça faisait un raffut ! C'est vraiment ça qui m'a secoué. Après les vacances, quand je suis rentré chez moi, j'ai dit à ma mère que je voulais faire de la musique. Ils sont tombés par terre parce que j'ai 4 sœurs et un frère et il n'y en a pas un qui fait de la musique. Je suis le seul à faire de la musique dans toute ma famille. Voilà comment c'est arrivé, j'ai été happé, subjugué d'un coup (Olivier, 34 ans, chanteur).

Famille, amis, professeur de musique, voisin et musiciens participent donc, à des degrés divers, au développement de la sensibilité artistique de l'apprenti-musicien qui lui permettra ensuite de s'engager dans une formation ou d'entrer directement dans la profession.

### ***1.2.3. Degrés et natures des encouragements de la vocation par la famille***

L'encadrement de la pratique par le milieu familial est tout à fait nécessaire parce qu'elle réclame une discipline de travail sans faille et une attention, qu'à l'âge souvent précoce des débuts, l'apprenti-musicien ne maîtrise pas spontanément. Les vocations plus tardives sont, en revanche, souvent moins soutenues par les parents. Selon P. Coulangeon (2004), à mesure que l'on s'éloigne des classes supérieures et de l'univers de la musique dite savante, l'orientation positive de la famille à l'égard de la vocation musicale cède souvent le pas à des attitudes beaucoup plus réservées. Ainsi, les interprètes de musiques dites populaires, dans l'enquête de P. Coulangeon (2004), déclarent le plus souvent avoir bénéficié, dans leur enfance et leur adolescence, d'un soutien très limité de leur entourage familial, voire de s'être parfois heurtés à des attitudes hostiles à l'égard de leur vocation. La pratique musicale tend davantage à susciter des réactions négatives lorsque s'affirme le projet d'en faire un métier ; la famille exprime alors une très grande inquiétude, mêlée d'une certaine incrédulité, à l'égard de cette vocation, face à des métiers mal connus et dont elle doute qu'ils

permettent d'en vivre. Cependant, à mesure que les signes objectifs de réussite apparaissent, les appréhensions des parents reculent progressivement<sup>254</sup>.

Notre enquête de terrain a mis en exergue des degrés divers et des natures variables de l'encouragement familial à l'égard de la vocation musicale. Les parents des musiciens interrogés ont joué, dans la plupart des cas, un rôle moral très important en les aidant à croire en leurs aptitudes, en la possibilité de vivre de la musique et en leur faisant parfois accéder à une formation. Ils sont et demeurent également, pour beaucoup (lorsqu'ils le peuvent), un soutien économique essentiel au musicien : « *j'ai eu des parents extraordinaires qui m'ont fait confiance et m'ont donné les moyens financiers et en temps pour que je puisse avoir le temps de travailler et de me faire une réputation à droite à gauche. Ils m'ont permis de faire ce que je voulais* » (Charles, 42 ans, batteur). Le soutien financier est, explicitement ou implicitement, gage de soutien moral, mais évite surtout à l'artiste de devoir exercer, de façon contrainte, une activité professionnelle extra-artistique. Ce qui, par voie de conséquence, lui permet de dégager du temps, et donc un engagement plus élevé dans l'exercice professionnel de son art. Les divers soutiens de la famille, dans l'entreprise du devenir musicien professionnel, sont donc indispensables, surtout lorsque cet encadrement familial s'exerce dans les dimensions les plus quotidiennes. Une fois que la vocation artistique a émergé et que l'insertion professionnelle est engagée, le musicien, qui exerce de manière professionnelle son art, va vivre des satisfactions intrinsèques *au* travail qui compensent la *flexiprécarisé sécurisée* de leur système d'emploi.

## 2. Les satisfactions inhérentes au travail

La satisfaction au travail<sup>255</sup>, processus psychique supposé non observable directement, se distingue de celui de motivation<sup>256</sup> et d'implication<sup>257</sup>, souvent confondus.

---

<sup>254</sup> Les appréhensions familiales tendent d'ailleurs à évoluer dans la mesure où certains aspects de la vie d'artiste, qui autrefois pouvaient susciter rejet et crainte (précarisation des conditions d'insertion professionnelle des jeunes, flexibilisation des relations d'emploi), se sont progressivement étendus aux travailleurs plus classiques.

<sup>255</sup> La satisfaction représente une réaction affective, émotionnelle, qui résulte de l'évaluation par l'individu de ses activités, de son travail et du constat que les résultats obtenus sont conformes à ses attentes, à ses aspirations, à ce qu'il en attendait, comme à ses valeurs (Maugeri, 2004).

<sup>256</sup> La motivation est conçue comme une dépense d'énergie engagée dans la réalisation d'un but défini ; c'est ce qui stimule le comportement humain. Il s'agit donc de l'ensemble des aspirations affectées d'un



L'implication est le comportement attendu des gestionnaires, alors que les travailleurs cherchent, eux, à éprouver de la satisfaction dans leur emploi et leur travail (travail qui leur permet de vivre leur motivation). La satisfaction est alors le produit de la confrontation des attentes du travailleur, conscientes ou non, formulées ou non, avec les résultats obtenus. C'est en cela que la satisfaction procède de la motivation : on n'est pas satisfait en soi, mais parce qu'il existe, en amont, une motivation. Les deux notions sont donc étroitement liées, mais nous ne nous attacherons ici qu'aux facteurs de satisfaction inhérents au travail, c'est-à-dire à ce qui renvoie à l'acte de travail lui-même et à l'épanouissement qu'il procure à celui qui le réalise, au sens où il lui permet de s'affirmer dans une œuvre précise. La satisfaction, dans ce cas, relève des valeurs intrinsèques que l'homme attribue au travail<sup>258</sup>. Classiquement, trois facettes de la satisfaction au travail sont distinguées : les règles et les pratiques organisationnelles (statut, rémunération, promotion), l'entourage social (collègues et supérieurs) et le travail en lui-même (tâches, activités)<sup>259</sup>. Nous analyserons donc les facteurs de satisfaction inhérents au travail des musiciens en distinguant les satisfactions émanant des relations au travail, de celles qui se rattachent aux conditions et de l'organisation du travail et enfin, celles provenant du travail artistique en lui-même.

## 2.1. La satisfaction dans les relations de travail

Tout travail s'exerce dans un cadre social. La qualité des relations qui s'établissent entre les travailleurs et la reconnaissance qu'ils en retirent constituent un facteur essentiel de la satisfaction au travail. L'une des premières sources de plaisir au travail est donc d'avoir des contacts et des relations sociales. Chez les musiciens, ces interactions au

---

coefficient de probabilité de réalisation en fonction du travail accompli et de la reconnaissance de ce travail par l'organisation (Maugeri, 2004).

<sup>257</sup> Dans l'entreprise, c'est le *management* qui met en place des dispositifs d'incitation pour déclencher les attitudes et conduites favorables à l'implication des salariés. Alors que dans les arts, l'implication est immanente aux pratiques des musiciens, portée par leur vocation.

<sup>258</sup> Les effets du sexe, de l'âge, de la catégorie socioprofessionnelle, du secteur économique et du type d'entreprise jouent un rôle majeur sur la satisfaction, mais ne seront pas analysés ici.

<sup>259</sup> R. Francès (1995) va plus loin en repérant treize sources de motivations et de satisfactions dans le travail et dans l'emploi (les occasions de développer des relations, le sentiment d'estime, l'indépendance de pensée et d'action, l'établissement des buts et objectifs, l'établissement de méthodes, la sécurité de l'emploi, les aides aux collègues, la rétribution, le sentiment de prestige, l'autorité attachée à la position, le sentiment d'être informé, le développement et le progrès personnel, le sentiment de réalisation de soi), mais cette abondance de critères nous semble moins opérante qu'une classification plus restreinte.

travail sont de trois natures : celles avec les employeurs, celles avec les clients (le public) et celles avec les collègues (les pairs) ; seules ces dernières seront abordées dans cette sous-section (celles avec le public le seront dans la section suivante).

### **2.1.1. Un travail socialisateur**

Le travail comme vecteur d'intégration sociale représente la source de satisfaction la plus répandue et celle sur laquelle les sociologues du travail ont, depuis E. Durkheim, le plus insisté. En effet, loin de séparer, la division du travail renforce la complémentarité entre les membres d'une même société (Durkheim, 2007) ou d'un même groupe de travail, en socialisant les membres. C. Baudelot et M. Gollac (2003) estiment que cette forme de plaisir au travail a pris le pas sur le plaisir de faire, de fabriquer, hautement valorisé il y a encore peu par le mouvement ouvrier. Or, pour les musiciens, ces deux sources de plaisir sont complémentaires et tout aussi importantes l'une que l'autre. Cependant, cette source de satisfaction au travail que sont les interactions ont une contrepartie : il est impossible d'éviter toute friction et conflits avec ses collègues et employeurs<sup>260</sup>. Les musiciens travaillent toujours en équipe, ce qui est source d'intérêt *au travail et du travail* :

Dans la musique, il faut être patient et enthousiaste de tout ce que tu fais. Il faut être un niais en gros, moi je suis un peu niais sur les bords : j'ai ma guitare dans les mains je suis content. Jouer de la musique ça m'éclate, du moment qu'il y a le truc humain, que c'est avec des potes et que j'ai ma gratte dans les mains (Yannick, 32 ans, guitariste).

Dans la plupart des projets artistiques, les relations qui se tissent sont majoritairement d'ordre amical.

---

<sup>260</sup>Les conflits peuvent être internes au groupe ou externes, latents ou ouverts et relever des rapports humains, financiers et/ou de l'artistique. L'enquête de terrain a permis de dégager des exemples allant de simples frictions à de véritables conflits. En voici un exemple : pour se saluer, les musiciens se font toujours la bise, donc lorsqu'ils se serrent la main c'est qu'une tension, dénotant un problème d'ordre relationnel, existe. C'est ce qu'illustre ce batteur : « *il a fallu attendre la fin du premier ou du deuxième prime-time pour que l'ambiance se détende petit à petit. Au début, il me serrait la main, après il a commencé à me faire la bise et après l'atmosphère s'est détendue* » (Michel, 37 ans, batteur).

### 2.1.2. Travail collectif et collectif de travail

La création musicale est collective. Chaque musicien doit alors entendre et écouter les autres pour composer des morceaux, les enregistrer et les jouer sur scène. C'est cette « conduite musicale collective » (Tassin, 2004) non verbalisée qui permet la création et qui apporte de la satisfaction aux musiciens, comme l'exprime ce pianiste : « *en studio c'est la satisfaction de créer quelque chose de manière collective... Le fait de participer à l'édifice qui se monte, ça c'est agréable* » (Thierry, 38 ans). Des relations affectives fortes pouvant devenir intenses, passionnelles entre les membres sont nécessaires à la constitution d'un groupe. Elles s'exercent sous la forme d'une forte interdépendance générant un sentiment de « solidarité organique ». En effet, l'idéal-type du modèle communautaire musical est la famille qui repose sur des liens d'âme, d'esprit et de cœur :

C'est encore plus symbolique que ça, c'est... On rentre dans la famille de Fab. Je me souviens, je n'arrivais plus à payer mon jus, c'est son père qui me filait des bougies ou Fab qui me filait de la tune. Quand vraiment, vraiment je n'avais pas une tune, Fab m'a prêté de l'argent. Tu rentres dans la famille. C'est réellement ça... Je me rends compte de ça en parlant avec toi. Une fois que tu travailles avec Fab, tu rentres dans la famille. Donc nous, on est un peu comme ses frères ! (Yann, 29 ans, guitariste).

La plupart des groupes interrogés ou observés fonctionnent en « clan » au sens où le *leader* défend « ses » musiciens ainsi que les autres membres de son équipe. Par exemple, le chanteur d'un groupe, sous contrat avec une maison de disque, a défendu le poste de son guitariste, alors que la maison de disque voulait en changer, prétextant que « *les morceaux et le projet tournaient en rond* »<sup>261</sup>. Nous avons également observé que ce même chanteur a accepté de diviser le montant de ses cachets par deux pour payer son ingénieur du son que le producteur de spectacle ne voulait pas garder. Le batteur de ce même groupe a, quant à lui, eu une démarche symbolique d'attachement au groupe : il a porté, sur tous les *primes-time* d'une émission télévisuelle, le *t-shirt* du groupe, même si cela lui a nettement porté préjudice<sup>262</sup>. À sa manière, de façon symbolique, il

---

<sup>261</sup> Pour la maison de disque, le chanteur auteur-compositeur est irremplaçable alors que les musiciens sont interchangeables. Les membres du groupe ne partagent pas cette vision puisque, pour eux, tous les membres sont complémentaires, formant un véritable « puzzle ».

<sup>262</sup> Le directeur artistique refusait catégoriquement que ce batteur fasse de la publicité à son groupe (qui faisait pourtant partie de la même maison de disque) en portant son *t-shirt*. L'ayant porté tout de même, ce directeur artistique n'a plus placé le batteur sur des projets annexes au groupe.

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

montrait, chaque semaine, devant des milliers de téléspectateurs son attachement au groupe en arborant ses couleurs. Le fait que le collectif de travail soit si soudé apporte une source supplémentaire de satisfaction *au* travail, puisqu'au-delà de la création en elle-même, des liens forts se tissent. Ces signes économiques et symboliques de cohésion au groupe représentent des sources de plaisir social au travail concomitant à la solidité des liens affectifs des membres du groupe. La cohésion entre les membres d'un groupe peut également être renforcée lorsqu'ils procèdent collectivement à une « illusion artistique » face à leur employeur. Un batteur interrogé a ainsi relaté un exemple de jeu de « fausse-obéissance » :

Un directeur de maison de disque arrive dans un studio pour un mixe et dit qu'il faudrait faire des suivis sur la voix pour qu'elle soit plus forte. L'ingénieur du son qui connaît par cœur ces gens là, vu que c'est une console automatisée, il bouge le bouton, mais ça ne change rien parce qu'il n'enregistre pas le truc. Donc le mec sur tout le morceau dit que là c'est bon, ça change tout et nous on était mort de rire derrière ! (André, 39 ans).

Le fait de se jouer de l'incompétence de certains directeurs artistiques peut resserrer les liens entre musiciens et, par là-même, être source de satisfaction sociale.

### ***2.1.3. Ambiance au travail et convivialité des relations de travail***

L'ambiance agréable et la convivialité des relations au travail sont des indicateurs de satisfaction au travail ainsi que d'intégration réussie du musicien dans son (ou ses) groupe(s) d'appartenance. Concrètement, il a été observé, lors des concerts, une véritable communion de groupe. C'est de cette forme de communication musicale que se tissent les liens affectifs entre musiciens. Mais, si sur scène, cette forme de « communication-communion » (Ricard, 2000) musicale est observable, c'est parce que des relations émotionnelles hors-scène la rendent possible. En effet, la musique, collectivement jouée, exprime des sentiments, des émotions, des expériences internes qui entrent en résonance et en empathie avec autrui, d'autant plus lorsqu'une base affective existe en amont. L'exécution musicale utilise le langage non verbal, exigeant une attention de tous les instants. Les sens sont donc en éveil, l'oreille bien sûr, mais aussi le regard et le toucher. Les musiciens ayant les mains occupées à jouer doivent alors élaborer des codes gestuels très personnels, comme nous avons pu le mettre en

évidence lors des nombreuses observations de concerts. Un pianiste interrogé met parfaitement en exergue cette forme de « communication-communion » musicale :

Le *live* c'est agréable pour d'autres raisons, c'est un partage sain et c'est une communication surtout parce que la manière dont jouent les gens révèle vachement. Donc il y a pas mal de personnes avec qui je ne discute pas beaucoup, mais je discute plus avec les notes. Dans ces moments là je suis heureux. Je suis heureux qu'ils aient proposé telle harmonie, que moi je lui propose celle-là et qu'il me fasse un sourire en plus... Que les gens soient contents quand ils écoutent. Une émotion c'est toujours agréable de la partager avec les autres, la musique ça en fait partie. (...) Le plaisir du *live* c'est un plaisir plus physique, plus vivant, plus collectif, plus fragile aussi parce que c'est en direct... Tu vis un moment sur l'instant (Jules, 27 ans, pianiste).

Pour l'ensemble des membres d'un groupe, une forme d'instantanéité communicationnelle, de « liant musical » les rassemble à travers l'expressivité de la musique et la façon dont elle se joue. Enfin, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, un musicien rejoint un groupe pour ses compétences techniques, musicales et, tout autant, pour ses qualités humaines et relationnelles. En effet, tous les musiciens ont expliqué qu'ils doivent, certes savoir jouer, mais aussi « *rigoler et créer l'ambiance* » (Fabrice, 37 ans, bassiste). Un projet musical englobe donc artistique et rapports sociaux<sup>263</sup>. À titre d'exemple, dans les phases de création (le « maquettage »), les musiciens travaillent, bien souvent, en binôme, voire avec le groupe entier, ce qui laisse autant de place à l'artistique qu'aux discussions. En outre, il arrive très souvent qu'un groupe effectue de nombreuses heures de transport pour ne jouer que trente minutes ou une heure sur scène. De surcroît, dans les tournées à petit budget, les musiciens partagent la même chambre, en plus du moyen de transport, des restaurants et de la scène. Partageant le même quotidien et les mêmes lieux pendant des semaines, des mois, voire plus d'un an, chaque musicien doit ajuster son comportement, faire preuve de bonne humeur et même d'humour : « *en tournée, il faut être le plus cool possible parce qu'on est en huis clos. Tu passes 4-5 jours par semaine avec l'équipe, pendant des mois, donc si ça ne se passe pas bien, c'est horrible et on ne te rappelle pas* » (Jean, 35 ans, percussionniste). Les savoir-être sont donc tout aussi importants que les savoir-faire dans la mesure où ce métier entremêle rapports sociaux (contacts perpétuels) et

---

<sup>263</sup> Il convient tout de même de préciser que ce milieu d'affects et d'émotions n'en demeure pas moins un milieu teinté d'intérêts, d'hypocrisie et, par là-même, de désillusions : « *l'expérience que j'ai eu avec S. m'a mis une grosse claque dans la gueule : on avait huit ans de travail en commun, je pensais que c'était un ami, mais tu t'aperçois que non, parce que l'intérêt du métier passe avant l'amitié qu'il peut y avoir entre deux personnes. J'ai trouvé ça malsain, donc ça m'a un peu dégouté. Je ne te cache pas que j'ai failli arrêter d'exercer ce métier là en tant que métier* » (Manu, 40 ans, batteur).

artistiques<sup>264</sup>. Au-delà des relations avec les pairs, les conditions de travail sont également des facteurs de satisfactions importantes pour les musiciens.

## **2.2. Les satisfactions issues des conditions de travail**

Selon le type d'employeur, les conditions de travail divergent, mais apportent des sources de satisfaction *au* travail complémentaires telles que la mobilité (ou, au contraire, l'ancrage géographique), les conditions matérielles, la rétribution, l'autonomie au travail et l'élasticité du temps de travail.

### **2.2.1. Mobilité et conditions matérielles des grosses productions**

Les grosses productions comme les petites structures apportent des satisfactions ayant trait aux conditions de travail : elles sont certes de natures et de degrés différents, mais complémentaires pour les musiciens. Le point commun à tous les types d'employeurs, quelle que soit la taille de la structure, réside dans la mobilité offerte aux musiciens ; la différence étant le degré de mobilité, à savoir, les plus ou moins longues distances et durées des voyages. En effet, qu'ils s'agissent d'artistes de renom ou en développement, les tournées dans toute la France sont systématiques, seul le nombre de représentations varie. Viennent, souvent, s'ajouter quelques pays francophones tels que la Belgique et la Suisse. De nombreuses représentations s'effectuent, également, dans les Départements et Territoires d'Outre Mer. Lors de l'enquête de terrain, nous avons observé que ces spectacles dans les DOM-TOM se déroulent souvent en fin de tournée et que la production propose alors un billet de retour ouvert, permettant ainsi à chacun de choisir la date de son retour. Les musiciens qui le souhaitent peuvent donc faire du tourisme ou autres et ainsi ajouter un attrait personnel aux avantages professionnels.

Les artistes à forte notoriété et les grandes comédies musicales se produisent, quant à eux, en Europe et dans le monde entier. C'est ainsi qu'une des chanteuses du spectacle « Notre Dame de Paris » a effectué une tournée européenne, puis en Asie pendant près de deux ans (Chiara, 26 ans) et qu'un bassiste (Laurent, 42 ans) a accompagné, près d'une année, en Inde, en Amérique du Sud et en Indonésie, un violoniste de jazz

---

<sup>264</sup> C'est la raison pour laquelle de nombreux musiciens sont véritablement amis et partagent de nombreux moments de hors-travail (cf. chapitre 8).

français. À l'exception de l'Océanie, tous les continents ont été traversés par les musiciens interrogés. Ceux qui ont accompagné plusieurs artistes de renom ont découvert en plusieurs années de carrière, de nombreux pays.

Au-delà de la mobilité qu'elles offrent, les tournées avec des producteurs importants sont appréciées pour la qualité de l'environnement matériel (et affectif) qu'elles procurent. Le musicien se retrouve en quelque sorte « materné », au sens où il n'a plus rien à gérer : une équipe est là pour monter son instrument, le régler, s'occuper du son et des lumières, charger et décharger le matériel, servir les repas et conduire les musiciens<sup>265</sup>. Leur programme est donc minutieusement réglé et ils n'ont rien à faire d'autre que jouer, comme le souligne ce batteur :

Pendant la tournée, tu es dans un cocon, donc quand ça s'arrête il y a une phase... Et puis bon, il va falloir que tu remontes toi-même ton instrument ! Tu ne comprends plus parce que quand tu arrives tout est monté, tout est réglé, mais après quand tu as fini les grosses tournées et que tu retournes dans ton groupe, il faut que tu transportes ta batterie et que tu la montes toi-même, donc tu retournes à la réalité des choses. J'aime bien être dans un cocon comme ça. De toute façon être dans un cocon dans une grosse tournée c'est malheureusement pas si fréquent que ça... Le vrai métier c'est plus à la *roots*, à la rock'n'roll, plutôt que les bus de tournée, les zéniths plein, les Sofitel et le foie gras (*rires*) ! (André, 39 ans, batteur).

Les plus petites structures offrent, quant à elles, d'autres avantages.

### ***2.2.2. La proximité des petites productions***

En contraste avec ces conditions de travail fastueuses, les plus petites productions, voire les autoproductions, ont également leurs avantages. Les clubs demeurent un mode d'accès au public très prisé des musiciens en raison de la proximité qu'ils offrent avec le public : il n'y a pas de scène, pas ou peu de jeux de lumières, une sonorisation rudimentaire ; autant d'éléments qui rendent la communication avec le public plus aisée et plus riche que la mise en scène du concert. Alain explique l'intérêt de ce rapport étroit au public :

---

<sup>265</sup> Lors des retours de tournée, cet aspect « *cocooning* » rejailit parfois négativement sur le couple, ce qui peut être source de tension lors de la période de réadaptation : « *même au niveau conjugal c'est un truc difficile parce que quand tu pars en tournée t'es servi, t'es gâté, tu ne fais rien, quand tu rentres t'es fatigué et t'as pris l'habitude de ne rien faire. Mais on te demande de faire puisque tu n'étais pas là. L'après tournée c'est pas évident parce qu'il y a un contraste, t'es plutôt gâté, t'es dans un cocoon et, d'un coup, il faut revenir et pas mal de choses sont à faire, mais tu n'as pas envie ou tu n'as pas l'énergie, mais il faut faire quand même !* » (Damien, percussionniste, 37 ans).

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

C'est beaucoup plus difficile d'aller chercher le public en concert parce qu'il est loin. Mais, en club, on voit les gens, on peut se parler, alors qu'en concert il y a le fameux « trou noir » à cause des projecteurs, ce qui fait qu'on devine seulement les premiers rangs. En concert, tout passe par la sono, c'est plus impersonnel, c'est plus difficile. (...) On ne joue pas beaucoup avec le groupe de reprise, mais on le garde parce que c'est notre plaisir, on a un public qui nous suit et nous ça nous amuse. Ça nous fait jouer des choses qu'on aime bien jouer alors que des fois quand on joue avec des artistes ce n'est pas forcément le cas (Alain, 35 ans, guitariste).

Le club a également l'avantage d'offrir un univers protecteur qui s'inscrit dans la continuité de l'espace domestique puisqu'il « *ne coupe pas de la vie quotidienne* » (Noa, 24 ans, chanteuse), contrastant alors avec la lourdeur des concerts de tournée ; les longs trajets et l'éloignement peuvent être pesants, malgré des conditions confortables. Le fait de ne pas s'éloigner du domicile permet une inscription et un ancrage dans le quotidien et des rythmes de travail plus structurés (les temps de travail et de non-travail étant plus nettement distingués).

La rémunération, source importante de satisfaction au travail chez les salariés classiques, ne doit pas être écartée ici, même s'il s'agit, pour les musiciens, d'un facteur secondaire de satisfaction au travail. Notons, tout de même, que certaines rémunérations particulièrement élevées représentent une source de satisfaction au travail corrélée à une forme de sécurité financière et statutaire. Cette question de la rétribution ne sera pas davantage détaillée ici puisqu'elle a représenté l'objet du chapitre 4.

### ***2.2.3. L'autonomie au travail***

Une des satisfactions majeures du travail artistique est l'autonomie qu'il confère. D'une part, la multiplicité des employeurs affaiblit, au moins en partie, le lien de subordination avec chacun d'entre eux, en renforçant l'autonomie des musiciens, s'ils obtiennent suffisamment d'engagements. Il s'en suit que comme « *t'as pas un patron sur ton dos parce que t'en as un différent à chaque fois, ça plait* » (Valérie, 27 ans, guitariste). En outre, malgré le *leadership* du chanteur ou du chef d'orchestre, les musiciens interrogés vivent, à l'unanimité, le groupe comme une absence de hiérarchie formelle et pesante. D'autre part, face à une diversité d'engagements potentiels, le musicien peut en choisir certains et en refuser d'autres, ceux sans intérêt artistique et/ou mal rétribués. Mais, seuls les musiciens suffisamment insérés professionnellement se retrouvent dans ce type



de rapport de force favorable aux négociations. C'est le cas de ce batteur à forte notoriété :

Il y a des artistes que j'ai refusés comme Sardou... J'ai refusé parce que je ne m'y voyais vraiment pas, je ne pouvais pas aller jusque là (*rires*) ! J'ai une décence (*rires*) ! Une fois j'étais allé le voir à un concert et quand j'ai vu le public je me suis dit que ce n'était pas possible. Je n'ai pas dit que je n'avais pas envie parce que c'est vexant, mais j'ai dit que je ne pouvais pas. C'est le seul que j'ai refusé alors que je n'avais rien d'autre... Ou alors oui d'autres, mais parce que c'était pas bien payé (Christophe, 50 ans, batteur).

Enfin, le système en réseaux permet aux musiciens de procéder à des arrangements pour s'échanger du travail, se recommander mutuellement (cf. chapitre 5).

#### 2.2.4. Un temps de travail élastique

Tous les musiciens interrogés, sans exception, ont évoqué la satisfaction liée à l'élasticité du temps de travail, en termes d'horaires, de nombre d'heures effectuées et de jours travaillés. Le terme « liberté » était présent dans nombre de discours, à l'image de cette pianiste : « *t'as tes journées relativement libres, moi c'est ça que j'aime, pouvoir me lever à l'heure que je veux. Je me lève quand je veux et personne ne vient m'emmerder* » (Lucie, 47 ans, pianiste). Mais surtout, l'élément essentiel est que l'activité musicale est exempte de toute routinisation : « *l'avantage de ce métier, c'est qu'on n'a pas d'horaires fixes, on voyage beaucoup, on voit plein de gens, chaque concert est différent. On n'a pas une vie de routine* » (Sébastien, 29 ans, batteur). En somme, regroupant nombre de critères satisfaisants, la vie de musicien est qualifiée de vie « rêvée » : « *les avantages ? C'est mener la vie que j'ai, la vie rêvée. À partir du moment où t'en as conscience c'est un luxe, cette vie de tous les jours c'est un luxe* » (Denis, 35 ans, bassiste)<sup>266</sup>. En effet, même si les emplois du temps ne sont pas choisis, étant fonction de la succession, voire de la superposition des engagements, l'intérêt que les musiciens en retirent est qu'ils ne subissent aucune forme de routine au travail.

Lors des entretiens, aucun musicien n'a pu répondre à la question : « pouvez-vous me décrire une journée ou une semaine type de travail ? ». Ils ont tous expliqué qu'une « journée type » et même une « semaine type », n'existent pas puisque les équipes, les

---

<sup>266</sup> Il n'en demeure pas moins que ce luxe de la vie d'intermittent est contrebalancé par toutes les angoisses, les peurs, les incertitudes, les contraintes et l'insécurité liées au statut (cf. partie 1). La réalité et les discours sont donc ambivalents.

lieux, les employeurs, la salle et le public sont à chaque fois différents, comme le souligne ce percussionniste :

On ne peut pas rester éternellement dans la même structure, c'est ça qui est bien dans ce métier : une année tu fais une tournée avec des gens, l'année d'après tu fais une autre tournée avec d'autres gens. L'année d'après tu fais des petites salles, après tu fais des grosses salles, c'est toujours différent (David, percussionniste, 38 ans).

Cette population ne connaît jamais deux journées de travail identiques tant sur le plan qualitatif que quantitatif :

Il n'y a rien de régulier, je peux glander pendant une semaine comme je peux bosser tous les jours pendant une semaine. Ça c'est vraiment la vie d'artiste, l'inspiration, l'envie, le besoin, la pression... Ça dépend sur quels projets je suis et à quel moment. C'est simple, il y a 52 semaines par an et en 25 ans il n'y a pas eu une seule semaine qui soit pareille » (Marc, 39 ans, chanteur).

La journée musicale type n'existe donc pas, mais surtout, le temps de travail du musicien et du compositeur est extrêmement variable et non quantifiable<sup>267</sup> :

La musique, c'est ça qui est intéressant, j'ai une liberté qui est totale, je ne suis pas obligée de composer, c'est vraiment un *feeling*. Il y a des semaines où tu sens que tu n'arriveras à rien, il y a des semaines où tu vas abattre deux fois plus de boulot que ce que tu fais en un an » (Rémi, 40 ans, pianiste).

C'est pourquoi, les musiciens interrogés n'avaient pas conscience de leur temps de travail global<sup>268</sup>, en faire une moyenne ne serait d'ailleurs aucunement révélateur. En effet, ce temps fluctue fortement selon les projets et les types d'activité. Pour les musiciens intermittents, la référence temporelle des 507 heures n'est donc qu'un « artefact conditionnant les indemnisations du chômage pour des secteurs protégés par l'État » (Del Sol, Gouzien, Souchard, Turquet, 1998). Le qualificatif de « journalier » est alors pertinent pour rendre compte de leur référence temporelle puisque c'est la journée, souvent densément travaillée, qui est utilisée comme unité de travail. En ce sens, M. Del Sol, A. Gouzien, N. Souchard et P. Turquet (1998) qualifient les intermittents de « journaliers des temps modernes » permettant de rendre compte d'une forme de dépendance nouvelle à l'égard de l'emploi, qui ne se réduit pas au temps de la

---

<sup>267</sup> Leur implication temporelle est extrême, surtout pour les projets en développement, afin de mettre tout en œuvre pour la réussite du projet et ne pas laisser la possibilité que le manque d'investissement soit la raison de l'échec.

<sup>268</sup> Ce qui est en partie lié à la porosité des temps sociaux que nous aborderons au chapitre 8.

relation contractuelle. Cette forme de non-routinisation dans le rythme de travail est également à relier au caractère polyvalent de l'activité artistique. En effet, le fait d'être poly-instrumentiste, poly-styles et/ou multiprojets permet une richesse dans le travail artistique, une non-routinisation de l'activité et donc un intérêt accru au travail.

### **2.3. Satisfactions émanant du travail artistique en lui-même**

Le travail artistique est source de plaisir pour lui-même. Cette satisfaction intrinsèque *au* travail recouvre, cependant, plusieurs dimensions que sont le plaisir de créer, l'ambivalence des répertoires, l'inversion des fins et des moyens dans le rapport au travail ainsi que le plaisir musical comme mode de fonctionnement du métier.

#### **2.3.1. Le plaisir de créer**

Avant de jouer ses morceaux sur scène, le musicien doit en composer la musique et écrire les paroles. Cette phase de création est véritablement une source de plaisir, comme le souligne ce parolier : *« j'ai l'habitude d'écrire tous les matins, je lance des esquisses de partout et certaines arrivent au bout. Il y a un plaisir technique de construction, un plaisir d'artisan »* (Yves, 43 ans, parolier). Ce plaisir de créer qui se rapproche du plaisir de fabriquer ressenti par les ouvriers (Baudelot, Gollac, 2003) et les artisans (Zarca, 1989), n'est pourtant pas du même ordre. En effet, à l'inverse des artisans, qui ont une activité économique de production, de transformation, de réparation et de prestation de services, les artistes jouent avec les mots et les notes afin de procurer des émotions au public. Mais pour y parvenir, le musicien se doit d'éviter de sombrer dans l'élitisme ou, à l'inverse, le convenu. C'est cette difficulté, source de satisfaction une fois surmontée que ce chanteur, auteur-compositeur, développe parfaitement :

Je trouve que les mots par contre c'est quelque chose d'extrêmement compliqué, pour pas rentrer dans un langage élitiste ni dans quelque chose qui soit déjà vu. Étant donné qu'on a une langue française qui est assez riche, tu peux vite tomber dans l'élitisme et dès que c'est trop convenu, t'as l'impression que c'est bourré de clichés. Je trouve que la marge entre les deux est infime, c'est très dur de toucher dans cette marge là, c'est-à-dire avec des mots connus de tous sans vouloir épater la galerie. Et à la fois, avec des mots connus de tous que t'arrives à faire des associations d'images, des sortes de métaphores, que t'arrives à faire redécouvrir la langue sur

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

certains mots pourtant très convenus, très banals. Ça je trouve que c'est une force, mais je sais pas si c'est le talent, la sensibilité ou le vécu (Fabrice, 28 ans, chanteur).

En somme, comme l'exprime Charlélie Couture dans une interview « *quand on compose de la musique, on est à l'intérieur de soi* ». C'est cette introspection qui est à la base du plaisir artistique.

### 2.3.2. L'ambivalence des répertoires musicaux

Il n'en reste pas moins que la scène demeure la plus profonde source d'émotions et de sensations artistiques pour le musicien : « *les moments où je prends le plus de plaisir c'est quand je fais des grandes scènes avec des artistes plus ou moins connus* » (Michel, 37 ans, batteur). Mais la nature de ce plaisir scénique prend des formes différentes. Selon les musiciens, les répertoires musicaux ne sont pas du tout vécus de la même manière. Pour certains, seuls les répertoires de musiques dites savantes sont sources de plaisir artistique puisqu'ils contribuent à l'épanouissement intellectuel :

Les moments de plaisir ? Ça fait longtemps que je n'ai pas fait de concerts classiques, mais quand je travaillais des heures... C'était très intéressant parce que t'as vraiment un travail de fond et t'as vraiment l'impression que ça t'enrichit profondément. T'as l'impression que tu touches à quelque chose qui est grand et ça c'est hyper satisfaisant (Mathieu, 34 ans, pianiste).

Pour d'autres, la satisfaction musicale prend sa source dans le répertoire de variété, à l'image de l'un des musiciens de l'émission *Star Academy* :

Le répertoire ? Je le prends très bien parce que, depuis toujours, j'ai voulu être un batteur de variété, un musicien accompagnateur. Donc le répertoire de variété qu'on fait là, je n'ai aucun problème avec ça, que ce soit sur les *primes-time* ou sur les scènes. Jouer un répertoire de variété ne m'a jamais posé problème parce que le challenge c'est surtout de réinterpréter, de changer l'interprétation selon ton talent et, suivant ton jeu, d'amener un truc différent de la version originale. Jouer des reprises ça n'a jamais été un problème pour moi, je n'ai aucun souci avec ça, c'est une musique que j'aime donc je n'ai aucun problème avec ça (Charles, 42 ans, batteur).

Pour certains, le répertoire de variété se suffit à lui-même, mais pour d'autres, ce genre de répertoire ainsi que le fait de reprendre des morceaux déjà existants (« faire des reprises »), n'est tenable que s'il est concilié avec le fait de jouer des compositions personnelles. C'est ce que relate ce guitariste : « *la variété ça continue de me plaire parce que j'ai l'occasion de m'exprimer réellement dans d'autres projets, comme j'ai*

*envie de le faire. Mais si je ne faisais que de la variété je serais vachement plus saoulé !* » (Pierre, 41 ans, guitariste). Mais, même lorsque le style musical de l'artiste accompagné ne plaît pas, le musicien pourra éprouver de la satisfaction pour un travail « bien fait » (Clot, 2010). Ainsi, lors d'une observation en studio pour l'enregistrement de l'album d'une artiste de télé-réalité, le musicien qui réalisait l'album était satisfait du résultat qui correspondait au genre musical, même s'il n'appréciait pas musicalement l'artiste. La satisfaction *au* travail émane, dans ce cas, non pas du style musical, mais du sentiment d'avoir répondu à une demande spécifique et, en cela, d'être à l'origine d'un « travail bien fait »<sup>269</sup>. Pour cet exemple précis, le morceau enregistré n'était pas apprécié en soit par le musicien, mais pour le fait qu'il répondait aux « normes » de la musique Hip-Hop. Pour s'adapter aux réalités du métier sans sacrifier l'estime qu'ils se portent à eux-mêmes, certains musiciens s'en tiennent ainsi à une conception artisanale du travail. Celui qui procède de la sorte ne se soucie plus du genre de musique qu'il joue, mais se préoccupe de jouer correctement, de posséder les compétences techniques nécessaires pour faire du « bon travail ».

Au-delà de la nature du répertoire, il semblait, à première vue, évident que sa répétitivité pourrait être source d'insatisfaction au travail. Or, nombre de musiciens ont déclaré que le fait de jouer des dizaines et des centaines de fois le même répertoire n'était pas pesant et pouvait, au contraire, être source de plaisir, comme ce fut le cas pour cette chanteuse de comédie musicale :

J'ai tellement un amour pour « Notre Dame de Paris », c'était tellement mon rêve, que je ne peux pas me lasser. En plus, c'est un spectacle vraiment difficile, donc tu ne peux pas te poser et le faire juste comme ça. Et chaque soir ça varie de 3 000 à 18 000 personnes, donc même si tu te dis que t'as l'habitude, tu as toujours le trac parce que tu as toutes ces personnes en face qui ne t'ont jamais vu, donc moi je me sens responsable. Donc il faut toujours donner le meilleur. En plus, en le faisant pendant des années, tu as la possibilité de faire toujours mieux, de limer ton personnage, de lui donner toujours quelque chose de nouveau. Je crois que c'est un acte d'amour par rapport à l'œuvre, par rapport à ton personnage, par rapport à ton métier (Noa, 24 ans, chanteuse).

La répétitivité est même vécue, dans certains cas, comme une chance de pouvoir parfaire son rôle, son personnage et son jeu. Elle paraît alors essentielle pour le spectacle joué et pour la satisfaction musicale qu'en retire l'artiste.

---

<sup>269</sup> Pour Y. Clot (2010), le plaisir du « travail bien fait » est la meilleure prévention contre le stress au travail puisqu'il n'y aurait pas de « bien-être sans bien-faire ».

### **2.3.3. Inversion des fins et des moyens dans le rapport au travail**

Le musicien doit constamment arbitrer entre travail contraint et travail choisi. Lorsqu'il en a la possibilité, les considérations d'ordre purement financier demeurent secondaires. La posture mise en avant, confirmé par les observations, est celle du désintéressement économique pour les projets d'intérêts artistiques et humains élevés. Ainsi, la nécessité de « vivre de son art » n'est pas incompatible, à leurs yeux, avec une modulation de leurs tarifs, en fonction des circonstances, pouvant aller jusqu'à la gratuité totale pour les projets en développement portés par des amis. En choisissant de consacrer du temps à un projet plutôt qu'à un autre, indépendamment de ce que cela peut leur rapporter en termes économiques, les musiciens affirment qu'ils ne sauraient être des marchands et que leur production ne saurait être une marchandise (Grégoire, 2007). Dans la lignée des analyses de N. Heinich, on peut considérer qu'il existe ainsi une certaine inversion des fins et des moyens dans leur rapport au travail (Heinich, 2005) au sens où il s'agit moins de travailler pour un revenu que de rechercher un revenu pour pouvoir produire. En effet, nombre de musiciens interrogés exercent des activités alimentaires dans le but de se dégager du temps et de l'argent pour s'investir dans des projets d'ordre vocationnel. Ce chanteur auteur-compositeur et pianiste est révélateur de cette double appartenance :

Professionnellement je fais vraiment les deux... En fait je suis auteur-compositeur donc j'écris mes chansons et c'est mon activité principale depuis 10 ans. Donc j'essaie d'en vivre, j'ai fait des albums, j'ai fait pas mal de concerts partout où je peux. Mais, parallèlement à ça, pour gagner ma vie et pour exercer mon métier autrement, je suis dans plein d'autres projets, des projets où je suis juste pianiste, des projets où je suis juste chanteur, des projets où je suis chanteur et pianiste, des projets où je ne fais que composer, mais je ne suis pas sur scène, des projets où je suis arrangeur (Sacha, 35 ans, pianiste).

Cette double figure du musicien, à la fois auteur-compositeur et interprète pour son propre projet est largement répandue chez les artistes qui ne sont pas sous contrat avec une maison de disque. Mais, une autre situation est également très répandue : celle du musicien accompagnateur qui joue avec des artistes de renom dont l'intérêt artistique n'est que peu satisfaisant et, parallèlement, avec des artistes en développement dont le projet est pourvu d'un fort intérêt artistique et/ou amical. C'est ce qu'explique ce pianiste :

Des enregistrements... J'ai fait 15 000 heures de trucs pour des potes parce que, même si t'es musicien professionnel, la musique c'est quand même un plaisir, un loisir. Donc tu aides tes potes qui te demandent de les aider à faire un truc et ils te paient un resto pour le geste. Tu fais ça en plus de ton boulot parce que tu n'es pas payé, ça, ça arrive super souvent et ça prend vachement de temps. J'en ai fait 15 milliards des trucs comme ça (Tom, 32 ans, pianiste).

Lorsque les activités alimentaires prennent le pas sur les activités vocationnelles, la satisfaction au travail est alors moindre<sup>270</sup> : *« je ne te cache pas qu'au bout de 150 dates avec Lorie, le répertoire j'en ai un peu ma claque, c'est limite je regarde l'heure à la fin du concert ou je pense complètement à autre chose. Ça s'appelle être un peu blasée, lassée par le truc »* (Magalie, 37 ans, pianiste). Dans ce cas, l'aspect alimentaire prime sur le vocationnel. En somme, avec un projet donné, un musicien peut tirer de la satisfaction artistique et/ou en termes de rapports humains ; la conciliation des deux étant l'objectif recherché. Ce pianiste relate parfaitement cette distinction :

Des fois je ressors de certains concerts un peu miné parce que musicalement j'ai une sorte de frustration. C'est pas la même chose de travailler sur des compositions complexes et de reprendre un morceau de Calogero ! C'est pas pareil ! C'est pas un jugement de valeur, mais c'est sûr qu'il y a une insatisfaction intellectuelle que tu peux avoir avec certains concerts de reprises. Tu as forcément moins de satisfaction cérébrale qu'après avoir travaillé un mois sur une œuvre classique ou contemporaine. Donc l'intérêt est moins musical, il est humain là. Il n'y a pas de jugements de valeurs, mais c'est comme si t'étais acteur, que tu faisais des films avec Truffaut ou Kubrick et qu'après tu fais des séries pour AB production. Si t'as une insatisfaction artistique c'est logique. L'un c'est une profondeur musicale et l'autre c'est une profondeur humaine (David, 27 ans, pianiste).

La nature des satisfactions au travail est donc multiple et diverge selon le type de carrière souhaitée et les moments de la trajectoire.

#### ***2.3.4. Le plaisir musical comme mode de fonctionnement du métier***

Dans les discours des musiciens en voie d'insertion professionnelle, il est ressorti que beaucoup rêvent d'accompagner tel ou tel artiste de renom, d'ailleurs bien souvent inaccessibles puisqu'étant internationaux. Alors que les musiciens plus stabilisés dans

---

<sup>270</sup> Le métier peut, en effet, prendre la forme du « gagne-pain », selon les périodes et les activités. Toutes les activités artistiques ne sont pas entièrement source de plaisir et de satisfaction, certaines étant purement alimentaires et permettant de se maintenir dans l'intermittence. Ainsi, l'appartenance des musiciens aux orchestres peut être pesante : *« je suis en ce moment sur un spectacle, c'est une grosse bouffée d'oxygène parce que dernièrement je faisais beaucoup de trucs alimentaires, beaucoup de soirées privées et c'est chiant. Tu peux pas passer ta vie à faire des reprises, c'est pas très intéressant. Quand t'as joué 500 fois le même morceau c'est gonflant. Il y a pas mal de musiciens qui font des soirées privées à contre cœur »* (Manu, 40 ans, batteur).

leur trajectoire mettent l'accent sur le fait que l'aspect essentiel d'un accompagnement réside dans la « façon de faire de la musique », plutôt que par rapport au renom de l'artiste, comme le souligne ce bassiste :

Le truc idéal je l'ai connu avec Claude Nougaro. On faisait de la musique géniale avec une interaction entre nous et Claude qui était géniale, avec beaucoup de place pour ton expression, avec un mec devant qui est béton armé dans ce qu'il écrit et dans sa façon de s'exprimer. Avec en plus, des gens qui ne sont pas des filles de 15 ans hurlantes, mais des gens on va dire « normaux » qui applaudissent s'ils aiment et qui n'applaudissent pas s'ils n'aiment pas. Donc quand ils applaudissent c'est beaucoup plus valorisant. C'est sûr que là, c'est parfait ! On s'en est jamais remis, moi je ne m'en suis jamais remis, dans le bon sens du terme. Donc c'est plus des rêves comme ça que j'ai plutôt que de jouer avec Tartempion parce que le jour où tu joues avec, tu te rends compte que c'est un vrai con, radin ! Donc tu vois, il vaut mieux ne pas se fixer sur quelqu'un, mais plutôt sur une façon de faire de la musique (Laurent, 42 ans, bassiste).

Cette citation reprend, en tout point, les aspects qui concourent à la satisfaction au travail du musicien : un répertoire artistique intéressant, de bonnes relations entre tous les membres du groupe, des conditions de travail confortables ainsi qu'un public averti. Plus encore, si le plaisir et la satisfaction d'être sur scène s'estompent, l'exercice de la musique sera difficilement rendu possible. Plaisir et musique sont donc intrinsèquement liés, comme le souligne cette choriste :

Quand il n'y a plus de plaisir de toute façon tu deviens mauvais, si tu ne le vis pas passionnément ça ne marche pas. C'est un métier que tu ne peux pas faire si t'as pas de plaisir à le faire. C'est pas compatible, si tu fais la tronche dans ce métier, les mecs ne t'appellent pas (Sophie, 43 ans, choriste).

Dans une certaine mesure, la réussite professionnelle et le produit artistique seraient donc les corollaires de cette prise de plaisir sur scène. Les groupes musicaux représentent alors une unité complexe reposant sur un équilibre, à la fois précaire et dynamique, qui se structure aux croisements de logiques individuelles et collectives, professionnelles et affectives, musicales et sociales. Le musicien est alors écartelé entre les conditions de sa réalisation intellectuelle, artistique, économique, sociale, voire affective, ainsi que le rapport instrumental à un travail subordonné à un employeur chaque fois différent. Outre ces sources de satisfactions inhérentes au travail, reposant sur le relationnel, les conditions de travail et le travail artistique en lui-même, des sources de satisfactions émanant du travail artistique peuvent être dégagées.



### **3. Les satisfactions émanant du travail artistique : reconnaissance professionnelle et succès médiatique**

Les succès éclatants sont rares, car « *il y a peu de miraculés dans ce métier : pour une carrière réussie, il y en a 9 000 dans le caniveau* » (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur). Les carrières artistiques sont aléatoires et le vivier des artistes en quête de percée cherche donc les moyens de diminuer les risques professionnels et d'accroître les chances de leur réussite, et par là-même, leur satisfaction émanant *du* travail. Cette dernière est, dans les carrières artistiques, fortement corrélée à la reconnaissance professionnelle et au succès auprès du public (le terme notoriété englobe lui ces deux dimensions), en somme à des gratifications et à des profits symboliques émanant du travail artistique. Dans cette optique, nous allons appréhender les sources de satisfactions *du* travail, c'est-à-dire celles qui découlent de l'activité artistique, en développant les dimensions de la réussite professionnelle qui engendrent son caractère diversifié et relatif ainsi que les degrés et natures de la reconnaissance.

#### **3.1. Les dimensions de la réussite**

L'analyse de la réussite recouvre plusieurs dimensions : elle peut être relative au marché musical, aux professionnels de la musique, aux pairs et au public ou encore au jugement que l'artiste porte sur propre travail.

##### ***3.1.1. Réussite commerciale et économique***

Les mois de création artistique laissent ensuite place à environ 18 mois d'exploitation de l'album. L'objectif est d'atteindre le plus possible de ventes et la plus haute récompense, appelée « certification ». La crise actuelle de la musique enregistrée se reflète d'ailleurs dans les niveaux d'attribution de ces certifications : de moins en moins nombreuses, elles marquent également des niveaux de ventes plus faibles. C'est ainsi qu'en juillet 2009, le SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique) a modifié

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

les seuils des certifications afin de mieux tenir compte des récentes évolutions du marché<sup>271</sup>. Les nouveaux seuils, pour la vente d'albums, sont les suivants :

Récompenses	Disque d'argent	Disque d'or	Double disque d'or	Disque de platine	Double disque de platine	Triple disque de platine	Disque de diamant
<b>Avant juillet 2006</b>	50 000	100000	200 000	300000	600 000	900 000	1 000 000
<b>Juillet 2006-juillet 2009</b>	35 000	75 000	<i>Supprimé</i>	200 000	400 000	600 000	750 000
<b>Depuis juillet 2009</b>	<i>Supprimé</i>	50 000	<i>Supprimé</i>	100 000	200 000	300 000	500 000

Source : Syndicat National de l'Édition Phonographique, 2010

L'enquête de terrain a mis en évidence le fait suivant : lorsqu'un artiste et son projet passent de l'autoproduction au rattachement à une maison de disque et, *a fortiori* une *Major Company*, les ventes d'albums augmentent mécaniquement. En effet, une équipe spécialisée s'occupe de la promotion de l'artiste et de la relation aux médias, ce qui décuple nécessairement l'exposition de l'artiste au public et donc, potentiellement, les ventes. Cependant, le seuil atteint, pour les artistes en développement, reste tout de même relativement faible. Ainsi, les ventes d'un groupe interrogé sont passées de 1 000 à 30 000 albums, à la suite d'un contrat passé avec une maison de disque. Notons qu'il ne s'agit pas dans l'absolu d'un important succès commercial, même si l'augmentation est à pointer. Dans ce cas, l'un des membres du groupe interrogé ressentait un fort sentiment d'échec, car l'objectif des ventes était bien plus élevé et a donc été largement non-atteint avec ces 30 000 unités. Mais dans un autre contexte, d'autoproduction par exemple, ce même niveau de vente aurait été synonyme d'une certaine réussite. La notion de réussite (et d'échec) est donc relative puisqu'elle dépend du degré de renom de l'artiste (ou du groupe), du fait d'être produit par une maison de disque ou autoproduit, du nombre d'albums précédemment vendus<sup>272</sup> ainsi que de la promotion et

<sup>271</sup> Le marché physique représente 82 % du marché de la musique enregistrée et le marché numérique, 18% (SNEP, 2010).

<sup>272</sup> Un échec commercial n'est pas, quant à lui, nécessairement lié aux méventes. Il peut, par exemple, être lié à un problème de distribution (la centrale d'achat ne livre plus les albums dans les points de vente). Cette forme d'échec, qui ne relève en rien de l'artistique, est très décevante, voire destructrice

de la diffusion médiatique<sup>273</sup>. La réussite financière est, quant à elle, étroitement corrélée au succès commercial et à la perception des droits d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur (cf. chapitre 4).

### 3.1.2. Succès médiatique

Concernant le succès médiatique, là encore, plusieurs critères entrent en compte :

- Le titre connaît-il une faible ou une importante diffusion radiophonique (a-t-il une forte « rotation »<sup>274</sup>) ?
- Quelle est la durée de vie du titre (en semaines) sur les ondes<sup>275</sup> ?
- S'agit-il de diffusions locales, régionales ou nationales et sur combien de radios ?

Lorsqu'un artiste obtient le passage de son titre sur une radio, mais que les autres ne le diffusent pas, la première cessera alors, bien souvent, cette programmation. Selon le public ciblé par le projet, il conviendra d'obtenir la radio qui a le plus d'audience dans ce style musical. Nombre d'artistes interrogés souhaitaient obtenir la diffusion de leurs titres sur NRJ<sup>276</sup>, première radio de France des moins de 65 ans (Médiamétrie, 2008). La diffusion sur cette radio s'accompagne traditionnellement du tournage d'un vidéo-clip et donc de son passage à la télévision<sup>277</sup>.

---

pour l'artiste désillusionné qui aura beaucoup de difficultés à poursuivre sur un nouvel album. Ce fut le cas pour plusieurs chanteurs interrogés.

<sup>273</sup> L'échec commercial peut être lié à la censure médiatique d'un titre, voire d'un projet : un titre engagé, dénonciateur ou trop marqué politiquement pourra être refusé par les radios. Or, si un *single* est censuré, la promotion n'est plus rattrapable et les autres titres seront également occultés par les médias, ce qui entraînera mévente et échec commercial. C'est ce que nous a expliqué le chanteur d'un groupe à forte notoriété qui s'est pourtant vu refusé le passage en radio de l'un de ses derniers titres, portant sur N. Sarkozy. Voilà pourquoi succès commercial, médiatique et scénique sont corrélés puisque l'un entraîne l'autre.

<sup>274</sup> Sachant que la rotation moyenne hebdomadaire par titre est de 4,2 diffusions pour un titre francophone (SNEP, 2010).

<sup>275</sup> Le nombre total d'entrées en *Play-List* (nouveautés qui cumulent pour la première fois plus de trois diffusions sur la tranche horaire 5h/24h) est de 2 207 titres comprenant 672 titres francophones (SNEP, 2010).

<sup>276</sup> Son programmeur est d'ailleurs surnommé « Dieu » par les artistes puisqu'il a le pouvoir de faire émerger ou non un groupe, en choisissant de le diffuser et donc de faire naître son succès. Mais le passage sur NRJ peut également empêcher la diffusion sur d'autres radios au sens où « *NRJ est un anti-le reste* » (Jonas, 25 ans, batteur).

<sup>277</sup> Mais parfois, même avec un important développement média, l'échec du groupe peut être inéluctable. Ce fut le cas de K., premier groupe à avoir fait un programme de télé-réalité traitant de la signature de son contrat en maison de disque et de la mise en vente de l'album. Les titres de ce groupe étaient parallèlement diffusés sur la radio NRJ, mais malgré toutes ces expositions médiatiques, ils n'ont que très peu vendu d'albums (environ 30 000) et n'ont fait quasiment aucune scène. Le batteur décrit très nettement sa forte déception liée au non-succès de son groupe : « *je suis en pleine déprime. Ça, c'est un*

- Le nom du titre et de son interprète sont-ils annoncés par l'animateur radio ? Il existe, en effet, au sein des radios, un système de test des *singles* qui définit, par la suite, ses créneaux de passage : si le titre est mal reçu par les auditeurs (s'il « teste mal »), il ne sera pas annoncé par l'animateur puisqu'il se situera entre deux autres morceaux. Il s'agit alors d'un « *single* tampon ». Ce type de « morceau blanc » connaîtra difficilement la notoriété souhaitée dans la mesure où il reste dans l'ombre des autres morceaux qui sont, eux, annoncés par l'animateur.

- Quel est le nombre de titres exploités par album ? Il convient de savoir qu'un album est considéré comme une réussite médiatique lorsqu'il est exploité à hauteur de trois, voire quatre *singles*, qui passent régulièrement sur plusieurs radios et pendant plusieurs mois.

Les artistes bénéficient généralement d'un effet en cascade de l'impact d'un titre sur ses autres morceaux. On compte 245,5 passages, en moyenne, par artiste, mais certains atteignent des sommets : Jean-Jacques Goldman cumule plus de 30 000 passages, Eddy Mitchell, Étienne Daho, Pascal Obispo, Serge Gainsbourg plus de 20 000 (Benhamou, 2004). Au total, 46 artistes en obtiennent plus de 10 000. C'est là une distribution très inégalitaire, avec des extrêmes surdimensionnées, typique de l'économie de la musique de variété. Le problème d'accès aux médias a été la difficulté la plus récurrente pour les artistes interrogés. Ces derniers font, en effet, artistiquement, tout leur possible, mais le destin médiatique du projet ne leur appartient pas. Ils ne sont pas en mesure de gérer ces paramètres décisionnels<sup>278</sup>. La réussite, qui recouvre les dimensions financières et symboliques (de prestige), passe inévitablement par la médiatisation et, notamment, par

---

*pull qu'on m'a donné à la belle époque de K., c'est un pull que j'ai depuis deux ans, je le mets tous les jours, je le lave tous les soirs pour le mettre le matin. Je l'avais pendant l'émission et il y a quelques jours je me suis dit que si je le mets encore, c'est que je porte sur moi l'échec de ce premier album. La déprime que j'ai c'est parce qu'autour de moi je n'avais que des gens qui me disais que ça valait 200 000 ventes ! (...) J'ai eu toute la promo du monde sur mon album, j'ai eu NRJ, j'ai eu la télé, des affiches 4 par 3 dans le métro. J'ai eu tout ce qu'il fallait. C'est pour ça que je le prends comme un échec parce que je n'ai pas d'excuses. Cet échec n'a trait qu'à mon travail » (Jonas, 25 ans, batteur). Cette déception est d'autant plus forte puisque l'échec de l'album remet en cause le travail artistique en lui-même, car le groupe avait obtenu la diffusion de leur projet sur plusieurs médias.*

<sup>278</sup> Pour les artistes à faible notoriété, c'est la maison de disque qui fait le choix du titre (le *single*) qu'elle défendra en radio : « *il faut que la maison de disque assume le choix puisque pour les passages radio, c'est elle qui va au front* » (Jérôme, 29 ans, chanteur). Mais parfois, c'est le programmeur de la radio qui choisit seul le titre qu'il souhaite diffuser. Les observations et les entretiens ont dégagé des attitudes différentes des artistes face aux décisions prises par la maison de disque : certains ne s'impliquent pas dans ce choix afin que l'échec médiatique éventuel ne leur soit pas reproché, d'autres, au contraire, s'investissent puisque c'est eux qui connaissent le mieux leur projet et ne pourront s'en vouloir qu'à eux-mêmes si les médias ne suivent pas leur choix. Mais surtout, c'est le succès qui confère à l'artiste le pouvoir de décider et donc d'obtenir une forme d'autonomie dans son projet.

la diffusion (« rotation ») des titres en radio (« l'airplay »). En effet, si le projet artistique n'est pas diffusé médiatiquement, que ce soit à la télévision, à la radio et/ou sur internet, la notoriété de l'artiste ne se développera pas et il aura, du même coup, des difficultés à remplir les salles de concert (à « tourner »). Le succès médiatique est étroitement corrélé à la stratégie empruntée par le *manager*, la maison de disque et l'éditeur qui s'attachent, quant à eux, au « business » (terme qui revient en permanence dans les discours des *managers*, mais jamais chez les musiciens).

### 3.1.3. Réussites scénique et virtuelle

Dans les années 1980-1990, la notoriété d'un artiste ou d'un groupe pouvait émaner de la scène ; de nombreux groupes se sont ainsi construits et ont bâti scéniquement leur réussite. Aujourd'hui, avec le développement des *mass media* et du numérique, la notoriété se fait d'abord médiatiquement, c'est ce qui permettra ensuite de remplir les salles de spectacles. En effet, si la notoriété de l'artiste n'est pas assise, alors que des dates de concerts sont programmées, la tournée risque d'être annulée ; c'est ce qu'a connu un groupe observé. Ces annulations ne sont, certes, pas sans conséquences financières, mais surtout psychologiques puisque ce chanteur a comparé cette déception à « un saut à l'élastique sans élastique » (Marc, 39 ans, chanteur).

Les nouvelles plateformes de téléchargement, le *streaming*<sup>279</sup> ainsi que les portails virtuels (cf. chapitre 1) concourent au développement de la notoriété des artistes et, conséquemment, à leur réussite scénique (par définition, un artiste inconnu du public ne l'attirera pas dans les salles de concert). Nombre de musiciens interrogés ont trouvé leur succès dans le fait de recourir à un public récurrent et présent sur le long terme (les « fans ») puisque le plus difficile, mais également, le plus important pour un artiste est de « durer » et de « tenir », car « un nom c'est dur à construire, mais par contre, ça part vite ! » (Patrick, 44 ans, chanteur). Pour ce faire, il faut « être brillant sans vouloir briller » (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur). Ce même chanteur décrit l'importance d'un public, même restreint, mais régulier :

---

<sup>279</sup> Très utilisé sur Internet, le *streaming* permet la lecture d'un flux audio et/ou vidéo à mesure qu'il est reçu par l'ordinateur. Il s'oppose ainsi à la diffusion par téléchargement de fichiers qui nécessite de récupérer l'ensemble des données d'un morceau ou d'un extrait vidéo avant de pouvoir l'écouter ou le regarder.

Cet album est sorti chez Warner. Il est parti comme ça les trois premiers mois et puis Yann Philippe Blanc s'est tué en moto. Donc la boîte est entrée en panique générale et Est-Ouest a quasiment fermé. Mais j'ai quand même vendu près de 30 000 copies de cet album et je me suis rendu compte que j'avais des gros sites de fan. Donc c'est pour ces gens là que je continue à faire de la musique. Tant que je remplis l'Elysée Montmartre et que je peux faire un peu de scène, c'est tout ce qui compte (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur).

Plusieurs natures de satisfactions peuvent être croisées.

### 3.1.4. Croiser les différentes natures de satisfaction : entre réussites extrinsèque et intrinsèque

Les natures des satisfactions *du* travail artistique s'entremêlent pour laisser place à une ambivalence de la réussite qui se situe entre une réussite extrinsèque (en fonction du marché, des professionnels, des pairs et du public) et intrinsèque (jugement positif porté sur son propre travail). Un des problèmes rencontré par les musiciens au cours de leurs carrières découle de la nécessité de choisir entre une carrière à succès et les valeurs artistiques qui sont les leurs. La question est donc de savoir jusqu'à quel point le musicien accepte-t-il de modifier sa manière de jouer par déférence à l'égard des exigences extérieures, notamment du public. Pour parvenir au succès il leur est, en effet, nécessaire de jouer en accord avec les goûts des non-musiciens pour lesquels ils travaillent ; ils se doivent donc de « faire commercial ». Mais ce faisant, ils renoncent souvent ainsi à l'estime des musiciens et donc, dans la plupart des cas, à leur propre estime. À l'inverse, s'ils restent fidèles à leurs propres valeurs artistiques, ils sont souvent condamnés à renoncer à la réussite. C'est à partir de cette distinction que H.-S. Becker classe les musiciens en fonction du degré selon lequel ils font des concessions aux non-initiés (les « caves »<sup>280</sup>) ; ce *continuum* oscille du musicien de « jazz » au musicien « commercial<sup>281</sup> » (Becker, 1988). Un musicien interrogé qui s'autoproduit

---

<sup>280</sup> Le terme de « cave » est utilisé par les musiciens de l'étude de H.-S. Becker (1988) pour désigner ceux qui ne le sont pas. Il désigne les personnes qui sont le contraire de tout ce que sont, ou devraient être, les musiciens ; il vise aussi les manières de penser, de sentir et de se conduire qui sont à l'opposé de celles qu'apprécient les musiciens. Les « caves » sont à l'origine des pressions qui incitent les musiciens à jouer de manière commerciale, ils le font pour obtenir le succès recherché.

<sup>281</sup> Ou « musiciens de danse » qui jouent de la musique dite populaire pour gagner de l'argent et entretiennent un contact plus ou moins direct et personnel avec le consommateur final du produit de leur travail. En conséquence, le client est à même de diriger ou de tenter de diriger le travailleur dans l'exécution de sa tâche et de lui appliquer des sanctions (de la pression informelle à l'abandon de ses

décrit l'intérêt de ne « pas faire commercial » : « *je m'éclate, je suis hors format total. Je ne m'occupe même plus de savoir si mon titre fait 3 minutes 30. Quitte à ne pas passer à la radio, autant s'amuser !* » (Julien, 39 ans, chanteur). Ces musiciens désireux de s'exprimer librement, conformément aux convictions de leur groupe, renvoient aux « musiciens de jazz<sup>282</sup> ». Mais il est certain que les pressions extérieures peuvent les forcer à s'abstenir de satisfaire cette envie et choisissent de sacrifier leur propre estime et celle des autres musiciens aux gratifications plus substantielles d'un travail régulier, d'un revenu plus élevé et du prestige que confère ce type d'activité (« musiciens commerciaux »)<sup>283</sup>. Ils reconnaissent et ressentent alors la force de ces deux facteurs : pour H.-S. Becker, le musicien de jazz joue ce qu'il aime, alors que le musicien commercial satisfait son public ; ces deux directions seraient alors incompatibles. À un certain moment dans le déroulement de la carrière, le conflit entre les deux situations devient manifeste et le musicien réalise qu'il lui est impossible d'obtenir le genre de succès qu'il souhaite et de maintenir son indépendance musicale. Quand l'incompatibilité de ces objectifs devient évidente, il lui faut faire un choix, au moins par défaut, et celui-ci détermine le cours ultérieur de sa carrière. À des degrés divers, la plupart acceptent des compromis. L'évolution induite par ces compromis constitue un phénomène de carrière fréquent, bien connu des musiciens, qui le tiennent pour pratiquement inévitable.

Notre enquête de terrain a dégagé une réalité bien plus contrastée que celle décrite par H.-S. Becker. Ainsi, dans le domaine qui nous concerne (la variété), nombre de musiciens cumulent satisfaction du public et satisfaction personnelle. Au lieu de

---

services). Les réseaux auxquels les musiciens doivent s'intégrer s'ils veulent parvenir au succès et à la sécurité professionnelle sont composés de musiciens qui ont une attitude commerciale offrant alors sécurité, mobilité, revenu et prestige social. Alors que ceux composés de musiciens de jazz n'offrent à leurs membres rien d'autre que le prestige lié au maintien de leur conviction artistique.

<sup>282</sup> Un pianiste de renom nous a confirmé cette distinction : « *je me suis aperçu que le jazz ne s'enseigne pas. J'ai vu arriver des bourges « j'adore le jazz, je veux en faire aussi », sauf qu'ils n'avaient aucun ressenti. Il faut avoir des choses à dire, il faut que ce soit une musique de l'instant et on ne peut pas l'intellectualiser. Pour moi le jazz c'est véritablement la musique du talent, c'est comme ça que je le ressens c'est un peu agressif envers les autres styles musicaux et donc les autres musiciens, mais pour moi, un vrai musicien est un musicien de jazz. C'est quelqu'un qui techniquement et musicalement est capable de transcrire immédiatement ce qu'il ressent et pour moi ça vaut toutes les dizaines d'années dans l'enseignement* » (Mathieu, 34 ans, pianiste).

<sup>283</sup> P. Bourdieu (1992) met également en exergue l'existence d'un clivage entre les artistes tournés vers un public (l'art industriel) et ceux qui se vivent hors de toute destination (« l'art pour l'art »). Mais nous verrons à la fin de ce chapitre, que tout art, pour être art, est nécessairement tourné vers un public, qu'il n'y a pas d'œuvre tant qu'il n'y a pas de public pour la recevoir. Autrement dit, on ne peut parler d'œuvre en tant que travail d'artiste tant qu'elle n'est pas sanctionnée par un public, l'œuvre se définissant par interactions avec un public (Esquenazi, 2007).

qualifier la nature du musicien (« musicien de jazz » et « musicien commercial »), nous avons donc choisi de qualifier la nature de la réussite : extrinsèque (elle recouvre le marché, les professionnels, les pairs et le public) et intrinsèque (jugement porté sur son propre travail). Ce qui peut, en outre, laisser place au caractère cumulatif des réussites et des satisfactions. En d'autres termes, un musicien peut satisfaire à la fois son public (« faire commercial ») et ses propres exigences ; les deux types de réussite ne sont donc pas nécessairement incompatibles. Pour H.-S. Becker, le musicien est confronté à un « dilemme fondamental » puisqu'il n'est pas possible de plaire, à la fois, au public et de préserver son intégrité artistique. Le genre d'emploi qui assure la plus grande notoriété est celui dans lequel le musicien doit sacrifier son indépendance artistique et le prestige qui l'accompagne selon les critères de la profession. Or, les notions de réussites extrinsèque et intrinsèque, qui peuvent être cumulatives, vont donc à l'encontre de cette idée.

La réussite (comme l'échec) d'un artiste ou d'un groupe peut donc être commerciale, économique, médiatique, stratégique, scénique, virtuelle ainsi qu'extrinsèque et/ou intrinsèque<sup>284</sup>. Mais surtout, elle peut être unidimensionnelle (ne connaître qu'une seule des dimensions de la réussite) ou pluridimensionnelle (croiser plusieurs échelles de la réussite). En cela, elle est segmentée et relative.

### **3.2. Diversité des notoriétés**

Il n'existe pas une réussite ou un échec puisqu'ils prennent des formes variées selon les trajectoires de chaque musicien et sont, en ce sens, relatifs.

#### **3.2.1. Diversité des réussites professionnelles**

Pour le musicien, la réussite professionnelle consiste à gravir les degrés successifs d'une suite d'emplois hiérarchisés, selon des critères de notoriété. À la différence des salariés

---

<sup>284</sup> Certains restent dans l'anonymat et renoncent ainsi en partie à la notoriété, pour pouvoir cumuler plusieurs projets *a priori* incompatibles : « ça m'est arrivé d'écrire sous un pseudo, pas pour me cacher du public parce que le public s'en fout de qui a écrit quoi, mais pour ménager certaines susceptibilités d'artistes particulièrement susceptibles. Quand j'avais passé une chanson à David Hallyday, ça a mis assez en colère Pascal Obispo, il y a des gens qui aiment bien avoir un peu tout pour eux. Je l'avais fait sous mon nom parce que je ne savais pas, mais ensuite j'ai pris un pseudo » (Yves, 43 ans, parolier).



classiques, ses possibilités de promotion ne sont pas liées à un employeur particulier. Un musicien mesure, en effet, sa propre réussite par la comparaison des emplois qu'il occupe habituellement avec une hiérarchie informelle des emplois qui prend en compte les revenus, les horaires de travail, la nature des projets et le degré de renom des acteurs qui s'y rattachent ainsi que la réputation professionnelle que lui attribue la communauté musicale.

À chacun des trois niveaux (et des sous-niveaux) de la pyramide, les satisfactions *du* travail sont de différentes natures :

- Au bas de la hiérarchie, se trouvent les musiciens qui jouent irrégulièrement pour des soirées privées et qui perçoivent le tarif syndical (déclaré ou non), oscillant entre maintien et éviction du régime des intermittents du spectacle.

Au niveau immédiatement supérieur se trouvent les musiciens qui ont des emplois réguliers dans des bars ou des clubs qui rémunèrent peu et ne garantissent qu'une faible réputation dans la communauté musicale locale. Les satisfactions *du* travail sont, ici, d'ordre social et musical.

- Le niveau intermédiaire correspond aux musiciens qui ont des emplois réguliers dans des orchestres locaux et des bars de renom. Ces emplois sont plus rémunérateurs et réputés que les emplois du niveau précédent.

À un niveau voisin se trouvent les musiciens qui travaillent dans les orchestres nationalement connus ou des orchestres locaux forts réputés. Les salaires sont assez élevés, les horaires de travail agréables et les musiciens peuvent espérer bénéficier d'une réputation à l'intérieur de la profession. L'intérêt *du* travail croise, dans ces cas, les différentes échelles de satisfactions (sociale, musicale, économique, symbolique), mais à des niveaux fluctuants.

- Au sommet de cette pyramide, se trouvent les musiciens qui ont des emplois réguliers dans les salles de spectacle reconnues, accompagnant des artistes à forte notoriété (sur scène et/ou en studio) et ayant une exposition médiatique importante (passages radios, émissions télévisuelles). Les salaires sont alors très élevés, les horaires de travail relativement souples et les emplois réputés à l'intérieur, comme à l'extérieur du monde musical. Ils sont considérés comme les exemples, par excellence, de la réussite professionnelle. Les sources de satisfactions *du* travail sont alors multidimensionnelles, mais pas nécessairement artistiques.

Les positions des musiciens ne peuvent être ordonnées de façon unidimensionnelle : les artistes évoluant en permanence entre contraintes de valorisation matérielles et symboliques, il convient de lier échelles de rémunération, d'intérêt (musical notamment), de relation et de prestige puisqu'une trajectoire professionnelle peut être ascendante sur une des échelles et descendante sur une autre. Lorsque les projets s'enchaînent, la trajectoire peut également être descendante ou ascendante par rapport au degré de renom du musicien. Par exemple, un musicien interrogé a vu sa notoriété se développer grâce à l'élaboration d'un CD-ROM de *samples*<sup>285</sup> ce qui a représenté une vitrine promotionnelle. Il fut ensuite appelé pour de nombreuses séances studio sur la base de ce support, ce qui a développé sa notoriété et lui a permis de rejoindre des projets et des artistes à forte renommée.

Il n'en reste pas moins que le succès connaît une forme d'instabilité, car « *plus tu montes, plus tu es près de tomber* » (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur). Nombre d'artistes premiers des ventes, le temps d'exploitation de quelques *singles*, retrouvent ensuite l'anonymat le plus complet. Le fait que la trajectoire du musicien peut basculer du jour au lendemain est ce qui apporte la source principale de satisfaction (et d'angoisse) à de nombreux artistes, comme le souligne ce guitariste :

Quand t'es musicien il faut avoir un peu un esprit d'aventure et accepter les règles du jeu sinon tu fais fonctionnaire. C'est le côté dur psychologiquement à assumer, mais à la fois, toutes les récompenses proviennent de là aussi, toutes les satisfactions que t'as dans ce métier. Le côté positif de l'insécurité c'est que le téléphone peut sonner n'importe quand. On m'appelle pour un truc et d'un seul coup ma vie change. L'aventure c'est dans les deux sens, comme ils disent au loto « 100 % des gagnants ont tenté leur chance » (Yannick, 32 ans, guitariste).

Outre cette diversité des degrés de la réussite, elle est également relative.

### 3.2.2. Le caractère relatif d'une carrière « réussie »

On peut se représenter une carrière réussie comme une série d'étapes franchies avec succès dont chacune correspond à une « séquence » : parrainage<sup>286</sup> - prestation réussie-

---

<sup>285</sup> Un échantillon (*sample* en anglais) est un extrait de musique ou un son réutilisé dans une nouvelle composition musicale, souvent joué en boucle. L'extrait original peut être une note, un motif musical ou sonore quelconque.

<sup>286</sup> L'un des parrainages les plus porteurs est lorsqu'un artiste de renom aide un artiste en développement allant de simples discussions aux premières parties de ses concerts ou à son invitation sur une émission musicale, telle que *Taratata*.

acquisition d'un ensemble de relations au niveau nouvellement atteint. Le succès et la mobilité professionnelle dépendent donc de la place occupée dans les réseaux de cooptation. Un artiste ou un groupe peut réussir dans certains domaines et échouer dans d'autres : il peut atteindre un niveau de reconnaissance important tout en étant au plus bas de l'échelle économique. C'est ce qu'a relaté, aux autres musiciens, le chanteur (Fabrice, 28 ans) d'un groupe observé :

L'autre jour je discutais avec une personne qui était sûre de m'avoir déjà vu quelque part. Alors je lui dis que c'est peut-être à la télévision puisque mon clip passe beaucoup. Mais il s'est finalement souvenu que c'était dans la file d'attente pour toucher le RMI ! (propos recueillis lors d'une observation *in situ*).

Cette anecdote pointe le gouffre, pour le moins paradoxal, que vivent certains artistes : être au plus haut de la pyramide de notoriété, par des passages télévisuels, mais au plus bas de l'échelle économique, en percevant le RSA. À l'inverse, de nombreux musiciens accompagnateurs et des auteurs-compositeurs perçoivent des sommes très conséquentes (cf. chapitre 4), mais demeurent anonymes. En cela, les combinaisons de réussite et d'échec sont multiples, spécifiques à chaque trajectoire professionnelle, et donc relatives.

Quelle qu'en soit la configuration, la réussite sera collective. Que ce soit bien évidemment pour les groupes, mais également pour les artistes et leurs musiciens accompagnateurs, car dans ce cas, le chanteur (*leader* du projet) se sent redevable de la réussite de ses musiciens. Il souhaite, en effet, atteindre le succès pour atteindre ses propres aspirations, mais également pour que les autres membres du groupe réussissent par son biais. C'est en cela que le projet artistique est un agrégat d'individualités, mais que la réussite (ou l'échec) est toujours collective. C'est ce qu'explique ce chanteur dont le projet est en développement :

Aujourd'hui je suis très fier que *via* mon biais, B. puisse vivre aussi bien de la musique. Mon but c'est vraiment de pouvoir faire vivre ce que B. vit (une sorte de rêve), aux autres musiciens et à moi-même. Ne pas seulement vivre de la musique comme un intermittent, mais vraiment vivre un rêve, de permettre de vivre ce que la musique peut donner de plus beau : le succès. Je le dis vraiment avec honnêteté, ce que j'attends de la musique c'est un succès. C'est au-delà du fait de vivre de la musique, c'est que demain ça puisse vraiment marcher à une échelle où on puisse tous, et pas que moi, vivre les rêves qu'on avait envie de vivre quand on a commencé, c'est-à-dire être au sommet. C'est peut être très prétentieux de dire ça, mais je crois que si je te disais autre chose ce serait malhonnête, la vérité est là. On a cette ambition, un peu secrète, mais qu'on s'avoue entre nous, c'est vraiment d'arriver à faire quelque chose de ce projet, qui ne soit pas en

demi-teinte, que ça éclate. On a envie simplement de trouver notre place dans la scène rock française de manière crédible et durable (Jérôme, 29 ans, chanteur).

Les artistes composent donc avec l'envie du « *single* à succès », synonyme de réussite professionnelle (symbolique, sociale et économique), et partant, de reconnaissance sociale tant recherchée.

### **3.3. À la recherche de la reconnaissance professionnelle et sociale**

La quête de reconnaissance<sup>287</sup> serait devenu un fait social « total », « premier » et « primordial », en somme, un « nouveau phénomène social total » (Caillé, 2007) ; la reconnaissance, par les autres, du travail effectué devenant un « facteur essentiel de motivation » (Paugam, 2000, p. 357) et donc de satisfaction *du* travail. Chez les musiciens, plusieurs types de reconnaissance peuvent être distingués : la reconnaissance par le milieu (pairs et professionnels de la musique) et par les non-musiciens (public et entourage familial)<sup>288</sup>.

#### ***3.3.1. La reconnaissance professionnelle par le milieu : le rôle des pairs et des professionnels de la musique***

L'accumulation du capital (social) de reconnaissance au sein de la profession s'acquière par l'insertion dans des réseaux de collaboration dont le rendement, en termes d'accès à la renommée, dépend étroitement de la notoriété des artistes déjà présents à l'intérieur de ces réseaux. La reconnaissance par les pairs est alors essentielle au sens où elle est source d'engagements futurs par le jeu des cooptations (cf. chapitre 5). Elle est également très recherchée puisqu'elle apparaît comme étant la plus objective, la plus érudite en la matière, la plus légitime, en somme comme étant synonyme de « travail bien fait » et de « véritables compétences ». C'est pour ces raisons que la reconnaissance par les pairs est la plus recherchée, comme l'explique ce batteur :

---

<sup>287</sup> C'est au sociologue allemand A. Honneth que l'on doit d'avoir suscité les débats récents autour de la notion de « reconnaissance ». Dans son modèle, la reconnaissance se veut être un concept à la fois empiriquement opératoire et à teneur normative. A. Honneth (2000) le définit comme un « acte performatif de confirmation intersubjective par autrui des capacités et des qualités morales que se prêtent des individus, des sujets ou des groupes ancrés dans un monde social vécu ».

<sup>288</sup> La reconnaissance du musicien par les institutions est également structurante et se fait *via* le versement d'un *salaires socialisé* qu'est le régime de l'intermittence (cf. chapitres 2 et 7).

Moi ce qui m'intéresse c'est que les musiciens qui m'appellent me disent qu'ils m'ont vu jouer, que j'ai envoyé et qu'il y avait le son. À partir du moment où on me dit ça, c'est bon. C'est pour ça que je veux faire cette émission, pour qu'on se rende compte que derrière ça peut envoyer, ça peut *groover*, on peut avoir un gros son et que les gens soient super étonnés ou qu'on me dise que ça a vachement changé par rapport à l'année dernière. Donc voilà c'est ça qui me plaît, qui me fait plaisir, c'est d'entendre ça (Michel, 37 ans, batteur).

Elle est donc nécessaire, mais peut également apporter un plaisir particulier, comme le souligne ce chanteur d'un groupe dont la notoriété grandit : « *quand on a commencé à jouer on aimait des groupes et ces groupes nous l'ont bien rendu. La reconnaissance des pairs comptait beaucoup et j'ai joué presque avec tout ceux que j'adorais* » (Jérôme, 29 ans, chanteur). Par la reconnaissance des autres musiciens, notamment ceux qui sont plus renommés, l'artiste a le sentiment d'être parvenu « au niveau » de ceux qu'il adulait.

La reconnaissance par les professionnels de la musique, certes porteuse d'engagements, apporte surtout des gratifications symboliques telles qu'être sous contrat avec un producteur phonographique ou de spectacles de renom, animer des *master class*<sup>289</sup>, être sponsorisé par une marque d'instruments de musique (« endorsé<sup>290</sup> »), gagner des prix et des concours, avoir une critique musicale élogieuse et des parutions d'articles dans les magazines spécialisés. Ce batteur résume ces différents aspects :

L'avantage c'est que tu prends une stature sociale différente parce que tu gagnes bien ta vie et tu es médiatisé, donc les *sponsors* te voient et te font des propositions, tu as tous les musiciens qui te voient, tu es au grand jour et tu deviens connu. Donc tu es vachement plus sollicité : on t'invite dans des *shows* de batterie, on te prend en photo, il y a des *sponsors* qui t'appellent, il y a tes amis musiciens qui t'appellent avec envie. Moi je ne vois que des avantages à ça, tu passes à la télé et tu fais en sorte que ça se passe bien (Jean-Philippe, 40 ans, batteur).

Un chanteur de renom explique comment, grâce aux professionnels de la musique, il a réussi à développer sa notoriété :

Le succès de « Dormir dehors » c'est pareil. Personne ne voulait le jouer ce morceau : des mecs comme Europe 2 avait dit « jamais et n'y revenez pas, c'est même pas la peine de venir nous faire chier avec ça, on ne le passera jamais ce morceau ». Il n'y a que Fun Radio qui l'avait

---

<sup>289</sup> Une classe de maître (*master class* en anglais) est un cours d'interprétation donné à un groupe d'étudiants par un expert de la discipline. Ce terme est principalement employé dans le domaine des arts, et en particulier en musique.

<sup>290</sup> C'est ainsi qu'un batteur interrogé tira un profit symbolique de ses prestations télévisuelles : « *grâce à la Star Ac', les baguettes Ahead m'ont appelé et Aquarian aussi parce qu'ils m'ont vu jouer à la télé. Depuis ils m'ont endorsé* » (Michel, 37 ans, batteur).

rentré à l'époque, il l'avait gardé trois mois en programmation légère, mais quand même... Mais ça s'est essoufflé, comme ça ne suivait pas, ils ne voulaient pas être les seuls cons à avoir ça. Donc ils allaient le sortir, mais arrive Europe 2 justement qui organisait un truc : ils faisaient venir 5 artistes au Casino de Paris et le parterre ce n'était que des professionnels. La maison de disque se bat pour nous avoir sur le truc d'Europe 2, ils font pression et ils y arrivent. Sauf que la même après-midi, à cause d'un problème d'emploi du temps, j'étais « Au Divan du monde » avec Foulkier pour un autre truc. C'était donc impossible d'amener tout le matos parce que c'était à une demie-heure près. Physiquement je pouvais passer de l'un à l'autre mais la logistique c'était trop compliqué et on ne pouvait annuler ni l'un ni l'autre parce que c'était deux gros trucs. Donc on s'est dit qu'on allait y aller avec deux guitares-voix et ben c'est ce qui m'a sauvé ! Avant il y avait que des trucs qui faisaient du bruit, les mecs étaient tous saoulés, le son n'était pas bon. Je suis passé en dernier, je joue un morceau et à un moment je me dis « allez, je les lève », t'as des moments où il se passe un truc... Ce parterre de gens morts comme ça... Et ils ont fini debout, à chanter, à taper dans les mains. En plus, on a fait que 3 ou 4 morceaux dont « dormir dehors » et sur ce titre je les lève tous, ils chantent, c'était un carton total ! Il y avait tout le monde, il y avait toutes les radios et dans la semaine le morceau rentrait sur NRJ. Donc Fun radio qui venait de le sortir, le remet à fond, il rentre sur NRJ, il rentre sur Europe 2, RTL2. Tout à enchaîné à une cadence infernale du jour au lendemain. En une semaine le clip est rentré sur la 6, ça a été le clip le plus diffusé en 1996. Ça s'est joué à presque rien... Le programmeur d'NRJ en a pris plein la gueule ce jour là et pour lever le métier faut y aller!! J'étais en tournée à l'époque et j'ai doublé les dates, c'était incroyable ! Je suis passé de 300 à 1 000 personnes en deux semaines. Il y avait des jours dans les villes, je changeais de salle parce que les résa se vendaient beaucoup plus. J'aime bien cette magie, t'es toujours à deux doigts d'être d'un côté ou de l'autre. La case ringard est la plus proche de la case géniale. Aussi génial que tu sois t'es toujours à deux doigts d'être le pire des ringards. J'ai connu Alain Bashung, avant « Gaby », c'était le pire des ringards, il arrivait dans des bureaux et tout le monde le fuyait. Six mois après il faisait « Gaby » et c'était le mec le plus classe de la chanson française ! (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur).

Cette notoriété est à relativiser, car elle bien souvent contrebalancée par une non-reconnaissance des professionnels, voire des employeurs<sup>291</sup>. Ce qui n'empêche pas pour autant une forme de reconnaissance professionnelle par les non-musiciens.

### **3.3.2. La reconnaissance sociale par le public**

La musique est le résultat d'un travail de production, situé dans le temps et l'espace social. C'est donc un travail qui produit un objet spécifique : l'œuvre<sup>292</sup> (Péquignot, 2009) dont le caractère dynamique est de part en part social (J.-P. Esquenazi, 2007). En

---

<sup>291</sup> Dans les grosses productions, les musiciens accompagnateurs ne sont parfois même pas connus et reconnus par les producteurs qui ne savent finalement même pas qui ils embauchent et rémunèrent. C'est ce qu'explique ce batteur : « j'ai passé 4 mois sur les primes face à la directrice du château et elle ne m'a même pas reconnu quand elle est venue sur la tournée, elle ne savait même pas qui j'étais ! Donc tu vois, les producteurs s'en foutent complètement » (Michel, 37 ans, batteur).

<sup>292</sup> Les œuvres font partie des objets d'investigation sociologique dans une démarche qui articule, sans les séparer, analyse interne et analyse externe (Péquignot, 2007). Nous n'aborderons pas ici les tenants et les aboutissants de la sociologie des arts ni de celle des œuvres. Il y aurait en effet trop d'éléments à prendre en compte, notamment les modalités de réception par le public. Il s'agirait alors d'un objet de thèse à part entière. Pour plus de détails sur ce point, nous renvoyons notamment aux travaux de B. Péquignot et de J.-P. Esquenazi.

effet, l'œuvre se définit par ses interactions avec le public qui en définit « la forme, lui attribue un sens, ou plutôt des sens successifs et parfois concurrents et enfin se l'approprie lui faisant jouer un rôle dans chaque situation (Péquignot, 2009, p. 113). J.-P. Esquenazi insiste alors sur le caractère socialement inscrit du travail d'interprétation du public, acteur incontournable dans le processus qui mène de la production de l'œuvre à ses effets sociaux. En conséquence, la pratique artistique est liée à sa réception et il est important de comprendre par quels processus une légitimation d'un artiste perdure dans le temps. Le processus de reconnaissance d'un artiste qui le fait passer de l'ombre à la lumière n'étant jamais acquis indéfiniment, il est sans cesse à bâtir et reconstruire. L'essence du métier de musicien est donc de plaire au public : *« ça n'a pas de sens de jouer s'il n'y a personne pour t'écouter. La musique c'est fait pour ça, pour que les gens écoutent et y prennent plaisir, c'est pour ça que ça ne me gêne pas de jouer des morceaux galvaudés, si ça plaît à quelqu'un, ça me donne une sorte d'exaltation »* (Magalie, 27 ans, pianiste). Tous les signes de reconnaissance sociale par le public (signature d'autographes, discussions sur les forums, succès commercial en termes de ventes, remplir des grandes salles) sont alors sources de plaisir et de satisfaction pour les musiciens, en ce qu'ils sont sources d'accomplissement de soi. Le concert est une forme de « don » de soi, de partage et de communication entre les musiciens et le public. Il est de l'ordre de la réciprocité dans le sens où le musicien offre un plaisir musical au public qui lui renvoie énergie et émotions, lors de la représentation et après le concert :

Moi, ce qui me faisait le plus kiffer, c'était quand la lumière s'éteignait, j'enlevais mes oreillettes et j'entendais le public gueuler et ça, ça me faisait hérissier les poils sur les bras parce que c'est toujours ce que j'ai voulu entendre. Je fais de la musique aussi pour ça : monter sur scène et entendre le public qui crie. Donc ça c'est vachement bien, donc à chaque fois que je montais sur scène, j'enlevais mes oreillettes pour être assourdi par les cris du public (Thierry, 43 ans, bassiste).

Les manifestations du public se font lors du concert, mais également hors-scène :

À partir de quand je me dis que quelque chose a été accompli ? Ben tu vas trouver ça démago mais c'est tous les mots sur le forum, c'est toutes les petites victoires sur scène, à chaque fois que quelqu'un vient te voir. Il y a des choses étonnantes : au dernier concert, il faisait moins 3 degrés, et il y a une fille qui a enlevé son t-shirt parce qu'elle voulait absolument qu'on lui marque un mot, je la voyais en train de trembler. Des fois les gens te donnent tellement d'amour, tellement d'affection, un truc qui te paraît tellement disproportionné par rapport à ce qu'on fait

## Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail

(juste de la musique) que dans ces moments là, tu te rends aussi compte que c'est génial ce que tu fais. Pas ce que tu fais toi, mais que tu as une chance inouïe d'être là. Ça paraît peut être peu ambitieux d'être emballé par des trucs comme ça, mais c'est un vrai contre-balancement de sentir que les gens te trouvent spécial (Aurélien, 27 ans, chanteur).

Les retours du public sont donc essentiels à l'activité artistique puisque « *quand les gens ne me parlent pas après une date, qu'ils ne me disent pas qu'ils ont adoré, pour moi c'est une date ratée. Tu t'y habitues à ce qu'on vienne te féliciter donc ça te manque* » (Patricia, 33 ans, chanteuse). Le musicien recherche ainsi les diverses démonstrations affectives du public, signe que son travail lui procure un certain plaisir, ce qui le pousse d'ailleurs à satisfaire ses demandes. Les métiers de scène peuvent, en ce sens, s'apparenter dans une certaine mesure à une forme de sacerdoce, c'est-à-dire à une fonction qui présente un caractère respectable en raison du dévouement à l'égard d'autrui qu'elle exige, comme le souligne Richard (33 ans, chanteur) : « *on est des troubadours, des saltimbanques, des fous du roi. On est là pour amuser le peuple et c'est une vraie fonction* ». Il est à noter que parmi les artistes interrogés, ce sont essentiellement les chanteurs qui étaient à la recherche de cette reconnaissance du public. D'autant que pour les musiciens accompagnateurs, la reconnaissance du public n'existe quasiment pas puisqu'elle se dirige uniquement vers le chanteur, en position de *leader* sur le devant de la scène. Cette non-reconnaissance du public pour les musiciens accompagnateurs est parfois source de frustration.

Le public qui a le plus d'importance pour le musicien est, bien souvent, son entourage familial et amical. C'est cette reconnaissance qui est, en effet, la plus ambitionnée : « *le plaisir sur les primes-time c'est de savoir que tous tes copains te regardent à la télé, que ta copine te regarde avec des yeux amoureux, que tes parents te voient, que toute ta famille te voit parce que mine de rien quand tu passes à la télé, tu es un héros* » (Jonathan, 33 ans, bassiste). Comme le souligne A. Caillé (2007), dans tous les secteurs de la société, notamment au travail et en famille, les individus aspirent à davantage de reconnaissance, c'est pourquoi « les luttes politiques proprement modernes qui, pendant plus de deux siècles, avaient été des luttes de redistribution sont devenues des luttes de reconnaissance » (p. 17). En somme, toutes ces formes de reconnaissance, qu'elles émanent du milieu musical ou qu'elles en soient extérieures, sont recherchées par tous les musiciens en ce qu'elles sont sources de plaisir au travail, de satisfactions symboliques et par là-même, d'accomplissement de soi.



Tout au long de ce chapitre, nous nous sommes interrogée sur ce qui pousse les musiciens à choisir ce métier. La vocation est un déterminant essentiel, car « il faut être « tenu » par une solide passion pour son art pour accepter les conditions de vie que son exercice impose à la plupart » (Péquignot, 2009). Les artistes ne vivent en effet, bien souvent, pas *de* mais *pour* leur art (Moulin, 1997). Nous avons vu que les musiciens bénéficient d'un ensemble de gratifications non monétaires qui permet de compenser provisoirement et durablement la *flexiprécarité* de l'emploi ainsi que l'instabilité et l'imprévisibilité des revenus. Ces satisfactions dans le travail recouvrent la nature et variété des tâches accomplies, la mise en valeur des compétences individuelles, les conditions de travail, le degré d'autonomie, la nature des relations professionnelles, le prestige social du métier et du statut accordé à ceux qui y réussissent et plus globalement, la reconnaissance par les pairs et le succès médiatique. En exerçant leur art, tous les musiciens ont pour objectif de développer leur reconnaissance professionnelle et leur succès médiatique qui passent par leur visibilité. C'est le propre des professions qui appellent un public pour exister. La notoriété, empreinte de mécanismes d'auto-renforcement<sup>293</sup>, est affaire de durée et représente pour les musiciens un véritable capital. Si ce « capital notoriété » et le capital social (les réseaux) participent de façon déterminante au maintien dans la carrière musicale, ils ne sont pas pour autant suffisants. En effet, contrairement à la *doxa* en la matière, la réussite est liée à l'effort, plus qu'au talent, « l'activité artistique étant un travail qui exige beaucoup de travail » (Péquignot, 2009). Ayant caractérisé l'emploi (flexibilité, précarité, sécurisation par l'intermittence) et le travail (fluctuation et imprévisibilité des revenus, flexibilité du travail, importance des réseaux de cooptation, construction des réputations, profits symboliques) des musiciens de variété tout au long de ces deux premières parties, nous allons dresser, au chapitre suivant, des figures de trajectoires professionnelles. Celles-ci représentent en effet la reconstruction et la reconstitution dans les faits des théories précédentes.

---

<sup>293</sup> En effet, « la popularité déjà acquise avec de précédents albums est une condition déterminante de la présence et de la persistance dans les hit-parades » (Benhamou, 2004).



## Conclusion

Cette deuxième partie a abordé différents aspects du rapport au travail des musiciens, notamment le deuxième axe de l'intégration professionnelle (Paugam, 2000) que représente la satisfaction au travail. Tout d'abord, le quatrième chapitre a démontré que la combinaison des diverses sources de rémunérations des musiciens que sont les salaires directs, indirects et les redevances engendre des disparités longitudinales (forte variation tout au long de la trajectoire d'un musicien), intersectorielles (la diversité des activités et des employeurs qui y correspondent ouvrent à d'importantes inégalités entre les secteurs de la musique) et interindividuelles (écarts spectaculaires entre les musiciens et les artistes à forte notoriété). Nous avons qualifié de *précarité économique relative* cette hétérogénéité des niveaux, mais surtout cette variation des revenus d'activité et de complément empreinte, comme pour l'emploi, d'instabilité et d'imprévisibilité.

Le cinquième chapitre a ensuite apporté les facteurs explicatifs de cette *précarité économique relative* qu'ils soient d'ordre démographique (âge et sexe) ou liés à la nature même du métier (division fonctionnelle du travail, flexibilité des lieux et des temps de travail, processus réseaux et ressort réputationnel de la relation d'emploi). Nous avons vu que ces facteurs peuvent être tout autant sources d'inégalité que de stabilité, selon que les musiciens possèdent ces ressources immatérielles ou en sont dépourvus. Les niveaux de rémunération ne se calculent non pas par rapport au niveau de formation ou aux diplômes possédés, mais sur des critères subjectifs tels que le degré de notoriété ; ils sont donc étroitement corrélés aux écarts de réputation. En ce sens, l'activité musicale est traversée par de fortes disparités de revenus reflétant le fonctionnement d'une économie soumise aux lois de la notoriété qui reconvertit un capital symbolique en capital économique.

## *Partie 2. De la précarité économique relative à la satisfaction au travail*

Enfin, il a été montré au cours du sixième chapitre que les musiciens tirent satisfaction de leur situation professionnelle *flexiprécaire* par un travail vocationnel ainsi que des facteurs inhérents au travail (relations au travail, conditions de travail et tâches accomplies) et émanant du travail (gratifications et profits symboliques tels que la reconnaissance professionnelle et le succès médiatique). En somme, la construction de la réussite professionnelle recouvre des aspects économiques (niveau de revenus), symboliques (reconnaissance par les pairs et le public) et personnels (accomplissement de soi). Certains musiciens vivent leurs parcours professionnels comme un accomplissement qui peut leur apporter argent, notoriété et satisfaction artistique, mais pour la majorité, leur trajectoire est subjectivement frustrante alors qu'elle apporte de fortes gratifications financières ou inversement ; l'enjeu étant de parvenir à concilier les trois dimensions.

Si au regard de cette deuxième partie, on peut conclure à une non précarité du travail des musiciens, il n'en demeure pas moins une flexibilité du travail, une extrême hétérogénéité et de fortes inégalités dans leur rapport au travail qui constitue une dimension essentielle de l'intégration professionnelle. Étudiant la précarité, S. Paugam parle « d'intégration professionnelle » dont il définit le type-idéal « comme la double assurance de la reconnaissance matérielle et symbolique du travail et de la protection sociale qui découle de l'emploi » (2000, p. 356). L'une des déviations à cet idéal-type, vécue par les musiciens intermittents, est qualifiée « d'intégration incertaine » où les salariés connaissent à la fois un rapport positif au travail, empreint de satisfactions, et un rapport négatif à l'emploi fait d'instabilité. Au regard des deux premières parties, nous concluons que la situation des intermittents du spectacle évoque une intégration « incertaine » fondée sur une forte valorisation des satisfactions éprouvées dans le travail qui compense l'instabilité des conditions d'emploi ainsi que des revenus et des droits sociaux qui en découlent. Les musiciens sont ainsi précaires sans être précaires dans les deux cas puisqu'ils subissent une précarité de l'emploi, mais pas du travail. À ce stade de notre développement, le terme « précarité » est donc réservé aux situations caractérisées par l'instabilité des emplois et des revenus.

Une fois les sphères de l'emploi (partie 1) et du travail (partie 2) abordées, nous allons en analyser les répercussions sur celle des modes de vie, car si la précarité a une existence et une consistance dans le champ économique *via* l'activité professionnelle

(discontinuité de l'activité et des revenus ainsi qu'un chômage récurrent), elle se réalise tout autant dans le champ de la consommation et des interactions sociales, familiales, conjugales et parentales. La *flexiprécarité* de l'emploi intermittent et la *précarité économique relative* qui en découle n'est donc pas sans conséquences sur la sphère du hors-travail et rendrait probable la précarité des conditions de vie et des modes de vie, comme nous allons le voir dans la troisième partie de cette thèse.



**PARTIE III.**  
**DES TRAJECTOIRES**  
**PROFESSIONNELLES AU MODE DE VIE**  
**DES MUSICIENS**





## Introduction

La précarité, phénomène à la fois objectif et subjectif, est multidimensionnelle et multicritères. Sa manifestation la plus visible est celle de l'emploi corrélée à la précarité économique : pour les musiciens, la précarité évoque, en partie, la discontinuité de l'emploi et, conséquemment, des revenus. Mais c'est aussi un phénomène qui traverse toutes les sphères de la vie sociale en renvoyant à l'instabilité et à la fragilité des conditions de vie. L'objet de cette troisième partie réside alors en un élargissement de la question de l'intégration professionnelle à celle de l'intégration socioprofessionnelle par l'examen de l'axe des modes de vie en tant que résultante des deux premières parties traitant de l'emploi et du travail. Il nous semble en effet inconcevable d'examiner la flexibilité et la précarité de l'emploi ainsi que la flexibilité du travail en laissant de côté le contexte social, conjugal, parental et les conséquences sur ces sphères. Il sera ici question de rendre compte des liens existants sur l'interface emploi-travail-famille en examinant les éléments qui mettent en évidence les effets de la *flexiprécarité* de l'emploi sur les relations sociales et familiales. Dit autrement, l'accent sera mis sur l'articulation et surtout l'interdépendance entre les modes de vie et la situation professionnelle en s'intéressant à un phénomène peu repérable statistiquement, celui où, de par un métier au caractère nomade, les couples vivent des situations de décohabitations partielles, rendant leur présence conjointe dans un foyer intermittente. Les effets de la précarité professionnelle sur les liens sociaux, sur les relations au sein du couple, entre les parents et les enfants et au sein de la famille élargie nous apparaissent donc essentiels. C'est pourquoi cette dernière partie se propose de répondre à la double interrogation suivante : *de quelles instabilités et de quelles stabilités sont faites les identités, les trajectoires professionnelles et les modes de vie des musiciens de variété ? Et plus globalement, comment l'activité professionnelle influe sur la vie hors-*

*travail* ? Il s'agit d'une analyse croisée des trajectoires professionnelles et des conditions de vie qui saisit la manière dont les identités et les trajectoires instables rejaillissent sur les conditions de vie et les conditions sociales des musiciens. Notre approche qualitative intègre à l'analyse les vécus subjectifs de la précarité et s'efforcent, notamment, de comprendre les expériences identitaires<sup>294</sup>. Dans cette optique, le septième chapitre retranscrit les trajectoires professionnelles des musiciens rencontrés en prenant en compte les divers éléments appréhendés dans les parties précédentes et en sont, en ce sens, la reconstruction et l'incarnation, en somme, une illustration empirique. Afin de mettre en exergue la diversité des cheminements professionnels, mais aussi leurs régularités significatives, nous analyserons conjointement les étapes des trajectoires et les identités professionnelles qu'elles sous-tendent. Ce chapitre conclusif sur l'axe professionnel consistera alors à dresser, par une approche longitudinale, une typologie générale des trajectoires des musiciens par l'addition de typologies intermédiaires cumulées (celles de la formation, de l'insertion, de l'intégration professionnelle et des fins de trajectoire) afin de dégager des variables précarisantes. Enfin, le huitième et dernier chapitre déconstruira le mythe de la « vie de bohème » en étudiant comment les conditions d'exercice du métier influent, objectivement et subjectivement, sur le « mode de vie musicien » qui leur est propre et que l'on qualifie, sous certains aspects, d'atypique et de précaire, notamment en termes de consommation, de sociabilité et de fragilité des liens sociaux et familiaux.

---

<sup>294</sup> Un questionnement en termes d'identités est particulièrement adapté à cette population qui multiplie les expériences de travail et de non-travail, au gré des projets artistiques.

## Chapitre 7

### Pluralité des trajectoires et des identités professionnelles : la « course d'obstacles » des musiciens

*« Comment un être humain peut-il se forger une identité et se construire un itinéraire dans une société faite d'épisodes et de fragments ? Dans la nouvelle économie, l'expérience dominante est celle de la dérive de lieu en lieu, de job en job » (Sennett, 2000, p.31).*

E. Hughes définit le concept de carrière<sup>295</sup> pour analyser la trajectoire suivie par un individu à l'intérieur des organisations de travail. Dans sa définition « professionnelle », au sens sociologique du terme, la carrière renvoie à ces univers où la réussite passe par la réalisation d'un parcours standardisé, de postes en postes, dans une progression hiérarchique dûment formalisée. Or, chez les musiciens, nous n'assistons pas à un processus de carrière qui sous-entend une progression, mais à celui de trajectoires professionnelles, entendues au sens de cheminements, de parcours et d'itinéraires jalonnés par différentes étapes et séquences, en somme, à une succession de positions professionnelles sans postuler qu'un ordre les régit.

Ces cheminements professionnels représentent un processus biographique qui construit les identités tout au long du déroulement du cycle de vie, depuis l'entrée dans l'activité jusqu'à la retraite, en passant par tous les tournants de la vie. Si l'emploi, pour les économistes est envisagé en volume et sous l'angle de la macro-économie, il représente d'abord pour la sociologie un support de l'identité professionnelle<sup>296</sup> et donc sociale.

---

<sup>295</sup> « Dans sa dimension objective, une carrière se compose d'une série de statuts et d'emplois clairement définis, de suites typiques de positions, de réalisations, de responsabilités et même d'aventures. Dans sa dimension subjective, une carrière est faite des changements dans la perspective selon laquelle la personne perçoit son existence comme une totalité et interprète la signification de ses diverses caractéristiques et actions, ainsi que tout ce qui lui arrive » (Hughes, 1937, p. 408-409).

<sup>296</sup> L'identité professionnelle peut se définir comme « le résultat complexe d'expériences plurielles d'identités au travail, elle est nécessairement modifiée par l'expérience de l'intermittence, et modifie à son tour la façon dont chacun parvient ou non à se définir socialement » (Faure-Guichard, 1999, p. 12).

C'est pourquoi nous analyserons conjointement les étapes des trajectoires des musiciens et les identités professionnelles qu'elles sous-tendent. Même si nous sommes en présence d'histoires infiniment diverses, des régularités significatives peuvent être dégagées. C'est ce à quoi ce chapitre tentera de procéder par l'analyse croisée de ces deux objets que sont les trajectoires et les identités professionnelles des musiciens, en répondant à ces trois questions : *de quoi est faite une trajectoire professionnelle pour un musicien, en quoi est-elle précaire et comment caractériser l'identité professionnelle du musicien ? Plus précisément, comment se construisent, puis s'entretiennent et se réaffirment une légitimité à se produire en public, un « habitus musicien » et une identité professionnelle dans un métier sans véritable statut professionnel ?*

Nous émettons l'hypothèse qu'il existe, dans cet univers hétéroclite, des régularités significatives que nous tenterons de mettre au jour, malgré une indéfinition statutaire et une variété des profils professionnels. L'objet de ce chapitre est en effet de dresser une typologie générale des trajectoires par l'addition de typologies intermédiaires cumulées (celles de la formation, de l'insertion et de l'intégration professionnelle ainsi que celle de la fin de trajectoire). Les trajectoires représentent à la fois un objet et un outil pour élaborer notre thèse, en ce sens qu'elles sont la « preuve », la reconstruction et l'incarnation des deux premières parties de notre démonstration. Ce traceur analytique permet ainsi d'appréhender l'hétérogénéité d'un monde particulier au-delà de la carrière en elle-même, tout en mettant au jour les formes et les évolutions des identités professionnelles. En effet, chacun des idéaux-types dressé est mis en relation avec des rapports au travail et à l'emploi spécifiques, et avec la place occupée par l'identité professionnelle dans l'identité sociale.

La retranscription des trajectoires implique une approche diachronique prenant en compte chaque secteur d'activité, dispositif et situation de jeu des débuts jusqu'à la fin de parcours en passant par l'ancrage dans la trajectoire. Cette approche longitudinale ne se segmentera pas en trois phases comme pour l'emploi classique (formation, emploi, retraite), mais en quatre temps. Ainsi, ce chapitre entendra discuter la périodisation ternaire proposée par C. Paradeise (les débuts de la carrière qui se situeraient avant 25 ans, la période de la maturité entre 35 et 45 ans et la carrière établie à partir de 45 ans) qui élude la période charnière se situant entre 25 et 35 ans. En outre, à trop focaliser sur les classes d'âge, cette segmentation trop étroite ne laisse que peu de place à l'approche

en termes de processus et de basculements. Pour une aisance dialectique, nous scinderons les trajectoires et donc ce chapitre en quatre séquences : la phase de formation avec l'émergence de la vocation (1), celle de l'insertion professionnelle avec l'implantation dans les réseaux de cooptation, la mise en place des projets artistiques, du statut et de l'identité professionnelle (2), celle de l'intégration professionnelle qui consiste à « tenir » et durer dans le métier (3) et la fin de trajectoire, souvent touchée par un changement du type d'activité, voire une reconversion (4).

## **1. L'hétérogénéité des formations comme première voie de socialisation et d'identité musicienne**

Contrairement à nombre de métiers (médecin, avocat), où un degré de qualification<sup>297</sup> reconnu par un diplôme est exigé pour pouvoir pratiquer l'activité, aucune formation spécifique, institutionnellement reconnue, n'est nécessaire pour accéder aux professions du spectacle et au régime d'assurance chômage afférent<sup>298</sup>. Cependant, les compétences musicales se forment à travers une offre hétérogène de formations. Quelle qu'en soit la forme, les musiciens accèdent alors à des aptitudes techniques ainsi qu'à la constitution de liens sociaux et d'une identité de musicien. Il s'agit ici de comprendre comment les compétences des musiciens sont formées et reconnues et donc de savoir si la variable formation joue un rôle décisif sur l'exercice du métier de musicien et en quoi est-elle porteuse d'identité. Pour ce faire, nous analyserons successivement la formation scolaire, musicale et professionnelle.

### **1.1. Un enseignement général élevé et spécialisé**

Les intermittents du spectacle, dans leur ensemble, atteignent des niveaux de formation générale supérieurs aux niveaux moyens en France. En effet, seuls 11 % n'ont pas

---

<sup>297</sup> Si le mot qualification renvoie aux ressources dont dispose un individu, acquises par la formation et par l'expérience, la compétence, quant à elle, concerne la capacité de mise en œuvre, par l'individu, de ces qualifications dans des contextes pratiques (Corsani, Lazzareto, 2008). Cependant, comme le montre J.-D. Reynaud (2001), la qualification est irréductible au diplôme et comme l'argumente P. Zarifian (2001), dans les organisations post-tayloriennes et, *a fortiori*, dans le secteur du spectacle, la compétence présuppose la polyvalence.

<sup>298</sup> L'entrée dans l'intermittence relève de critères purement administratifs qui transforment « l'entrée dans le métier » en « accès au régime » à partir d'un certain nombre d'heures déclarées.

atteint le niveau Bac et 64 % ont un niveau de formation égal ou supérieur à Bac +2 (Corsani, Lazzareto, 2008 ; Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009), alors que, seulement 17,6 % de la population française avait atteint ce niveau d'étude (Insee, 1999). Mais, il est à noter que le niveau de diplôme des nouveaux entrants est plus élevé que celui de la génération précédente : les deux tiers ont au moins un diplôme Bac +2 en 2002, alors qu'ils n'étaient qu'un tiers en 1990. Selon les données d'A. Corsani et M. Lazzareto (2008), une part non négligeable de cette population a atteint un haut niveau d'étude (13 % des intermittents ont un niveau Bac +5) ou une formation spécialisée (plus de 39 % possèdent un ou plusieurs diplômes du spectacle et 75 % ont des diplômes spécialisés<sup>299</sup>). Enfin, une part quasiment nulle (moins de 2 %) exerce ce type de profession sans aucun diplôme (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009).

Notre travail de terrain qui n'a porté que sur les musiciens intermittents, ne rejoint pas ces statistiques générales sur les intermittents. Il a en effet révélé qu'une part importante des musiciens interrogés a quitté précocement l'enseignement général, parfois sans diplôme ou simplement avec le baccalauréat. Rares sont ceux qui ont suivi un cursus scolaire musical ou des études supérieures<sup>300</sup>. La formation scolaire des musiciens interrogés est donc très hétérogène et peu stratégique. La majorité des musiciens rencontrés a mis fin à ses études une fois le baccalauréat obtenu, satisfaisant ainsi à l'exigence parentale nettement répandue : « passe ton Bac d'abord ». L'autre moitié se divise entre ceux qui ont arrêté leurs études dès la seconde pour se consacrer très tôt au métier de musicien, et ceux qui ont poursuivi des études supérieures (BTS, DEUG, Licence, voire DESS pour quelques uns). En outre, certains musiciens ont choisi une orientation artistique, en rapport avec la musique, l'image ou le son, telle que le brevet de technicien de la musique, le BTS audiovisuel ou l'American School of Modern

---

<sup>299</sup> La spécialité la plus répandue est celle de « technicien image et son ». Mais d'autres formations s'offrent à eux telles que les classes à horaires aménagés musique (CHAM) qui sont des classes (du primaire au lycée) dont l'emploi du temps est organisé afin de permettre aux élèves de suivre, plusieurs après-midi par semaine, les cours de musique du Conservatoire associé. Le baccalauréat technique de la musique et de la danse repose, quant à lui, sur un programme allégé dans les disciplines d'enseignement général et un renforcement significatif des enseignements musicaux ; il nécessite d'être inscrit au Conservatoire.

<sup>300</sup> Nous pouvons notamment expliquer ces différences entre les musiciens et la population globale des intermittents par le fait que pour être musicien et, *a fortiori* musiciens de variété, aucun titre scolaire ni musical n'est requis. Ce qui va de pair avec le fait que le poids de l'autodidaxie est important. Cependant, le niveau d'enseignement général pourrait avoir des effets sur la reconversion, en cas d'éviction définitive du système d'emploi artistique : il serait probablement plus aisé pour les plus diplômés et les plus spécialisés de se reconverter.

music (institution privée de niveau universitaire)<sup>301</sup>. En somme, la spécialisation artistique, quand elle a lieu, n'apparaît qu'à partir du lycée, voire de l'enseignement supérieur, ce qui confirme le caractère non-précoce de la vocation dans le domaine des musiques dites populaires, abordé au chapitre précédent. Si la formation scolaire joue un rôle marginal sur les trajectoires musicales, voyons ce qu'il en est de la formation musicale, qu'elle soit académique ou autodidacte.

## **1.2. Formes d'apprentissages musicaux et construction des solidarités : entre multiformations et socialisation**

Plusieurs étapes d'installation dans la pratique des musiciens, qui débutent dès l'enfance ou l'adolescence, sont inévitables : acquisition et apprentissage de l'instrument<sup>302</sup>, rencontres musicales, constitution du premier groupe, cours éventuels. Comme l'explique M. Perrenoud (2006), « l'*habitus* musicien » et la pratique comme « instrumentiste autonome » se développent en élaborant de nouvelles dispositions et un nouveau rapport à la musique. En somme, l'identité de musicien s'exerce par le passage du « musiqué » au « musiquant ». Cette évolution se fait par le truchement de plusieurs dispositifs qui sont souvent cumulatifs : lire la presse spécialisée, s'intéresser à des musiciens répondant à divers degrés de reconnaissance, écouter de façon active de la musique (en s'intéressant spécifiquement à la partie d'un instrument), fréquenter les clubs, intégrer des réseaux d'affinités stylistiques, prendre des cours (particuliers ou académiques), travailler son instrument. Ces activités formatrices, qui amorcent les trajectoires professionnelles des musiciens, peuvent être individuelles et/ou collectives. Ce qui induit une variation de rapport à la compétence technique, selon que la formation musicale soit académique ou autodidacte.

---

<sup>301</sup> Dans un contexte plus spécifique, les comédies musicales représentent un spectacle très complet (danse, chant, comédie) qui s'apprend, bien souvent, sur le tas lors de répétitions qui ont lieu pendant plusieurs mois pour monter le spectacle. Il existe cependant une École de comédie musicale (Institut supérieur des arts et de la danse) où les artistes pluridisciplinaires reçoivent une formation complète (théâtre, chant, danse, solfège). Après trois années de formation dont le coût s'élève à près de 15 000 euros, le diplôme de l'apprenti artiste ne sera que peu utile dans un système d'emploi non régulé, mais la pluridisciplinarité des compétences n'en demeure pas moins acquise.

<sup>302</sup> L'apprentissage de l'instrument représente un travail à temps-plein avant l'insertion professionnelle. Il s'agit d'un pilier de la « pré-carrière » musicale qui devient ensuite, bien souvent, inexistant à l'exception de certains instruments qui nécessitent un entretien physique et musculaire tel que les percussions.

### 1.2.1. Variété des lieux et des niveaux de formation académique

Les filières de formation sont multiples (cours privés, écoles de musique, Conservatoires, stages<sup>303</sup>), mais une minorité (23 %) d'interprètes de musiques dites populaires fait état d'une formation musicale spécialisée de niveau supérieur, alors que cette proportion s'élève à 75 % pour les interprètes de musique dite savante<sup>304</sup> (Coulangeon, 2003). Les institutions d'enseignement<sup>305</sup> ont pour rôle de former à la technique et à la sensibilité artistique. Elles aident également à construire des comportements professionnels et à mettre en place la pratique du métier en offrant certaines clefs de socialisation.

#### 1.2.1.1. Le caractère peu répandu des cours privés

Le cours particulier constitue le mode le plus ancien de la transmission formalisée. Notre enquête de terrain a toutefois mis en avant le fait que les cours privés sont surtout répandus chez les chanteurs qui prennent, même une fois leur carrière lancée, des cours techniques et de perfectionnement auprès de professeurs de renom, pour ne pas abîmer prématurément leurs cordes vocales par des erreurs techniques. Une chanteuse nous a ainsi décrit l'intérêt de l'apprentissage de techniques de chant : « *j'apprends une technique de chant particulière. On est souvent très noué parce que notre instrument est en nous. Avec la vie et le stress on est souvent très très très noué, donc j'apprends une méthode pour libérer* » (Claire, 34 ans, chanteuse). Les chanteurs apprennent certes leur métier au contact de la scène, mais beaucoup prennent ponctuellement des cours de chant en fonction de leurs besoins spécifiques (cours de variété, de jazz ou de

---

<sup>303</sup> La très grande majorité des intermittents (81 %) a suivi des stages (Corsani et Lazzareto, 2008) tant pour leurs vertus artistiques que socialisatrices. Lorsqu'ils interviennent tôt dans le parcours professionnel, ils prolongent la formation initiale en la complétant. À l'inverse, l'apprentissage d'une nouvelle technique, qui constitue un motif limité et précis d'extension de la compétence professionnelle, apparaît davantage après 30 ans (Menger, 1997).

<sup>304</sup> Un musicien interrogé pointe cette distinction : « *il y a une blague qui existe qui dit : comment arrêter de faire jouer un musicien classique, il faut lui enlever sa partition et comment arrêter de faire jouer un musicien de variété, il faut lui en mettre une !* » (Mathieu, 34 ans, pianiste).

<sup>305</sup> Il existe 120 écoles, qui relèvent du Ministère de la Culture et de la Communication, sur 5 domaines : cinéma et audiovisuel, patrimoine, architecture, arts plastiques et arts appliqués, et le spectacle vivant. Voici les établissements relevant de la musique : 2 Conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse (CNSMD de Paris et Lyon), 8 centres de formation des enseignants de la musique et de la danse (Cefedem), 2 centres d'études musicales, 9 centres de formation de musicien intervenant (Zadora, 2008).



techniques de respiration). Pour les instrumentistes interrogés, en revanche, cette pratique est quasi inexistante, excepté durant l'enfance et l'adolescence.

#### 1.2.1.2. La diversité des écoles de musique

Les écoles de musique peuvent être nationales, agréées, municipales ou associatives. Dans le dispositif de l'école, il s'agit pour les élèves, de reproduire un modèle purement scolaire, structurellement semblable à ce qui se pratique dans les Conservatoires : le vocabulaire musical est rigoureux et les élèves passent un examen, en fin d'année, pour vérifier l'assimilation du programme étudié et permettre le passage au niveau supérieur. La plupart des musiciens interrogés ont intégré pour des périodes plus ou moins prolongées, ces types d'institution, surtout pour certains instruments tels que le piano ou la batterie. Ainsi, Stéphane, batteur médaillé d'or de l'École Nationale de musique d'Evry, y a suivi des cours d'instruments (batterie et piano), de formation musicale, de chant, de solfège et des cours d'ensemble durant plusieurs années. Les musiciens ont également souvent recours à des écoles pour appréhender des styles musicaux particuliers tels que le jazz<sup>306</sup>. En somme, l'école de musique joue tout autant un rôle normatif de socialisation musicale que d'apprentissage instrumental pur. Ainsi, « les logiques pratiques qui président à l'acquisition de techniques instrumentales relèvent d'une appropriation, d'une incorporation, mais aussi de l'assimilation d'éléments symboliques liés autant aux espaces sociaux qu'aux espaces musicaux et donc participant à la formation d'un *habitus* musicien. Ce dernier relève bien de l'incorporation de dispositions structurées et structurantes, en rapport avec les objets et les mots d'un métier » (Perrenoud, 2007, p. 48).

---

<sup>306</sup> À la différence de ce que l'on peut observer dans les modèles pédagogiques à l'œuvre dans les structures d'enseignement musical traditionnelles, l'enseignement du jazz privilégie la combinaison d'éléments de formation théoriques (cours individuels, cours de techniques d'improvisation, cours d'harmonie, de composition et d'arrangement) et abstraits (cours d'analyse et d'histoire du jazz) ainsi que d'éléments d'apprentissage pratique du métier (écoute et pratique collective, apprentissage de la scène et confrontation avec le public).

1.2.1.3. Les Conservatoires de musique

Il existe deux types de Conservatoires : les Conservatoires supérieurs (Paris<sup>307</sup> et Lyon) et les Conservatoires Nationaux de région (un ou deux par région). Les diplômes de Conservatoire servent à enseigner ou postuler dans des orchestres classiques, mais dans les musiques dites populaires, les diplômes ne servent en aucun cas à décrocher un contrat, d'ailleurs peu de musiciens interrogés ont emprunté cette voie et ceux qui les ont intégrés n'ont, pour beaucoup, pas suivi la totalité du cursus. Un des traits communs à la plupart des écoles et Conservatoires réside dans le fait qu'ils valent au moins autant pour la fonction socialisatrice qu'ils remplissent auprès des artistes en devenir que pour les contenus transmis. Ils ne sont en effet pas seulement le lieu de transmission d'une compétence académique, mais sont également un lieu de formation de réseaux de musiciens qui structurent par la suite le fonctionnement du marché du travail.

Dans son ouvrage sur les comédiens, P.-M. Menger (1997) reconstitue des trajectoires d'apprentissage avec un enchaînement ascendant des séquences d'études tout au long de la hiérarchie pyramidale des formations qui va de la moins sélective à la plus prestigieuse<sup>308</sup>. Concernant les musiciens, il s'agit davantage d'une circulation entre les formations que l'on peut qualifier de « multiformation ». Même si certaines trajectoires de formation sont ascensionnelles en termes de prestige, la plupart oscille entre écoles de musique ou Conservatoires, cours privés et apprentissages individuels. Il ressort, cependant, de notre enquête qu'aucune corrélation significative n'est observable entre le nombre d'heures de travail déclarées, l'obtention et le maintien dans le régime des intermittents et la possession d'un diplôme dans le domaine du spectacle : le fait d'en posséder un ne semble pas influencer de manière significative ni le fait d'être engagé, ni le niveau de rémunération. Quelles que soient les qualités de leur enseignement, les filières de formation ne garantissent donc pas, suivant les témoignages des personnes interviewées, un accès et un maintien plus aisé à l'emploi. De surcroît, certains critiquent même l'enseignement académique : « *j'ai commencé la guitare à 7 ans en*

---

<sup>307</sup> Depuis qu'il a été fondé en 1795, il détient en effet le monopole quasi absolu de l'enseignement supérieur des techniques de la pratique instrumentale autant que des règles de l'écriture musicale (Menger, 2001). Seuls deux musiciens interrogés ont suivi cette formation prestigieuse.

<sup>308</sup> Les formations multiples débutent toujours plus précocement que les formations uniques ; plus la formation comprend de séquences, plus elle a commencé tôt. La fin des études intervient entre 23 et 24 ans dans la plupart des trajectoires, mais est largement différée lorsque l'apprentissage passe par les universités (Menger, 1997).

*autodidacte, je suis totalement autodidacte. J'en ai voulu à mes parents de ne pas m'avoir repéré, mais finalement non parce qu'au moins je suis hors-moule et c'est la base de mon originalité musicale* » (Jean-Jacques, 47 ans, chanteur et guitariste)  
L'uniformisation des talents et le conformisme esthétique des interprètes, véhiculés par l'enseignement académique, a souvent été critiqué lors des entretiens que ce soient par ceux qui les ont suivi ou non.

Le faible poids de l'encadrement académique chez les interprètes de musiques dites populaires (77 % n'ont aucun diplôme (Coulangeon, 2004) suppose néanmoins un travail exigeant et fondé sur un niveau élevé d'autocontrainte. Cet apprentissage s'appuie beaucoup plus sur les qualités d'oreille musicale que sur la lecture des partitions. En cela, l'autodidaxie est nettement plus répandue chez les musiciens que nous avons rencontrés.

### **1.2.2. Le poids de l'autodidaxie musicale : apprendre à apprendre**

Le processus de formation des musiciens de variété est souvent décrit comme relevant de l'autodidaxie, au sens d'absence d'une formation spécifique et d'un recours à un professeur dans l'apprentissage musical, ce qui ne signifie pas pour autant vide social. Au contraire, rarement présentée comme une expérience solitaire<sup>309</sup>, l'autodidaxie musicale est avant tout une expérience sociale qui ne signifie pas absence totale de maître, ni conviction dans le mythe du don qui s'inscriraient dans la dénégation des apprentissages formels. Une des spécificités des pratiques musicales dites populaires réside dans la diversité de leurs modes de transmission et d'appropriation. Contrairement au domaine de la musique dite savante, la formation privilégiée par nombre de musiciens de variété est l'apprentissage sur le tas, les rencontres avec d'autres musiciens et l'écoute de disques. Support médiatique qui n'est pas au départ formellement destiné à la transmission d'une pratique musicale, le disque représente

---

<sup>309</sup> Nous n'avons rencontré qu'un seul batteur qui a appris à jouer seul et même sans instrument : *« comme j'habitais en appartement je n'ai jamais eu de batterie, ça fait 8 ans que je fais de la batterie, mais je n'ai jamais pu travailler proprement chez moi. Donc je me mettais des CD et je jouais en l'air, connement, sans instrument, j'ai appris à décomposer les membres. J'ai appris aussi un truc : si tu arrives à jouer un truc avec deux doigts et les orteils, ton cerveau capte les mouvements et ça marche ! Psychomoteurement je sais jouer les morceaux, après musculairement il faut que je m'adapte. Donc j'ai appris la batterie de façon un peu étrange : sans instrument et tout seul »* (Jonas, 25 ans, batteur). Il s'agit d'un cas très atypique, mais intéressant à souligner.

néanmoins l'un des plus importants modes de transmission, plusieurs générations de musiciens ayant principalement appris « à l'oreille ». En effet, « la perception des sons et la reproduction de leur hauteur et de leur durée sur un instrument dont on n'a pas encore la maîtrise commence, en général, par le ressassement inlassable du passage que l'on souhaite « repiquer » jusqu'à ce que l'on ait « trouvé », un peu par hasard, sans être vraiment sûr des valeurs » (Perrenoud, 2007, p. 37). Ce mimétisme auditif est complété par un processus de transmission mimétique direct : « les gestes particuliers que reproduisent les musiciens (en copiant leur idole) introduisent à une *hexis* corporelle, une façon de naturaliser le port de l'instrument, un art de bouger avec son instrument indispensable à la construction d'une identité de musicien » (Perrenoud, 2007, p. 32). On retrouve, au-delà des supports de transmission classiques tels que les disques, les tablatures<sup>310</sup>, les partitions<sup>311</sup> (complément du travail à l'oreille) et les méthodes<sup>312</sup>, la presse spécialisée qui contribue à familiariser avec les termes techniques et la culture des pratiques musicales contemporaines. Pour les musiciens à la trajectoire stabilisée, le fait de figurer dans cette presse spécialisée est un indice de réussite et de reconnaissance professionnelles. Les effets du style musical sur le processus de l'autodidaxie se couplent d'effets de génération qui jouent un rôle non négligeable : les jeunes générations sont plus enclines à élaborer des trajectoires de formations, contrairement aux générations plus anciennes et médianes qui sont davantage marquées par l'autodidaxie (les autodidactes sont donc plus nombreux dans la génération des 40 à 49 ans)<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> Une tablature est une forme symbolique de notation musicale adaptée à un instrument spécifique et destinée à une lecture et une réalisation plus aisées que celle d'une partition de musique.

<sup>311</sup> Nombre de musiciens interrogés et observés ont insisté sur l'importance de la mémoire pour pouvoir jouer sans partition sur scène. Un chanteur de renom nous a expliqué que lorsqu'il faisait du piano étant enfant, il apprenait par cœur les partitions pour pouvoir regarder ses mains quand il jouait. Ceci permet d'exercer la mémoire, puis de jouer sans partitions sur scène et d'enregistrer sans prendre en note les changements de structures des morceaux joués en répétition.

<sup>312</sup> Les méthodes pour instrument se sont rapprochées d'un mode de transmission mimétique où l'on peut écouter les exercices à reproduire.

<sup>313</sup> D'autres facteurs sont à prendre en compte et se recoupent tels que l'origine sociale (l'autodidaxie est plus répandue chez les musiciens d'origines sociales moins élevées) et le lieu de résidence. Dans son étude sur les comédiens, P.-M. Menger a montré que l'autodidaxie concerne un comédien sur sept, mais en province, un comédien sur deux est autodidacte puisque Paris est plus sévèrement concurrentiel (Menger, 1997).

Cette forme d'apprentissage en autodidacte permet aux musiciens d'avoir leur propre identité musicale puisqu'ils n'entrent pas dans les « moules » de formations institutionnalisées.

Certains prennent néanmoins quelques cours particuliers afin d'acquérir les bases spécifiques à certains instruments, notamment la batterie. Ce qui leur permet ensuite de s'exercer seuls, à raison d'une dizaine d'heures de pratique de l'instrument par jour, comme en attestent ces deux instrumentistes: *« j'ai travaillé 8 heures par jour pendant 4 ans. Je descendais le matin dans ma cave et je remontais le soir parce que je m'étais aperçu que si je voulais en faire mon métier, il fallait que je bosse »* (André, 39 ans, batteur). Et Frédéric d'ajouter : *« j'ai commencé tard mais ça a été super vite parce que dès que j'ai eu l'instrument dans les mains je n'ai fait que ça tous les jours et toutes les nuits. Je faisais vraiment ça d'une manière intensive, entre 8 et 10 heures par jour. J'ai fait ça pendant 3 ans, après je me suis calmé »* (Frédéric, 28 ans, bassiste). L'investissement intensif en temps et l'implication personnelle représentent la condition *sine qua none* à l'exercice de ce métier. En effet, tous les musiciens interrogés ont travaillé tous les jours, pendant plusieurs années et sans relâche leurs instruments. Appréhendé sous cet angle, cet apprentissage musical semble représenter une formation professionnelle longue et fastidieuse, requérant un investissement sans limite et non rémunéré. À ce titre, il s'agit certainement de l'un des métiers qui demande la plus longue période de formation et qui commence souvent dès le plus jeune âge.

La maîtrise technique est considérée comme un moyen qu'il a fallu domestiquer au prix d'efforts prolongés, mais qui, passé un certain seuil, doit céder le pas à la recherche de la personnalité artistique au sens où *« la technique n'est qu'un moyen pour ce qu'on veut exprimer »* (Tom, 37 ans, guitariste). La maîtrise technique de l'instrument et les vertus de l'apprentissage ne sont pas rejetées, mais constituent des pré-requis qui doivent ensuite s'effacer derrière le développement de la personnalité de l'artiste. La technique doit permettre de servir les propos de l'artiste interprète. En ce sens, la sensibilité artistique est tout aussi essentielle que la maîtrise technique : *« apprendre la technique c'est apprendre l'alphabet, mais si tu connais l'alphabet par cœur sans aucun mot à raconter... La batterie et la musique ce n'est pas uniquement ce que tu vas jouer, mais c'est aussi comment tu vas le jouer. Ce n'est pas qu'un travail technique, c'est un travail de culture générale et l'entretien d'une sensibilité »* (Stéphane, 31 ans,

batteur). Ce musicien illustre également cet état de fait : « *la musique c'est un peu comme une langue et qui maîtrise bien une langue ? L'écrivain, le poète la maîtrisent vraiment bien. Là c'est pareil, il faut que tu maîtrises le langage qu'est la musique et tu vas faire d'excellentes choses. Mon but, en gros, c'est d'être poète* » (Fabrice, 37 ans, bassiste). La technique doit donc être maîtrisée dans le but de servir les propos artistiques. Quelque soit la formation musicale initiale, le poids de l'expérience pratique (le *learning by doing*), au contact des pairs, est fondamentale et joue un rôle tout aussi important que l'apprentissage individuel de l'instrument.

### 1.3. La formation en continu par le travail : le poids de l'expérience pratique

Il est ressorti de notre enquête de terrain que, chez les musiciens de variété, la formation fait partie intégrante de l'activité. Elle est continue, en ce sens que travail et formation sont réversibles. La formation musicale ne se limite pas à initier la carrière, mais l'accompagne, comme en atteste cette enquête où 88 % des artistes considèrent que leur formation s'est faite et se fait sur le tas, ce qui la rend inséparable du travail (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). La quasi unanimité des musiciens que nous avons interrogée explique que leur formation se développe par la pratique et relève d'un processus continu et collectif puisqu'il n'y a qu'« *au contact des autres que tu apprends* » (Emilie, 28 ans, guitariste). On assiste alors à un faible rôle des qualifications dans la formation des musiciens de variété, contrairement au domaine de la musique dite savante, et à la personnalisation des compétences, en opposition aux formes standardisées de qualification. Nous avons observé ce processus de *learning by doing* « qui fait du travail un moment de la formation et de la formation un moment de travail » (Corsani, Lazzareto, 2008, p. 106). En effet, après avoir acquis un certain niveau technique, l'essentiel de la formation musicale s'élabore au contact des pairs de façon continue et permanente. Il s'agit de l'expérience pratique où le musicien apprend le métier en l'exerçant<sup>314</sup>. Nous sommes en présence d'une inversion de la séquence traditionnelle formation/emploi puisque l'apprentissage de la musique dite populaire se

---

<sup>314</sup> Cet apprentissage est également lié au type d'instrument. Par exemple, un bassiste de renom que nous avons interrogé nous a expliqué que son rôle est de faire le lien entre tous les musiciens, ce qui s'apprend par la pratique en changeant le plus possible de groupes et donc de manières de jouer. Sa virtuosité est alors liée davantage à son adaptabilité qu'à sa technicité.

distingue des apprentissages scolaires par la fragilité de la frontière qui sépare le temps de la formation du temps de travail (le plus souvent étroitement imbriqués).

Même ceux qui possèdent un diplôme considèrent majoritairement que l'expérience et la pratique sont au cœur de l'apprentissage qui s'alimente de la diversité des expériences, comme l'exprime cette chanteuse ayant suivi les cours d'un Conservatoire : « *c'est le travail qui m'a formé, faire des spectacles le matin pour des enfants qui font du bordel pendant le spectacle... Là tu dois être très concentrée et c'est très formateur* » (Noa, 24 ans, chanteuse). La formation professionnelle sur le tas repose sur l'enchaînement d'expériences brèves et très variées de travail, parfois très peu, voire pas du tout rémunérées, dans des contextes changeants et économiquement risqués.

Plus concrètement, tout est considéré comme apprentissage dans la mesure où il se réalise dans toutes les situations de pratique : les répétitions, les concerts, les enregistrements, les tournées, le fait de faire des bals et des animations musicales, les reprises musicales, l'entrée dans un nouveau groupe, les remplacements et la modification d'un répertoire. Tous ces éléments qui structurent la vie professionnelle d'un musicien ou d'un groupe musical sont formateurs au sens où ils impliquent l'adaptation à divers styles musicaux, à de nouveaux instruments, à des façons de jouer et d'apprendre ensemble différentes. Cette formation par la pratique est rendue possible par les pairs, plus précisément par la socialisation aux différents agents musicaux<sup>315</sup>, d'où l'importance de se produire rapidement sur scène et donc de jouer avec d'autres musiciens. En effet, la formation est autant apprentissage de manières, de lieux, de réseaux utiles au placement qu'acquisition de techniques professionnelles. C'est au contact de ses pairs que le musicien apprend en quoi consiste concrètement son métier. L'apprentissage des musiciens procède donc d'un processus complexe où se mêlent étroitement dimensions cognitives et sociales, dont la confusion requiert un engagement d'autant plus total qu'il ne se limite pas à l'acquisition d'une somme de connaissances techniques, mais procède de l'imprégnation d'une sous-culture spécifique de métier<sup>316</sup>.

---

<sup>315</sup> Aux savoirs théoriques, esthétiques, techniques s'ajoutent l'apprentissage des pratiques d'emploi dans la production culturelle, la connaissance des règles de l'assurance-chômage spécifique aux intermittents et surtout la capacité de construire et d'entretenir des réseaux de relations, de connaissances et d'amitiés dans le milieu professionnel.

<sup>316</sup> Les observations qui ont été effectuées ont permis l'immersion dans le milieu et, par là même, un début de socialisation à cette culture particulière, notamment l'apprentissage du langage indigène.

Enfin, plus spécifiquement, l'apprentissage de compétences de prises de son et d'arrangements est rendu possible par le développement des *home-studios* qui concourent à un processus émergent d'apprentissage par expérimentations et tâtonnements. Les nouveaux programmes numériques de composition et de réalisation ont en effet radicalement transformé les conditions de travail dans les studios électroniques : il est désormais possible qu'un compositeur travaille tout seul sur ordinateur et qu'il réalise sa musique dans l'isolement le plus total en réécoutant les passages pour procéder aux modifications. Un batteur interrogé illustre ces techniques particulières :

Je compose toujours sur ordinateur, c'est-à-dire que le chanteur me fait une maquette juste guitare-voix, moi je programme les batteries sur ordinateur et je lui renvoie. Lui, il fait les guitares électriques et il me les renvoie. Donc mes morceaux je les exécute seulement dans un deuxième temps, seulement après avoir composé à plat. Je fais de la musique avec ma souris quoi ! (Sébastien, 29 ans, batteur).

Il produit lui-même sa musique sur le principe de « l'essai-erreur ». Une fois ces savoir-faire acquis, le musicien peut passer d'un travail de maquettage en *home-studio* à la prise de sons, voire la réalisation d'un album complet (« un déf »). Ce fut le cas d'un guitariste observé sur le long terme : après avoir procédé aux maquettes de son propre groupe, la maison de disque a accepté que lui et le chanteur soient ingénieurs du son, arrangeurs et réalisateurs de leur deuxième album. Cette première expérience lui a servi de « carte de visite » lui permettant ensuite de rejoindre d'autres projets, parfois en tant qu'ingénieur du son, arrangeur et/ou réalisateur. Cet exemple montre que ces apprentissages (ici en autodidacte) par l'exercice du métier développent de nouvelles compétences qui ouvrent par la suite à d'autres activités artistiques.

Au début, le musicien s'équipe de façon relativement élémentaire pour faire émerger ses propres projets. Avec le temps et l'expérience, les compétences et l'équipement s'enrichissent et deviennent techniquement plus poussés. Ce qui a ainsi permis à un batteur de la population observée de pouvoir assurer des productions annexes à ses propres projets grâce à son *home-studio*. En somme, que ce soit dans le cadre d'emplois rémunérés ou non, l'expression « apprendre en faisant » décrit une modalité essentielle de la formation des musiciens. Le métier de musicien est un métier dans lequel l'activité ne se distingue pas de la formation, un métier qu'on ne finit jamais d'apprendre.



Au regard des éléments développés dans cette première section, nous pouvons dégager quatre idéaux-types de trajectoires de formation : les « purs autodidactes » qui n'ont suivi aucune formation musicale, les « multiformés » qui ont eux oscillé entre les différentes institutions formatrices à l'exception des plus prestigieuses, les « multiformés ascendants » ont suivi un parcours de formation relativement rationnel allant du moins encadré au plus classique et enfin, les « formés prestigieux » qui ont rejoint les rangs des formations les plus élitistes.

La question était ici de savoir si la variable de la formation joue un rôle décisif dans l'exercice du métier de musicien et en quoi est-elle porteuse d'identité. À première vue, il pouvait sembler que le rapport à la musique et les cheminements des trajectoires sont relativement différents si le musicien sort du Conservatoire National Supérieur de Musique, d'un Conservatoire traditionnel, d'une école de musique, s'il a pris des leçons privées ou s'il est autodidacte. C'est également ce qu'avance B. Péquignot (2009) pour qui « la réussite professionnelle est souvent liée au type de formation suivie<sup>317</sup> ». Or, il n'apparaît pas que la nature de la formation musicale soit déterminante dans la mesure où les autodidactes peuvent avoir des profils de carrière tout aussi prestigieux, voire plus prestigieux, qu'un musicien sortant d'un Conservatoire réputé<sup>318</sup>. Ce qui importe ce ne sont donc pas les diplômes attestant un niveau musical, mais les opportunités et les rencontres (cf. chapitre 5). En cela, les formations musicales sont tout autant techniques que sociales. Elles sont, en tant qu'expérience collective, vecteurs de socialisation, s'appuyant essentiellement sur la transmission orale. De surcroît, elles initient l'*identité musicienne* en permettant au jeune musicien de passer de « musiqué » à « musiquant » (Rouget, 1980 ; Perrenoud, 2007) ou, plus précisément, de passionné de musique à un « musicien pratiquant ». Deux voies s'offrent ensuite à eux : pratiquer son art en amateur ou en professionnel. La deuxième voie étant choisie pour notre analyse, nous allons maintenant caractériser les modes d'insertion professionnelle du musicien.

---

<sup>317</sup> C'est certainement davantage le cas pour ce qui concerne le domaine de la musique dite savante.

<sup>318</sup> De surcroît, la précocité de l'apprentissage ne semble pas nécessairement être un atout dans le déroulement des carrières artistiques. En effet, des musiciens ont connu une socialisation musicale dès leur plus jeune âge et d'autres seulement à partir de l'adolescence, ce fait n'engendrant aucune conséquence sur les déroulements des parcours professionnels.

## 2. Les trois modes d'insertion professionnelle des intermittents de la musique

Dans la musique, l'insertion des jeunes professionnels dans le métier est un enjeu majeur puisque c'est par elle que le renouvellement des générations peut s'effectuer, tout en assurant la transmission des savoir-faire. Cette question paraît d'autant plus essentielle que la multiplicité des employeurs et la forte concurrence rendent difficile l'entrée dans la trajectoire. Cette section vise à comprendre comment les jeunes musiciens s'insèrent professionnellement et quelles identités professionnelles sont engendrées par ces modes particuliers d'insertion. Pour ce faire, nous caractériserons leur triple insertion professionnelle, que ce soit dans le système d'emploi, dans le métier et dans le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle. Enfin, nous dégagerons une typologie des figures de l'insertion professionnelle des musiciens.

### 2.1. Une insertion précaire dans le système d'emploi

Avant d'en analyser les modalités, il convient de caractériser ce terme « d'insertion » qui apparaît au début des années 1980 dans le vocabulaire politique français, à l'occasion du rapport sur « l'insertion sociale et professionnelle des jeunes » remis par B. Schwartz au Premier Ministre de l'époque P. Mauroy. Mais le fait que cette notion soit peu théorisée fait écrire à C. Dubar (1998) que « la notion d'insertion constitue bien, avant tout, une notion du débat social et politique, historiquement datée et sémantiquement floue ». Nous pouvons néanmoins la définir comme un processus permettant l'intégration d'une personne au sein du système socio-économique par l'appropriation des normes et des règles de ce système. Plus spécifiquement, l'insertion professionnelle est la mise en contact avec le système d'emploi.

La *flexiprécarité* de l'emploi intermittent (cf. chapitre 1) engendre une phase d'insertion professionnelle du musicien longue et sinueuse, empreinte d'un risque permanent d'éviction du système d'emploi<sup>319</sup> qui décroît cependant au fur et à mesure de

---

<sup>319</sup> L'insertion professionnelle du musicien dans le système d'emploi peut être qualifiée de précaire du fait d'un important risque d'éviction prématurée du marché et partant d'un *turn-over* considérable. En effet, P.-M. Menger (2005) estime qu'à une année donnée, le taux d'entrant est de 15 % des effectifs dans le secteur des arts et du spectacle et environ 50 % quittent ce secteur au cours des deux années suivantes. C.

l'insertion. Dans son enquête sur les musiciens interprètes, P. Coulangeon parle de « survie » professionnelle dans un contexte où « environ 17 % des musiciens entrant sur le marché de l'emploi disparaissent au cours de leur première année de présence et 23 % aux cours des deux premières années » (2004). Nombreux sont donc les jeunes musiciens qui abandonnent le métier avant d'y être totalement entrés. P. Coulangeon considère qu'une période de deux ans de « présence sur le marché de l'emploi » constitue un « seuil critique » au dessus duquel « le risque de disparaître définitivement du marché de l'emploi » diminuerait de 80 %. C'est au cours de cette période que se joue la constitution des réseaux qui conditionne la pérennité de leur insertion professionnelle. La survie professionnelle apparaît donc comme un phénomène par nature cumulatif : plus s'éloigne la date d'entrée dans le métier, plus le risque d'en être rejeté se réduit. En d'autres termes, « plus on dure, plus on a de chance de durer<sup>320</sup> » (Coulangeon, 2004, p. 268). Or, ce seuil critique des deux premières années, concernant l'ensemble des musiciens interprètes, reste difficile à évaluer pour les musiciens de variété, compte tenu du caractère informel, dissolu et désorganisé de l'entrée dans le métier. En outre, les dispositifs illégaux, prépondérants en début de carrière, ne sont pas pris en compte par cette approche quantitative.

La précarité de l'emploi intermittent et de l'emploi en général naît également d'une « insertion au compte-goutte sur un marché trop étroit, et de processus d'insertion par paliers dans des sas successifs qui vont du chômage à l'emploi stable, en passant par le premier emploi qui sera plus souvent précaire » (Nicole-Drancourt, 1992, p. 63). Ces formes précaires d'insertion sur le marché de l'emploi affectent essentiellement les artistes débutants et le secteur des musiques dites populaires. Pour la population active en voie d'insertion professionnelle, la précarité représente un nouveau modèle d'entrée dans la vie professionnelle, d'autant plus marqué chez les musiciens soumis à la *flexiprécarisation* de leur système d'emploi. En somme, notre analyse des trajectoires professionnelles des musiciens met en exergue de nouveaux processus d'insertion

---

Paradeise (1998) a également démontré que l'accès à l'emploi connaît une incertitude maximale qui se traduit par de forts taux de sortie du métier de comédien aux jeunes âges. À ceci s'ajoute une sélectivité croissante du marché du travail, faisant que ceux qui quittent le marché ont toujours moins de chances d'y revenir (Pilmis, 2002). Le musicien doit donc faire en sorte de ne jamais se retirer du milieu, car « *c'est le jeu des chaises musicales, quand tu n'es plus là, tu n'existes plus* » (Lucie, 47 ans, pianiste).

<sup>320</sup> Passé le cap critique des deux premières années de participation au marché, la probabilité de survie professionnelle demeure relativement élevée. Le fait de franchir le seuil des deux années de présence diminue de 80 % le risque de disparaître définitivement du marché de l'emploi et de près de 60 % celui de connaître une interruption temporaire de la carrière (Coulangeon, 2004).

professionnelle beaucoup plus longs, précaires et faisant partie intégrante d'une nouvelle forme de rapport à l'emploi, désignant tant des phénomènes structurels d'emploi que des caractéristiques de vécus individuels générés par ce type d'emploi. Après avoir vu l'insertion dans le système d'emploi, voyons les modalités d'insertion dans le métier.

## **2.2. Périodes probatoires de l'insertion dans le métier : « faire ses preuves » pour « ne faire que ça »**

D'après P. Coulangeon, la transition vers l'emploi se fait, dans l'univers des musiques dites populaires, par décantation de la pratique amateur qui constitue le préambule classique de la professionnalisation, c'est-à-dire par la conversion de pratiques amateurs de l'adolescence (plaisir de jouer) en activités professionnelles (vivre de la musique). Quelle que soit la nature de l'activité, le premier contrat apparaîtrait vers 23-24 ans (Coulangeon, 2003). Or, chez les musiciens de variétés que nous avons interrogés, cette transition n'apparaît pas nettement. Nous ne parlons donc pas de « professionnalisation » au sens où l'amateur devient professionnel, mais d'un processus d'insertion long, chaotique et sinueux. En effet, c'est par l'accumulation du nombre d'engagements que le musicien s'insère dans les réseaux<sup>321</sup> et donc dans le métier et l'emploi intermittent. Néanmoins, le travail non-déclaré et les pratiques bénévoles représentent paradoxalement un véritable marchepied vers l'emploi stable (c'est le « noir de rodage » abordé au chapitre 2)<sup>322</sup>. La question de la présence sur le marché a une telle importance que le musicien doit être actif à tout prix et, à plus forte raison, lorsqu'il débute dans la profession. Il se heurte donc à un impératif d'activité. L'obtention d'engagements est la première étape de l'insertion professionnelle réussie du jeune musicien et son objectif principal. La question des rémunérations n'est plus

---

<sup>321</sup> Le travail du débutant comporte en effet une large part de construction des réseaux et de socialisation active en tissant des liens durables dans une relation d'emploi éphémère, dont il peut attendre une reconnaissance comme professionnel et une stabilisation relative de l'emploi. L'entrée dans le métier, qui se fait par tâtonnements, est donc faite de processus répétitifs de prises de contacts qui permettent d'élargir et de diversifier graduellement le cercle des employeurs potentiels ainsi que de se construire « en miroir » à travers leurs interlocuteurs. C'est au contact des pairs et du public que les musiciens se forment une sensibilité, un savoir-faire, un savoir-vivre qui les identifient professionnellement.

<sup>322</sup> Ce n'est pas pour autant que le musicien est amateur puisque ces pratiques sont également largement répandues chez les musiciens professionnels intégrés.

que secondaire : l'important n'est pas que les engagements soient rémunérés, mais qu'ils soient aussi nombreux que possible<sup>323</sup>.

De surcroît, l'entrée dans le métier de musicien peut prendre des formes nombreuses et il est malaisé de fixer un repère incontestable à l'origine d'une carrière. Ainsi, l'âge au premier emploi rémunéré, comme seul repère, ne nous semble pas pertinent. Il convient davantage d'identifier un ensemble d'étapes successives qui font partie intégrante de ce processus d'insertion (âge du premier groupe, du premier concert, du premier cachet, éventuel signature du projet en maison de disque<sup>324</sup>, accès au régime d'assurance-chômage des intermittents) et la manière dont ces étapes s'enchaînent et se tissent. Seule l'approche compréhensive de reconstruction des trajectoires professionnelles permet cet éclairage. Ainsi, la quasi-totalité des musiciens que nous avons interrogés a rejoint un groupe à l'adolescence, mais a effectué son premier contrat vers 20 ans (et non 24 ans comme décrit précédemment) et a accédé au régime des intermittents bien plus tard (entre deux et sept années après le premier contrat). D'ailleurs, lors des entretiens, nombreux sont ceux qui ont eu des difficultés à dater précisément le moment où ils sont devenus professionnels, ce qui confirme l'idée qu'il s'agit davantage d'un processus, d'une transition que d'un passage à un instant  $t$ <sup>325</sup>. Le moment clef de ce processus, qui

---

<sup>323</sup> Le processus d'insertion professionnelle comporte donc inévitablement une succession d'emplois bénévoles qui représentent les « concessions » que le musicien doit accepter pour pouvoir trouver sa place dans les réseaux et se maintenir sur le marché. Reposant sur l'idée que la condition d'artiste se définit davantage par le nombre d'expériences professionnelles que par le montant des rémunérations, l'« *habitus* artiste » justifie le renoncement à toute rémunération au regard de l'intérêt artistique du projet (Bourdieu, 1975 et 1979 ; Moulin, 1997). « Contraint » de participer bénévolement à certains projets en raison des faibles moyens de la production et de la nécessité d'avoir une activité stable, le musicien a également le sentiment, dans ce bénévolat, voire *par* ce bénévolat, d'être « pleinement » artiste.

<sup>324</sup> Il est ressorti de l'enquête que pour aboutir à la signature du projet artistique dans une maison de disque, le musicien doit se rendre visible en « harcelant poliment » (Rémy, 40 ans, pianiste et chanteur) les directeurs artistiques, mais encore faut-il obtenir ses coordonnées directes. L'objectif premier est de décrocher un rendez-vous afin de pouvoir faire écouter la « maquette » du projet. Puis, il faut savoir « vendre » le projet (rôle des *managers*). Ce peut être l'éditeur qui amène à la signature du projet en maison de disque et qui négociera alors les termes du contrat. Durant notre immersion dans le terrain, nous avons observé plusieurs artistes et *managers* entamer de telles démarches : il s'agit d'un véritable travail de prises de contact quotidien, souvent qualifié par les acteurs concernés « d'acharnement ». Il est ressorti qu'un artiste ou un groupe a nettement plus de probabilités d'aboutir à la signature de son projet lorsqu'une tierce personne (éditeur, attaché de presse ou *manager*) gère les démarches de négociation. Une trajectoire s'élabore donc collectivement et ce, dès ses débuts. Cependant, la signature qui représente une véritable « quête » n'est pas une fin en soi, car même signé, le projet peut ne pas être développé et le contrat est souvent rompu prématurément, notamment pour « désaccord artistique », comme ce fut le cas pour un groupe observé.

<sup>325</sup> Plus encore, beaucoup disent ne pas avoir choisi d'en faire leur métier, à l'image de Patricia (33 ans, chanteuse) : « *en fait c'est le travail qui s'est présenté assez vite. Tu rencontres quelqu'un, ça accroche, tu travailles et après il y a des connexions avec d'autres gens. Mais à aucun moment je me suis dit que j'allais en faire mon métier* ». La trajectoire professionnelle s'enclenche ainsi par le développement des

révèle l'insertion, est l'entrée dans l'intermittence plus que le passage des pratiques amateurs aux pratiques professionnelles. Dans les discours, les musiciens ont toujours vécu leurs pratiques en professionnel, mais leur identité de musicien apparaît plus nettement avec l'entrée dans le régime intermittent, comme nous allons le voir en détail.

### 2.3. L'insertion dans le régime des intermittents comme support d'une *identité professionnelle inversée*

La majorité des travailleurs faisant l'expérience du chômage connaissent la désocialisation, la désorganisation des temps et une recherche rationnelle de travail. En ce sens, les périodes de chômage sont classiquement vécues comme des épreuves (Schnapper, 1981) desquelles émerge une crise identitaire, liée à la perte de l'identité professionnelle. La relation d'emploi définissant des droits sociaux et étant au fondement des identités sociales et professionnelles, chômage et précarité sont alors associés à des expériences identitaires défavorables.

#### Les identités

Avoir un emploi ne veut pas simplement dire être le détenteur d'une mission ou de tâches au sein d'une organisation productive, mais c'est aussi jouir d'un statut social qui donne accès à une *identité sociale*. L'identité, « notion du sens commun, souvent affublée d'une connotation essentialiste », a commencé à s'imposer dans la sémantique des sciences sociales dès la fin des années 1960, parallèlement à l'effacement progressif de la notion d'aliénation (Lallement, 2007). Des enquêtes empiriques, notamment sur la grande entreprise et l'administration, ont permis l'élaboration de typologies de modèles identitaires. Le travail, considéré comme le mode essentiel de réalisation de soi et donc de construction identitaire et de socialisation (Causer, Durand, Gasparini, 2009), développe des *identités au travail* et des *identités professionnelles*.

Le travail est une expérience sociale créatrice d'identité, comme le prouve *a contrario* le désarroi des chômeurs (Etienne, Bloess, Noreck, Roux, 1997), il ne représente donc pas seulement une partie de la vie d'un individu, mais détermine, pour beaucoup, son statut social, son identité et sa dignité. Pour R. Sainsaulieu (1977), premier sociologue à travailler en profondeur à l'aide de la notion d'identité dans le champ de la sociologie du travail, la culture est le meilleur moyen de comprendre la manière dont les individus se construisent *dans* et *par* le travail. Il constate combien l'univers du travail influence les pratiques et les représentations.

Mais P. Bernoux (1999) explique que pour d'autres sociologues, c'est d'abord du côté de la socialisation que l'on doit chercher la source de la construction des identités. Ainsi, C. Dubar (1991) offre un cadre analytique pour aider à penser les identités dans leur rapport au travail et à l'emploi et souligne que la socialisation « est un processus d'identification, de construction d'identité, c'est-à-dire d'appartenance et de relations » (p. 27). Le regard et les jugements qu'autrui pose sur l'*ego* participent directement d'un processus de construction identitaire, c'est pourquoi l'*identité pour soi* (perception individuelle établie en

---

réseaux et une succession d'emplois de courte durée, rémunérés ou non. Les premières années, fonctionnant comme une période probatoire, apparaissent en ce sens décisives, s'agissant de « faire ses preuves ».

fonction d'une carrière passée et d'un futur désiré par le salarié) et l'*identité pour autrui* (destin probable et souhaité par l'entreprise) ne coïncident pas nécessairement<sup>326</sup>.

Enfin, E. Goffman (1973) distingue, quant à lui, l'*identité sociale virtuelle* (caractérisation de soi par les autres) et l'*identité sociale réelle* (image de soi que se forge l'individu sur la base de son expérience et de sa trajectoire).

En somme, la production de l'identité est une négociation au cours de laquelle les individus utilisent des conventions partagées et des schèmes de typification, c'est-à-dire des façons de voir et des catégories communes (jeunes/ personnes âgées ; patrons/employés).

### 2.3.1. Un chômage récurrent constitutif de l'identité professionnelle inversée

Les rapports de tension entre les représentations du métier de musicien et son exercice pratique mènent à un véritable travail identitaire, caractérisé par des ajustements permanents. Les musiciens sont contraints à un haut degré d'engagement dans leur métier, d'autant plus élevé qu'aucune forme sociale ou juridique ne vient garantir leur identité professionnelle (Coulangeon, 1999). En effet, la profession d'artiste n'est protégée par aucun titre et il n'existe aucun contrôle de l'entrée dans la profession. Les seules entités professionnelles stables sont les institutions gestionnaires des droits sociaux telles que les organismes spécifiques de sécurité sociale, les caisses de retraite complémentaire, les organismes de formation continue, la Caisse des congés spectacles et l'organisme d'assurance-chômage qui sont considérées comme les « lieux-clés d'attribution de la professionnalité » (Menger, 2005). Mais c'est plus spécifiquement le seuil des 507 heures d'éligibilité au régime d'indemnisation qui est perçu par les intermittents comme un signe d'insertion professionnelle. Les intermittents du spectacle s'appuient donc sur les institutions et, notamment sur l'accès à leur système d'assurance-chômage spécifique, pour parfaire leur identité professionnelle.

Ce régime est synonyme d'obtention d'une source supplémentaire de revenus pour le musicien (les indemnités-chômage). Mais surtout, il représente un support identitaire, en ce sens que c'est l'accès à ce que le langage indigène désigne comme le « statut d'intermittent<sup>327</sup> » qui permet d'acquérir, puis de revendiquer le métier de musicien. L'éligibilité conditionne aussi bien une stabilité de l'activité qu'une stabilité de

<sup>326</sup> Le régime juridique des intermittents peut être appréhendé comme un véritable « statut » professionnel agissant sur « l'identité pour soi » en tant qu'il conforte leurs représentations subjectives du métier et sur « l'identité pour autrui » en tant qu'il confirme leur appartenance au milieu professionnel (Langeard, 2009).

<sup>327</sup> « Il n'existe pas au sens propre de « statut professionnel » pour les musiciens. Si les postes de musiciens salariés permanents sont totalement inexistantes en dehors des orchestres classiques, le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, souvent qualifié de « statut », ne l'est que par défaut, dans la mesure où il concerne un ensemble de métiers hétéroclites » (Perrenoud, 2006).

l'identité de musicien. Ce régime spécifique n'organise donc pas seulement l'emploi et l'assurance-chômage des salariés intermittents sur un plan administratif, il est également un des vecteurs de la cohésion du groupe (Sinigaglia, 2008). Être intermittent, c'est d'abord avoir « gagné la bataille des 507 heures » pour « décrocher son statut », expressions courantes et révélatrices d'une épreuve à surmonter (réunir le nombre de cachets nécessaires dans la période impartie).

En cas d'accès au régime, le musicien bénéficie alors d'une double reconnaissance<sup>328</sup>. D'une part, une reconnaissance professionnelle puisque, pour les pairs, le « statut » est un marqueur symbolique de l'entrée dans le groupe, un « indice » d'une pratique soutenue et, par là, d'un certain degré de compétence. D'autre part, une reconnaissance administrative dans la mesure où l'intermittent rejoint la catégorie des demandeurs d'emploi indemnisés au titre des annexes VIII et X de la convention Unedic. Il en résulte donc une *identité professionnelle inversée* qui repose sur le fait d'être reconnu professionnel en étant assimilé au statut de chômeur. Contrairement aux salariés classiques, les musiciens intermittents subissent paradoxalement une crise de l'identité professionnelle lorsqu'ils ne peuvent plus percevoir d'indemnités-chômage puisque les périodes chômées sont banalisées et ne constituent pas un risque éventuel, mais une condition consubstantielle à la nature de l'activité. C'est ce que résume parfaitement cet artiste : « *je suis professionnel parce que je peux toucher le chômage. C'est le chômage qui devient l'accès à l'emploi* » (Franck, 31 ans, bassiste). L'élément principal de la reconnaissance professionnelle du musicien intermittent est alors lié à la perception de l'allocation chômage. Le fait de devoir être considéré comme chômeur pour être reconnu professionnel est pour le moins paradoxal et significatif d'une inversion d'accès à l'identité professionnelle. Cette identité inversée permet de déconstruire le présupposé selon lequel la situation de précarité produit une « déconstruction identitaire » pour tous les travailleurs.

---

<sup>328</sup> Pour un groupe ou un chanteur, le fait d'obtenir un contrat avec une maison de disque représente également un marqueur d'insertion professionnelle et une reconnaissance, comme l'explique cet artiste : « *c'est quand j'ai eu mon statut d'intermittent que j'ai accédé à la reconnaissance professionnelle, mais surtout vis-à-vis de mon entourage. Toi tu es saltimbanque, mais quand j'ai signé chez Barclay, c'est là que tu vois ton entourage changer, c'est extrêmement impressionnant, même ton entourage très proche. C'est incroyable comment pour la famille tu passes du saltimbanque au musicien. Ça donne une crédibilité* » (Marc, 39 ans, chanteur).



Pour ceux qui ne bénéficient pas d'une aide parentale ou conjugale, l'insertion professionnelle peut être plus longue et difficile puisqu'ils doivent cumuler activités musicales et « petits boulots », bien souvent disqualifiés, tant qu'ils n'ont pas le statut d'intermittent. Or, cette double activité peut représenter un frein au développement des réseaux et partant, à l'insertion professionnelle. Le choix du secteur d'activité de ces emplois n'est pas anodin : ils sont souvent en lien avec la musique et le domaine du spectacle (ingénieur du son, *roadie*) ou doté d'un emploi du temps permettant de les concilier avec les activités musicales (*barman* la nuit ou *éboueur* le matin).

### **2.3.2. Les conséquences de l'identité professionnelle inversée**

Nombre de musiciens interrogés ont révélé qu'ils vivent difficilement le fait d'être assimilés à des chômeurs de par leur inscription au Pôle-emploi et leur obligation de « pointer » mensuellement, ce qu'illustre ce musicien :

L'inconvénient c'est qu'officiellement on est considéré comme des chômeurs puisque l'État nous verse un salaire journalier par les Assedic... Les intermittents sont considérés comme des chômeurs. On a une carte de pointage pour que tous les mois on inscrive les jours où on a travaillé et où on n'a pas travaillé. On est assimilé à des chômeurs alors qu'on ne l'est pas du tout ! (Michel, 39 ans, batteur).

L'admission à ce régime spécifique donne droit à une durée d'indemnisation au cours de laquelle l'intermittent doit communiquer au Pôle-emploi ses déclarations mensuelles de situation ainsi que ses attestations d'employeurs, tout en figurant sur la liste des demandeurs d'emploi, d'où les difficultés identitaires vécues par certains musiciens. Cette représentation de chômeurs permanents est en inadéquation avec le fait d'exercer une activité musicale quasi quotidiennement.

### **2.3.3. Les limites de l'insertion professionnelle par l'indemnité-chômage**

L'assurance-chômage permet à la professionnalité de s'exercer sans en passer par les moyens traditionnels tels que la qualification, mais elle connaît pour autant une limite essentielle liée à ses frontières. En effet, aux frontières de l'emploi « ordinaire » se situe l'indemnisation-chômage, alors qu'aux frontières de l'intermittence indemnisée se trouve le RSA. C'est ce qui fait toute l'ambivalence du système : d'un côté de

l'éligibilité, il y a les conditions objectives d'un exercice professionnel de son métier, de l'autre, la précarité et la nécessité du « cachetonnage » pour ne pas être « coulé ». La précarité ne signifie pas seulement, dans cette perspective, l'incertitude du lendemain, mais aussi et surtout, la perception du RSA en lieu et place des indemnités-chômage, voire l'éviction du système d'emploi musical et la nécessité d'une reconversion professionnelle. Autrement dit, la précarité statutaire prend tout son sens pour les musiciens intermittents lors du passage en dessous du seuil d'éligibilité à l'indemnisation-chômage (ou la menace d'une telle éventualité). Au-delà des contraintes financières que pose l'*identité professionnelle inversée* du musicien intermittent lorsqu'il n'atteint pas le seuil d'accès au régime, le problème se pose également en des termes symboliques et sociaux puisque cette identité professionnelle entre alors en crise.

#### 2.4. Typologie des figures d'insertion professionnelle

Au regard des données empiriques, nous avons dégagé quatre idéaux-types d'insertion professionnelle, allant du plus précaire au plus stable. Pour ce faire, nous avons croisé plusieurs variables :

- La trajectoire de formation : « pur autodidacte », « multiformé », « multiformé ascendant » ou « formé prestigieux ».
- Les types d'activités exercées, selon qu'elles soient contraintes (alimentaires) ou choisies (vocationnelles), qu'elles relèvent d'une multiactivité ou d'une spécialisation, sans oublier la double activité subie faite de « petits boulots » artistiques ou extra-artistiques.
- Le type de musicien (chanteur, musicien accompagnateur, auteur-compositeur ou chef d'orchestre) qui se couple avec le type de projet (un projet unique ou multiprojets).
- Le type de réseau selon qu'il soit étendu ou non, uniquement musical ou artistique (*managers*, directeurs artistiques, directeurs de projets, réalisateurs, ingénieurs du son).

- La nature des ressources financières (aides parentales et/ou conjugales, revenus issus des « petits boulots », indemnités-chômage du régime général, indemnités-chômage du régime intermittent, RSA pour les plus de 25 ans, avances sur royalties perçues lors de la signature d'un projet avec une maison de disque).

Il s'en suit quatre idéaux-types permettant d'élaborer une typologie de *l'insertion professionnelle* des musiciens :

- Les « non-insérés musicaux » exercent une double-activité (« petits boulots » alimentaires) du fait de leur intégration déficiente dans les réseaux de cooptation et, conséquemment, de leur non rattachement au régime des intermittents du spectacle. Le type de formation et de musicien ne sont pas des variables significatives pour cette catégorie d'insertion.

- Les « insérés instables » oscillent entre accès et éviction du régime des intermittents. De par leur faible intégration dans les réseaux de cooptation, ils sont réduits au « cachetonnage », exerçant alors des activités artistiques majoritairement alimentaires et souvent non déclarées. L'aide financière parentale et/ou conjugale leur est primordiale. Il peut s'agir de musiciens multiprojets ou ayant un unique projet. Le type de formation n'a, là encore, pas d'influence marquante.

- Les « insérés différés » sont, quant à eux, enfermés dans une spécialisation musicale ou sont rattachés à un projet unique dont le développement tardif ralentit leur insertion professionnelle. Le déploiement des réseaux est faible, mais pas uniquement musical puisqu'ils recouvrent plus généralement des acteurs artistiques. L'aide familiale et/ou conjugale est pour eux aussi fondamentale, mais elle et se retrouve, plus ou moins rapidement, suppléée par les avances sur royalties versées par la maison de disque à la signature du projet. En revanche, l'accès au régime des intermittents a lieu souvent tardivement. Il s'agit majoritairement de chanteurs ou de musiciens membres d'un seul groupe. Une fois encore la variable de la formation ne joue pas un rôle majeur.

### Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

- Les « précocement insérés » recouvrent les chanteurs et les groupes dont le projet a été rapidement signé en maison de disque ainsi que les musiciens accompagnateurs qui cumulent les engagements et sont, de ce fait, polyvalents (poly-styles, poly-instrumentistes et activités hétérogènes). Leur insertion est ascendante du fait du développement croissant des réseaux de cooptation qui sont, en outre, de diverses natures (musiciens et acteurs artistiques). De ce fait, ils accèdent rapidement au régime des intermittents du spectacle et subissent des accidents de dates de façon anecdotique.

Les deux premières figures mettent de nombreuses années à s'insérer solidement et pour beaucoup, l'ensemble de leur trajectoire sera marquée par la précarité et un risque accru d'éviction du système d'emploi musical. Les deux dernières figures sont plus solidement insérés, mais elles peuvent néanmoins « basculer » et ne plus satisfaire aux conditions d'éligibilité du régime des intermittents. Durant le processus d'insertion professionnelle, le musicien se doit d'agir en professionnel, répondant aux éléments repérables du professionnalisme musical tel qu'investir dans un outil de travail de bonne qualité, éviter les comportements irresponsables (être toujours en retard, faire des caprices ou abuser d'alcool et de drogues) et respecter les règles tacites du métier.

En somme, les signes d'une insertion professionnelle réussie se résument au fait que les contrats viennent aux musiciens sans qu'ils n'aient à les chercher, qu'ils aient la possibilité de refuser des contrats qui ne satisfont pas à leurs critères artistiques et/ou financiers ou parce qu'ils ne peuvent se concilier avec un emploi du temps déjà surchargé. Le musicien solidement inséré dans les réseaux va également être source d'emploi en « parrainant » d'autres musiciens, c'est-à-dire en les « plaçant » sur certains projets ou sur des dates de remplacement. *A contrario*, les signes d'une insertion déficiente sont les suivants : les musiciens « cachetonnent » (ils « courent le cachet ») et doivent constamment se rendre visibles et se rappeler aux souvenirs des membres du réseau. Ils se trouvent dans l'acceptation contrainte de tous les types d'engagements, et ce, malgré des conditions d'emploi dégradées (non déclaration, voire cachets non-payés et achat de cachets).

En résumé, on assiste à un processus d'insertion professionnelle des musiciens long et difficile, dictée par les contraintes de la *flexiprécarité* de l'emploi et du sous-emploi intermittent ainsi que du travail illicite ou plus encore, bénévole. Ces modes précaires

d'insertion au système d'emploi sont sources de tensions identitaires pour les musiciens qui sont partagés entre leur vocation d'artiste et l'exercice d'activités dites « alimentaires », qui progressivement les éloignent de leur vocation première. L'insertion professionnelle du musicien requiert une relative stabilité de l'emploi intermittent « récurrent », et les éléments clefs de cette insertion résident dans les processus réseaux et l'accès au régime des intermittents du spectacle et non dans la formation musicale, même si le risque d'éviction du marché est toujours présent. Une fois le musicien inséré, vient alors le cœur de sa trajectoire professionnelle et la question du maintien dans le métier.

### **3. L'intégration professionnelle : instabilité et arythmie des trajectoires**

L'analyse des trajectoires d'intégration professionnelle des musiciens nous amène à la question de la diversification des activités. Plus précisément, il s'agit de comprendre quel faisceau de tâches forme l'ensemble de l'activité professionnelle d'un musicien et comment ce faisceau est-il fragmenté entre différents employeurs. Cette question de la diversification revêt un caractère original en ce qu'elle articule emploi, travail et identités. Une fois ce schéma de la pluralité de la diversification présentée, nous dégagerons une typologie des figures de trajectoires de l'intégration professionnelle des musiciens.

#### **3.1. Les trajectoires musicales marquées par des formes de diversifications**

La particularité de l'activité de musicien, sous contrat intermittent, est d'inciter à l'atténuation des risques par le facteur travail. Ainsi, la diversification à laquelle peut recourir un artiste à employeurs multiples revêt trois formes que nous allons analyser. Tout d'abord, la *diversification interne* recouvre la mobilité entre les secteurs d'emploi musicaux et la combinaison de rôles professionnels. Puis, la *diversification connexe* est réalisée par le cumul d'activités para-artistiques ou artistiques, mais distinctes du « métier de vocation ». Enfin, la *diversification externe* se fonde sur

l'exercice de l'activité musicale et d'activités non-artistiques (« petits boulots » ou professions stables situés hors des mondes de l'art)<sup>329</sup>.

### **3.1.1. La diversification interne : la circulation entre les différents métiers de l'interprétation musicale**

Après avoir caractérisé les différentes formes de mobilités sectorielles, nous verrons qu'elles peuvent être subies ou choisies.

#### **3.1.1.1. Les manières de se ménager « une voie pour durer » dans la musique**

La mono-activité, norme culturelle dans l'Europe occidentale d'après-guerre, est censée être la règle et la diversification des activités l'exception. Dans le domaine de la vie culturelle, en revanche, c'est la pluriactivité<sup>330</sup> des occupations qui définit l'artiste. En ce sens, la pluriactivité est inhérente aux professions artistiques. Ce qui rend l'activité « pluri », c'est le fait que son revenu provienne d'au moins deux faisceaux de tâches désignés différemment et que les artistes tirent leurs revenus d'activités diverses payées par divers employeurs. Les comportements individuels proviennent majoritairement d'activités multisectorielles puisque 58 % des intermittents de l'annexe X exercent deux métiers du spectacle ou plus (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Il convient donc de voir comment les trajectoires musicales se dessinent en traçant des chemins de

---

<sup>329</sup> Cette distinction concernant la *diversification* des activités recouvre les notions de polyvalence, de pluriactivité et de polyactivité définies par J. Rannou et I. Roharik (2006). La *polyvalence* signifie que le salarié exécute différentes modalités d'exercice du même métier dans un même champ ou plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail (par exemple, chanteur et gestion des tâches administratives du groupe) et se traduit par un relâchement de la division fonctionnelle des rôles à l'intérieur des collectifs de travail. Elle n'est généralement pas prise en compte lorsque que l'on parle de *pluriactivité*, notion qui correspond à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité tout en restant donc dans le monde de la musique (tantôt musicien, tantôt chanteur, tantôt ingénieur du son). Le fait de circuler entre plusieurs activités (chanteur, instrumentistes, chef d'orchestre) concerne un peu moins de 30 % des musiciens rencontrés par P. Coulangeon (2004). La *polyactivité* désigne, quant à elle, l'exercice de deux ou plusieurs activités dans des secteurs différents et impliquant des compétences fort éloignées (musicien et *barman*). La fragmentation de l'emploi propre au spectacle engendre donc des interactions importantes entre monoactifs polyvalents, pluriactifs et polyactifs.

<sup>330</sup> Il est possible de dégager deux types de pluriactivité : la *pluriactivité centrée* qui associe deux fonctions et la *pluriactivité composite* qui associe une multitude d'activités. Ces formes de multiplication des espaces de placement sont liées à l'étendue du réseau d'interconnaissances du musicien, de ses choix artistiques et professionnels.

circulation intra-sectoriels et en précisant les conditions sous lesquelles le métier de musicien incite à la diversification.

Les univers d'activité des musiciens sont nombreux, mais d'importance inégale : être musicien c'est toujours et avant tout jouer sur scène, bien plus souvent que de travailler en studio, donner des cours ou composer. Mais être musicien, c'est aussi, ne pas être attaché à un seul de ces secteurs d'activité. Ainsi, l'activité de musicien doit être considérée comme le foyer d'une constellation de fonctions et de tâches professionnelles puisqu'un chanteur peut écrire, composer et interpréter ses propres chansons, il peut également être chanteur dans une formation de reprises ou dans des comédies musicales, être professeur de chant, voire aussi *coach* vocal et ingénieur du son sur des projets ponctuels ; c'est le cas d'Olivier, chanteur de 34 ans que nous avons interrogé. Cet exemple est emblématique d'une diversification interne qui porte sur les seules activités artistiques de musicien, et qui voit donc l'artiste cumuler des engagements dans différentes branches d'activités, que ce soit sur le long terme ou lors d'une journée de travail, à l'image de ce pianiste observé :

***Deux journées d'un pianiste (extraits du carnet de bord)***

-En une journée, nous observons une extrême diversité des activités : deux heures de discussion avec des amis musiciens à propos d'un projet en cours ; gestion de problèmes administratifs avec les Assédic ; puis travail en studio en tant qu'ingénieur du son et réalisateur de l'album d'une gagnante d'un jeu télévisuel. Tout au long de la journée, les activités sont entrecoupées de nombreux coups de téléphone, tous en lien avec la musique et les projets en cours.

-Autre journée d'observation : la journée commence très tôt par un rendez-vous avec le réalisateur d'un film pour lequel David a composé la musique. Après ce *débriefing*, il prépare tout son matériel pour le concert du soir, puis déjeune avec un ami technicien. Il arrive sur les lieux du concert en début d'après-midi (le Cirque Gruss) et installe son matériel. Vient ensuite le moment des « balances » (réglage des instruments un à un, des retours sons, puis le groupe joue (« fait tourner ») quelques morceaux). Vers 17h, tous les musiciens partent du lieu du concert pour aller dans un café jusqu'à 22h (ce « temps mort » obligatoire est vécu comme une véritable perte de temps contrainte pour tous les musiciens) ; les conversations sont uniquement musicales. À 22h30 le concert commence et il finit à 2h du matin. Le musicien repart du cirque à 3h du matin, après avoir rangé son matériel.

Mais la signification des comportements change radicalement, selon que cette diversification soit vécue comme contrainte ou comme ressource stratégique. En effet, imposée ou choisie (Rouault, 2002), la pluriactivité semble être à la fois un critère d'embauche et un mode d'enrichissement de soi. Mais elle est surtout consubstantielle à l'identité même des artistes, tant qu'ils en gardent la maîtrise.

3.1.1.2. La pluriactivité contrainte comme nécessité économique

Les musiciens sont tous soumis, à un titre ou à un autre et à une période ou à une autre, à une obligation de pluriactivité. Elle est envisagée en tant que nécessité de survie à la *précarité économique relative* ainsi que caractéristique propre au métier de musicien et au « statut » d'intermittent. En ce sens, la pluriactivité devient un élément constitutif de la professionnalité des musiciens intermittents (Corsani, Lazzareto, Oliveau, 2005). D'une part, pour nombre de musiciens, la pluriactivité est une nécessité économique dans la mesure où les revenus artistiques sont irréguliers (Liot, 2004 ; Coulangeon, 2004 ; Rannou et Roharik, 2006) et peu élevés, voire non déclarés. Les engagements étant une denrée rationnée, le musicien doit alors s'employer à aller les rechercher dans plusieurs secteurs de travail, lorsque celui où ils sont le mieux insérés ne leur en procure pas suffisamment. D'autre part, la pluriactivité est recherchée, même en l'absence de nécessité économique, en ce qu'elle est partie intégrante de l'identité professionnelle de l'artiste. La diversification des activités artistiques ne découle donc pas seulement des conditions objectives, mais également de ce que S. Proust (2006) appelle les « croyances fondatrices du métier ». Faire le métier, c'est alors chercher à tourner le plus possible et c'est se forger une identité au travail en intégrant toute l'ambiguïté qui résulte du passage d'un dispositif à un autre, d'une figure de musicien à une autre telle qu'*entertainer*, exécutant anonyme ou artiste singulier (Perrenoud, 2007).

Le régime de l'intermittence à employeurs multiples implique la diversification, tout en l'orientant, en ce sens que l'intermittence fait barrière à la polyactivité au bénéfice de la pluriactivité : « *je joue toujours dans des bars et j'accompagne aussi des artistes, je fais tout à la fois. Je cumule toujours les différentes activités et c'est juste les personnes avec lesquelles je travaille qui changent* » (Pierre, 41 ans, guitariste). Ce régime spécifique se différencie en tout point des systèmes qui ont cours dans d'autres pays et qui voient une segmentation plus radicale entre artistes monoactifs et polyactifs (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). En somme, la diversification interne est liée à la nature temporaire de l'emploi intermittent, à la multiplicité des relations contractuelles et aux caractéristiques de la formation dont une part essentielle consiste à un apprentissage par la pratique. Dictée en partie par le besoin de répondre aux risques



propres à toute activité artistique, la diversification des activités apparaît ainsi pour partie contrainte, mais peut également être stratégique.

### 3.1.1.3. La pluriactivité choisie

Pour tirer des revenus convenables de leurs activités, les musiciens vont s'employer à devenir des travailleurs *free lance* pluriactifs. La diversification sectorielle de l'activité relève alors d'une stratégie visant à s'assurer un nombre suffisant d'heures pour la réouverture des droits à l'indemnisation-chômage, à combiner des emplois très rémunérateurs et des activités plus risquées mal rémunérées, mais en prise avec des projets personnels (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Plus globalement, elle comporte des avantages stratégiques quant à la trajectoire en diversifiant les chances de réussite.

La référence à la monotonie et à la routinisation du travail classique est omniprésente dans les entretiens. Pour les musiciens interrogés, cette diversification est alors considérée comme une richesse artistique, mais afin qu'elle soit la plus large possible, nombre de musiciens s'emploient à être poly-instrumentistes. La polyvalence apparaît dans la fréquence des pratiques instrumentales multiples puisque la grande majorité des musiciens interrogés joue de plusieurs instruments et les chanteurs pratiquent, bien souvent, un instrument. Notre enquête de terrain a révélé des associations récurrentes telles que batterie/percussion, basse/batterie, accordéon/piano, guitare/chant et piano/chant, comme nous l'a révélé une artiste :

Il y a des activités que je ne fais qu'en tant que chanteuse, par exemple, dans les orchestres de soirées privées ; dans les piano-bar j'étais chanteuse-pianiste ; quand j'accompagne des artistes je suis plus accordéoniste-pianiste et quand je fais des tournées avec des artistes, je suis soit musicienne et choriste où là par exemple avec T. je ne suis que choriste. Donc on m'appelle vraiment pour des choses très différentes, c'est un avantage pour moi parce que ça me permet d'avoir plus de travail et de faire plein de choses différentes. Ma palette est très large (Magalie, 27 ans, chanteuse et pianiste).

Cette forme de polyvalence répond à la nécessité de « doubler » leur instrument d'origine pour multiplier les occasions d'embauche et, par conséquent, les revenus et la réussite professionnelle, contrairement aux artistes « hyperspécialisés » qui ne sont d'ailleurs que très peu répandus. L'« *habitus* d'instrumentiste » est donc construit sur de nécessaires compétences transversales puisque pour bâtir cette identité d'instrumentiste

et être un musicien qui dure, il faut savoir tout jouer, mais surtout à n'importe quel prix et partout afin de décupler ses potentialités d'engagements en évitant de s'enfermer dans une « trappe de spécialisation » (Menger, 1997, p. 157). Le fait de se démultiplier en travaillant dans plusieurs univers ou dans plusieurs fonctions, procure un bénéfice de variété de l'activité, un moyen d'accroître son expérience et d'accumuler des compétences, en somme, une voie pour établir sa réputation et une forme d'assurance contre l'instabilité et les risques inhérents à l'exercice du métier. La pluriactivité s'inscrit alors dans des stratégies de pérennisation du rapport à l'emploi et au travail musical, le but étant d'éviter les activités monosectorielles<sup>331</sup> et de mettre en place une mobilité sectorielle. Quelles que soient ses formes, elle participe d'une quête de sens et de reconnaissance d'une identité artistique. Après avoir vu les éléments caractéristiques de la circulation intra-sectorielle, ce sont maintenant les chemins de diversification connexes qui vont être appréhendés.

### ***3.1.2. La diversification connexe en tant que « tertiarisation des carrières »***

E. Freidson (1986) propose de distinguer l'activité libre, reposant sur un engagement personnel et l'activité exercée pour le marché. Mais aujourd'hui « vivre de son art » implique souvent aussi de vivre « grâce à l'art » en tant qu'enseignant, technicien, animateur. La diversification de l'activité des musiciens procède de plus en plus au recours à des activités périphériques qui, en éloignant les artistes de la scène, favorisent une réorientation en profondeur des trajectoires. Ce sont les secteurs de l'animation musicale et de l'enseignement qui constituent à cet égard un important réservoir

---

<sup>331</sup> Si le musicien est un professionnel aux activités diversifiées et à l'agenda composite, sa situation peut tout de même être caractérisée par une dominante d'activité. Mais cette analyse des parcours professionnels des musiciens par la dominante de leur activité peut différer selon qu'elle est appréciée sur l'ensemble de la trajectoire (spécialisation structurante) ou qu'elle reflète l'activité sur une période donnée (spécialisation ponctuelle). En effet, les débuts de carrière tirent le plus souvent vers la mono-activité (situation contrainte résultant d'une incapacité à se diversifier en raison d'une insertion professionnelle insuffisante), puis on assiste à une diversification inter-sectorielle. Mais la mono-activité peut aussi se retrouver lorsque les musiciens sont assurés d'activités stables et valorisantes telles que les tournées avec un artiste, où ils trouvent des satisfactions matérielles, symboliques et/ou artistiques. Une musicienne interrogée confirme cette segmentation de la spécialisation : « *au fur et à mesure qu'un musicien fait son parcours dans le temps, il se spécialise dans un domaine, que ce soit la scène, les émissions télé ou les orchestres, et dans des styles différents aussi* » (Sacha, 35 ans, pianiste). H.S. Becker (1989) apporte cependant une distinction qui a trait à la taille de la ville : les grandes villes où le volume de travail disponible est suffisant permettraient davantage de spécialisation que les villes plus petites où il n'y a pas assez de travail d'un genre donné pour permettre cette spécialisation.

d'activité pour les musiciens, tout en faisant courir le risque d'une certaine banalisation de ces tâches plus ou moins éloignées de leurs activités centrales, en les intégrant à une forme d'économie du « service musical » (Coulangeon, 1999). Ces activités dans les secteurs externes asphyxient celles qui pourraient se dérouler dans le domaine strictement musical. Bien plus, ce sont ces activités musicales annexes qui prennent le pas sur les activités internes auxquelles les musiciens souhaitent se consacrer<sup>332</sup>. Cette forme de « tertiarisation des carrières » (Coulangeon, 1999) assure, d'une part, la survie économique ou la reconversion de certains musiciens, mais engendre, d'autre part, une véritable précarité identitaire assujettie au risque de perdre son image d'artiste au fil de la trajectoire. P. Coulangeon (1999) et M. Perrenoud (2007) évoquent le fait qu'en dehors des têtes d'affiche, la plupart des musiciens tireraient de l'enseignement une part substantielle de leurs revenus. L'enseignement permettrait de pérenniser la carrière puisque le musicien connaîtrait par là une inscription véritablement professionnelle par la transformation du savoir-faire en savoir (Moulin, 1983). Or, lors de notre enquête de terrain, nous n'avons pas rencontré de façon significative cette forme de diversification connexe. En effet, les seuls musiciens interrogés ayant donné des cours l'ont fait en début de trajectoire ou l'envisage en fin de trajectoire, synonyme pour eux d'une forme partielle de reconversion professionnelle. En ce sens, ce passage d'interprète à pédagogue s'apparente, pour les artistes que nous avons interrogés et observés, à une sortie du « métier de musicien » qui survient vers la quarantaine. Au-delà de la diversification connexe se situe la diversification externe.

### ***3.1.3. La diversification externe ou la double activité***

La catégorie des doubles-actifs qui, dans l'enquête de P. Coulangeon ne concerne pas plus de 2 % des musiciens interprètes, est également résiduelle dans notre échantillon. Pour l'essentiel, l'image du musicien double-actif prisonnier d'emplois de soutien alimentaires relève du mythe (Menger, 1997 ; Coulangeon 2004), à l'exception des

---

<sup>332</sup> Cette forme de diversification regroupe des activités très hétérogènes : le secteur des animations à caractère commercial (restaurants, clubs de vacances) privilégie la dimension fonctionnelle de la musique. Il est ainsi fréquent que Michel (37 ans, batteur) soit engagé dans un hôtel au titre « d'animateur-percussions » ou que le groupe de reprises de Richard (33 ans, chanteur) soit amené à jouer au Club Med l'été et dans un hôtel de station de ski l'hiver. Dans ce cas, ils sont alors davantage promus au rang de « prestataires de services » que d'artistes à part entière.

débuts de trajectoire lorsque le musicien n'est que faiblement inséré professionnellement et socialement. Il double alors son activité centrale d'une autre activité, souvent considérée comme alimentaire, dans un espace professionnel très différent et impliquant des compétences fort éloignées. Ces pratiques de diversification externe (combinaison d'activités professionnelles *dans* le monde du spectacle et *hors* du monde du spectacle) permettent une entrée progressive dans la trajectoire où la seule activité « principale » ne suffit pas à fournir les revenus minimums du fait d'une insertion déficiente dans les réseaux et d'un faible degré de renom de l'artiste. La combinaison d'un travail vocationnel et d'activités « subies » entretient ainsi l'espoir des entrants et donne un sens au travail qu'ils considèrent comme contraint<sup>333</sup>. Ce qui engendre des difficultés existentielles propres aux situations de cumul d'activités que l'on retrouve également chez les écrivains puisque 49% de ceux interrogés par B. Lahire (2006) ont exercé ou exercent un métier parallèlement à leur activité littéraire. À la différence des travailleurs à fonction unique dans la division sociale du travail décrite par E. Durkheim, ils sont des exemples d'acteurs contraints, par nécessité économique, à une certaine forme d'*ubiquité sociale* (Lahire, 2006). Même si cette situation est peu fréquente chez les musiciens interrogés et observés, il convient de souligner cette forme de précarité professionnelle particulière. Ces activités connexes au monde musical induisent des situations incertaines et irrégulières, ce qui ne contribue pas à stabiliser un tant soit peu la situation économique et sociale des musiciens. La double activité engendre alors une précarité de l'emploi accrue. Au final, seul le métier stable du conjoint, si c'est le cas, est souvent le seul repère à peu près fixe dans cet océan d'instabilité.

En somme, certains comportements pluriactifs sont des enrichissements, voire des progressions de carrière, d'autres sont des activités plus strictement assurantielles, d'autres répondent à des pratiques purement alimentaires, mais chacun d'entre eux modifie les chances de « survie » professionnelle et les conditions d'exercice de l'activité artistique. La progression dans la trajectoire signifie alors le passage d'une dispersion non voulue des activités à une organisation plus maîtrisée des activités

---

<sup>333</sup> Nous avons néanmoins rencontré plusieurs artistes qui ont choisi de pratiquer cette diversification externe plutôt que de « faire du bal » et de « cachetonner », évitant ainsi tout « dégoût » du métier par l'exercice d'activités non vocationnelles. Le but étant de desserrer l'étau des cachets « alimentaires » (du bal notamment) pour laisser plus de place aux projets personnels, quitte à subir la précarité d'une double-activité.

multiplés et une mobilité choisie dans le système d'emploi. Le musicien est donc confronté à la nécessité de se diversifier pour durer. Ainsi, « *avoir plusieurs cordes à son arc* », « *ne pas mettre tous ses œufs dans le même panier* », « *se diversifier* », « *se mettre à un deuxième instrument* », toutes ces expressions indigènes soulignent le fait que ces formes de « démultiplication de soi » (Menger, 1997) sont, en partie, vécues comme l'expression d'une contrainte de « survie » professionnelle. C'est la multiplication des activités (musicales, artistiques ou non-artistiques), des styles musicaux et des instruments ainsi que la combinaison entre différents secteurs d'emploi qui s'impose comme le mode dominant d'activité et qui constitue le type-idéal de la trajectoire de musicien. Mais la typologie des trajectoires de musiciens mérite d'être affinée.

### 3.2. Typologie de l'intégration professionnelle des musiciens

Dans la musique, il n'existe pas de trajectoire « standard », mais une grande diversité des profils et des cheminements d'activité que nous allons appréhender à travers une typologie des figures de l'intégration professionnelle des musiciens. Après avoir analysé les modes d'insertion professionnelle, nous allons nous attacher au cœur des trajectoires par la notion d'*intégration*<sup>334</sup> professionnelle qui permet de rendre compte du basculement des musiciens dans les différents idéaux-types et du risque d'éviction du marché musical omniprésent. La notion d'intégration met l'accent sur le caractère chaotique des trajectoires et sur son allure en forme de « ligne brisée » au sens où la carrière du musicien est toujours à recommencer, à redémarrer en fonction de l'âge, des changements technologiques et de l'évolution esthétique. Elle est également à réinventer en fonction de sa propre mobilité d'un emploi ou d'un secteur à l'autre, de la dynamique des réseaux, des groupes et des affinités qui se font et se défont. En ce sens, nous évoquons une arythmie des trajectoires. La notion d'intégration, qui renvoie à un processus et non à un état, met donc l'accent sur le fait qu'une fois l'insertion accomplie, les cheminements restent instables et soumis à des évolutions, des

---

<sup>334</sup> Étymologiquement, le mot intégration vient du verbe intégrer qui signifie « rendre complet, achever ». C'est au cours du XXe siècle qu'il prend le sens complémentaire de « faire entrer dans un ensemble en tant que partie intégrante ». Les termes d'insertion et d'intégration ne sont pas équivalents dans la mesure où il peut y avoir insertion (au sens d'introduction dans un milieu), mais pas intégration (au sens de quelque chose de complet et d'achevé). Voilà pourquoi nous avons distingué ces deux phases.

mouvements et des transformations. La typologie de l'*intégration professionnelle* des musiciens combine une pluralité de variables :

- Les types de trajectoires de formations : « pur autodidactes », « multiformés », « multiformés ascendant » et « formés prestigieux ».
- Les types de trajectoires d'insertion professionnelle : « non-insérés musicaux », « insérés instables », « insérés différés » et « précocement insérés ».
- Les types de diversification (interne, connexe et/ou externe). Le volume d'activité et le nombre de secteurs d'activité et d'employeurs sont à prendre en compte.
- Le type de musicien : chanteur (*leader*), musicien accompagnateur (*sideman* au sens de membre d'un groupe qui n'est pas le *leader*), choriste, auteur-compositeur, chef d'orchestre, arrangeur-réalisateur.
- Le type de projet : un projet unique (d'un chanteur en nom propre ou d'un groupe) ou une multitude de projets (intermittents de projets).
- Le nombre d'instruments pratiqués : mono-instrumentiste/bi-instrumentiste/multi-instrumentiste.
- Le statut d'emploi : intermittent indemnisé, intermittent non-indemnisé, indépendant, auteur, musicien au RSA ou double-actif.
- Les périodes de chômage : enchaînement des périodes chômées et leurs durées respectives.
- Niveau économique : niveau et stabilité des revenus ainsi que la nature des ressources financières (cachets, indemnités-chômage, droits d'auteur et d'interprète, RSA, aide parentale ou conjugale); récurrence des non-déclarations.
- Niveau symbolique : degré de la renommée par les connexions (« il joue avec ») et des agents musicaux (les pairs, les acteurs artistiques et le public).
- Le type de réseau selon qu'il soit étendu ou non, relié à un style musical ou une activité spécifique, uniquement musical ou artistique (*managers*, directeurs artistiques, directeurs de projets, réalisateurs, ingénieurs du son).

Au regard de ces différents facteurs, une trajectoire musicale peut être ascendante sur un aspect et descendante sur un autre, elle peut être « réussie » d'un point de vue et « échouée » d'un autre. Nous ne chercherons pas à dégager les figures de réussite et d'échec qui sont toutes relatives (la non-réussite n'étant d'ailleurs pas nécessairement un échec (Menger, 1989), mais la diversité des types de parcours et d'intégration professionnelle. Cette approche particulière permettra de mettre en exergue les variables déterminantes dans la stabilité de l'emploi, du travail et des revenus et inversement, celles qui engendrent une précarité multiple. Par le croisement de ces différentes variables, quatre idéaux-types d'intégration professionnelle des musiciens recouvrant chacun deux figures distinctes (les interprètes « exécutants » dont l'activité se définit exclusivement par référence à un répertoire dont ils ne sont pas les auteurs et les interprètes « auteurs » qui se consacrent exclusivement à un répertoire original) seront dressés :

- Les trajectoires d'intégration stable et assurée où l'on retrouve les « intermittents à durée indéterminée » et les « super-stars »<sup>335</sup>.
- Les trajectoires d'intégration précaire et incertaine recouvrent les « accompagnateurs-cachetonneurs » et les « porteurs de projet précaires ».
- Les trajectoires de décrochage avec les « précaires durables » et les « chanteurs licenciés ».
- Les trajectoires de repli où l'on distingue les « reconvertis para-musicaux » et les « reconvertis non-artistiques ».

Afin d'incarner ces différentes figures, nous illustrerons chacune d'elle par la reconstitution de la trajectoire d'un artiste emblématique de la situation vécue. Nous décrirons ainsi chaque profil reconstruit autour d'une histoire individuelle emblématique, au caractère exemplaire, en insistant sur une variable apparue comme déterminante.

---

<sup>335</sup> L'emploi sur statut précaire n'est pas nécessairement synonyme de trajectoire précaire, mais le caractère stable de la trajectoire malgré l'emploi discontinu ne peut être apprécié qu'*a posteriori*, lorsqu'on le replace dans l'ensemble de la trajectoire d'activité.

### **3.2.1. Les trajectoires d'intégration stable et assurée des professionnels intégrés de l'intermittence « enchantée »**

Ces deux pôles de l'intermittence « enchantée », comptant pour moins d'un quart des musiciens interrogés, représentent deux modalités d'intégration relativement assurée au système d'emploi musical. Mais seulement relativement, car il existe toujours un risque de basculement vers un idéal-type de trajectoire inférieur, voire d'éviction du système d'emploi. Même s'il est rarissime pour ces professionnels intégrés, il est à considérer.

#### **3.2.1.1. Les « intermittents à durée indéterminée<sup>336</sup> » ou l'importance du « je joue avec »**

La figure des « intermittents à durée indéterminée » répond au « paradoxe de la stabilité dans la versatilité des contrats » (Coulangeon, 2004) dans la mesure où c'est la *flexiprécarité* de l'emploi, entendue au sens d'enchaînement de contrats de très courte durée auprès d'une multiplicité d'employeurs, qui est paradoxalement source de stabilité et de durabilité sur le marché. Ce qui n'exclue pas, même s'ils sont rares, les basculements vers des figures plus précaires en raison d'une perte de visibilité ou d'une défaillance des relations à l'intérieur des réseaux. Ces musiciens ont un noyau dur d'employeurs qui assure la stabilité de leur intégration autour duquel gravitent un nombre variable d'engagements avec d'autres employeurs. En effet, contrairement à l'image selon laquelle les relations de travail des intermittents seraient uniques, avec des employeurs interchangeable, certaines relations particulières, caractéristiques d'un noyau dur d'employeurs, ont une « mémoire ». Au fur et à mesure que la relation s'installe dans le temps et se prolonge, l'artiste a de moins en moins de chances d'être confronté à la concurrence : la relation de travail se mue alors en relation de confiance (Lorenz, 1996 ; Karpik, 1996) fondée sur le partage de certaines routines et conventions (Becker, 1988). Pour eux, le système d'emploi n'est donc « désorganisé » qu'en apparence.

C'est pour ces « intermittents de projets et de styles » la combinaison du nombre, de la variété des projets auxquels ils prennent part ainsi que la récurrence aux employeurs qui

---

<sup>336</sup> L'intitulé de cette catégorie fait écho à celle des « intérimaires à durée indéterminée » décrite par C. Jourdain (2002).



apparaissent comme les principaux paramètres de l'intégration professionnelle stable. Cette dernière est également due à une polyvalence des compétences au sens où ils sont majoritairement multi-instrumentistes et multi-styles, et ce sur toutes les activités musicales (diversification interne), même si le cœur de leurs activités se situe sur scène. Ayant un volume d'activité important et une forte notoriété, leurs revenus sont, par conséquent, élevés.

Cette forme d'intégration multiple, figure idéale de l'artiste interprète, touche les musiciens accompagnateurs qui ont toujours renouvelé leur accès au régime des intermittents du spectacle, étant globalement à l'abri des accidents de parcours. Pour ces professionnels intégrés, le poids des relations interpersonnelles joue un rôle majeur : ils sont dispensés d'un rôle actif dans la recherche d'emploi, le téléphone qui sonne fréquemment étant le principal régulateur de leur agenda professionnel. Pour ce segment de la population des musiciens, les contrats s'enchaînent les uns après les autres sans qu'ils n'aient à aller les chercher<sup>337</sup>. Ces artistes solidement ancrés sur la scène française ont plusieurs engagements par semaine, voire plusieurs par jour. Par conséquent, les périodes chômées sont très courtes (de l'ordre de quelques jours) et peu fréquentes. Cette solide implantation dans les réseaux de placement, leur fait donc bénéficier d'une certaine liberté de choix des engagements qui leur sont proposés puisqu'ils peuvent refuser ceux qui n'ont que peu d'intérêts artistiques et/ou économiques. Les plus renommés peuvent même négocier les termes de leurs contrats et jouissent de conditions de travail favorables. En somme, ces musiciens accompagnateurs, souvent multi-instrumentistes, intermittents de projets et exerçant une diversification interne des activités sont issus des catégories des « précocement insérés » et des « insérés différés ». Chez ces intermittents indemnisés, les périodes de chômage sont quasi inexistantes, les revenus élevés et la notoriété importante, mais uniquement à l'intérieur de l'univers musical (pairs et acteurs artistiques). Leur réseau professionnel est cependant très étendu et diversifié. Au regard de toutes ces caractéristiques, nous pouvons qualifier cette forme d'intermittence d'« enchantée » pour ces musiciens intégrés.

---

<sup>337</sup> L'observation d'un batteur a révélé qu'il ne se passe pratiquement pas une journée sans qu'au moins un membre de son réseau professionnel l'appelle. Cet aspect a pu être vérifié par les notations de tous les appels effectués et reçus dans un carnet qu'il nous a ensuite remis. Chez cette figure de musicien, le téléphone représente l'outil principal d'accès à l'emploi.

**Trajectoire de Laurent (42 ans, bassiste, célibataire, sans enfant) : « plus tu travailles, plus tu travailles<sup>338</sup> »**

Après deux échecs au Baccalauréat, à 19 ans il intègre une école de jazz pendant un an. Sa carrière débute en jouant pendant plusieurs années dans les clubs, avant d'entamer sa première tournée avec un artiste (Bill Deraime) qui ne sera que le début d'une longue série. Il a rejoint cette équipe musicale grâce aux recommandations du guitariste de Bill Deraime qui jouait également en clubs avec lui. Puis, il accompagne pendant plusieurs années Didier Lockwood et Claude Nougaro. Parallèlement à ces tournées, il commence à enregistrer en studio pour des artistes de renom tels que Mc Solaar et Pascal Obispo. Après plusieurs années de développement des réseaux et de multiplication des activités et de productions auprès d'artistes de notoriété importante, il rejoint l'équipe musicale de Johnny Halliday. C'est le directeur musical (Yvan Cassar), avec qui il avait partagé d'autres tournées, qui l'a contacté pour rejoindre cette tournée prestigieuse.

Les artistes qu'il accompagne sont donc de styles très différents allant du rap, à la variété en passant par le jazz-rock, lui évitant d'être un effet de mode. C'est ainsi que dix ans après le début des clubs, période pendant laquelle il logeait chez ses parents, il accède au régime des intermittents du spectacle pour ne plus le quitter.

Son activité et les revenus qui en découlent sont extrêmement élevés, car même lors des tournées, il revient le soir à Paris pour des enregistrements en studio ; les périodes chômées ne sont alors que très rares et représentent de simples transitions entre deux projets. Ses revenus et prétentions salariales sont les plus élevés que nous ayons rencontrés lors de notre enquête de terrain : 500 euros pour une séance studio, 1 000 euros pour une journée de studio ou pour un concert avec un artiste de renom. À ces cachets s'ajoutent en moyenne 45 000 euros par an de droits d'interprète. Percevant en moyenne 20 000 euros par mois, il est l'un des bassistes de sa génération le mieux rémunéré. De ce fait, il a investi dans plusieurs appartements parisiens qu'il loue.

À côté de ces accompagnements d'artistes de renom, il participe à des projets très peu rémunérateurs auprès de projets d'amis musiciens en autoproduction.

3.2.1.2. Les « super-stars signées » et les « super-stars autoproduites »

Stabilité et intermittence sont *a priori* antinomiques, mais les « super-stars signées » ont un profil qui associe flexibilité de l'emploi et récurrence des engagements avec un nombre limité d'employeurs. Ce sont leurs cachets et leurs indemnités-chômage élevés ainsi que la perception de droits d'auteur et d'interprète très conséquents qui leur permet de se mettre à l'abri des activités alimentaires au profit d'activités uniquement vocationnelles. Leurs activités n'excluent pas la diversification interne, mais uniquement sur des projets dont ils tirent une satisfaction économique et/ou symbolique. Par exemple, lorsque leur maison de disque leur propose des coopérations avec d'autres artistes pour des duos, des placements de titres, voire une réalisation d'album. Ils

---

<sup>338</sup> O. Pilmis (2003) évoque à ce titre une spirale d'auto-renforcement grâce à laquelle les actifs ont de plus en plus de chances d'être actifs, tandis que les inactifs ont de moins en moins de chances de l'être et se rapprochent sans cesse d'une situation d'« abandon réaliste » (Paradeise, 1998). Ce mécanisme par lequel l'activité appelle l'activité et l'emploi engendre l'emploi contribue donc à creuser encore davantage les inégalités entre musiciens, notamment en termes de durée du travail. Ceux qui reçoivent les plus gros cachets sont précisément ceux qui arrivent à être plus demandés que demandeurs et n'ont précisément plus à faire de travail de prospection.

représentent la figure de la réussite du « porteur de projet », souvent auteurs et/ou compositeurs, voire arrangeurs et aux antipodes du « cachetonneur », qui s'attache à développer leur propre univers artistique, leur répertoire musical et un public fidèle.

**Trajectoire de Marc, leader du groupe phare revendicatif de chez Island-Barclay (39 ans, chanteur, auteur, compositeur, séparé, un enfant) : « le plus dur c'est de durer, en plus avec la musique qu'on fait et ce qu'on raconte, on n'a pas choisi le plus facile, on est constamment sur le fil parce qu'on sert des convictions »**

Marc est un pur autodidacte. Après avoir rejoint plusieurs groupes en tant que chanteur, il décide de monter son propre projet qu'il souhaite « engagé » au sens où il souhaite « utiliser son groupe comme une arme pacifique pour dire des choses et défendre des causes ». Au début de l'histoire du groupe, il devait passer en première partie d'un groupe anglais à Montpellier, mais ce dernier annule sa prestation. Marc se retrouve alors propulsé en tête d'affiche. Pascal Nègre, directeur général de Barclay à l'époque, se trouvait dans la salle. Il décide de signer ce groupe, en tant que groupe, c'est-à-dire à parts égales entre les membres, chez Barclay. De façon générale, ce genre de groupe engagé ne signe pas chez les *Major Companies*, mais Marc souhaitait cette coopération financière qui lui permet de développer médiatiquement son projet et de disposer d'une manne financière importante.

Ils sortent ensuite un *single* phare qui fera leur notoriété, malgré une faible rotation en radio à ses débuts. C'est donc par la scène que la notoriété du groupe se développe. Mais après le deuxième album, le groupe se sépare pour des raisons de divergences musicales, de lassitude de travailler ensemble et de problèmes comportementaux de certains membres (drogue et alcool).

Marc enregistre chez Barclay un album qui connaîtra un échec commercial, alors que le premier album s'était vendu à 100 000 exemplaires et le second à 50 000. À cette époque, il rencontre un bassiste avec lequel il commence à composer un nouvel album qui sera signé chez AZ sous le même nom que le groupe des débuts, car la maison de disque a racheté les parts des anciens membres du groupe. Cet album se vendra à 65 000 exemplaires et le suivant à 30 000, en raison de la censure du deuxième *single* (sur Jacques Chirac) par les radios nationales.

En totalisant tous les albums, les tournées regroupées représentent plus de 600 dates de concert. Malgré cela l'obtention du « statut » d'intermittent arriva relativement tardivement (deux ans après le lancement du groupe), par méconnaissance du régime.

Marc et son groupe sont aujourd'hui en préparation du prochain album, et plus particulièrement dans la phase de mixage.

Au-delà d'un certain niveau de notoriété, les interprètes, en particulier lorsqu'ils sont aussi auteurs-compositeurs, souhaitent assurer leur propre édition et éviter ainsi d'avoir à partager leurs droits. Ce mouvement a été initié par Guy Béart qui, en 1963, sous le label Disques Temporel, devint le premier auteur-producteur indépendant. Suivront ensuite Yves Duteil, Renaud, Laurent Voulzy, Jean-Jacques Goldman, Pascal Obispo et bien d'autres. Ces artistes à forte notoriété deviennent indépendants<sup>339</sup>, « sortis par le haut » du régime des intermittents et, par là-même, échappent à tout lien de

<sup>339</sup> Dans ce cas, l'artiste-interprète exerce son activité dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce. Cela signifie qu'il a soit la qualité de commerçant, soit celle d'associé d'une société commerciale, par exemple, s'il organise des spectacles, s'il est producteur de phonogrammes ou d'œuvres audiovisuelles. Ces situations non salariales concernent les vedettes qui peuvent ainsi choisir entre salariat ou non-salariat.

subordination sans prise de risques, étant donné qu'ils sont solidement intégrés à la scène française.

**Trajectoire de Jean-Jacques (47 ans, chanteur, auteur, compositeur, réalisateur, séparé, un enfant) : « j'ai ma boîte d'édition et de production depuis « Dormir dehors », j'ai profité de cette manne financière pour me structurer. Si je ne fais pas le con, je n'ai plus besoin de travailler jusqu'à la fin de mes jours. Ne plus avoir la peur du lendemain c'est un luxe ».**

Il commence la guitare à 7 ans sans jamais prendre de cours et décroche son premier cachet de bal à l'âge de 16 ans. À 17 ans, il décide de venir habiter à Paris pour vivre pleinement de la musique.

Il autoproduit son premier 45 tours en revendant son matériel, puis Polydor lui achète les bandes ce qui lui permet de racheter son équipement musical grâce à ce premier contrat d'artiste. Viennent ensuite quatre autres 45 tours et des prestations scéniques avant le premier album chez Warner en 1992 dont il vendra 20 000 exemplaires. Ce premier album a eu beaucoup de succès au Québec, mais très peu en France où il a fallu attendre le second avec un titre phare qui tournait en boucle sur les ondes à l'époque. Il s'en est suivi une tournée de 300 dates et l'obtention d'un disque d'or.

Le troisième album fut, en revanche, un échec commercial (15 000 exemplaires), mais lui a toutefois permis de partir en tournée.

Après l'enregistrement d'un duo avec Florent Pagny, ce dernier lui demande de réaliser son album suivant et l'invite à faire toutes ses premières parties, ce qui décupla la notoriété de Jean-Jacques. Il a également été « parrainé » par Francis Cabrel qui lui a fait faire son premier Taratata.

Aujourd'hui il en est à son sixième album qu'il produit avec son propre label. Parallèlement, depuis cinq ans il compose pour des interprètes de renom tels que Maurane, Sardou et Johnny Halliday.

Il a accédé au régime des intermittents vers l'âge de 25 ans grâce à l'enchaînement de ses nombreuses prestations scéniques. Il n'a jamais quitté le « statut », sauf lorsqu'il a décidé de devenir indépendant. En effet, depuis quelques années, il a quitté le régime des intermittents estimant que ce n'était plus à lui de toucher les indemnités-chômage et évitant du même coup une complexité fiscale supplémentaire, alors que le régime ne lui rapportait que peu (une fois les charges sociales des cachets payées). Maintenant, avec son statut d'indépendant, la majeure partie de ses revenus est tirée des droits d'auteur, puis les réalisations et les concerts sont facturés.

Malgré son premier succès médiatique, la mévente du troisième album l'a mis en difficulté financière et lui a fait perdre en notoriété. C'est avec des coopérations avec des artistes de renom que le succès et surtout le capital économique sont revenus, le mettant aujourd'hui à l'abri du besoin jusqu'à la fin de sa trajectoire professionnelle.

On retrouve chez ces chanteurs « porteurs de projet », au statut d'intermittents indemnisés ou d'indépendants, les figures des « précocement insérés » et des « insérés différés ». La diversification de leurs activités est relativement faible, mais toujours interne et ne laissant place qu'à de courtes périodes de non-emploi entre les tournées et les enregistrements studio. Leurs revenus, très élevés, sont essentiellement issus des droits d'auteur et d'interprète qui s'ajoutent à leurs cachets. Leur notoriété est très importante à l'intérieur de l'univers musical (pairs, acteurs artistiques) comme à l'extérieur (public), même si leur réseau de cooptation est peu étendu de par le recours à un noyau dur d'employeurs récurrents.

### 3.2.2. Les trajectoires d'intégration incertaine où l'intermittence « désenchantée »

Ces types de trajectoires recouvrent les artistes précairement implantés. Cette précarité tient à la fois au statut d'activité (précarité de l'emploi), au contenu des tâches à effectuer et à l'imposition de conditions de travail peu avantageuses (précarité du travail) ainsi qu'au faible niveau des revenus et à leurs non-déclarations (précarité économique). Ce qui est frappant dans cette catégorie, qui représente près des deux tiers des musiciens interrogés, c'est que l'on y retrouve quasiment toutes les formes d'insertion professionnelle possibles (les « insérés instables », les « non-insérés musicaux » et les « insérés différés ») et que le risque de basculement d'un type de trajectoire à un autre y est le plus élevé, sans oublier les risques d'éviction du marché. Le risque majeur est la perte de visibilité dans les réseaux de placement qui fonctionne par aggravation : moins le musicien est présent sur le marché, moins il est repérable et repéré par les pairs et les employeurs potentiels et plus sa présence sur le marché du travail va se réduire.

#### 3.2.2.1. La réalité prosaïque des musiciens « accompagnateurs-cachetonneurs » : la figure du musicien-exécutant

L'insertion professionnelle est le moment où les cachetonneurs exercent le plus souvent dans des secteurs d'activité jugés dégradants ou peu valorisants tels que les bars et, de surcroît, souvent non-déclarés et fatigants. Certains vont poursuivre ce genre d'activités tout au long de leur parcours. Cachetonner permet ainsi à une grande catégorie de musiciens de vivre et d'assurer la reproduction de leur force de travail<sup>340</sup>. Les musiciens « accompagnateurs-cachetonneurs » correspondent alors à des situations d'intégration professionnelle relativement peu assurées, fragiles et fragilisantes dans lesquelles le maintien sur le marché musical est menacé par le sous-emploi, la dilution de leur

---

<sup>340</sup> Le quotidien de ces musiciens-cachetonneurs se résume à une vie de « galère » synonyme de « pêche aux cachets », multipliant les « plans » en jouant partout et à n'importe quel prix. Ce que résume parfaitement M. Perrenoud : « les « cachetonneurs » n'ont aujourd'hui même plus la chance d'être correctement payés. De nombreux musicos tournent beaucoup dans un contexte principalement « local », jouent deux, trois, quatre fois par semaine, souvent jusqu'à des heures tardives, échangent entre eux des « plans », connaissent tous les noctambules de la ville et courent toujours après des engagements misérables, des soirées payées 50 euros, pour continuer à être présents sur les scènes, à « ne faire que ça » et donc exister comme musiciens » (2007, p. 281).

activité principale d'interprète dans des activités alimentaires annexes (installation de matériel, travail sur le son) et par le poids du travail non-déclaré qui peut mettre en péril l'obtention du nombre d'heures requis pour reconduire les indemnités-chômage. Cette hétérogénéité des tâches, qui se surajoute à l'activité d'interprète, est à l'origine de la prééminence de leur diversification connexe et partant, de la dilution de leur identité professionnelle. La précarité de ces trajectoires concerne le niveau d'intégration professionnelle qui présente de faibles niveaux d'activité et de revenu, souvent compensés par les ressources parentales et/ou conjugales. Leur précarité économique s'amplifie alors par ce lien de subordination et de dépendance à l'égard d'un tiers.

La figure du musicien-exécutant se retrouve dans plusieurs types d'activité où le musicien n'a que peu d'autonomie : les orchestres de bals ou de soirées privées où la hiérarchie est serrée, les musiciens se retrouvant sous la direction d'un chef d'orchestre. Cette situation se retrouve également lors des séances studio où le musicien exécute les directives du réalisateur ou encore, lorsqu'il répond à une demande précise (musique de film, court métrage, documentaire, publicité, *single* pour une maison de disques) avec un « cahier des charges » précis ou enfin, sous la direction d'un réalisateur lors d'un tournage de vidéo-clip<sup>341</sup>. Les musiciens doivent même, dans certains cas, se plier aux exigences vestimentaires des artistes qu'ils accompagnent ou de leur maison de disques.

**Trajectoire de Rémy (40 ans, pianiste, chanteur, auteur, compositeur, séparé, deux enfants) : « je fais ce que fait un travailleur normal...7, 8 heures de travail par jour, sauf que moi c'est tous les jours, souvent c'est pas déclaré et parfois c'est même pas payé ! ».**

Il commence le piano à l'âge de 6 ans au Conservatoire, puis en cours particuliers. Après le Bac, il suit une année d'enseignement à l'American school of modern music. Puis, pendant 12 ans, il vit entre le sud, avec sa femme et ses enfants où il ne travaille que l'été et Paris où il cumule davantage d'engagements. Son groupe avec lequel ils font une tournée est signé chez Barclay en contrat d'artiste pendant 5 ans. Parallèlement, il intègre d'autres projets tels que du piano-bar, des concerts avec un trio musical et un groupe de jazz ainsi que des arrangements et des mixages pour des albums. Mais étant davantage dans le sud avec sa famille, survient alors une période creuse car son réseau parisien ne le recontacte plus.

<sup>341</sup> Extrait du journal de bord lors de l'observation du tournage d'un vidéo-clip dans un loft en construction : « le réalisateur dit au batteur qu'il ne doit pas jouer, qu'il devra taper sur les cercles et non sur les peaux car ils n'ont pas l'autorisation de faire du bruit. Puis, le réalisateur explique aux musiciens le déroulement du tournage : « faites toujours la même chose, rester toujours au même endroit, c'est la caméra qui bouge ; faites ce que vous voulez mais restez à votre place parce qu'après ça crée des problèmes avec les images de synthèse. On va faire 2, 3 playbacks avec la caméra fixe, puis on le fera avec la grue ». Le réalisateur donne des recommandations : « allez, maintenant on se concentre les gars, y a du matos, faut faire gaffe ! ». Au bout de la quatrième prise, le réalisateur remotive les musiciens : « aller, on relance une prise, on ne traîne pas, mettez du nerf les mecs ! ». Il demande continuellement le silence et aux musiciens de se mettre en place et d'être sérieux ».

Il a été intermittent pendant 5 ans il y a une dizaine d'années, et après plusieurs années de non accès à ce régime, il le rejoindra à nouveau cette année. En effet, depuis sa séparation avec sa compagne, il habite à Paris et travaille nettement plus : les engagements s'enchaînent, lui permettant de pouvoir accéder à nouveau à ce régime. Il vit uniquement de ses cachets qui pour beaucoup sont relativement élevés, mais non-déclarés, notamment les piano-bar. Il a également des points de production sur des titres placés auprès d'une chanteuse et donne des cours deux fois par semaine dans une école de musique. Parallèlement à ces diverses activités, depuis trois ans, il effectue des démarches pour que son propre projet, dans lequel il écrit, compose et interprète, soit signé dans une maison de disque. Face à des échecs récurrents, il envisage de se lancer dans l'autoproduction. Globalement, tout au long de sa trajectoire ses revenus sont très fluctuants, aléatoires et oscillent entre un revenu mensuel nul et 3 000 euros.

### 3.2.2.2. Les porteurs de projet précaires ou la figure du musicien-artisan<sup>342</sup>

Le modèle de l'« individu-firme », fondé sur le recours à diverses formes d'autoproduction, constitue un mode courant de mobilisation des ressources chez les chanteurs porteurs de projet. Ce type de trajectoires entrepreneuriales *via* la combinaison de traits propres au travail salarié et de traits spécifiques au travail indépendant engendre une certaine ambiguïté du statut du salariat intermittent à employeurs multiples.

De plus en plus d'artistes décident en effet de produire de la stabilité dans cet espace d'emploi et de travail par définition instable, en générant eux-mêmes leurs opportunités d'emploi par l'autoproduction. L'enquête d'A. Pichevin (2003) a ainsi démontré que 45% des artistes de la musique, membres de l'Adami, ont réalisé au moins un enregistrement en autoproduction dans les trois dernières années et estime le nombre d'albums autoproduits à environ 6.000 par an (hors démarches amateurs). Il s'agit d'une réalité de marché qui s'affirme comme une tendance venant contrebalancer l'augmentation des ruptures de contrats dans les *Major Companies*. Cet accroissement entraîne de nouvelles formes de collaboration où nombre d'artistes-producteurs signent des contrats hybrides entre la distribution et la licence. De plus en plus de labels ne misent plus sur une « maquette », mais achètent un produit fini (« l'album def ») pour

---

<sup>342</sup> L'artisanat est défini par M. Weber (1991) comme un mode de production proche du type de production domestique, dont il se distingue essentiellement par la relation marchande à la clientèle. Il s'oppose au mode de production industriel par l'absence de machines complexes et par la prédominance du travail manuel. Il requiert peu de capital fixe, un travail autonome, une non-séparation des fonctions de production et de vente du produit. Les artisans sont détenteurs de leurs moyens de production (Gresle, 1982). Pour conserver et accroître leur clientèle, ils doivent faire la preuve de leur compétence, de la qualité de leur service, de leur maîtrise d'une forme spécifique d'expertise. Pour garder leur autonomie, ils doivent démontrer leur capacité d'autocontrôle sur leurs activités (Dubar, Tripier, 1998). L'artisan est en outre, le maître du processus de production (Bidet, Pillon, Vatin, 2000). Nous retrouvons ces caractéristiques chez cette figure particulière qu'est le musicien-artisan.

lequel ils seront uniquement producteurs sous contrats de licence. L'accroissement de ces autoproductions est rendu possible par le développement des *home-studios*, mais n'omettons pas de souligner que le budget moyen de ces investissements individuels s'élève tout de même à 17 400 euros (Pichevin, 2003), bien souvent issus d'empreints bancaires ou d'aides familiales<sup>343</sup>.

La catégorie du « chef d'orchestre » mandataire de « leurs » musiciens symbolise également la figure du musicien-artisan.

**Portrait de Richard (33 ans, chanteur et guitariste, célibataire, sans enfant) : « on a fait des formules adaptées donc ça nous a permis de continuer à travailler et garder nos clients et de faire encore une centaine de dates par an ».**

A 21 ans, il accompagne un ami musicien en tournée et à son retour, il décide d'en faire son métier (sans aucune formation musicale) et monte alors son groupe de reprises avec lequel il faisait, à l'époque, une vingtaine de concerts par mois. Ce groupe, qui a connu nombre de remaniements, a maintenant une douzaine d'années, mais Richard reste le seul membre présent depuis la création.

Aujourd'hui, ce groupe s'est divisé en trois formules, notamment depuis la fermeture du Pub Saint Germain où il jouait 6 fois par mois (cachets systématiquement déclarés) : une formule restreinte avec le groupe acoustique (4 musiciens), la formule électrique (5 musiciens) pour les cafés-concerts et la formule élargie pour les soirées privées (l'orchestre compte plus d'une dizaine d'artistes sur scène). Les formules s'adaptent ainsi à la demande des clients, mais seule la plus élargie, dont les cachets s'élèvent à 200 euros, ne connaît pas de non-déclaration. Pour la formule restreinte, les cachets, de l'ordre d'une centaine d'euros, sont bien souvent non déclarés, plus exactement, tous les musiciens ne sont pas déclarés à chaque fois (*turn-over* des déclarations).

Dans les trois formules, il s'occupe de la gestion de toutes les dimensions de la mise en place de la soirée, des plus visibles aux plus obscures et des plus intéressantes aux plus pesantes. Son emploi du temps est découpé selon 6 types d'activité : relations internes au groupe, relations externes, travail administratif, conception technique, relations aux subordonnés et relations aux clients. Cette figure de musicien est très particulière dans la mesure où elle regroupe et mixe les activités techniques, d'encadrement, relationnelles, administratives, de prise de décision, d'organisation, de réalisation et de supervision.

Il n'a accédé au régime des intermittents qu'à l'âge de 26 ans parce qu'habitant chez ses parents, il ne se posait pas la question de son « statut », ce sont les autres musiciens qui l'ont renseigné et qui l'y ont incité.

C'est par l'adaptation de son offre à la demande avec ses trois formules différentes que Richard peut, encore aujourd'hui, ne faire partie que de cet unique groupe de reprises (différent du circuit de la création et du studio) qui tourne suffisamment pour lui assurer le renouvellement annuel de son « statut » d'intermittent. Ses périodes chômées sont rares et la plus longue a duré 3 semaines.

En somme, ces deux figures recouvrent la plupart des modes d'insertion professionnelle, une diversification des activités connexes, n'excluant pas pour autant un sous-emploi important, de faibles revenus, une très faible notoriété à l'intérieur comme à l'extérieur du milieu musical (pairs, acteurs artistiques et le public).

<sup>343</sup> Si le succès commercial n'advient pas, l'autoproduction peut alors véritablement ruiner l'artiste, à l'image de ce chanteur : « j'ai produit deux singles en autoprod, il y en a un qui m'a ruiné, j'ai mis des années à m'en remettre parce qu'en plus de cette dépense inconsidérée s'est enchaînée une période de grosse galère avec les Assédic » (Olivier, 34 ans, chanteur).



Concernant le statut d'emploi, il s'agit d'intermittents indemnisés qui connaissent relativement souvent des accidents de dates engendrant une éviction temporaire du régime des intermittents.

### ***3.2.3. Les trajectoires de décrochages : les désintégrés musicaux***

Ces artistes durablement précarisés, que l'on pourrait qualifier de « nouveau prolétariat du travail immatériel », représentent la figure la plus précaire qui oscille constamment entre peu de projets instables et en développement. Ils n'ont que de faibles potentialités de basculer dans la catégorie supérieure. Cette intégration professionnelle est fort déficiente au sens où elle prend d'ailleurs parfois les traits d'une « désintégration » au marché musical lors de diversifications externes des activités donnant lieu à une double-activité. Leur seul objectif est la « survie » professionnelle en ayant la possibilité d'accéder et surtout de se maintenir dans le régime des intermittents. Ces trajectoires d'intégration durablement précaires sont également liées à une insertion professionnelle déficiente puisque l'on y retrouve majoritairement les « non-insérés musicaux » et les « insérés précaires ».

#### ***3.2.3.1. Les « précaires durables » ou l'instabilité continue***

Ce sont les musiciens les moins intégrés professionnellement qui subissent ces trajectoires de « semi-disqualification sociale » au sens où ils ne sont pas totalement sortis du système d'emploi (ils cachetonnent), mais subissent la perception du RSA en période d'intermittence non-indemnisée. Ce modèle chaotique fait d'allers-retours dans le régime des intermittents les précarise d'autant plus. Leur faible intégration professionnelle est également due à une mauvaise insertion dans les réseaux de cooptation qui engendre alors une absence de solutions face aux engagements insuffisants pour (ré)ouvrir leur droit à indemnisation comme intermittent ou pour compléter efficacement le RSA. Face au caractère trop précaire et financièrement inintéressant des activités qui s'offrent à eux lors d'une diversification interne et connexe par rapport aux opportunités d'emploi hors musique, ils s'engagent dans une double-activité, ne pouvant ensuite que difficilement en ressortir. Ce statut de double-

### Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

actif est également fort précarisant, surtout lorsque l'activité non musicale est également précaire. Cette forme de précarité durable est la plus difficile parce que beaucoup d'artistes avoisinent le seuil de pauvreté en ayant cependant un sur-investissement professionnel, notamment en termes de temps de travail sur des projets en développement, à l'image de ce guitariste dont nous allons dresser la trajectoire.

**Yannick (30 ans, guitariste, célibataire, sans enfant) :** « *il faudrait qu'il y ait de la monnaie qui rentre maintenant parce que quand tu bosses depuis 6 ans à raison de 7 heures par jour, alors que je suis au RMI ! Avoir le statut d'intermittent ça serait bien, mais je n'ai jamais connu ça, donc c'est un peu comme un mec qui n'a jamais goûté le miel, ça lui manque pas. Moi je n'ai jamais eu 10 000 francs par mois, là aujourd'hui je suis à 268 euros par mois et des fois c'est 300. Il y a même eu une période où je ne touchais aucun revenu. Alors oui ça m'arrive de vouloir tout abandonner* ».

Il débute le piano à l'âge de 12 ans en école de musique et se met à la guitare à 15 ans. Vers 20 ans, il rejoint un chanteur, ami de lycée, pour monter un projet qui sera signé, 7 ans plus tard, chez Mercury. Cet instrumentiste ne participe parallèlement à aucun autre projet, exception faite de celui de la sœur et de l'amie du chanteur du groupe, mais uniquement pour le travail de maquettage et de studio. Sur ces projets, il est arrangeur, mixeur, réalisateur et parfois compositeur.

Il n'a jamais cherché à participer à d'autres projets extérieurs parce qu'il ne pense pas avoir les compétences techniques nécessaires. Il procède ainsi à une forme d'autocensure par son « complexe de l'autodidacte » et par son désir d'être le guitariste d'un unique groupe et non un guitariste accompagnateur.

Or, le projet était signé chez Mercury, mais uniquement par le chanteur, il ne s'agissait pas d'une signature de groupe. Par conséquent, en tant que guitariste, Yannick n'avait évidemment pas les mêmes droits que le chanteur et à la rupture du contrat, il y a deux ans, il n'a perçu aucune compensation et a tout perdu (même son ami chanteur qui fait maintenant cavalier seul dans un autre label).

Il n'a jamais pu obtenir le « statut » d'intermittent et certains mois, lorsqu'il percevait un ou deux cachets, son RMI n'était plus perçu.

#### 3.2.3.2. Les chanteurs licenciés des maisons de disque

La figure de l'artiste sous contrat avec une maison de disques, mais dont le contrat a été rompu fait également partie de ces trajectoires de décrochage. De ce fait, certains ne peuvent plus se maintenir dans le régime des intermittents et pour ceux qui n'y avaient jamais accédé, la précarité s'enracine davantage. L'enquête de terrain a permis de dégager deux cas de figures : les ruptures sans contrepartie financière et celle avec contrepartie financière. Le cas de Jonas (25 ans, ancien batteur d'un groupe signé chez RCA) est emblématique des ruptures de contrat qui mènent à une « désintégration » professionnelle :

On était signé en tant que groupe chez RCA. En avril dernier on a posé 6 maquettes sur le bureau du patron en lui disant qu'on avait évolué, moins *teenager*, mais plus triste, plus mature. Il nous a rappelé en juillet pour nous dire qu'on ne fera pas cet album, sans vraiment de raison... Ah si !

Le patron de RCA musique France m'a dit que nos chansons sont bien, mais qu'on n'a pas la crédibilité de les chanter ! Moi je serais Laam et je choisirais mes chansons sur un catalogue, c'est un argument que je prends, mais là mes chansons je les écris, j'ai forcément la crédibilité de les chanter et je vous emmerde ! C'est mes chansons ! Qu'est-ce que c'est que ces conneries ! Les arguments auraient pu être qu'il ne savait pas comment le vendre parce que ça avait trop changé. Donc je lui ai demandé de nous rendre au moins notre contrat et il a eu la classe de nous laisser bosser puisqu'il nous a rendu notre contrat et nous a pas mis au placard. C'est un projet à perte pour moi, c'est vraiment de l'argent et du temps investi, mais je n'ai jamais eu de retour encore dessus, à part une certaine reconnaissance. Mais financièrement ça ne m'a jamais fait gagner ma vie et je n'ai jamais pu être intermittent. J'ai gagné 300 euros par mois et encore, 1 300 euros pour 6 mois pendant 2 ou 3 ans sur cet album et ça c'est gonflant. Je gagnais moins de 2 % de chaque album vendu, donc c'est très peu, je n'ai même pas remboursé mes avances avec mes royalties. Aujourd'hui on travaille sur notre prochain album, mais pour vivre je suis téléopérateur ! (Jonas, 25 ans, batteur).

Un chanteur a, quant à lui, eu une rupture de contrat avec une contrepartie financière conséquente :

La rupture de contrat est venue de moi et de ma manageuse. C'est très particulier parce que c'était un contrat en or chez Polydor, un des plus beaux contrats signés ces dix dernières années en *Major*. C'était 5 albums fermes, avec budget d'album contractualisé, liberté artistique contractualisée, des pourcentages complètement lunaires par rapport à ce qui se faisait, des avances, etc. Mais ça s'est mal passé parce qu'il n'y a pas eu de *single* fort. Tu sais, quand tu as un « Aux sombres héros de la mer » qui arrive, tu es un peu installé derrière ! Mais on n'a pas eu ce *single* là et ils n'ont pas défendu la scène qui était vraiment notre point fort. Et ma manageuse n'arrivait pas à s'entendre avec eux, moi j'ai toujours été très *corporate* avec ma manageuse, donc je me suis mis de son côté et j'ai rompu ce contrat en 2005. Ça s'est très bien passé, ils ont fait une des plus belles ruptures de contrat de ces dix dernières années (*rires*), d'après mon avocat qui me disait « mais qu'est-ce que tu leur a fait pour qu'ils te traitent comme ça ». Je l'ai eu au téléphone il y a quelques jours et il me disait « c'est fou, je suis en train de faire une rupture de contrat avec un mec hyper connu et je n'arrive même pas à obtenir la moitié de ce qu'ils t'ont donné ». (...) C'est moi qui avais demandé à me barrer, c'est moi qui ai tellement mis la pression à Polydor qu'ils ont dit qu'ils ne pourraient pas faire ce que je demandais et qu'ils allaient me rendre mon contrat. C'est le bateau qui n'allait pas assez vite pour moi et que donc il y avait préjudice sur le développement de ma carrière et qu'ils allaient me donner de l'argent pour rembourser ce préjudice. Ça s'est fait à travers des avocats, mais ils ont reconnu un préjudice. Je ne suis pas viré parce que je fais des mauvaises ventes, je suis viré parce que je ne suis pas content de leur travail, ils l'ont reconnu et en plus ils me donnent de l'argent. La rupture de contrat chez Polydor a été très belle parce qu'ils ont avoué qu'ils avaient très mal travaillé. On a eu 5 chefs de projet sur cet album, donc comment veux-tu bien travailler avec 5 chefs de projet ! Je ne m'en suis jamais remis, quand j'ai eu 400 000 balles sur mon compte quand j'ai cassé avec Polydor je n'ai pas du tout changé de vie, je n'ai jamais changé de vie, j'ai vécu avec pendant deux ans et autoproduit mon nouvel album. C'est vraiment la roue de la fortune ce métier ! (Philippe, 40 ans, chanteur).

Ces figures de précarité durable recouvrent donc des insertions professionnelles déficientes, une diversification connexe et externe des activités, des projets trop peu nombreux entraînant ainsi de longues périodes chômées. Ces artistes sont également bien souvent mono-style et mono-instrumentiste, ralentissant le développement de leur réseau. Par conséquent, leurs revenus sont très faibles et instables du fait du

Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

fractionnement des sources de revenus (cachets, indemnités-chômage, RSA, aides familiales et/ou conjugales). En revanche, leur notoriété peut être au plus faible pour certains musiciens ou quelque peu importante pour d'autres puisque les chanteurs qui étaient sous contrat avec une maison de disque pouvaient connaître une exposition médiatique (radio et télévision).

**Tableau récapitulatif des types de trajectoires d'intégration professionnelle**

figures variables	Intégration stable et assurée		Intégration précaire et incertaine		Trajectoires de décrochage	
	<i>Intermittent à durée indéterminée</i>	<i>Super-star</i>	<i>Cachetonneur</i>	<i>Porteur de projet précaire</i>	<i>Précaire Durable</i>	<i>Chanteur Licencié</i>
<b>Insertion</b>	précoce	différée	Tous types d'insertion		différée et non-inséré	Différée
<b>Statut</b>	intermittents indemnisés	intermittents indemnisés ou indépendants	intermittents indemnisés ou non, double-actif			
<b>Chômage</b>	quasi inexistant	faible	récurrent		Prépondérant	
<b>Niveau de revenus</b>	Très élevé		moyen à faible		très faible	Faible
<b>Sources des revenus</b>	cachets, indemnités-chômage et droits d'auteur et d'interprète		cachets, indemnités-chômage, droits d'auteur et d'interprète, RSA, aide familiales		cachets, RSA, aides familiales	éventuelles indemnités de licenciement
<b>Déclaration</b>	systématique		aléatoire		faible	
<b>Notoriété</b>	forte	très forte	faible	faible	très faible	tous degrés
<b>Réseau</b>	Elargi		restreint		très restreint	étendue variable

### 3.2.4. Les trajectoires de repli : les non-intégrés musicaux

Le basculement professionnel de cette catégorie s'est fait soit de façon positive soit de façon négative, c'est-à-dire par une sortie « par le haut » ou « par le bas » du système d'emploi musical. Quelle qu'elle soit, c'est cette sortie qui va permettre une stabilisation de l'intégration professionnelle par une reconversion para-musicale ou extra-musicale.

#### 3.2.4.1. Les reconvertis para-musicaux : la musique au-delà de la pratique instrumentale

Notre enquête de terrain a permis de dégager cette figure qui recouvre à la fois les « artistes manqués » et les « artistes *businessmen* ». « L'artiste manqué » est un ancien interprète qui s'est reconverti dans l'enseignement, le domaine technique de la musique (ingénieur du son, arrangeur, réalisateur) ou le placement de titres en tant qu'auteur et/ou compositeur pour d'autres artistes interprètes. À ce titre, nous avons interrogé un parolier qui a le statut d'auteur et qui vit uniquement de ses droits d'auteur reversés par la Sacem. Il subit une forte insécurité de l'emploi et des revenus qui sont assujettis à sa réputation et à la notoriété des artistes auprès desquels il place ses titres ainsi qu'au caractère aléatoire des passages radio et des ventes d'albums qui en découlent. Il est à noter que si l'interprète auprès duquel l'auteur place ses titres est très connu, ses droits seront divisés par deux, car l'interprète percevra une partie de l'édition, comme nous l'a expliqué ce parolier : « *il y a aussi les interprètes gros vendeurs qui prennent une partie de l'édition, ils ont une boîte d'édition, ils ne foutent rien en tant qu'éditeur, mais c'est une source de revenus supplémentaire. Tu sais déjà que si tu écris une chanson pour Johnny, toi ou ton éditeur va lui donner la moitié, ça s'explique par le fait que tu vas faire une très grosse affaire, donc tous les gros vendeurs le font* » (Yves, 43 ans, parolier, ancien chanteur).

« L'artiste *businessman* » est quant à lui « sorti par le haut » du régime des intermittents. Il s'agit d'anciens musiciens ou d'anciens chanteurs ayant, par exemple, ouvert leur propre école de musique ou ayant monté leur propre label.

*3.2.4.2. Les reconvertis non-artistiques*

De nombreux musiciens ont été évincés du système d'emploi musical, devant alors se reconverter professionnellement. Il nous semblait essentiel de faire apparaître cette catégorie même si nous n'en n'avons, par définition, pas interrogés.

L'analyse des trajectoires d'intégration professionnelle fait apparaître une grande variété des profils où l'on rencontre plusieurs figures opposées à l'intérieur de l'éventail des situations d'emploi possibles. Mais ce qui ressort surtout c'est une extrême polarisation entre la figure de la « *super star* » et celle du « *cachetonneur* ». Ce que souligne parfaitement ce musicien interrogé : « *musicien c'est à deux vitesses : soit tu galères comme un chien et tu tires le diable par la queue soit tu accompagnes un artiste, tu te places dans les affaires et là t'as pas de problèmes de tunes* » (Stéphane, 31 ans, batteur). Cette polarisation reste la plus frappante puisqu'elle cristallise le plus haut risque de basculement.

Il n'existe donc pas de cheminements linéaires et prévisibles, mais des figures dans lesquelles les musiciens vont et viennent tout au long de leurs trajectoires. La plus essentielle des données n'est donc pas la description d'un idéal-type ou d'un autre, mais le fait que tout musicien, à un moment ou à un autre, a déjà, ou pourra basculer d'une situation à une autre. En somme, ce qui est ressorti de ces typologies cumulatives est qu'il n'existe pas de lien mécanique entre la formation et l'intégration professionnelle, alors qu'il en est un important entre l'insertion et l'intégration professionnelle. En effet, une insertion précoce engendrera majoritairement une intégration stable, alors qu'une non-insertion et une insertion précaire produiront une intégration professionnelle qui reste précaire. En revanche, la catégorie la plus à même de basculer d'un côté ou de l'autre d'un profil (les trajectoires d'intégration précaire et incertaine), connaît une multitude d'insertions professionnelles. Une fois l'analyse du cœur des trajectoires effectuée avec cette étude des dimensions de l'intégration professionnelle, il convient de décrire les fins de trajectoires.

#### **4. Les fins de trajectoires musicales ou la « désintégration » professionnelle précoce**

Les facteurs de vulnérabilité des carrières de musiciens sont nombreux : risque de sous-emploi, risque d'éviction du marché du travail musical ou encore perte de visibilité. Les difficultés de la vie d'artiste abondent et même lorsqu'elles sont surmontées, elles laissent majoritairement place à une fin de trajectoire précoce et par conséquent, à une nécessité de reconversion, comme nous le verrons dans la typologie de fin de trajectoire.

##### **4.1. La précarité des trajectoires professionnelles : des carrières courtes et chaotiques**

Nous allons aborder les ressorts et les raisons du caractère bref des trajectoires professionnelles des musiciens.

###### ***4.1.1. Des trajectoires musicales qui s'achèvent précocement***

O. Pilmis (2003) décrit le cercle vertueux de l'expérience au cours duquel l'artiste plus « ancien » sur le marché du travail aurait davantage de facilités à se situer dans une situation d'auto-renforcement de l'activité grâce à laquelle la réussite professionnelle deviendrait alors plus accessible. Ce mécanisme reposerait notamment sur un fondement constitué par les réseaux et les relations qui seraient plus nombreuses à la faveur de l'ancienneté et qui permettraient d'avoir une information plus complète tout en facilitant l'obtention d'engagements. Or, l'insertion comme l'intégration professionnelle représentent des phases qui structurent celle de la maturité et les trajectoires, étant caractérisées par leur caractère arythmique, sont frappées par de nombreux basculements. Un certain nombre de paliers et de points d'inflexion ont en effet été dégagés dans ces cycles professionnels en forme de « course d'obstacles » où les plus « anciens » seraient rattrapés par le marché qui offre une forte prime aux jeunes et affaiblit leurs réseaux de cooptation, ce qui nuance l'idée de « cercle vertueux de l'expérience » décrit par O. Pilmis (2003).

Lors de notre enquête de terrain, nous n'avons pas rencontré de musiciens de plus de 50 ans, ce qui rejoint le fait que les intermittents atteignent rarement l'âge de la retraite en se maintenant dans le régime de l'intermittence (Corsani, Lazzareto, 2008). Ce régime d'assurance-chômage spécifique montre ainsi une partie de ses limites : il n'a pas pour effet d'assurer une continuité de droits permettant de faire face aux sorties prématurées et aux allers-retours à l'intérieur et à l'extérieur du régime. Ce constat relance alors davantage la question de la précarité au sens où il est long et laborieux pour les musiciens de percer, de s'insérer et de s'intégrer professionnellement, mais au-delà d'un certain âge (vers 50 ans), il devient très difficile de se maintenir dans le métier. Ce type de carrières courtes, où l'avancement à l'ancienneté n'y a pas beaucoup de sens et de réalité, rappelle celles des sportifs, notamment celles des footballeurs (Bertrand, 2009). Ce constat permet de se poser la question de la reconversion professionnelle et de l'essence même de l'intermittence : est-ce dans l'essence de l'intermittence de ne pas être intermittent jusqu'à 62 ans ?

Les données spécifiques aux musiciens sont d'autant plus frappantes. En effet, selon leur âge, ils ne sont pas exposés au même degré au risque d'éviction du marché ou au fait de connaître des accidents de carrière : l'effet de l'âge est perceptible à partir du franchissement des 50 ans qui accroît de 10 % le risque de sortir définitivement du marché de l'emploi (Cardon, 2007), c'est ainsi que seuls 26,4 % des musiciens entre 55 et 60 ans travaillent encore (Cardon, 2007). L'effet de période est cependant plus significatif : les musiciens qui sont entrés après 1993 sur le marché de l'emploi ont un risque supérieur de 31 % de ne pas se maintenir dans la profession. Phénomène d'autant plus prononcé pour ce qui est du risque de sortie temporaire qui est supérieur à 112 % pour ceux entrés après 1993 (Coulangeon, 2004).

#### ***4.1.2. Les raisons de cette précocité de fin de trajectoire***

Cette moindre présence des artistes âgés de 50 ans et plus s'explique, dans le cas des musiciens, par des raisons aussi multiples que le sont leurs parcours : l'intensité de l'engagement physique<sup>344</sup> et la multiplicité des pathologies professionnelles auxquelles

---

<sup>344</sup> Le travail de terrain a permis de dégager le fait que passé la quarantaine, il est difficile de continuer à suivre la cadence des soirées privées et des nuits à jouer dans les clubs : « *t'es pas la même à 20 ans qu'à 43 ! Maintenant j'ai ma dose de ça, c'est fatiguant et je connais bien, donc je ferais bien autre chose pour*



ils sont confrontés (tendinite, troubles musculo-squelettiques, érosion de la voix), l'envie de devenir permanent pour sortir de l'instabilité liée à l'intermittence, les changements de carrière ou la maternité<sup>345</sup>. D'autres facteurs sont à relier aux fluctuations des effets de modes et des goûts du public, au budget *marketing* fixé par le producteur et, dans le cas des groupes, par le fait que leur pérennité soit très dépendante des personnalités des membres et des relations sociales<sup>346</sup>. Enfin, le métier de scène se raréfie passé un certain âge pour des raisons liées à l'apparence physique. En effet, l'image est un élément fondamental dans ce métier, les compétences musicales ne font pas tout, il faut séduire le public musicalement et physiquement. Les observations comme les entretiens ont mis en exergue le poids de l'image en tant que facteur de précocité des fins de carrière. Il a ainsi été observé que dans le domaine audiovisuel, notamment le tournage d'émissions télévisuelles, les savoir-faire techniques importent peu, seule l'image jouant un rôle déterminant. Par exemple, un batteur que nous avons observé a été écarté de l'accompagnement d'un jeune chanteur pour ses émissions télévisuelles parce qu'il ne « correspondait pas l'image de l'artiste », étant « trop vieux » et n'ayant « pas le bon *look* » (Olivier, 38 ans, chef de projet chez Mercury)<sup>347</sup>.

---

*retrouver le jus, la vraie essence de la musique. Je ferais bien que mes chansons juste pour le pied, simplement pour le plaisir de la musique, retrouver la pureté, le pourquoi on fait de la musique* » (Sophie, 43 ans, chanteuse). Etant donné que les instrumentistes ne manquent pas, les plus anciens sont souvent relégués et doivent se reconvertir

<sup>345</sup> À ce titre, P. Coulangeon, H. Ravet et I. Roharik (2004) ont mis en avant le caractère sexué des trajectoires musicales : les femmes affrontent en matière de stabilité et de longévité professionnelles, un handicap comparable à celui qui affecte leurs chances d'accéder au sommet de la hiérarchie des rémunérations. Ces auteurs constatent qu'elles courent un risque accru de 10 % par rapport aux hommes d'être exclues définitivement et prématurément du marché et de 6 % un risque de connaître une interruption temporaire (en particulier, liée à la maternité).

<sup>346</sup> La décomposition d'un groupe (le « *splitage* ») peut survenir pour diverses raisons (situation actuelle du groupe trop éloignée du projet initial, décalage concernant le niveau musical et les modalités d'engagement, mésentente sur le plan musical ou amical pouvant aboutir à des conflits interpersonnels) et marquer une fin de trajectoire, en ce qu'elle stoppe l'intégration professionnelle et laisse des traces dans la mémoire des musiciens.

<sup>347</sup> Lors d'une observation (discussions après le concert d'un groupe observé au Bataclan), le chef de projet de la maison de disque du groupe a évoqué l'importance du *look* et de son impact sur le public. Son but n'est pas de changer la personnalité des musiciens ni du chanteur, mais de les adapter au public qui s'attache à l'image. C'est ainsi que se sont tissées des conversations sur des sujets de prime abord anodins, mais finalement fondamentaux quant aux représentations scéniques : la coiffure, la boucle d'oreille et la couleur des baskets du chanteur ainsi que la casquette du batteur. Le chef de projet de la maison de disque a également souligné le fait que lors du concert, le guitariste était en rouge tandis que les autres étaient en noir, expliquant que c'est un problème dans la mesure où, sur scène, il faut voir davantage le chanteur que les musiciens. Le *look* en tant qu'« ensemble de vêtements, de parures, de postures physiques dénotant et connotant un style visant à représenter la personnalité de celui qui le porte comme une deuxième peau de l'individu » (Seca, 2001) incarne la double visée du voir et de l'être vu et l'importance de l'image qui représente un « drapeau » pour le groupe. La liberté de l'image des artistes

Un instrumentiste de l'orchestre d'une émission télévisuelle à forte audience, que nous avons interrogé, a également insisté sur cette question de l'apparence physique : « *non, j'ai pas passé une audition, j'ai passé un casting de mannequinat on va dire (rires) parce que pour la Star Ac' c'est plutôt casting de mannequinat ! C'est le chef d'orchestre qui décide de ses musiciens, mais après il y a une deuxième décision : est-ce que le gars plaît à la prod' au niveau de sa tronche et de son look* » (David, 35 ans, percussionniste). Et cette choriste d'ajouter :

Choriste c'est un métier que tu ne peux pas faire au delà de 40-45 ans. On commence à ne plus t'appeler pour la scène parce qu'on prend des filles plus jeunes. C'est logique, il y a le côté image qui est très important. La variété, la pop, le rock s'adressent à des gens jeunes qui veulent voir des gens jeunes, donc les producteurs prennent des jeunes. J'ai eu la chance de faire jeune longtemps, mais maintenant malgré tout je suis une vétérante, donc on ne m'appelle plus... Sauf Richard parce qu'il ne fait pas du jeunisme. C'est un métier qui est très exigeant sur l'image, une certaine image, donc quand tu n'es plus dans cette image là et bah tu n'y es plus, il faut se reconverter. Je pourrais faire des enregistrements parce que là on n'a pas besoin de voir ta tronche. Il y en a beaucoup des choristes qui ne font plus que des enregistrements et qui ne montent plus sur scène. Maintenant que j'ai entamé la quarantaine, il y a vraiment un tournant à prendre, ça ne va pas aller en s'améliorant si je compte sur ce travail. Il y a vraiment une reconversion à faire (Sophie, 43 ans, choriste).

C'est cette question de la reconversion professionnelle qu'il convient de considérer en dressant une typologie des fins de trajectoires musicales.

#### **4.2. Typologie de fin de trajectoires : entre reconversion professionnelle et retraite**

La pérennité professionnelle en fin de trajectoire laisse généralement place à une plus grande dispersion des comportements de diversification. Or, les activités alimentaires conduisent hors de la pratique artistique, pouvant engendrer l'éviction du marché et la reconversion professionnelle, qu'elle soit partielle (intra-musicale) ou totale (extra-musicale). La reconversion peut avoir lieu à n'importe quel moment de la trajectoire professionnelle, tant au début (si le musicien n'accède pas au régime des intermittents), qu'au milieu (si son projet subit un échec commercial) ou qu'en fin de carrière<sup>348</sup>. Même si elle représente un phénomène fréquent, il arrive cependant que certains

---

diverge selon qu'ils sont marqués (incarnant une image qu'ils n'ont généralement pas choisie et qui donc leur « échappe ») ou non.

<sup>348</sup> Notre hypothèse du rôle de la formation initiale et musicale dans la reconversion professionnelle n'a pas pu être confirmée ou infirmée par le terrain puisque nous n'avons pas interrogé de musiciens reconvertis. Il s'agirait là d'un autre objet de recherche.

musiciens exercent leur art jusqu'à la retraite. C'est pourquoi nous allons développer trois figures de fin de trajectoire que sont « les reconvertis musicaux », « les reconvertis extra-musicaux » et « la retraite intermittente ».

#### **4.2.1. Les « reconvertis musicaux » ou la reconversion professionnelle partielle**

Les musiciens qui abandonnent leur carrière d'interprète n'abandonnent pas pour autant la musique et peuvent continuer à la pratiquer sous une autre forme telle que des activités techniques (arrangement, mixage, réalisation), le *management* d'autres artistes ou la création d'une école de musique ou d'un label, mais la plus fréquente est l'enseignement. En effet, chez les artistes, la proportion d'enseignants progresse avec l'âge. Cette activité est vécue, pour beaucoup, comme faisant partie intégrante de leur pratique professionnelle et représente la voie de reconversion la plus répandue. Notre échantillon ne comprend pas d'enseignants puisque ces musiciens ne sont pas intermittents, mais nombre d'artistes interrogés envisagent une reconversion éventuelle dans ce domaine, à l'image de ce chanteur que nous avons interrogé : « *c'est une façon de préparer la suite parce que je pourrais devenir prof, pourquoi pas* » (Olivier, 34 ans, chanteur). N'étant pas parvenu à faire émerger son projet personnel, il suit un enseignement de formateur dans le but d'ouvrir une école de chant. Cette formation de *coach* vocal lui permettra d'officialiser son statut d'enseignant qui viendra se substituer à celui de chanteur-intermittent. L'enseignement constitue alors une alternative au retrait pur et simple du marché musical ou à la reconversion lorsque les opportunités d'emploi d'interprète deviennent limitées avec l'âge ou avec la non-réussite.

#### **4.2.2. Les « reconvertis extra-musicaux » ou l'abandon de la musique par la sortie définitive du marché musical**

En fin de trajectoire, les musiciens éprouvent une plus grande difficulté à effectuer les 507 heures qui ouvrent droit à l'indemnisation chômage et qui sont un indicateur d'une activité soutenue. Sur le long terme, la discontinuité de la présence sur le marché de l'emploi constitue généralement un sérieux obstacle au maintien dans le métier puisqu'en se répétant, les ruptures peuvent conduire à une exclusion progressive et

définitive du marché, obligeant ainsi à une reconversion professionnelle totale. Nombre de musiciens ont une fin de trajectoire qui se rapproche de celle des travailleurs non artistiques puisque, comme le relève A.-M. Guillemard (2003), les carrières se signalent par leur fragilité et leur discontinuité, en France, passé 50-55 ans.

#### **4.2.3. La « retraite intermittente »**

L'accès au droit à la retraite acquis au titre du salariat intermittent est peu fréquent, mais doit toutefois être présenté. Tout salarié ayant droit à une retraite du régime général de la Sécurité sociale, les artistes peuvent en bénéficier dès qu'ils ont atteint l'âge de 60 ans. À cette retraite de base s'ajoute la retraite complémentaire versée par l'Arrco et l'Agirc (pour les cadres), gérée, en ce qui concerne les professions du spectacle, par Audiens, groupe de protection sociale de l'audiovisuel, de la communication, de la presse et du spectacle. En somme, alors qu'ils bénéficient d'un dispositif d'indemnisation du chômage unique en son genre, les intermittents du spectacle dépendent, depuis 1970, du régime général de l'assurance vieillesse<sup>349</sup>. Autrement dit, d'un côté, les spécificités de l'activité artistique sont prises en compte et se traduisent par un ensemble de dispositifs dérogatoires. De l'autre, les artistes intermittents sont pris en charge comme des salariés ordinaires, à une nuance près : le législateur leur accorde le droit de cumuler, sous certaines conditions, pensions de retraite et revenus d'activités. Bénéficiant alors de la possibilité de cumuler emploi et retraite, les musiciens envisagent la pension de retraite comme une sorte d'équivalent des indemnités de chômage qu'ils perçoivent en qualité d'intermittent, manifestant ainsi un comportement original vis-à-vis des revenus de transfert (Cardon, 2007).

La SACEM assure également un complément de retraite à ses sociétaires : chaque année, elle prélève 10 % du montant des droits à répartir pour son régime d'allocation et d'entraide, puis elle attribue des points de retraite à chaque sociétaire en fonction des droits qu'il a perçus. Dès qu'il a atteint l'âge de 55 ans, l'auteur ou le compositeur touche sa retraite dont le montant est calculé à partir du total des points accumulés, même s'il reste en activité. Ainsi, Alain Souchon, Julien Clerc, Michel Fugain et bien d'autres perçoivent cette retraite alors qu'ils continuent de chanter leurs compositions

---

<sup>349</sup> Ce rattachement, stipulé par l'article L311-2 du *Code de la sécurité sociale*, est donc récent et quasiment contemporain de la création des annexes VIII et X de l'Unedic (respectivement 1964 et 1969).

(Godeau, 2003). Ce système garantit aux sociétaires un complément de revenus qui peut aller de 150 euros à 4 570 euros par mois pour ceux qui ont eu le plus de succès.

*A contrario*, parmi l'ensemble des difficultés qui peuvent mettre en péril la situation économique des musiciens, le moment du passage à la retraite est particulièrement douloureux pour tout ceux qui n'ont vécu pendant plusieurs décennies que de petits engagements, d'indemnités-chômage, de RSA, de petits travaux non déclarés et de faibles droits d'auteur. La non-régularité (et l'irrégularité) des activités professionnelles s'objective alors brutalement dans un niveau de revenu qui rend impossible toute existence autonome et force ces musiciens à poursuivre leur travail pour assurer leur subsistance dans des conditions pourtant défavorables. Là encore, la retraite d'un conjoint, plus stable, ou l'apport de son revenu s'il est encore actif, représente une source de stabilité dans cet océan de précarité.

L'objectif de ce chapitre a été d'associer les typologies de la formation, de l'insertion, de l'intégration et de la fin de trajectoire dans le but d'analyser en quoi leur cumul permet de dégager des tendances générales telles que les basculements d'une figure à l'autre ou le fait qu'une insertion précoce engendre une intégration stable et une fin de trajectoire des plus tardives, et inversement.

L'étude approfondie de ces trajectoires professionnelles nous a permis de décrire le parcours de vie professionnelle des artistes par la métaphore de la « course d'obstacles ». La trajectoire professionnelle est en effet jalonnée de difficultés à surmonter et de seuils d'âge dont la position et la hauteur dépendent de paramètres sociodémographiques et sectoriels. Le premier obstacle correspond au fait que dans ces métiers artistiques, la transition de la formation à l'emploi s'effectue de manière graduelle, attestant une fragilité de la frontière entre formation et emploi de par la prépondérance des acquis de l'expérience et de la formation sur le tas. Le second obstacle se situe lors de la période probatoire où les musiciens s'insèrent professionnellement en passant par les étapes incontournables de la confrontation à la scène et de la contractualisation avec des petites structures de l'industrie musicale (contrat d'édition et de production) afin d'accéder au régime des intermittents du spectacle qui, en l'absence de toute autre régulation, établit la reconnaissance de l'artiste

professionnel et structure le système d'emploi. L'enjeu de ce régime n'est alors pas uniquement financier puisqu'y parvenir trace une frontière symbolique entre amateurs et professionnels, qui serait, en l'absence d'un tel dispositif, difficile à définir. Pour ces « professionnels sans profession », c'est l'indemnisation chômage qui définit donc un critère minimum de professionnalité et en cela une *identité professionnelle inversée*. Par la suite, le principal risque est de ne pas parvenir à se maintenir d'une année sur l'autre au dessus du seuil de déclenchement des indemnités prévues par ce régime. Le troisième obstacle constitue la phase d'intégration professionnelle incarnée par le point d'inflexion du milieu de la trentaine. Le choix de se maintenir dans la profession et l'ambition d'y réussir conduit le musicien à rechercher la configuration de diversification des activités la plus favorable, néanmoins sous contrainte. L'hypothèse de la dépendance entre multiplication des activités professionnelles par les diversifications et maintien sur le marché artistique est donc confirmée et permet d'expliquer pourquoi l'activité multisectorielle et la polyvalence professionnelle ne sont pas pénalisantes. En effet, si elles constituent des contraintes en début de carrière, elles peuvent être aussi l'un des ressorts de la réussite professionnelle et la progression dans la trajectoire peut signifier le passage d'une dispersion non voulue des activités à une organisation plus maîtrisée des activités multiples et de la mobilité sur le marché du travail ou, *a contrario*, engendrer une reconversion professionnelle. Une fois ces seuils franchis, le musicien pourrait escompter une trajectoire plus lisse et moins saccadée jusqu'à 55 ans, sans jamais toutefois être à l'abri « d'un trou noir » dans sa trajectoire. Les évictions du marché musical sont en effet très nombreuses à tous les âges et la réussite toujours incertaine.

Au total, le système d'emploi musical est donc relativement défavorable aux jeunes, aux moins bien insérés et aux « séniors », 50 ans étant l'âge clef d'augmentation des inégalités entre ceux qui sont graduellement évincés du marché et ceux qui continuent à progresser. L'apprentissage très informel des musiciens de variété valorise les acquis de l'expérience pratique où chaque nouveau projet apporte de nouvelles occasions de se perfectionner, conformément à cette idée selon laquelle les compétences musicales s'apparentent davantage à un processus d'accumulation et de socialisation que de scolarisation. C'est ce processus qui offre, à la fois, la possibilité de trajectoires relativement tardives et courtes. Ainsi, la précarité des trajectoires professionnelles des

musiciens repose sur une insertion longue et sinueuse à laquelle s'ajoute une fin de trajectoire précoce et des risques d'évictions temporaires ou définitifs du système d'emploi. On ne saurait en effet, sans erreur, comparer la trajectoire du musicien aux parcours plus classiques en trois étapes formation/ emploi/ retraite puisque sa trajectoire est courte et arythmique, à l'image d'une ligne brisée.





## Chapitre 8

### **Les conséquences de l'activité professionnelle sur les conditions de vie des musiciens : une précarité spécifique**

« La famille est un groupe qui embrasse la totalité de l'existence ; rien ne lui échappe, tout y est ressenti »  
(Durkheim, 1990, p. 83)

Diverses caractéristiques, supposées ou réelles, de la vie d'artiste (le hors-temps social, l'alcool, la drogue ou les performances physiques) concourent à perpétuer la mythologie de la « vie de bohème » (Grana, 1964 ; Seigel, 1986) du « musicien underground » (Séca, 2001). Après avoir analysé les conditions d'emploi et de travail des musiciens, nous allons déconstruire ce mythe de la « vie de bohème » en étudiant en quoi et comment les conditions d'exercice du métier influent sur leurs conditions de vie. Cet objet « mode de vie » est analysé dans ce dernier chapitre car il apparaît comme la résultante des deux premiers axes que sont l'emploi et le travail. C'est pourquoi nous quittons la scène et les studios pour nous intéresser aux musiciens « à la ville » et à leur mode de vie extramusical (social, domestique, conjugal, parental et familial) qui ne relève en rien d'une « vie de bohème » mais d'une vie empreinte de précarités.

Selon H.-S. Becker (1985), le groupe professionnel des musiciens de jazz est exclu et s'exclut de la société conventionnelle par son mode de vie et ses goûts particuliers : « l'activité des musiciens de jazz est formellement légale, mais leur culture et leur mode de vie sont suffisamment bizarres et non conventionnels pour qu'ils soient qualifiés de marginaux par les membres plus conformistes de la communauté. Beaucoup de groupes déviants, et parmi eux les musiciens de jazz, sont stables sur une longue période. Comme tous les groupes stables, ils développent un genre de vie qui leur est propre » (p. 67). Sans aller jusqu'à évoquer exclusion sociale et déviance, il est vrai que le groupe professionnel et social des musiciens développe un mode de vie qui lui est propre et que l'on qualifie, sous certains aspects, d'atypique et de précaire, notamment

en termes de consommation, de sociabilité et de fragilité des liens sociaux et familiaux. À l'image de B. Lahire (2006) pour qui l'« enjeu crucial de l'interprétation sociologique est de ne pas céder aux facilités de l'esthétisation et de la valorisation d'un mode de vie incertain et aventureux, et ce, même lorsque certains discours subliment l'incertitude et la marginalité<sup>350</sup> » (p. 491), nous pensons qu'il faut garder à l'esprit les conditions objectives faites aux agents lorsque l'on étudie leurs discours. Ces derniers faisant toujours avec ce que leur trajectoire leur impose, il est primordial de contextualiser les discours, c'est pourquoi nous mettons en regard les ressentis subjectifs des musiciens et leurs conditions objectives de vie, tout en opérant une distinction entre les couples d'artistes<sup>351</sup> et les couples « mixtes » qui, nous le verrons, ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients concernant la gestion de la vie sociale.

Au regard de cette posture, ce chapitre répondra au questionnement suivant : *comment les caractéristiques inhérentes au métier de musicien influent sur leurs conditions de vie objectives et subjectives et de quelles stabilités et instabilités est fait le « mode de vie musicien » ?* Nous allons donc déconstruire la mythologie de la « vie de bohème » de l'artiste en montrant pourquoi et en quoi le « mode de vie musicien » peut être qualifié de précaire. Pour ce faire, nous allons voir comment les risques du métier engendrent des risques sociaux (1) et comment l'intermittence de l'emploi produit une intermittence des espaces et des temps sociaux qui sont alors déstructurés (2) et déstructurant, en ce qu'ils ont des conséquences sur l'équilibre conjugal (3) et parental (4).

## **1. Des contraintes externes et internes du métier aux conditions de vie atypiques : risques du métier, risques sociaux**

Il s'agit de comprendre comment « l'hyper-socialisation musicale », sous-tendue par un entre-soi communautaire, participe à l'homogénéisation du « mode de vie musicien » qui se particularise par des problèmes de consommation ainsi que par une pénibilité physique et mentale. Ce sont ces contraintes externes et internes au métier, exacerbées

---

<sup>350</sup> D'autant que le goût pour l'aventure et l'incertitude qui s'oppose à la routine du travail industriel, bureaucratique et académique, n'est pas nécessairement incompatible avec une forme de stabilité économique.

<sup>351</sup> B. Péquignot (2009) atteste que les couples d'artistes sont rares et, plus rares encore, ceux où les deux partenaires réussissent dans leurs carrières.

par une sociabilité exclusivement musicale, qui unifient le « mode de vie musicien » et pérennisent les trajectoires.

### 1.1. Des difficultés d'accès à la consommation révélatrices d'une précarité singulière

De façon générale, près de 85 % des salariés en contrats courts jugent que leur type de contrat les empêche de faire des projets à long terme tels que l'achat d'un logement (Fabre, De Riccardis, 2007) ; proportion que l'on retrouve chez les musiciens intermittents que nous avons interrogés. Leur difficulté d'accès à un logement ne relève pas, pour la plupart, d'un faible niveau de vie<sup>352</sup>, mais de leur instabilité statutaire ou plus exactement du caractère non régulier de leur emploi, de leur statut et donc de leur revenu. Plus que du niveau de vie, il s'agit de son caractère (ou de son risque) fluctuant et instable<sup>353</sup>. La *flexiprécarité* de l'emploi intermittent a donc des répercussions conséquentes sur les conditions de vie des musiciens, notamment sur leur accès au logement et, plus particulièrement, sur le fait d'être confrontés à des refus de location ou de prêts : « *le statut d'intermittent t'apporte beaucoup de préjudices, par exemple, un intermittent qui veut louer un appartement c'est la croix et la bannière ! Un intermittent qui veut demander un crédit c'est même pas la peine, c'est difficile ! Je vis chez ma mère en lui payant un loyer juste pour m'éviter le dossier aux proprios parce que personne ne veut de moi* » (Jules, 27 ans, pianiste). Leur rattachement à ce régime spécifique leur pose d'autant plus préjudice lorsque l'autre membre du couple est également intermittent du spectacle : « *si ton mec est intermittent aussi, alors là c'est même pas la peine !* » (Magalie, 27 ans, pianiste). Dans de nombreux cas, les crédits immobiliers sont obtenus à la condition que l'intermittent apporte des solutions

---

<sup>352</sup> Le rapport de la mission commune d'information sur les politiques de lutte contre la pauvreté et l'exclusion (Seillier, 2008) décrypte les inégalités sociales en expliquant qu'elles sont mesurées, en France, sur la base du concept de niveau de vie, qui se distingue des notions de revenu ou de pouvoir d'achat. Le niveau de vie d'un individu se calcule en rapportant le revenu disponible du ménage auquel il appartient au nombre d'unités de consommation de ce ménage. La notion de revenu disponible d'un ménage est la somme de toutes les ressources des différentes personnes qui le composent : revenus d'activité (salaires nets, bénéfices), de remplacement (allocations chômage, retraites), revenus du patrimoine déclarés et prestations reçues (allocations familiales, aides au logement, minima sociaux). De ce total sont déduits les impôts directs payés par le ménage ainsi que les prélèvements sociaux.

<sup>353</sup> Néanmoins, parmi les musiciens en difficulté de logement figurent aussi ceux en situation de précarité économique forte percevant des revenus d'assistance, souvent très faibles, tels que le RSA.

### Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

garantissant le paiement telles que, dans le cas de ce percussionniste, la location d'une partie de la maison qui sécurise le remboursement des traites :

Pour obtenir le crédit c'était très difficile ! Tu rentres dans la banque, tu dis « bonjour monsieur, je voudrais un crédit et je suis intermittent du spectacle », et ben ils appellent la sécurité pour te menotter parce que là il y a violence (*rires*) ! En fait, c'est une courtière qui s'est occupée de ça. La maison que j'ai trouvée, il y a un quart de la maison que je loue à quelqu'un donc ça les a rassurés parce qu'il y avait la moitié du crédit qui était payé d'office. Donc ils ont vu que même si je perdais le statut d'intermittent... Mais c'est ridicule parce que n'importe quelle personne peut ne plus avoir son *job*, peut être même plus que nous parce que si tu regardes nos périodes de chômage cumulées... Pour les musiciens qui marchent bien je parle (David, 35 ans, percussionniste).

Les difficultés d'obtention de prêts ne valent pas que pour l'immobilier. Cette réticence peut également exister pour de simples prêts à la consommation relevant pourtant de sommes peu importantes. C'est ce qu'explique cette chanteuse :

Il y a des banques qui nous prêtent de l'argent, mais elles sont rares. Donc il y a un côté « pas pris au sérieux » au niveau du statut, même si tu leur amènes des feuilles d'imposition et qu'ils voient que tu gagnes de mieux en mieux ta vie. Le côté aléatoire est pesant, on ne nous fait pas confiance, du coup, on a du mal à acheter des maisons. Moi j'ai même galéré pour avoir juste un crédit pour ma voiture... T'imagines, c'était juste pour emprunter 2 500 euros ! (Éva, 34 ans, chanteuse).

L'enquête de terrain a démontré de fortes contraintes externes, que sont les réticences des loueurs ou des prêteurs, assujetties aux contraintes internes du métier. Cette forme de stigmatisation de l'intermittent apparente la location d'un logement et l'obtention d'un crédit à un véritable parcours du combattant. Les organismes de crédits, les bailleurs et les assurances n'accordant pas leur confiance aux personnes dont l'emploi est instable et, conséquemment, dont les revenus sont irréguliers, la *flexiprécarité* de l'emploi engendre une forme de précarité des conditions de vie. Au-delà des contraintes de logement et des difficultés, voire des privations d'accès à la consommation ont été décrites : « *je suis sorti du système de consommation, je ne me suis pas payé un ciné, un resto, des vacances ou une fringue depuis trois ans parce que quand t'as 30 euros et qu'il te reste 10 jours, c'est tic tac tic tac tic tac* » (Philippe, 40 ans, chanteur). L'instabilité des niveaux de vie se traduit au quotidien, pour certains, par la difficulté à « boucler les fins de mois ».

Face à ces difficultés, les musiciens adoptent des solutions pas toujours souhaitées et parfois même illégales. Quelles que soient leurs natures, ces solutions accroissent le

rapport de dépendance des musiciens à une tierce personne, ce qui est, à notre sens, source de précarité. Ainsi, les entretiens et les observations que nous avons menés ont mis au jour un recours fréquent à l'hébergement familial, aux colocations<sup>354</sup> et sous-locations durant la phase d'insertion professionnelle. Un artiste faisant partie de notre échantillon décrit cette forme de précarité des conditions de vie : « *je louais une chambre à un pote qui était là une fois sur cinq et quand il était là, je dormais dans ma voiture* » (Yann, 29 ans, batteur). Bien souvent, c'est ensuite la situation conjugale qui leur permet d'accéder à un logement stable dans la mesure où la ou le partenaire est garanti d'un emploi stable et d'un revenu régulier. Mais ceux qui ne peuvent recourir à aucune de ces solutions se retrouvent parfois dans l'obligation de produire de faux contrats de travail, comme le souligne cet auteur : « *pour les locations c'est mort, il faut absolument faire des faux sinon c'est mort, c'est impossible, c'est rédhitoire quasiment à tous les coups* » (Yves, 43 ans, parolier). En somme, de nombreux musiciens interrogés ont habité chez leurs parents après l'âge de 30 ans, se retrouvant dans une forme de précarité dans la mesure où ils dépendent d'un tiers. De surcroît, ce lien de subordination évolue puisqu'il peut être de nature parentale, mais ensuite amicale ou conjugale. Cette précarité est d'autant plus mal vécue qu'elle ne reflète pas l'investissement au travail de ces musiciens, notamment en termes de temps.

## 1.2. Les facteurs de pénibilités physiques et mentales et leurs conséquences

Les contraintes, physiques et mentales, inhérentes à l'exercice du métier de musicien engendrent parfois des pratiques déviantes (alcool, drogue) qui font écho aux stigmates traditionnellement associés à la mythologie de la musique.

---

<sup>354</sup> Mais les colocations peuvent parfois être choisies plus que subies : lorsque plusieurs artistes viennent de province pour travailler à Paris, mais qu'ils n'ont pas encore suffisamment d'activité et effectuent donc beaucoup d'aller-retours, il peut être mis en place un système de colocation entre ces différents artistes (*turn-over* des colocataires). Cette phase de colocation a lieu durant la période de transition où les artistes gardent les réseaux provinciaux parallèlement à l'élaboration du réseau parisien jusqu'à ce que ce dernier procure suffisamment d'engagements réguliers. L'artiste devra alors tenter d'obtenir un appartement seul puisqu'il ne pourra plus effectuer de roulements de location.

### 1.2.1. Une usure corporelle

Certains instruments (batterie, basse) et certains types d'activité (clubs et soirées privées) sont particulièrement physiques et fatigants par la durée excessive de la prestation, comme en atteste ce musicien :

Il faut être costaud, il faut être robuste pour faire ce métier quand tu joues beaucoup. L'orchestre c'est très très dur physiquement, une basse c'est lourd et pour les batteurs je ne te raconte même pas ! Un jour on est resté 6 heures sur scène avec une pause de 5 minutes ! C'est de la folie ! Quand t'y penses, c'est fou. La première heure ça va, mais après c'est « quand est-ce qu'on finit ? ». Même 3-4 heures c'est long ! La magie s'en va au bout de quelques heures. J'ai mal à la clavicule, ça me pèse ! Quand t'arrives encore à sautiller et à jouer sur scène après 5 heures, c'est uniquement de la forme physique (Denis, 35 ans, bassiste).

Des propos similaires ont été tenus lors de l'observation d'une soirée privée confirmant la pénibilité physique de cette activité : « *c'est chiant, c'est long, moi après 2 heures de musique je suis mort* » (André, 39 ans, batteur) et Ali (36 ans, percussionniste) d'ajouter : « *c'est fini ? Enfin ! J'ai l'impression que ça fait 3 jours qu'on joue !* ». Ma présence sur les lieux des concerts a permis de déceler une particularité originale : lors du « temps mort » qui a toujours lieu entre l'installation et le réglage des instruments (les « balances ») et le concert, certains musiciens s'isolent, se reposent et parfois s'endorment dans des endroits incongrus, sous une table par exemple. Si certains instrumentistes sont plus exposés à la fatigue que d'autres, ce sont les chanteurs qui subissent le plus de problèmes physiques. Leur instrument étant leur propre corps, ce dernier est mis à rude épreuve. Lors d'un entretien, une chanteuse nous a présenté les risques physiques encourus :

J'ai eu une bronchite, c'était grave, je ne pouvais presque pas parler, donc pour chanter c'était un problème, mais je devais forcément chanter puisque j'étais seule. Donc dans ce cas là, tu prends de la cortisone. J'ai forcé pendant le spectacle et après je n'en pouvais plus, mais deux jours après tu dois recommencer. Donc si tu n'es toujours pas bien, tu reprends de la cortisone et tu y retournes (Chiara, 26 ans, chanteuse de comédies musicales).

Cet extrait révèle l'importance des « doublons » dans les comédies musicales afin de moins se fatiguer et de pouvoir se faire remplacer au cas échéant, comme précisé dans ce témoignage de cette même chanteuse : « *une chanteuse qui alternait avec moi et qui n'était pas vraiment habituée à tant de travail a eu des nodules aux cordes vocales. Elle*

*a dû se faire opérer. C'est un muscle, donc si tu ne sais pas l'utiliser comme il faut, tu risques vraiment.... Si tu es malade il faut laisser ta date à l'autre parce que ça devient dangereux* » (Chiara, 26 ans, chanteuse). Ce type d'usure corporelle se manifeste essentiellement chez les artistes de comédies musicales qui enchaînent leur spectacle parfois pendant plusieurs années, à raison de six représentations hebdomadaires en moyenne. Nous avons également rencontré le chanteur d'un groupe qui a été atteint d'épuisement physique, entraînant l'annulation de sa tournée : « *j'ai annulé trois mois de tournée et je n'ai jamais repris derrière, j'étais épuisé* » (Patrick, 44 ans, chanteur) ; cette annulation a ensuite engendré la séparation du groupe. L'usure physique, bien qu'incontestable, n'est pourtant pas la plus rude : les différentes formes de pénibilité mentale, touchant là tous les musiciens (« *on est tous des angoissés* »), sont très pesantes<sup>355</sup>.

### **1.2.2. Les formes de pénibilité mentale**

Chez les musiciens, l'usure mentale est double. Elle est, d'une part, liée à la spécificité scénique du métier et d'autre part, à la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent.

#### **1.2.2.1. La pression scénique : le trac et les critiques**

Comme tout métier relationnel (Buscatto, Lorient, Weller, 2008), l'activité musicale est génératrice de stress de tous ordres. Le plus répandu étant le trac que les artistes ressentent avant de monter sur scène et qui recouvre « une peur ou une angoisse irraisonnée que l'on ressent avant d'affronter un public et que l'action dissipe généralement » (Ravet, 2008). Le chanteur d'un groupe qui a fait de nombreuses premières parties de Johnny Hallyday commente ce ressenti : « *tu pourras jamais dire*

---

<sup>355</sup> De façon générale, les enquêtes sur les conditions de travail font état, entre 1991 et 1998, d'une augmentation générale des facteurs de pénibilité mentale et psychologique au travail, alors même que les pénibilités physiques n'ont pas régressées (Cézar, Hamon-Cholet, 1999). On assiste donc à un accroissement du poids relatif des facteurs mentaux et psychologiques dans les préoccupations de santé au travail (Cézar, Dussert, Gollac, 1992). La charge mentale est le coût nécessaire d'un enrichissement du travail, mais elle ne signifie pas en soi une dégradation des conditions de travail (Hamon-Cholet, Rougerie, 2000). Pour la population des musiciens, la charge mentale est appréhendée de façon différente de celle des salariés d'entreprise. Elle est en effet liée aux caractéristiques inhérentes au métier artistique (*flexiprécarité* de l'emploi, trac de l'artiste) plutôt qu'aux conditions de travail (rapports aux collègues et à la hiérarchie, intensification du travail, contradictions managériales, demandes pressantes des usagers ou des clients).

que c'est naturel de monter sur scène devant 60 000 personnes. Pour qui que ce soit ça ne sera jamais naturel, même Johnny il continue d'avoir le trac après 40 ans de carrière. Monter sur scène avec des gens en bas qui t'écoutent, il y a quelque chose d'une grande messe à laquelle personne n'est préparé » (Alain, 29 ans, chanteur). Le trac résiste aux années d'expérience, mais n'empêche pas pour autant d'éprouver du plaisir à jouer. Au contraire, s'il ne paralyse pas<sup>356</sup>, il peut même être dynamisant et porteur pour l'artiste. Beaucoup de musiciens ont évoqué, au cours des entretiens, le trac associé à leur position qui consiste à « être tous les soirs sur la sellette », ce que les nombreuses observations ont confirmé. Les musiciens subissent un trac qui naît de la présence et du jugement du public ainsi que des pairs. Cette configuration, propre aux arts du spectacle et aux métiers relationnels, implique donc nécessairement jugements et critiques en tout genre (positifs ou négatifs), comme le relate ce chanteur dont le projet, sous contrat avec une *Major Company*, est en développement :

Le fait de lire un article quand t'es jeté en pâture... J'ai lu des articles à la sortie du Printemps de Bourges où on s'est vraiment fait démonter. Moi j'ai lu des choses sur moi qui étaient extrêmement dures, auxquelles il aurait fallu être préparé. On est vraiment jugé, moi il y a des choses qui m'ont mis plus bas que terre. Je peux pas t'expliquer... En fait tu trouves injuste... Tu sais, c'est comme quand t'as été mauvais, mais que tu le sais et que t'as pas besoin qu'on te le dise. (...) Mais les gens estiment que c'est un métier où quand c'est pas bien, non seulement on te dit que c'est pas bien, on te montre que c'est pas bien, on raconte aux autres que c'était pas bien et que ça fait partie du truc parce que tu as choisi un métier où t'es devant. Quand t'as le succès du public, bizarrement les médias réagissent différemment, ils ont plus de mal à mettre plus bas que terre quelque chose qui a été avalisée par l'opinion. Aujourd'hui tu ne pourrais pas dire ça de Raphael. Le gars qui va écrire « voilà pourquoi je n'aime pas Raphael », il s'engage à des réactions de lecteurs, à des réactions du public. Aujourd'hui, quand tu pourrais un groupe comme nous, un groupe qui commence... C'est une liberté qui est géniale pour un journaliste parce qu'il sent qu'il a la verve de la plume, qu'il peut écrire ce qu'il veut. Ce qui est dur dans ces cas là, quand il y a des articles comme ça, c'est que ça te renvoie au fait que ça ne marche pas. Tu te dis « oui, il se permet ça sur ma musique parce que ça ne marche pas ». C'est ça qui était très dur, c'est que les critiques du Printemps de Bourges m'ont renvoyées au fait que le projet avait du mal à décoller, ça te renvoie à ton échec (Fabrice, 28 ans, chanteur).

Toute activité artistique est sujette, par nature, aux critiques, mais ce sont les chanteurs qui sont les plus exposés dans la mesure où ils sont physiquement et symboliquement sur le devant de la scène. La position de *leader* expose donc davantage.

---

<sup>356</sup> Voici un exemple de trac si intense qu'il empêche de chanter : « j'étais liquide, c'est simple il n'y avait pas une note qui sortait. Je faisais trois chansons, je suis arrivée sur scène rien ne sortait, ça m'a rendu muette, je m'en rappellerais toute ma vie ! J'étais jeune, j'avais 17 ans, mais même 15 ans après lors d'un festival, je n'ai pas chanté comme je sais le faire, j'ai beaucoup moins bien chanté parce que je me suis laissée envahir par l'émotion, par le doute et par la trouille » (Sabine, 27 ans, chanteuse).



1.2.2.2. La charge mentale liée à la flexiprécarité de l'emploi intermittent

Le régime *flexiprécaire* des musiciens intermittents implique une gestion souvent difficile des périodes chômées, surtout lorsqu'aucun projet n'est à venir : « *les périodes d'inactivité quand tu ne sais pas trop ce qui va se passer derrière, c'est très flippant, t'as l'impression que t'es chômeur et que personne ne va t'appeler* » (Tom, 37 ans, guitariste). En somme, « *on flippe plus quand on ne fait rien* » (Thierry, 43 ans, bassiste), mais globalement, on assiste à une naturalisation de la précarité statutaire qui est alors rendue plus délicate à vivre pour le partenaire de l'intermittent que pour le musicien lui-même, car comme l'explique ce chanteur, « *la peur de perdre son statut chaque année c'est lourd, mais ça devient une habitude. C'est tout le temps que je suis sur la brèche, c'est pas chaque année, c'est tous les jours. Moi je me suis habitué, mais c'est plus chiant pour les autres* » (Olivier, 34 ans, chanteur). La totalité des musiciens rencontrés a dénoncé « l'instabilité permanente », la « peur du lendemain », « l'insécurité financière et statutaire », « le fait d'être toujours sur la sellette » et après la trentaine, surtout après la naissance d'un enfant, ces contraintes pèsent d'autant plus fortement.

Au-delà de la question juridique, financière et statutaire, c'est la nature artistique de l'activité qui la rend omniprésente temporellement (comme nous le verrons plus loin) et mentalement. En effet, la totalité des musiciens interrogés a décrit une charge mentale permanente, à l'image de ce chanteur : « *c'est toujours dans ta tête, c'est ça qui est horrible. Il n'y a pas un jour sans musique et dans ma tête il y a des jours où il n'y a pas 10 minutes sans musique ! J'y pense tout le temps, même la nuit, j'en rêve souvent* » (Jérôme, 29 ans, chanteur), donc plus que permanente, elle est continue. Les *leaders* de leur projet unique y sont d'autant plus exposés : « *en fait ça ne me quitte jamais, j'ai presque tout le temps ça en tête. Des fois ça peut être des projections, des rêves ; tu peux y penser comme ça ou quand tu écoutes la radio dans ta voiture, ça te ramène à toi forcément* » (Noa, 24 ans, chanteuse). Mais c'est lorsque les deux membres du couple sont musiciens que la charge mentale est la plus lourde puisque « *c'est usant quand tu es deux à le vivre, c'est omniprésent* » (Emilie, 25 ans, chanteuse). Dans le cas de cette chanteuse où les deux partenaires du couple ont un projet en développement en maison de disque, la charge mentale est double et donc bien plus pesante (quelques

### Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

mois plus tard, le couple s'est d'ailleurs séparé, notamment pour ces raisons). Dans nombre de cas, le travail artistique devient obsessionnel, obnubilant et obsédant, comme le relate ce chanteur :

Je pense quotidiennement à mon travail, il ne se passe même pas quelques heures sans que j'y pense. Tu ne claques pas la porte du bureau à 17h avec tes problèmes derrière, jamais. Des fois c'est fatigant mentalement. Des fois tu penses à une soirée qui est dans deux mois et tu penses au type d'enceinte que tu vas prendre par rapport à la salle, c'est un truc à la con, mais ça t'arrive comme ça en pleine nuit. Tu claques pas une porte en laissant tout ça derrière toi (Richard, 33 ans, chanteur).

C'est cette implication de tous les instants qui pourra permettre au musicien de ne pas expliquer un éventuel échec par un moindre investissement personnel. C'est ce qu'exprime ce chanteur dont le projet est en développement :

Moi j'y pense tout le temps ! Mais là le problème c'est que tu as affaire à un psychopathe (*pires*)... J'y pense tout le temps à la zic, c'est ce qu'on me reproche d'ailleurs. Lorsque quelque chose ne va pas dans la musique, j'ai une réaction assez nombriliste... Le monde peut s'écrouler autour de toi, t'as l'impression que ce qui t'arrive c'est plus grave. Donc moi j'y pense grave, je suis vraiment un névrosé... J'y pense tous les jours, il n'y a pas un jour sans que j'y pense, sans que je n'essaie pas de me projeter sur les mois qui viennent, sans que je pense à Bercy, à jouer avec Johnny à la rentrée, à la convention, à n'importe quoi (ça peut être des choses positives ou moins positives). Je suis très cérébral au niveau de la musique, même trop, donc du coup je me fais du mal en permanence. C'est lourd pour les autres, sauf ceux qui sont dans le même *trip* que moi, alors là c'est le régal, quand on se voit on est en vacances (*pires*) ! On est comme ça, on est à fond, moi je suis à donf ! Tu ne trouveras pas plus à donf que moi. Je ne pourrais pas être autrement parce que sinon j'aurais l'impression que c'est la raison de mon échec, si je n'étais pas à fond (Aurélien, 27 ans, chanteur).

Ces formes d'usure peuvent s'aggraver et se transformer en véritable dépression dont nous avons observé deux sources. Après une tournée, certains artistes subissent une forme de dépression liée à la sortie brutale du cocon social et artistique de cet épisode, comme le résume ce chanteur membre d'un groupe ayant effectué une tournée de plus d'une centaine de concerts :

Après la tournée c'est trois mois de déprime totale, trois mois à fumer des pèt' et à me bouffer les doigts... Trois mois de rien. C'est le vide intersidéral ! J'ai repris tous les trucs du groupe, j'ai tout regardé depuis le départ, c'était horrible, mais j'en avais besoin. J'ai ressorti toutes les cassettes vidéo et j'ai tout maté... Tout le monde a déprimé, il y en a un qui a failli se suicider, le guitariste était complètement au bout du rouleau. On a tous plongé grave. Déjà en colonie de vacances quand tu as passé 15 jours fabuleux avec des gens, tu pleures à la fin quand tu te dis au revoir. (...) C'est un métier de hauts et de bas, tu le sais que tu vas te prendre des reculées comme ça (Philippe, 40 ans, chanteur).

Lorsqu'un projet artistique ne se développe pas et qu'il s'en suit un échec, notamment commercial, le « porteur de projet » peut alors sombrer dans une forme de dépression : « après l'échec du premier album il a fallu que je remonte la pente parce que j'étais au 7<sup>e</sup> sous-sol, en véritable dépression parce que j'ai appris des choses qui m'ont scandalisées<sup>357</sup> » (Fabrice, 28 ans, chanteur). L'échec est d'autant plus lourd à porter que l'artiste se sent, bien souvent, redevable de « ses » musiciens qui se sont investis dans son projet : « quand il n'y a pas d'argent, petit à petit il y a une érosion qui se fait. Elle est déjà dure à vivre pour soi, mais elle est encore plus dure à vivre quand c'est des gens que tu aimes, qui travaillent bien, que tu pousses avec exigence, mais qu'en retour tu n'as rien à leur offrir, ni pognon ni reconnaissance. Donc c'est dur, vis-à-vis des autres, c'est dur » (Alain, 29 ans, chanteur). Vient ensuite s'ajouter une pression artistique accrue : le premier échec commercial laisse place à l'« album de la dernière chance », le groupe étant alors « en sursis ».

### **1.2.3. Les comportements déviants comme exutoire**

Le corps du musicien, face à une fatigue physique et mentale, est parfois exposé aux violences faites sur soi et qui permettent de « tenir ». Les données empiriques ont distingué plusieurs types de pratiques : la fatigue des activités et des transports, le manque de sommeil, l'absorption d'alcool, voire de drogues sont des éléments que l'on peut retrouver dans les premières tournées des groupes. Ils contribuent à une « aventure » très festive où les limites physiques, psychiques et sociales du collectif sont testées. Elles ne sont pas vécues de la même manière dans les groupes expérimentés et, en ce sens, plus « professionnels ». Par exemple, l'alcool « coup de fouet » permet de désinhiber l'artiste, la plupart du temps le chanteur, avant de monter sur scène : « j'adore boire un peu de vin rouge avant parce que ça suffit à me mettre à l'aise. Mais il faut rester bien parce que sinon tu fais n'importe quoi, donc ça, ça me fait du bien » (Patricia, 33 ans, chanteuse). L'usage d'alcool ou de drogues n'indique pas seulement la volonté de souligner la dimension festive ou socialisante qui vient s'insinuer dans la pratique musicale (Leard, 2008). Elle évoque également que jouer en public constitue une épreuve identitaire que certains surmontent à l'aide de ce type de

---

<sup>357</sup> L'échec commercial, puis médiatique étaient liés à la non-distribution de l'album.

consommations<sup>358</sup>. Nous avons observé de nombreuses fois ce rituel lors de concerts (notamment les festivals d'été<sup>359</sup>), mais il laisse parfois place à des consommations plus soutenues, à l'image de ces deux chanteurs : « *le seul rituel qu'on a c'est qu'on boit trop de whisky. Tu te retrouves toujours en fin de tournée à boire trop. Tu t'ennuies beaucoup dans une tournée, donc il y a des moyens d'évasion* » (Jérôme, 29 ans, chanteur) ; et Patrick (44 ans, chanteur) d'ajouter : « *je n'étais pas bien parce que ça faisait 5 ans que je tournais, donc avec les aléas, les à-côtés de la tournée... J'adore ça, j'adore l'ivresse, j'adore la défonce donc j'y suis allé à fond!* ». Quelques uns établissent ainsi une liaison dangereuse entre musique et pratiques déviantes, ce qui est surtout préjudiciable pour ceux qui ne consomment pas : « *sur la tournée d'H., ils se droguaient, donc ils n'étaient jamais dans un état très clean et ils te faisaient une vie d'enfer* » (Valérie, 27 ans, guitariste). L'adoption de ce « conformisme déviant » (Coulangeon, 1999), où parfois alcool et drogue se mêlent, n'est pas sans conséquences professionnelles. C'est alors au chef d'orchestre ou au *leader* que revient la gestion de ces comportements : « *à l'époque je bossais avec des musiciens qui fumaient pas mal de pétards et moi je ne supportais pas. J'adore faire la fête, mais à partir du moment où tu bosses je suis désolé mais... Quand t'as un mec qui est bourré deux dates sur trois, il faut lui dire et s'engueuler avec s'il ne comprend pas et s'il ne comprend encore pas il faut qu'il parte!* » (Richard, 33 ans, chanteur). Ce type de consommation est généralement à la source de conflits, voire de séparations de groupes. Malgré les raisons liées aux pénibilités de l'activité et aux traditions professionnelles attachées à la consommation collective d'alcool notamment, l'enquête empirique a tout de même démontré que ces pratiques sont l'apanage d'une minorité d'artistes (notamment en début de trajectoire) et sont généralement évitées les jours de concert, dans le but de rester « *professionnel* » et « *en pleine possession de ses moyens* ». Dans

---

<sup>358</sup> Ou un « moyen de tenir ». En effet, la pénibilité physique de certaines performances musicales apparentées à de véritables « marathons de la musique » peut engendrer des consommations déviantes : « *des fois tu te rattrapes sur un truc, tu picoles un peu, il y en a qui fument des pétards parce qu'il faut tenir et c'est vraiment dur des fois* » (Pierre, 41 ans, guitariste).

<sup>359</sup> D'une manière ou d'une autre, chaque groupe développe un conditionnement préalable, une « entrée en matière » pour que les musiciens puissent rentrer dans un état mental et physique spécifique. La réalisation de rituels précède la pratique elle-même et concrétise une mise à disposition de soi vis-à-vis de la musique. À cet égard, l'alcool et les drogues ne sont bien évidemment pas systématiquement employés, et il peut être considéré que la préparation rituelle du matériel, le réglage des instruments, les discussions devant la pratique musicale ou les rituels verbaux et gestuels viennent marquer, de manière identique, cette mise à disposition de soi.

les groupes plus expérimentés, nous avons observé une diminution de ces comportements déviants, ce que confirme ce batteur de renom :

Par expérience des tournées, je sais très bien que si tu veux tenir la distance il faut être sérieux. Au début je ne m'en rendais pas compte, je me défonçais, j'ai tout essayé, donc forcément je devais être moins fiable et je ne m'en rendais pas trop compte. Mais avec le temps je suis devenu plus exigeant parce que comme on a des prétentions financières, tu es obligé d'assurer. Donc je dois être irréprochable à ce niveau là (Christophe, 50 ans, batteur).

L'ensemble des stigmates déviants associés aux contraintes de la vie d'artiste et de la trajectoire des musiciens font partie intégrante d'une véritable sous-culture professionnelle qui, à travers le jeu de solidarités informelles, remplit une fonction intégratrice et socialisatrice concurrente de celle de l'État et des systèmes de protection sociales. Cette sous-culture professionnelle se renforce par la prédominance d'un « entre-soi communautaire », une socialisation uniquement musicale qui homogénéise davantage le « mode de vie musicien ».

### **1.3. Un entre-soi communautaire facteur d'homogénéisation du « mode de vie musicien » et de pérennisation des trajectoires**

La musique exige, comme nous l'avons vu, un degré d'engagement d'autant plus élevé qu'aucune forme sociale ne vient garantir l'identité professionnelle des musiciens. Cet engagement qui assure en retour une forte intégration à l'intérieur du groupe des pairs, porte également en germe le risque d'une certaine marginalisation à l'égard du reste de la société et donc, d'une intégration sociale<sup>360</sup> déficiente. En effet, ce sont les pratiques caractéristiques du « mode de vie musicien » qui concourent à la cohésion de ce groupe social, fondé sur un type de sociabilité qui assure la cohésion interne du groupe tout en

---

<sup>360</sup> L'intégration est entendue au sens d'un processus par lequel un groupe social intègre l'individu pour assurer la cohésion au groupe ; elle est à la fois affaire de conditions objectives et de représentations subjectives. Être intégré, c'est vivre dans un environnement où les repères économiques et sociaux sont relativement pérennes ; en cela, elle suppose une certaine sécurité et un statut social. C'est la stabilité de l'emploi, avec ce qu'elle implique en termes de revenus, de droits sociaux, d'engagement dans le travail et de liens sociaux qui représente une modalité d'intégration, les emplois « périphériques » n'en fournissant qu'un substitut. En ce sens, l'intermittence témoigne de la modification des normes de l'intégration professionnelle et sociale dans un contexte d'instabilité permanente où les mobilités et les transitions professionnelles se conjuguent avec la précarité et une socialisation dans l'emploi instable qui affecte l'intégration sociale. On retrouve ces caractéristiques chez les intérimaires qui se trouvent, très majoritairement, dans une position sociale atypique qui diffère d'un état d'intégration « totale » renvoyant à « un sentiment d'exclusion de la société » et à « l'anormalité » de leur statut social (Glaymann, 2005).

favorisant la clôture de l'espace social des musiciens sur lui-même. Ce qui concourt à la mise en œuvre d'un type de socialisation fortement cohésif, fondé sur une solidarité de style communautaire (Coulangeon, 2001). En ce sens nous évoquons un « entre-soi communautaire » puisque l'activité musicale personnifie le remplacement de la norme sociale ou « sociétale » par un mode de vie communautaire (Ricard, 2000). Les groupes musicaux cherchent à se distinguer les uns les autres et l'engagement complet de soi dans les activités professionnelles et sociales amène à ce processus d'auto-ségrégation par les réseaux de cooptation. Ce mode d'appariement correspond à l'approfondissement des structures de sociabilité (processus par lequel les individus intériorisent codes symboliques, langage, normes et valeurs d'un groupe) qui conduit à désigner les lieux et les pratiques<sup>361</sup> communes qui les organisent.

Cette extension des liens professionnels en relations sociales est, dans une certaine mesure, inévitable puisque les conditions de travail (horaire tardif, grande mobilité géographique, etc) rendent difficile la participation des musiciens à la vie sociale extérieure à leur métier. Autrement dit, « lorsque l'on travaille pendant que les autres dorment, il est difficile d'entretenir avec eux des relations ordinaires » (Becker, 1985, p. 137). C'est alors la famille qui peut constituer une autre zone de contact entre la profession et la société, l'appartenance à une famille (si le partenaire n'est pas musicien) reliant le musicien à des personnes extérieures au monde musical. Mais ces relations extra-musicales, souvent bénéfiques, peuvent également porter en germe des conflits dont les conséquences sur la trajectoire et les liens familiaux peuvent être néfastes. C'est aussi le fait de devoir constamment développer son réseau, dans le but de se maintenir dans l'emploi, qui a pour conséquence une socialisation uniquement musicale<sup>362</sup>. Ainsi notre insertion sur le long terme dans le milieu musical nous a permis de constater que les soirées entre amis se font quasiment uniquement entre musiciens (surtout si les deux membres du couple sont musiciens). Et les conversations ne sont majoritairement que

---

<sup>361</sup> Il ne suffit pas au musicien de savoir déchiffrer des notes ou de se servir techniquement de son instrument, il doit aussi se « convertir », entrer dans le milieu et en apprendre les normes, les croyances, les rites et les signes propres au groupe (Ricard, 2000). En somme, un langage et un code précis (c'est également ce à quoi nous avons été confrontée lors de notre immersion dans le milieu). Un groupe est fortement intégré lorsque ses membres sont en interaction fréquente, qu'ils ont des passions identiques et partagent des buts communs. En ce sens, le groupe des musiciens connaît une forte intégration où le processus d'auto-ségrégation est évident dans certaines expressions symboliques, en particulier, dans l'usage d'un argot de métier qui permet d'identifier rapidement l'utilisateur compétent.

<sup>362</sup> On retrouve cette forme « d'entre-soi » chez les comédiens parisiens qui sont nombreux (plus d'un quart) à déclarer ne fréquenter que des gens du spectacle (Menger, 1997).

musicales, comme le rapporte ce chanteur : *« déjà que je ne parle que musique à longueur de journée, j'ai une sœur qui fait de la musique et une copine aussi, je suis plutôt content d'arriver à retrouver des gens qui font autre chose et à pouvoir parler d'autres choses, mais ça me gonfle parce que j'aime parler que musique »* (Stéphane, 30 ans, chanteur). En outre, les sorties sont également très souvent en rapport avec la musique, car il s'agit certes d'une passion, mais elles sont surtout l'occasion de « se faire voir », d'échanger et de développer son réseau. Nous avons donc observé que lorsque le musicien ne joue pas, il va bien souvent voir les autres jouer, ce qui lui permet de nourrir ses connaissances techniques et sociales et, en ce sens, de pérenniser sa trajectoire.

En somme, le fait de discuter continuellement musique sous une forme ou sous une autre, d'aller voir des musiciens jouer et de recevoir souvent chez soi, dans des contextes peu différenciés entre travail et sociabilité, ceux qui sont à la fois amis et pairs produit un double effet d'homogénéisation du « mode de vie musicien » et de pérennisation des trajectoires. Dès lors que les relations amicales côtoient les relations de travail, voire fusionnent avec elles, la sociabilité de la vie se calque sur la sociabilité de travail. L'activité musicale ne se pérennise d'ailleurs que lorsqu'elle se réalise à l'échelle de la vie dans son ensemble. À l'inverse du métier d'écrivain, par essence solitaire (Lahire, 2006), le musicien n'est (presque) jamais seul, mais vit un « entre-soi communautaire » qui engendre, en contrepartie, une intégration sociale déficiente hors de son milieu. Pour exercer leur art, les musiciens se doivent en permanence de « vivre et penser musique » que ce soit lors du travail en acte, lors des périodes de non-emploi ou dans leur mode de vie. Cette population connaît donc un haut degré d'investissement psychique mais aussi temporel dans la musique, que ce soit en tendance et en intention, comme l'exprime ce pianiste : *« je n'ai pas de temps personnel, mais je ne distingue pas vie professionnelle et vie privée : ma vie professionnelle est ma vie privée et inversement. C'est le métier qui veut ça aussi parce qu'il se trouve que t'as pas mal d'amis qui sont musiciens aussi... Stéphane et moi on est amis, quand on est en balance on est dans une relation professionnelle, mais quand on va se balader sur le port à Brest avant d'aller jouer on est dans la vie privée, mais c'est au sein d'un temps qui est consacré à la profession »* (Sacha, 35 ans, pianiste). Cette citation est emblématique à la

fois de l'idée « d'hyper-socialisation musicale » et de celle d'imbrication des temps sociaux dont nous allons procéder à l'analyse.

## **2. Imbrication de l'espace-temps intermittent et rythmes sociaux déstructurés**

La *flexiprécarité* de l'emploi intermittent produit une discontinuité des temps et des rythmes sociaux et, au-delà, un enchevêtrement de ces temps. Cette déstructuration temporelle est en partie liée à l'imbrication des espaces-temps de l'intermittence. La manière dont s'élaborent les coordonnées spatiales et temporelles de l'activité musicale pose question, car s'y joue la redéfinition d'un espace temporel de « l'emploi » et du « hors-emploi » permettant la pérennisation des trajectoires.

### **2.1. L'espace privé de l'intermittence : le travail musical à domicile**

L'exercice du métier de musicien bouscule les frontières ordinaires des espaces de travail et des espaces privés puisqu'une part importante du travail invisible (travail de l'instrument et des répertoires, composition et écriture, démarchage) s'effectue à domicile. En outre, la première phase du travail d'enregistrement (le « maquettage ») se fait de plus en plus fréquemment en *home-studio*. Nombre de musiciens interrogés disposent à leur domicile d'un équipement de prise de son qui leur permet de travailler de manière relativement autonome, mais tout en imbriquant les sphères professionnelles et privées : ils peuvent composer, enregistrer à l'heure qui leur convient et laisser le travail en suspens, puis peaufiner les détails. Au-delà du travail invisible classique, ce sont donc les évolutions technologiques, notamment la miniaturisation des équipements de mixage et d'enregistrement, qui ont favorisé ce repli artistique sur la sphère domestique. Avec ce développement des studios personnels, le musicien jouit d'une certaine autonomie, corrélée cependant à une forme d'aliénation. Comme nous avons pu l'observer, il se retrouve, souvent inconsciemment, lié à son outil de travail de façon illimitée et la coupure entre temps musical et temps personnel ne se fait plus, le temps de « travail » n'étant plus compté. En ce sens, les entretiens ont révélé que certains musiciens se couchent au milieu de la nuit ou se relèvent afin de composer ou



d'enregistrer. La généralisation des outils informatiques et des nouvelles technologies vient alors modifier, mais surtout intensifier le travail des musiciens, rendant difficile la disjonction entre travail et hors-travail.

## **2.2. Discontinuité, enchevêtrement et porosité des temps sociaux**

Nos données empiriques conduisent à discuter la dichotomie classique temps de travail/temps de hors-travail ainsi que l'approche temporelle de P. Coulangeon (2004) qui distingue, chez les musiciens, temps professionnel, temps domestique et temps de loisir. À notre sens, la redéfinition de l'espace temporel de « l'emploi » redéfinit à son tour la temporalité « hors-emploi », laissant place à une imbrication des différents temps sociaux et à une absence de repères temporels.

### ***2.2.1. Redéfinition de l'espace temporel de « l'emploi » : la non-disjonction des temps professionnels***

L'approche binaire emploi-chômage n'étant pas pertinente pour appréhender les temporalités de l'activité intermittente et saisir les pratiques de travail des musiciens, nous avons déplacé la question du temps de l'emploi à celle des temps professionnels. En effet, les pratiques de travail musical n'étant pas saisissables sous la seule temporalité de l'emploi, il est impossible de séparer de manière nette et étanche les temps productifs de l'emploi et les temps improductifs du chômage. Nous allons donc comprendre en quoi le temps de l'emploi rémunéré ne recouvre pas l'ensemble des activités productives exercées par les musiciens intermittents et, qu'en cela, il convient de le distinguer du temps du travail et de l'activité ainsi que du temps « chôme ».

#### ***2.2.1.1. Temps d'emploi rémunéré et indétermination du temps de travail***

Alors que le salariat classique s'est construit en établissant une frontière nette entre temps de travail et temps libre par une structuration des temps d'emploi, le monde de l'intermittence se caractérise par une importante porosité des temps. Les heures déclarées n'informent ni sur le volume ni sur la nature des activités effectuées par les

musiciens. Autrement dit, le nombre d'heures travaillées sous contrat est un artifice comptable qui ne rend que très partiellement compte de la réalité de l'activité dans l'intermittence. Les heures de travail effectuées dépassent largement les heures de travail rémunérées puisqu'une part variable de l'activité, le travail invisible, n'est pas rémunérée. Ainsi, les temps de préparation, de recherche, de création, de répétition, d'apprentissage d'un répertoire ne sont pas pris en compte dans le temps d'emploi juridique, alors que pour la musique, ce temps est considérable. Emploi et travail ne se recoupent donc ni conceptuellement ni dans les pratiques, l'intermittence n'étant pas l'alternance de deux temps séparés et opposés par leur nature, mais plutôt une discontinuité des temps ouvrant à une « multiplicité des temporalités » (Corsani, Lazzareto, 2008, p. 98).

À écouter les intermittents, ils sont toujours en activité, ce qui rend difficile l'établissement d'une frontière nette entre les temps de travail et de non-travail. Lors des entretiens, les questions sur le temps de travail ont toujours posé problème puisqu'aucun musicien n'a pu y répondre. Ils étaient sujets à une double difficulté : celle de séparer les différents temps sociaux (travail, chômage, domestique, loisir) et celle de mesurer la part de chacune de ces différentes temporalités. Les musiciens interrogés ne savent donc pas combien de temps ils « travaillent » puisqu'ils se retrouvent confrontés au problème de la définition du temps de travail artistique : « *toute la journée je joue, il y a toujours des guitares partout, je joue tout le temps, j'essaie de trouver des mélodies. Il faut que je joue, c'est clair, mais travailler pas forcément* » (Yannick, 32 ans, guitariste) et, conséquemment, au problème de la quantification de ce temps : « *le temps de travail... Je ne sais pas du tout, les heures effectives je ne sais pas. Ce travail, c'est tout le temps et jamais à la fois* » (David, 27 ans, pianiste). Le temps de travail des intermittents, difficile à mesurer, est en tout état de cause différent du strict temps d'emploi déclaré. En outre, il est peu aisé de définir à quel moment l'artiste, et plus particulièrement l'auteur-compositeur, est pleinement à son activité dans la mesure où il existe un temps de préparation et de maturation créatrice. En prenant en compte le degré et la nature de l'engagement subjectif des musiciens dans ces temps sociaux, on serait donc tenté de dire que les artistes travaillent tout le temps et jamais.

2.2.1.2. Le temps « chôme » comme travail (invisible) et activité musicale

Le temps « chôme » représente un temps sans emploi rémunéré, mais pas pour autant sans activité puisque les intermittents l'utilisent pour exercer différentes activités. Ce temps se révèle alors un temps nécessaire et complémentaire à l'emploi et au travail. Pour la grande majorité des personnes interviewées, le passage de l'emploi au chômage n'est pas un passage de l'activité à la non-activité, mais le passage d'une activité à une autre. En cela, la frontière qui sépare l'activité de l'inactivité et l'emploi du chômage est poreuse et fragile, le temps de travail des intermittents ne se réduisant pas au temps d'emploi déclaré.

Si le travail et les activités ne trouvent pas de mesure, ils ne sont pas pour autant improductifs. Nombre d'activités musicales ne sont pas rémunérées, mais les musiciens ne peuvent pourtant pas s'y soustraire. Ainsi, travailler son instrument et ses répertoires, écrire, composer, « maquetter », répéter, démarcher les employeurs potentiels<sup>363</sup>, entretenir son réseau, rester au courant de ce qui se fait, être à l'affût des tendances culturelles et musicales, consacrer du temps à des projets personnels ou bénévoles, constituer des dossiers, rechercher des financements, sont, au sens des musiciens interrogés, des activités musicales en soi. La frontière entre temps de travail et de non-travail se brouille. Les musiciens n'étant pas sous contrat, n'en travaillent pas moins, comme l'explique ce guitariste :

J'essaie de composer un petit peu, de bosser la guitare, de déchiffrer, m'entretenir, poser des choses, rebosser des trucs que je n'avais pas bossé depuis longtemps, déchiffrer des morceaux, apprendre des chansons des Beatles que je ne connais pas encore. Il y a plein de choses à faire, la musique c'est une façon de vivre, en tout cas c'est comme ça que je le vis. Ceux qui pensent que quand t'es musicien l'objectif c'est de faire ses heures, je ne vois pas très bien son avenir là dedans (Guillaume 31 ans, guitariste).

Pour qualifier ces périodes de travail invisible et créatif où les musiciens ne pratiquent pas leur métier de manière visible, M. Grégoire (2007) parle « d'oisiveté productive ». Les périodes « chômées » sont souvent vécues positivement, par les musiciens, comme

---

<sup>363</sup> Les musiciens sont, à l'image des vacataires (Caveng, 2010), en recherche d'emploi permanente car pour travailler régulièrement, ils doivent trouver par eux-mêmes les occasions de vendre leur force de travail ; leur temps « libre » étant alors occupé par le démarchage d'employeurs potentiels. Plus que par une contrainte explicite exercée de l'extérieur, cet investissement est obtenu par l'institution d'un rapport spécifique au temps qui génère une autocontrainte temporelle débordant largement le travail.

des périodes de formation<sup>364</sup>, de répétition, d'écriture et d'élaboration de projets ; les indemnités-chômage sont alors perçues comme une rémunération indirecte de ce travail invisible et créatif.

L'activité musicale ne relève donc aucunement d'un plein-emploi (cf. chapitre 1), mais d'une pleine-activité où l'on peut distinguer analytiquement plusieurs types de temps « productifs » : le temps d'emploi rémunéré, le temps de travail effectif (travail invisible et création) qui est paradoxalement un temps chômé. De plus, une partie du travail effectif a lieu pendant le temps personnel. Mais cette distinction a surtout une valeur conceptuelle, car il est difficile d'établir concrètement des frontières nettes entre ces temps professionnels imbriqués, tout comme entre ces derniers et le temps de « hors-travail ».

### ***2.2.2. Redéfinition de l'espace temporel « hors-travail » : la non-disjonction du travail et du hors-travail***

Le « hors-emploi » chez les musiciens n'est pas synonyme de hors-musique, les loisirs étant essentiellement musicaux et les vacances que très rares. Concernant le rapport au domestique, au conjugal et au familial nous l'aborderons en détail dans les sections suivantes.

#### *2.2.2.1. Des loisirs musicaux*

Le propre des travailleurs de l'immatériel est de porter leurs outils de travail en eux dans la mesure où ils se rapportent directement à leur intellectuel, leur créativité, leur inspiration et leur sensibilité (Le Start, 1998), ce qui concourt à dissoudre la disjonction classique des temps de travail et de hors-travail. La délimitation de cette frontière est rendue délicate dès lors que le temps de travail n'est, la plupart du temps, pas unilatéralement vécu comme un temps contraint, comme le souligne Lucie (47 ans, pianiste) : « *je suis en vacances tout le temps, faire de la musique c'est un plaisir, je ne*

---

<sup>364</sup> Le temps de la formation est également consubstantiel au temps de travail par le processus du *learning by doing* décrit au chapitre précédent. L'une des ressources les plus précieuses pour les pratiques artistiques est ce temps pour s'entraîner, se perfectionner, s'affiner, approfondir les savoir-faire. Ces temps de formation des compétences sont inséparables et constitutifs des différentes activités musicales.

*considère pas ça comme un travail, c'est en même temps tout le temps et jamais* ». Dans ce travail vocationnel, le « hors-travail », plus encore le « hors-musique », sont quasi inexistants<sup>365</sup> puisqu'il « *n'y a pas une seconde sans musique ou sans texte, ça pousse tout le temps, j'ai plein de graines* » (Julien, 39 ans, chanteur). Cette dilution de la frontière entre la sphère privée et du travail provient du fait que l'activité musicale, en tant qu'emploi, travail, passion et loisir, colonise toute la vie de l'artiste. Chez les musiciens, le temps de loisir n'est alors que le prolongement du temps professionnel car nous avons observé que, le plus souvent, le temps libre est un temps d'entretien, de formation, de répétition et que le divertissement s'inscrit étroitement dans le prolongement du travail. Yannick explicite cet enchevêtrement :

Mes loisirs c'est avant tout la musique, tout est lié : des fois ça m'arrive si je n'ai rien à faire, je m'esquive une heure ou deux, je vais dans mon bureau, je joue, je prends la gratte. Je pourrais aussi bien appeler ça un loisir que du travail. C'est du travail dans la mesure où c'est mon métier, mais ça reste un loisir avant tout. Travail, passion, loisir, la frontière là-dedans est compliquée... Pour moi, c'est un peu toujours les 3 à la fois (Yannick, 34 ans, guitariste).

Il convient néanmoins de procéder à des distinctions selon que le musicien est accompagnateur (multiprojets) ou auteur-compositeur (uniprojet), car les conséquences sur le mode de vie divergent. Pour les accompagnateurs, le hors-travail est plus net, alors que pour les *leaders* de projet, il est inexistant, laissant alors place à un temps global de la vie et une imbrication des temps sociaux<sup>366</sup>. Il a été observé que pour les projets en développement, l'artiste « travaille » tous les jours, sous une forme ou sous une autre, à son projet. C'est ce qui fait dire à ce *manager* que « *365 jours sur 365 on est au taquet ! Depuis deux ans, avec Fab on a pris 5 jours de vacances !* » (Yves-Michel, 42 ans, *manager*). Ce serait au prix de cet assujettissement volontaire en fonction d'un but précis que le projet pourrait aboutir. Pour les artistes reconnus, le hors-travail n'est pas non plus réalisable, mais pour d'autres raisons : la notoriété fait que « *ta vie ne t'appartient plus* » et que « *tu te dois d'être toujours disponible pour les gens* » (Émilie, 25 ans, chanteuse) pour signer des autographes ou se prêter à de courtes

---

<sup>365</sup> L'activité artistique implique une combinaison particulière des sphères privées et professionnelles où la vocation conduit l'artiste à concevoir sa vie « autour de l'art » et à organiser son identité à partir de cette activité. Ainsi, au-delà de la pratique objective, le sens que l'artiste donne à sa pratique, à sa vie toute entière, est une composante du métier d'artiste (Liot, 2004).

<sup>366</sup> Le rapport au temps de travail est également très différent selon que la musique pratiquée est dite populaire ou savante puisque cette dernière connaît une distinction nette entre travail et hors-travail, les musiciens permanents d'orchestre ayant une activité étroitement régulée par l'agenda de l'orchestre.

### Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

discussions. La chanteuse du générique d'une série télévisuelle à succès nous a confié que « *même quand tu vas chercher ton fils à l'école tu es encore au travail* » (Éva, 34 ans, chanteuse). À un plus haut degré de notoriété avec les paparazzis, certains artistes « *ne sont même plus propriétaires de leur vie* », ce qui peut parfois amener à des situations pour le moins insolites : « *il paraît que cet été j'ai failli mourir ! J'ai appris par quelqu'un que dans un magazine on avait mis une photo de moi en marquant « elle a failli mourir », c'est énorme ! Remarque, il y en a qui apprennent qu'ils sont carrément morts, donc c'est pas mieux !* » (Éva, 34 ans, chanteuse). Face à ces immersions, certains artistes n'ont plus de prise sur leur vie privée. Un pianiste de renom nous a expliqué ce poids quasi quotidien, surtout lors de certaines périodes telles que son divorce :

Si tu viens là-dedans, tu connais les règles du jeu, tu deviens un *people*, moi j'en ai souffert beaucoup... J'en ai souffert il y a 4 ans quand on m'a prêté une aventure avec N. qui a gagné par la suite. C'était très compliqué parce que c'était un moment où je faisais un *break* avec mon ex-femme, donc ça a été une vraie bourrasque médiatique et tu n'es jamais préparé à ça. (...) Mais voilà, tu ne deviens pas une star, tu ne deviens pas une vedette, mais tu deviens un *people*, tu appartiens aux gens. Les gens viennent te voir parce qu'ils t'ont vu à la télé. Moi c'est quelque chose que je n'aime pas, par exemple, quand on est en tournée en province, je ne supporte pas me balader parce qu'en province ayant moins l'habitude de voir des gens célèbres, aller se balader dans les rues des centres ville c'est un enfer parce que j'ai horreur que les gens me dévisagent et c'est constant. Depuis 6 ans, je ne supporte plus passer aux abords des écoles, des lycées et des collèges parce que là carrément, tu passes et ça gueule, ça hurle, ça siffle et moi qui suis plutôt quelqu'un de discret. Tu n'as rien à faire si ce n'est que de répondre aux choses gentilles comme aux quolibets parce que tu leur appartiens, donc tu n'as qu'à pas montrer ta gueule à la télé, surtout S. depuis 4 ans est le programme préféré des français. (...) Maintenant, je suis en instance de divorce, j'ai quitté ma femme il y a un peu plus d'un an, au mois de novembre dernier des copains photographes m'appellent pour me dire que ça va sortir demain, que j'ai été shooté. Il y a deux mecs en scooter qui sont restés 48 heures sans dormir en bas de l'immeuble pour nous *shooter* avec mon amie. Le reportage photo dans *Voici* à la une, alors tu fais un procès et tu gagnes certes, mais le seul problème c'est que c'est des dommages collatéraux énormes, aussi bien pour mon ex-femme et sa famille, que pour elle parce que c'est moi qui suis parti et elle me voit embrasser dans la rue une nana, c'est archi violent ! (Mathieu, 34 ans, pianiste).

Au-delà des loisirs quotidiens, les vacances sont également sujettes à de véritables problématiques, révélatrices de cette colonisation du travail sur la vie entière du musicien.

#### 2.2.2.2. Des vacances jamais programmées

L'idée même de vacances ne va pas sans poser problème dans des métiers où le temps non contraint ne coïncide pas nécessairement avec un temps de repos ou d'inactivité et où la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent impose une disponibilité permanente du musicien. Cela aboutit à adopter des rythmes de vie aux cadences élevées, à l'image de ce pianiste : « *cette année je n'ai pas pris de vacances, même pas quelques jours et d'ailleurs ça fait 4 ans que je n'ai pas pris de vacances* » (David, 27 ans, pianiste). Dans ce contexte spécifique d'emploi, élaborer le moindre projet, notamment la planification de vacances, pose problème. Alors quand prendre des vacances ? C'est toujours l'absence d'engagement et la saisonnalité de l'activité qui dictent le calendrier du musicien. Il en résulte que les vacances ne sont quasiment jamais programmées et lorsqu'elles le sont, elles sont souvent annulées si une opportunité professionnelle se présente :

C'est le métier qui me dit quand je pourrai avoir des vacances et quand je pourrai me reposer un peu. Pour les vacances tu ne peux pas te dire que tu vas partir une semaine, tu ne peux pas prévoir à l'avance, alors notre spécialité c'est *lastminute.com*, mais tu peux être sûr qu'au moment où t'as cliqué pour avoir tes billets, tu vas avoir un coup de fil, c'est toujours comme ça... Alors t'annules ! (Valérie, 27 ans, guitariste).

La liberté de prendre des vacances quand on le souhaite et de refuser des engagements quand le musicien en a envie relève donc d'une fiction. Certains musiciens se résignent et « choisissent » alors de ne pas s'absenter dans le cas où un membre du réseau leur proposerait un engagement professionnel, comme l'explique ce guitariste :

C'est toujours l'incertitude totale : tu peux prévoir de partir en vacances et d'un seul coup t'as un coup de téléphone pour une audition. Tu ne vas pas refuser, donc tu n'y vas pas et tu annules tes vacances, enfin, tu ne les annules pas, mais ta famille part sans toi. Mais bon, c'est une habitude à prendre. Par exemple, la semaine prochaine, ma compagne et mon fils partent au ski, mais moi ce n'est pas la peine que je parte, on ne sait jamais ce qui peut arriver (Alain, 35 ans, guitariste).

Les temps de « déconnexion » se font donc rares chez nombre de musiciens dans la mesure où ce métier est fait d'imprévisibilité totale et plus qu'à l'artiste, c'est alors à la famille de se plier à ce mode de vie particulier qui lui est imposé. Cependant parfois, après de nombreuses années sans vacances ou après l'arrivée d'un enfant, certains

musiciens décident d'aller au bout de leur besoin de coupure. Ces redéfinitions des espaces temporels de « l'emploi » et du « hors-emploi » chez les musiciens intermittents ouvrent à un enchevêtrement des temporalités.

### ***2.2.3. Des temps fragmentés à un temps recomposé***

Les questions relatives au temps de travail et au temps hors-travail vont souvent de pair avec un ensemble de représentations communément partagées. L'une d'elle postule une séparation entre la sphère professionnelle et la sphère privée : passant d'une sphère à l'autre, le travailleur se détacherait presque mécaniquement des préoccupations qui l'occupent durant sa journée de travail. Il y aurait le dedans et le dehors avec des temps distincts respectivement affectés à des tâches différenciées (Durand, Pichon, 2001). Chez les musiciens intermittents du spectacle, les activités de l'art échappent à la séparation acquise entre temps de travail et temps hors-travail et au-delà, entre temps de travail, temps de chômage, temps de formation et temps personnel. Ces frontières se brouillent singulièrement avec l'activité intermittente puisque le travail déborde l'emploi et colonise le « hors-travail », les différentes temporalités empiétant alors les unes sur les autres. Un chanteur que nous avons interrogé relate cette confusion où temps de travail et temps de la vie s'articulent intimement :

Ma vie professionnelle et personnelle sont imbriquées...C'est une façon de vivre, c'est indissociable. Tu mêles un peu tout ça. Ce qu'il y a de bien et de pas bien c'est que tu ne dissocies pas ta vie professionnelle de ta vie privée, ça fait bloc. Tout est un peu mélangé, c'est ce qui te fait un peu des fois... Pas péter les plombs, mais te fait te demander ce que tu fais parce qu'il n'y a pas grand chose de structuré (Richard, 33 ans, chanteur).

Dans le secteur du spectacle, c'est *l'engagement contractuel sur projet*, historiquement consubstantiel à l'activité du secteur, qui crée une discontinuité, une porosité, une faible maîtrise des temps sociaux et donc une détermination difficile de leur part relative. Ainsi, pour nombre de musiciens intermittents interrogés, les frontières entre temps de travail et temps de vie ne sont pas délimitables, rendant difficile la fragmentation et le morcellement des temps dans les discours et les pratiques. En somme, la porosité du temps de travail constitue un des aspects les plus ambivalents des conditions de vie et de travail des musiciens et contribue de manière décisive à l'équilibre économique d'une



profession dans laquelle la part du travail invisible est particulièrement élevée. Comme dans tous les métiers dans lesquels l'entretien de la compétence et la préparation des prestations publiques s'effectuent « hors du regard des tiers », la confusion des temps apparaît comme le corollaire inévitable de ce travail invisible (Coulangeon, 1999). Ces rythmes hachés ne doivent cependant pas masquer une forte hétérogénéité temporelle selon que le musicien est en phase d'implication intense ou en période de sous-emploi, notamment du fait de la saisonnalité de l'activité. Quoiqu'il en soit, ce sont toujours les engagements qui dictent l'emploi du temps et structurent la vie du musicien et c'est justement cette confusion temporelle qui fait que la trajectoire du musicien perdure.

### **2.3. La pérennisation des trajectoires par la confusion spatio-temporelle**

Ces imbrications des espaces et des temps de l'intermittence révèlent la complémentarité des différents ordres d'activité et enracinent les trajectoires des musiciens par une implication de tous les instants et en tout lieu. En effet, de la même façon que les temps des musiciens se caractérisent par une étroite imbrication, le lieu de travail se confond fréquemment, au moins en partie, avec celui de la résidence privée. C'est alors que les dualités entre temps de travail et temps de hors-travail, lieu de travail et lieu de vie se défont, émancipant ainsi les musiciens des coordonnées socio-spatiales du salariat classique. Ce mouvement est perceptible dans les mondes de l'art puisque création, inspiration et maturation requièrent une disponibilité maximale de soi qui ne s'accommode pas à des contraintes de lieux et d'horaires. En outre, l'artiste ne possède pas d'autres lieux de travail que son propre univers de vie. Certes il investit des lieux privilégiés tels que la scène et les studios d'enregistrement, mais ce ne sont que des lieux momentanés dans la mesure où ils sont transitoires et qu'ils assurent le passage entre maturation et exécution de la production artistique, entre inspiration singulière et représentation collective.

Enfin, le temps d'activité est également un temps élargi dans le sens où même lorsqu'il n'est pas au travail, un artiste reste en activité. L'activité n'est d'ailleurs viable socialement et professionnellement que lorsqu'elle se réalise à l'échelle de la vie dans son ensemble. C'est en ce sens que cette porosité des espaces et des temps de l'intermittence représente un facteur de pérennisation de la trajectoire du musicien,

même si elle n'est pas sans conséquences sur la sphère domestique. Nous allons donc analyser comment ces espaces et ces rythmes déstructurés sont déstructurants pour l'équilibre conjugal et parental.

### **3. Le couple à l'épreuve de la *flexiprécarité* et du nomadisme : les intermittents du foyer**

Les deux sections suivantes visent à comprendre dans quelle mesure la mobilité du musicien et donc ses absences itératives participent à la réorganisation de l'espace conjugal et familial. Autrement dit, il est question de savoir comment les périodes de déplacements répétés et la mise en *flexiprécarité* de l'emploi modifient les trajectoires au sein des couples et des familles. Pour ce faire, nous distinguerons les couples de musiciens des couples mixtes et les différences selon le type d'activité puisque, selon les cas, les trajectoires conjugales et familiales divergent et les conséquences de la nature de l'emploi et du travail sur celle du hors-travail varient. Nous émettons l'hypothèse que les rythmes et les temps sociaux déstructurés sont déstructurants pour les modes de vie et, plus particulièrement, pour l'équilibre conjugal et parental. Afin de tester cette hypothèse, nous analyserons tout d'abord la formation du couple, puis la manière dont la mobilité professionnelle et les décohabitations récurrentes peuvent être sources de célibat et entraîner un taux de séparation élevée.

#### **3.1. La formation du couple : homogamie « stricte » et endogamie**

Il apparaît que 71 % des musiciens et 63 % des musiciennes vivent en couple (Coulangeon, 2004, p. 239), mais qu'en est-il du processus de mise en couple ? Le couple commence avec le choix du conjoint. En 1959, l'Institut national des études démographiques mène une enquête dirigée par A. Girard, dont les résultats se résument en deux formules : n'importe qui n'épouse pas n'importe qui et qui se ressemble s'assemble. Quelques années plus tard, M. Bozon et F. Héran (1987) confirment que la « foudre », quand elle tombe, ne tombe pas n'importe où, l'homogamie socioprofessionnelle restant prépondérante. Le choix du conjoint ne s'opère donc pas au hasard : selon la place occupée dans la société, les probabilités statistiques

circonscrivent les partenaires potentiels à l'intérieur d'un cercle relativement étroit. Cela fait dire à A. Girard, qui met en évidence l'existence « d'isolats sociaux » sorte de « petits marchés » conjugaux, que « les candidats possibles en vue du mariage sont, pour un individu, en nombre extrêmement réduit » (Girard, 1959, p. 198) puisque les lieux de rencontre délimitent les unions (Bozon, Héran, 1987).

L'homogamie fait classiquement référence aux propriétés sociales des conjoints, mais J.-C. Kaufmann (1993) distingue diverses composantes de l'homogamie : géographique, professionnelle et culturelle. Pour les musiciens, le terme d'endogamie qui désigne l'alliance au sein d'un même champ professionnel, ici le champ artistique (musicien, comédien, danseuse, costumière, etc) semble plus approprié, tout comme celui d'homogamie « stricte » (Coulangeon, Ravet, 2003), définie par l'alliance avec un conjoint lui-même musicien. Ainsi, chez les interprètes de musique dite savante, l'homogamie s'élève à 44 % et à 15 % chez les interprètes de musiques dites populaires. Cette différence est à rapporter à la proportion de femmes qui est nettement moins élevée dans les musiques dites populaires<sup>367</sup>. D'ailleurs, les femmes sont nettement plus fréquemment homogames que les hommes puisque la moitié d'entre elles ont un conjoint musicien : 52 % contre 15 % pour les hommes pour l'ensemble des musiciens (Coulangeon, Ravet, 2003). Les musiciens connaissent donc un taux d'homogamie professionnelle relativement élevé<sup>368</sup>, mais limité par le déséquilibre entre les effectifs masculins et féminins. La formule « n'importe qui ne rencontre pas n'importe qui » (Bozon, Héran, 1987) vaut donc également pour les musiciens puisque les lieux de rencontre, notamment les lieux travail et de sociabilité musicale, concourent à cette endogamie professionnelle.

Les couples de musiciens partagent un mode de vie commun et le fait de s'allier avec des partenaires aux dispositions congruentes pérennisent, en partie et à la fois, le couple et la trajectoire professionnelle de chacun des partenaires. Les couples de musiciens ou plus généralement d'artistes dureraient plus longtemps qu'un couple mixte, tout en

---

<sup>367</sup> P. Coulangeon (2004) explique que ces catégories de musiciens sont les moins féminisées pour des raisons liées aux contraintes de disponibilité propres à l'insertion multiple (contraintes d'imprévisibilité de l'emploi du temps, contraintes de déplacements et de présence continue dans les lieux de la vie musicale) qui étant donné la forte inertie de la division des tâches familiales et domestiques, ont des chances de constituer un obstacle plus élevé pour les femmes que pour les hommes.

<sup>368</sup> Chez les comédiens, l'endogamie professionnelle atteint également un niveau élevé puisqu'un conjoint sur deux exerce une profession artistique (Menger, 1997).

### Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens

subissant davantage de difficultés à faire coïncider leurs emplois du temps souvent décalés. L'exemple d'Émilie est, à ce sujet, révélateur :

Être avec quelqu'un qui fait la même chose fait qu'on se comprend et qu'on va tolérer aussi parce que la vie de couple dans ces conditions là, des fois c'est pas génial. Le soir j'arrive un peu à me détendre, on va manger, regarder un film. Mais des fois, il y a des moments où tu n'arrives pas à être comme ça et, dans ces cas là, il faut comprendre parce que le couple passe après. Vu qu'on fait ça tous les deux, on voit les choses de la même manière. Si ça n'allait que dans un sens, que toi tu attends tout de la personne et qu'elle ne pense qu'à la musique, tu serais blasé, mais nous on est pareil. Il y a aussi la situation financière dans laquelle on est qui fait qu'à l'heure actuelle on n'a pas de situation donc on veut s'en sortir, donc c'est notre priorité professionnellement parlant de réussir à avoir une certaine stabilité, de réussir à avoir un revenu... C'est horrible, on est des carriéristes un peu (Émilie, 28 ans, guitariste).

Vivant les mêmes difficultés, les couples de musiciens se comprennent d'autant plus et ne voient pas de problème à faire passer les projets artistiques avant le couple puisqu'ils sont généralement tous les deux à la recherche d'une relative stabilité professionnelle, statutaire et financière. Ils peuvent également s'entraider sur des projets différents ou se rejoindre sur des projets communs. Ainsi, les deux membres d'un couple de chanteurs interrogé avaient souvent recours à des collaborations, chacun écrivant ou composant pour le projet de l'autre ; c'est même son concubin qui a trouvé le nom du groupe de la chanteuse. Les deux projets des membres du couple étaient en développement et c'est par un duo commun qu'ils ont tous deux percé médiatiquement.

Pour les couples mixtes, en revanche, le mode de vie atypique du musicien est souvent attrayant lors des débuts mais peut, par la suite, être source de conflits en raison d'une incompréhension réciproque : « *c'est un mode de vie spécifique et pour peu que tu rencontres une fille qui est dans un autre mode de vie... C'est pour ça qu'elle t'aime parce que c'est charmant, tu n'as pas les mêmes horaires, d'un seul coup tu es en vacances, mais c'est aussi pour ça qu'elle va te détester après !* » (Laurent, 42 ans, bassiste). Pour les couples mixtes qui durent, c'est le salaire du partenaire qui ne fait pas partie du monde artistique, même peu élevé mais régulier, qui va assurer la pérennité de la cellule conjugale, voire parentale. En effet, bien des artistes vivent de l'aide de leurs conjoints salariés qui souvent se substituent ou complètent l'aide parentale (Péquignot, 2009). Ce qui remet partiellement en cause la figure de l'homme pourvoyeur de revenus. Il est en effet difficile à un musicien de pourvoir aux besoins de sa famille de façon régulière et stable, en raison de l'insécurité économique du monde musical. Cette difficulté peut contraindre à quitter la profession ou à se stabiliser davantage par une

diversification connexe des activités (enseignement par exemple). En tant qu'institution qui exige une conduite conventionnelle, le couple peut poser problème au musicien qui doit faire face à des conflits entre ses différents attachements. La manière dont il réagit à ces difficultés a des conséquences décisives sur l'orientation et la durée de sa trajectoire professionnelle et/ou conjugale et familiale.

### **3.2. L'intermittence de la vie conjugale : décohabitations partielles et arrangements dans les couples**

Des formes de décohabitations partielles, alternant présences et absences récurrentes du foyer, ont été repérées, lors du travail de terrain, en tant que conséquences des caractéristiques inhérentes au métier de musicien. L'objectif est de proposer une exploration de ces situations encore souvent mal repérées. Le couple, homogame comme hétérogame, est heurté à la fois par la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent qui fluctue au gré des engagements et par la flexibilité du temps de travail qui varie selon les types d'activité, demandant alors davantage d'ajustements ponctuels. Il est ressorti des observations que plusieurs styles de vie cohabitent lors d'une trajectoire, selon que le musicien est mobile pour quelques concerts, pour une tournée française ou internationale ou encore pour un enregistrement en studio. Le musicien qui fait des cafés-concerts travaille régulièrement le soir, une partie de la nuit et essentiellement le week-end. Il en résulte un rythme de vie inversé puisqu'il se couche au milieu de la nuit et se lève tard le matin, comme en atteste l'expression indigène récurrente « *je me suis levé à 14h du mat* », fortement significative de leur « décalage horaire ». Le bassiste d'un groupe de reprises en café-concert explicite ce mode de vie particulier : « *j'ai un rythme de vie inversé, ça fait 15 ans que je vis la nuit, je ne peux pas me remettre à l'endroit. J'ai essayé plusieurs fois d'aller me coucher avec elle, mais je me relève à minuit parce que je n'arrive pas à dormir, et je rode ici jusqu'à 3h du mat* » (Denis, 35 ans, bassiste). Le rapport au temps des musiciens, notamment les horaires de travail nocturnes, produit un mode de vie inversé. En revanche, les tournées et les sessions d'enregistrement studio impliquent un éloignement, certes programmé et anticipé<sup>369</sup>, du

---

<sup>369</sup> Mais notre immersion dans le milieu a mis en avant le fait que dans certaines maisons de disque, l'engagement se fait souvent au dernier moment. Par exemple, les musiciens sont parfois prévenus

### *Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens*

domicile conjugal allant de quelques jours à plusieurs mois avec des retours ponctuels. Voici, résumée, la complexité des rythmes sociaux ainsi que ses conséquences sur le couple :

On n'a pas toujours une très bonne hygiène de vie : tu dors 3 heures par nuit, tu pars, tu reviens. Des fois tu passes des week-ends où tu bosses 40 heures et tu dors que 5 heures et des fois t'as des longues périodes où t'es plus cool, c'est plus facile. C'est pour ça que c'est un métier super intéressant au niveau de ta vie privée, mais quand t'es en couple c'est pas évident pour la personne qui est avec toi parce que le week-end quand ses copines sont avec leurs mecs, elles sont un peu toutes seules (Yannick, 32 ans, guitariste).

L'instabilité conjugale augmente en fonction du degré de l'instabilité professionnelle, mais les séparations domiciliaires ne se ressemblent pas dans la mesure où elles varient selon leurs durées, leurs fréquences et la manière dont elles sont vécues par chacun des partenaires. Néanmoins, dans tous les cas, cette mobilité géographique professionnelle, essentiellement masculine, ne reste pas sans conséquences sur le lien conjugal qui présente une certaine plasticité au regard des contraintes de la vie économique et professionnelle. Dans le cas des musiciens, ces périodes ne sont pas conjoncturelles mais structurelles. Cette durabilité et cette répétitivité des décohabitations partielles conduisent le couple à une organisation de la vie conjugale plus formalisée. Ce caractère ambulant du métier de musicien et les décohabitations partielles qui en découlent font alors partie intégrante du « contrat social du couple » (Bertaux-Wiame, Tripier, 2006) où la négociation est de mise, même si chacun des conjoints sait à quoi s'attendre. En effet, dans les couples où l'un des partenaires est contraint à une mobilité professionnelle, les décohabitations partielles créent des intermittences dans la vie conjugale, redéfinissant en profondeur le lien de conjugalité. Ce dernier est plus contractuel et caractérise différentes dimensions d'arrangements, de compromis dans le couple à propos de la nécessité de l'intermittence d'au moins un des conjoints.

Ces phases récurrentes de non-cohabitation conjugale sous contrainte de mobilité professionnelle ne sont pas vécues de la même manière par les deux membres du couple. Étant davantage subies pour le partenaire non mobile, elles n'en présentent pas moins une expérience inédite de conjugalité en même temps qu'une mise à l'épreuve du couple. En effet, être un couple et vivre épisodiquement séparés l'un de l'autre dans la

---

seulement deux jours à l'avance de leur participation à une séance studio de plusieurs jours ou plusieurs semaines, ce qui ne reste pas sans conséquences sur la gestion de leur vie privée.

vie quotidienne contredit les normes culturelles sur lesquelles se sont bâties les représentations sociales de la conjugalité. En ce sens, ces phases de décohabitation constituent un révélateur des enjeux de la condition de ces couples contemporains qui se vivent « ensemble mais séparés<sup>370</sup> » (Charrier, Déroff, 2006). Dans ces cas de « flexibilité conjugale » (Bertaux-Wiame, 2006), on assiste à une figure fortement sexuée du couple où de manière générale, l'homme est un professionnel mobile et la femme une professionnelle sédentaire et garante du lien conjugal et parental.

Ces situations de décohabitations partielles permettent d'explorer ce qui se (re)négocie des conditions de la relation homme/femme en tant que mode de vie conjugal déséquilibré où l'activité professionnelle est revendiquée par le décohabitant comme un mode de vie à part entière qui tend à s'imposer à tous. Par conséquent, le rapport au temps et à l'espace du foyer est brisé et à reconstruire à chaque déplacement (Sennett, 2000), ce qui génère fréquemment tensions et conflits conjugaux. C'est lorsque les différences, notamment de statut, entre les partenaires sont très fortes que les relations au sein du couple sont plus tendues puisque la « socialisation conjugale de l'identité professionnelle par les jeux de miroirs » (De Singly, 1996) est affectée. Mais, la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent affecte-t-elle les relations conjugales au point de se traduire par une augmentation des ruptures ? C'est ce qui semble être le cas : quand les compromis et les arrangements aboutissent à des tensions et des conflits, ils engendrent alors souvent ruptures conjugales et périodes de célibat « forcé ».

### **3.3. Taux de célibat et de séparations élevés comme indice de *précarité du lien conjugal***

Dans notre échantillon, les musiciens qui vivent seuls sont largement majoritaires et le modèle de conjugalité faiblement instituée domine lorsqu'ils sont en couple. En effet, sur les 62 musiciens et musiciennes interrogés, âgés de 26 à 47 ans, 70 % vivent seuls<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> Ce qui renvoie au phénomène des LAT (Living Apart Together) décrit par I. Levin (2004) en Suède et en Norvège. Ce terme désigne la présence conjointe intermittente des partenaires dans leur foyer puisque, pour des durées variables, ces couples vivent séparés, ayant temporairement chacun un hébergement différent de celui de son partenaire.

<sup>371</sup> Chez les comédiens (Menger, 1997), la proportion de célibataires est également importante : 59 % vivent en couple et près d'un tiers vit seul, alors que dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures, ce taux n'est que de 19 % (Enquête « Emploi » de l'INSEE de 1995). Le célibat concerne environ un comédien sur deux avant 30 ans (47 %) et après 50 ans (52 %) contre un sur

toutes classes d'âge confondues (dont 50 % se déclarant célibataires<sup>372</sup> et 20 % séparés, divorcés ou en instance de divorce) et 30 % sont en couple (dont 5 % mariés et les 25 % restant sont soit en concubinage soit en couple mais ne partageant pas le même foyer). Si on compare ces chiffres à la population générale, les situations matrimoniales des musiciens que nous avons interrogés apparaissent fort surprenantes et atypiques. Ainsi, les taux de l'INSEE (2007) font état de 36,9 % de célibataires, 48,3 % de personnes mariées et 7,1 % de divorcés contre respectivement 50 %, 5 % et 20 % dans notre échantillon. Le plus frappant est donc la quasi inexistence d'unions instituées. Or, depuis la fin des années 1960, les individus tendent à avoir un engagement conditionnel vis-à-vis du groupe familial qu'ils ont créé (de Singly, 1993). Cela rejoint le fait que de façon globale, les unions « sans papiers » se développent, surtout dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures, rendant ces couples d'autant moins institutionnalisés et stables. Mais comment expliquer cette situation chez les musiciens ? Nombre d'artistes interprètes estiment que les impératifs de leur métier doivent passer avant ceux de leur couple et ils agissent en conséquence, comme en témoigne Thierry (43 ans, bassiste) : « *tu vois le résultat, un beau célibataire (rires) ! C'est pas que c'est difficilement conciliable, c'est que ma grande activité est liée à ma grande disponibilité. Bien sûr j'ai eu des copines, mais à un moment elles se sont peut être senties un peu en deuxième parce que ça me plaît et que je finis par m'organiser autour de ça, donc assez égoïstement* ». La résolution des tensions continues décide de l'interruption ou de la poursuite de la carrière musicale ou du couple. Nous émettons l'hypothèse que ceux qui ont privilégié leur vie conjugale et familiale ont probablement été évincés du système d'emploi musical.

Nous expliquons également ces proportions élevées de séparations et de célibat par le fait que plus la situation par rapport à l'emploi est *flexiprécaire*, plus le risque de perturbation dans la vie conjugale est fort. Il est en effet difficile de construire une vie de couple stable face à des décohabitations certes partielles mais répétées et structurelles, la précarité et l'instabilité rendant difficile l'établissement de relations

---

trois entre 30 et 50 ans. Et les comédiennes vivent plus souvent célibataires (45 %) que les comédiens (38 %).

<sup>372</sup> On rejoint donc l'exceptionnalité parisienne soulevée par J.-C. Kaufmann qui précise qu'à « Paris, un ménage sur deux est composé d'une personne vivant seule » (Kaufmann, 1993, p. 47). M. Perrenoud précise également que dans son étude, une bonne partie des musiciens rencontrés est célibataire, toutes classes d'âge confondues, la proportion restant très importante (plus de la moitié) parmi les plus de trente ans.



pérennes. Comme le suggèrent des études menées en Espagne, la précarité de l'emploi peut constituer un indice important pour déterminer l'âge du premier mariage (Golsh, 2003) et des séparations. Autrement dit, la précarité professionnelle peut engendrer des conflits conjugaux, interférer sur les relations entre partenaires et jouer un rôle dans les séparations. Cela fait dire à M. Perrenoud que « la représentation don-juanesque du musicien ne semble concerner réellement qu'une fraction marginale des musicos » (2007, p. 295) puisque quand on reste dans un contexte exclusivement musical, qu'on « fait le métier », on est majoritairement entre hommes avec un réel contrôle social quand à l'attitude de chacun vis-à-vis des femmes (cf. chapitre 5).

S'il apparaît très clairement que la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent détériore les relations conjugales, des enquêtes ont également établi des corrélations entre chômage et bouleversement des trajectoires de vie familiale (Herpin, 1990 ; Paugam, Zoyem, Charbonnel, 1993). Or, rappelons-le, les musiciens intermittents sont inévitablement soumis à de fréquentes périodes de chômage dont la durée et la récurrence varient. Même si elles sont consubstantielles au « statut », elles n'en demeurent pas moins une charge mentale. Nous établissons donc qu'à la précarité de l'emploi s'ajoute une autre forme de fragilité, souvent définie comme une « vulnérabilité relationnelle » (Castel, 1991 et 1995 ; Martin, 1997), que nous proposons de qualifier de *précarité du lien conjugal*. Le batteur d'un groupe anciennement signé dans une maison de disque résume cette idée :

L'insécurité statutaire a mis fin à ma vie de couple... On vivait ensemble depuis deux ans... Mon emploi du temps type : je me réveillais à 7h avec elle parce qu'elle partait en cours à 9h, histoire de la voir un peu, à midi je partais, elle rentrait à 13h, on se ratait, et je ne rentrais pas avant 23h. Et ça pendant un an, donc elle est partie. À un moment je me suis vraiment demandé ce que je devais choisir et j'ai choisi ça. Ce n'est pas conciliable, c'est trop un investissement... On a trop la tête à ça et je rentrais trop tard. Et encore, je me levais pour la voir, j'aurai pu me lever à midi, on aurait été complètement décalé. Donc c'est difficilement conciliable. On s'est séparé sur un état de fait pas parce qu'on ne s'aimait plus, mais parce que ça n'avait plus de sens (Jonas, 25 ans, batteur).

Même si nous avons mis en rapport instabilité familiale, décohabitations partielles et précarité économique, statutaire et de l'emploi, on ne peut affirmer que ces éléments sont à eux seuls des déclencheurs de séparations et donc de célibat de longue durée, néanmoins il existe à l'évidence d'autres motifs plus personnels. Il est toutefois ressorti des entretiens que, dans de nombreux cas, la mobilité favorise l'émergence de

conditions de séparation dans la mesure où ce qui est généralement tenu tacite dans un couple est pour eux rompu. Cette rupture émane de l'obligation que la situation du nomadisme professionnel fait au couple de verbaliser davantage les enjeux et les attentes de la vie commune. En somme, sur le long terme, le partenaire non mobile (souvent la femme pour notre population), n'accepte plus ce « mode de vie musicien » et paradoxalement de façon paroxystique à la survenue d'un enfant. Dans ce cas, même si le musicien n'a pas trouvé d'arrangements conjugaux, il devra néanmoins se poser la question de la conciliation entre vie professionnelle et vie parentale puisque même séparé, il devra mener à bien son rôle de père. Que la conciliation du rôle de parent et de la vie professionnelle ait lieu pour un couple ou pour un musicien célibataire, cette question se pose d'autant plus nettement pour ce métier au caractère nomade. C'est pourquoi nous allons étudier les relations entre parents et enfants ou entre le parent musicien et l'enfant (pour les couples séparés).

#### **4. Quelles conciliations entre famille et métier pour ces « pères intermittents » ?**

Pour des raisons de cloisonnement relatif des champs sociologiques, rares sont les recherches<sup>373</sup> qui traitent de l'articulation entre les logiques professionnelles et familiales (qui pour nous font pourtant système) et qui traitent explicitement des conséquences des caractéristiques de l'emploi, du travail et de la mobilité sur la vie familiale. Il nous a semblé intéressant d'analyser ce que la parentalité engendre sur le professionnel et comment celui-ci influe sur le familial. Dit autrement, quels arrangements, ajustements et compromis touchent la vie privée des musiciens<sup>374</sup>, organisent leur vie professionnelle et comment ils parviennent, ou non, à concilier les deux sphères ? Pour répondre à ce questionnement, nous étudierons la répartition des

---

<sup>373</sup> Dans leur étude de l'interdépendance entre les modes de vie familiaux et la mobilité professionnelle (entendue en tant qu'absence régulière du foyer familial pour raison professionnelle), E. Bonnet, B. Collet et B. Maurines (2006) recourent à la notion de « carrière familiale ». En renvoyant aux interactions entre les événements de la vie conjugale et familiale et la carrière professionnelle de chacun des conjoints, cette notion permettrait d'appréhender les ajustements des sphères familiale et professionnelle.

<sup>374</sup> N'ayant pas interrogé les femmes et les mères qui doivent de façon contrainte composer avec l'éloignement de leur conjoint, nous nous sommes donc plus particulièrement intéressé à la façon dont se construit la place du père dans la famille et aux réinterprétations auxquelles elle donne lieu.

activités domestiques et parentales en creusant la question du rôle du père<sup>375</sup>, puis nous verrons à quelles conditions la conciliation entre famille et métier est possible pour enfin appréhender les cas de non-conciliation.

#### **4.1. Le rôle du père et la répartition des activités domestiques et parentales**

Parmi les musiciens que nous avons interrogés, 58 % n'ont aucun enfant, 30 % en ont un seul et 12 % en ont deux (aucun n'a plus de deux enfants). Ces données se rapprochent de celles de l'enquête de P. Coulangeon (2003) où 51 % des interprètes de musiques dites populaires ont un ou plusieurs enfants<sup>376</sup>, tout en les distinguant fortement au sein de la catégorie des cadres et professions intellectuelles qui ne comprend que 21 % de ménages sans enfants. La vie des musiciens s'écarte du modèle traditionnel de reproduction de la famille nucléaire puisque moins fréquemment en couple, moins fréquemment parents quand ils ont fondé un foyer, ils ont également moins d'enfants quand ils sont parents. En atteste l'enquête INSEE (2007) sur le nombre d'enfants par famille qui indique que 47,4 % des familles n'ont aucun enfant, 22,5 % ont un enfant, 20,3 % en ont deux et 10 % ont 3 enfants et plus. En outre, les Parisiens vivent plus souvent seuls et plus souvent sans enfants lorsqu'ils vivent en couple (Menger, 1997) ; les musiciens représentent une figure symbolique de cette situation. Au-delà du fait d'être parent ou non, le problème du moment opportun de la maternité se pose d'autant plus nettement aux femmes dans ce secteur d'activité :

Pour une femme en plus... Moi je voudrais un bébé, mais quand est-ce que c'est le bon moment pour le faire ? Je ne sais pas quand ça serait le bon moment. Jennifer elle peut, Hélène Ségara elle peut, mais nous, ça nous met en péril, c'est un risque parce que si on t'appelle et que t'es à 6 mois, tu ne peux pas accepter... Il faut prendre l'avion et tu ne peux pas et surtout la guitare c'est pas génial avec le ventre ! Il faudrait que je tombe enceinte en fin de tournée pour faire les trois premiers mois tranquille et puis après 6 mois où il n'y a pas trop de boulot. Tu vois, c'est compliqué ! Je me dis que si je l'avais fait avant je serai tranquille (Émilie, 28 ans, guitariste).

Quel que soit le moment, l'arrivée d'un enfant laisse place à la question de la répartition des rôles conjugaux et parentaux. De façon générale, les enquêtes « emploi du temps »

---

<sup>375</sup> Nous évoquons essentiellement le rôle du père car notre population comprend majoritairement des hommes et parmi les 8 musiciennes interrogées, seulement trois ont des enfants.

<sup>376</sup> Il est encore une fois intéressant de rapprocher ces statistiques de celles de la population des comédiens qui sont 52 % à ne pas avoir d'enfants (Menger, 1997).

de l'INSEE différencient quatre types de temps (physiologique, libre, travail et domestique), mais un temps supplémentaire propre à l'étude de la famille est à ajouter : le temps parental. Ainsi, un couple avec enfants conjugue tous les temps sociaux : le temps physiologique (manger, boire, dormir), le temps professionnel (le temps de travail), le temps personnel (loisir et repos), le temps domestique (tâches ménagères classiques) et le temps parental. Ce dernier recouvre l'ensemble des activités et des temps effectués par les parents avec et pour les enfants, à savoir, la fonction d'entretien et de réparation (repas, vêtement, docteur, transport, travail ménager), la fonction de réconfort (câliner, écouter et jouer) et la fonction de développement (éducation). Par une relecture de la coupure entre ces différentes tâches, il est possible de regrouper ces cinq temps en deux catégories : celle qui relève du travail (le professionnel, le domestique et le parental) et celle qui n'en relève pas (temps personnel et temps physiologique). Afin d'affiner davantage, la première catégorie, qui relève du travail, peut être scindée en deux, laissant alors place à trois catégories : le travail rémunéré (professionnel), le travail non rémunéré (activités domestiques et parentales) et le non-travail (temps physiologique, personnel et de sociabilité). Concernant ces temps, dans le contexte familial et professionnel général un constat semble indiscutable : le domestique et le parental féminin priment sur le domestique et le parental masculin<sup>377</sup> puisque les femmes consacrent 24 % du temps au travail non-rémunéré et les hommes 11 % (Barrère-Maurisson, 2001). À l'intérieur du foyer, les tâches contraignantes sont donc multiples et inégalement réparties entre hommes et femmes, comme en attestent les résultats des enquêtes budget-temps :

- Les pères en couple investissent 76 % de leur temps à la vie professionnelle et 24 % à leur vie de parent. Seul 12 % des pères déclarent avoir mis leur carrière en retrait pour pouvoir se consacrer davantage à leurs enfants.

- Les femmes assurent 70 % du travail domestique et 60 % du travail parental. Le noyau dur (courses, cuisine, vaisselle, linge) représente l'essentiel de l'activité domestique féminine et est répété toute la semaine, alors que les hommes concentrent leur investissement domestique lors du week-end (Lallement, 2007 et 2009).

---

<sup>377</sup> M.-A. Barrère-Maurisson, O. Marchand et S. Riviet (2000) opposent les pays d'Europe du Nord (Suède, Finlande, Danemark, Royaume-Uni) et d'Europe du Sud (Grèce, Espagne, Italie). Les premiers combinent activité féminine salariée et partage plus égalitaire des tâches domestiques. Par exemple, les suédois accordent davantage de temps aux tâches domestiques et à leur rôle de parent, ce qui s'explique par des facteurs sociohistoriques et des options de politique publique (congés parentaux plus souples).

- Les femmes actives consacrent 5h30 par jour aux activités ménagères, alors que les hommes n'y dédient que 2h40.

- Les mères accordent deux fois plus de temps à leurs enfants que les pères (25h35 contre 12h40 par semaine). Elles consacrent trois à quatre fois plus de temps que les hommes aux tâches matérielles et éducatives.

Dans la population générale, il est donc admis que malgré la diffusion d'un idéal égalitaire, la répartition des tâches ménagères et parentales reste sexuée<sup>378</sup>. La famille perpétue donc le principe de division sexuelle du travail domestique, même si l'inégalité de la prise en charge s'est quelque peu réduite sur certaines tâches (vaisselle, courses, cuisine). Il existe en effet des cas où les représentations des rôles féminins et masculins sont moins clairement séparés. Dans les pratiques, cela se manifeste par une collaboration de l'homme à la réalisation des tâches : il participe selon le double principe de partage et de contrainte. Certains ne s'investissent que lorsqu'ils en ont le temps et l'envie afin de veiller à ne se créer aucune règle qui pourrait les enfermer dans un « travail domestique dû ». Ils gardent ainsi une marge de manœuvre et de négociation de leur engagement ou de leur non-investissement. Mais les femmes peuvent, elles aussi, limiter l'implication des hommes. En effet, le partage des tâches au quotidien exige balbutiements et apprentissage. Le risque est alors que celui des deux partenaires (la femme en général) qui s'affiche le plus compétent et le plus exigeant soit la victime de ses propres envies et, qu'en dépit de discours égalitaires affichés et revendiqués, assume plus que l'autre le poids des charges domestiques. En somme, les rôles sexués se recomposent en partie, mais leurs emprises demeurent fortes et structurantes, notamment pour les générations les plus anciennes ou dans les milieux populaires.

C'est dans le domaine des activités parentales que les hommes s'investissent de plus en plus ou plutôt de manière différente. Cette évolution fait écho à l'image des « nouveaux pères » qui déconstruit le rôle de l'homme pourvoyeur de revenus et d'autorité au profit du « père-cheval » (de Singly, 1996, p. 171). Mais dans les trois fonctions remplies par

---

<sup>378</sup> Cette différence de comportement renvoie en effet au genre, entendu comme une structure symbolique socialement produite autour du sexe biologique, des représentations et stéréotypes sociaux qui véhiculent un cadre normatif où les femmes ont la responsabilité de la sphère privée, celle du *care* et de la reproduction, alors que les hommes doivent être plus présents dans la sphère publique de la production. Le modèle encore largement en vigueur est celui du père principal pourvoyeur de revenu et de la mère principale agente des soins et de l'intendance domestique avec de nombreux présupposés sexués.

les pratiques d'éducation, le temps du père diffère fortement de celui de la mère. Sa structure, déséquilibrée, comprend une dominante : le rituel du travail de réconfort. Le père se différencie de la mère autant par la nature des temps éducatifs que par la durée objective de son temps parental. Le père cherche à avoir des temps séparés, un temps pour chaque chose, en ce sens, il cloisonne les espaces et sépare les temps sociaux.

De façon générale, les générations les plus jeunes sont marquées par une indifférenciation des rôles conjugaux (Bertaux-Wiame, Tripier, 2006). Mais pour les musiciens qui forment des couples « ensemble et séparés », les identités au féminin comme au masculin sont déstabilisées et l'alternance de présence/absence spécialise les rôles conjugaux et familiaux. La vie de chacun s'organise alors en alternant un temps conjugal et familial et un temps séparé. Il s'agit là d'un modèle de situation où chacun des conjoints sait à quoi s'attendre et où la négociation sur les rôles masculins et féminins dans le couple a souvent été menée en amont et perdue, même si des évolutions se font jour.

L'emploi du temps fluctuant des musiciens engendre une implication instable du partenaire et du père oscillant « du tout au rien ». Les professions artistiques n'échappent donc pas à l'inégalité du partage des charges domestiques et familiales entre hommes et femmes. Au contraire, elle pèse d'autant plus lourdement dans les carrières des interprètes de musiques dites populaires où l'accès à l'emploi requiert l'insertion en continu dans des réseaux de cooptation et nécessite l'adoption d'horaires décalés et d'absences répétées qui ne sont pas aisément conciliables avec les contraintes de la vie privée (Ravet, 2003). Dans les couples relativement égalitaires, la répartition se fait par rotation (le « chacun son tour »). Pour les musiciens, cette rotation est dictée par l'alternance des phases de présence et d'absence du foyer, en ce sens, plus qu'une rotation, nous évoquons un phénomène de « rattrapage » domestique et parental, à l'image du couple de ce percussionniste :

Au niveau conjugal c'est un truc difficile parce que quand tu rentres de tournée tu es fatigué et tu as pris l'habitude de ne rien faire, mais on te demande de faire puisque tu n'étais pas là. Donc des fois ça crée vite des désaccords parce que j'ai eu la chance de partir, de faire ce qui me plaisait, mais j'ai besoin de *breaker*, j'ai besoin de me réadapter, mais non, c'est maintenant ! Les retours sont difficiles quand tu vis en couple avec un enfant parce que c'est « attends, je me suis occupé de lui pendant deux semaines donc maintenant c'est à toi ! », « mais oh tu crois quoi, que j'ai fais une thalasso ou quoi ! ». Oui, parce que ça fatigue aussi une tournée, ça prend beaucoup d'énergie, mais quand tu reviens on te dit tout de suite « aller, à toi maintenant ! » (David, 35 ans, percussionniste).

Ce qui nous a frappé lors de l'enquête empirique, c'est que la question des activités domestiques se pose « naturellement » aux femmes, alors qu'aucun homme n'a évoqué spontanément cette question, comme en atteste les dires de cette guitariste :

Je culpabilise... Je sais pas pour un homme comment c'est, mais moi quand je peux me lever à 10h tous les matins et que mon copain se lève à 7h tous les jours, je me sens obligée de faire les courses, le ménage, alors que je suis à la maison et que je devrais bosser la guitare ! Mais je tombe dans le piège de me dire que je suis à la maison et donc que je dois faire les tâches ménagères. Je ne peux pas me dire qu'il va rentrer le soir et qu'il y a une pile de linge, la vaisselle pas faite et le frigo vide. Parce que je suis à la maison je culpabilise, alors que c'est un vrai métier ! T'as pas d'horaires, t'es à la maison mais tu bosses ! Du coup en fin de compte, je suis très peu créative... Je ne compose pas suffisamment (Valérie, 27 ans, guitariste).

Comme dans la plupart des couples, les femmes s'imposent « volontairement » la gestion des travaux domestiques et parentaux. Cette intériorisation de la division sexuelle des tâches et des rôles ne reste pas sans conséquences sur la carrière puisque le temps investi dans un domaine ne peut l'être dans un autre. De surcroît, P. Coulangeon et H. Ravet (2003) expliquent que cette inégalité ne se manifeste nulle part aussi nettement que dans le cas où les deux conjoints exercent le même métier.

#### **4.2. S'accommoder des exigences professionnelles et des obligations familiales : une conciliation intermittente**

Si, dès le début des années 1980, l'idée d'une imbrication des sphères professionnelles et familiales est avancée (Devreux, 1985), c'est surtout dans les années 2000 que l'opposition travail/hors-travail est déconstruite pour faire place à l'articulation entre les sphères de la production et de la reproduction, entre travail et famille (Barrère-Maurisson, 2003 ; Fusulier, 2003 ; Tremblay, 2005 ; Méda, 2007 ; Nicole-Drancourt, 2009). Tout couple procède à des ajustements qui ménagent l'autonomie et l'implication de chacun des partenaires en même temps que la satisfaction conjugale. Si la négociation est constitutive de la vie conjugale et familiale, il semble qu'elle soit exacerbée en situation de nomadisme professionnel. L'examen des formes que prend la gestion de l'éloignement conjugal porte autant sur la discontinuité du lien conjugal que sur la reconstruction de la place du père (c'est le plus souvent lui qui est mobile) dans la famille. Rares sont les hommes qui ont exprimé une gestion relativement optimale de

l'espace professionnel et familial, mais dans ce couple (ou plutôt couple séparé) de musiciens cette conciliation se fait sans difficultés majeures :

En fait, je suis souvent plus à la maison que parti. Donc à mon avis, en temps cumulé j'ai passé vachement plus de temps avec mon fils que quelqu'un qui a un *job* où il attaque à 9h et rentre à 18h. Mon fils n'est jamais allé en garderie. Depuis 6 ans, je suis parti un mois en Afrique du sud, là je vais partir 3 semaines en Inde et quand il était tout petit j'étais avec Sardou, donc il y a des périodes comme ça. Je suis vachement plus présent, je pense avoir utilisé moins de nounous ou de garderies que les gens qui ont un *job* à horaires fixes qui voient juste leurs enfants le soir à table. (...) La mère de mon fils est chanteuse, donc les seuls moments qui sont difficiles, mais qui n'est jamais arrivé à part là en ce moment, c'est les moments où on travaille beaucoup tous les deux. Là elle est partie en Australie et moi je pars aussi, mais bon, en 6 ans et demi c'est arrivée super rarement qu'on soit tous les deux pas là. En fait, ça se goupille pas trop mal. Moi je pars demain en Hollande donc c'est un copain qui amène mon fils à l'école, c'est mes parents qui viennent le chercher et qui le gardent le week-end et sa maman rentre lundi. Donc ça se passe pas trop mal (David, 35 ans, percussionniste).

Malgré tout, cette conciliation « réussie » est rendue possible par un soutien familial et amical. Il s'agit d'une conciliation que nous qualifions d'élargie, en ce sens que l'entraide, qu'elle soit familiale et/ou amicale, joue un rôle essentiel. En outre, il existe une distinction entre le musicien célibataire qui doit gérer, certes alternativement, toutes les tâches domestiques et parentales et celui qui vit en couple où la conciliation repose sur des compromis de tous les instants. Face à un fort investissement professionnel, les arrangements conjugaux et familiaux sont rendus d'autant plus difficiles qu'ils peuvent être ressentis pour certains comme de véritables contraintes objectives. Nombre de musiciens-parents se retrouvent face à une obligation de compromis et refusent, par exemple, certaines opportunités professionnelles, notamment celles qui nécessitent des absences lointaines et prolongées. De ce fait, ils mettent, en partie, leur trajectoire professionnelle sur le même plan que leur trajectoire conjugale et surtout familiale. Pour les femmes, l'arrivée d'un enfant bouscule et renverse considérablement la singularité du « mode de vie musicien » :

Il faut distinguer deux périodes : avant et après enfant. Avant je chantais dans des clubs jusqu'à 4h du mat', donc je me réveillais à 15h. Quand j'ai eu un enfant, les tournées ont commencé à diminuer, je chantais mais c'étaient des concerts pas trop loin, je me débrouillais pour ne pas partir loin, je refusais les trucs où il fallait jouer au Liban ou en Afrique. Là j'ai commencé à refuser certaines choses, notamment les plans où il faut partir pendant 15 jours. Je voulais voir mon fils grandir donc j'ai refusé plein de trucs. La conciliation entre le professionnel et le familial c'était compliqué. Avant un enfant c'est réveil midi, après un enfant c'est réveil 7h ! Là ça change tout, t'es obligé de tout faire : chanter la nuit et te lever le matin. C'est dur, j'en pouvais plus, mais ça rythme mieux la vie, tu resserres les boulons ! (Claire, 34 ans, chanteuse).



Pour l'homme aussi le professionnel se réorganise, souvent par la force des choses, à l'image de ce batteur qui après une longue tournée a connu des difficultés conjugales :

J'essaie de ne plus partir plus de dix jours de chez moi pour mes enfants, en général je rentre deux jours par semaine. Le record c'est trois semaines et c'est insupportable ! Ce qui est dur c'est les périodes de pré-production d'une tournée où tu répètes pendant un mois du lundi au samedi, tu rentres juste 24 heures. Il y a une période où j'étais pendant quatre mois avec Yannick en tournée, je voyais plus Yannick que ma femme, en quatre mois j'étais rentré dix jours. Il a donc fallu que je fasse des choix, que j'arrête le groupe de *house* définitivement. J'étais rentré pendant deux mois pour calmer le jeu parce que c'était trop, j'allais y laisser mon couple et ça n'en valait pas le coup (Pierre-Étienne, 36 ans, batteur).

De façon générale, les difficultés de conciliation divergent selon le type d'activité musicale. On associe le fait de « tourner » à l'idée de « partir en tournée » avec les images archétypiques du groupe dans un bus sillonnant les routes, mais on sait peut être moins à quel point on peut « tourner » près de chez soi. Cette activité recouvre deux modes d'exercice du métier et deux styles de vie qui divergent donc selon la localisation des engagements. Ainsi, le secteur de l'animation (cafés-concerts et soirées privées) permet aux musiciens d'exercer leur activité dans un cadre temporel plus régulier et plus conventionnel que celui qui est fait de déplacements, ordinairement attaché à la vie d'artiste. Ce cadre devient plus compatible avec les contraintes de la vie conjugale et familiale : « *quand t'as des enfants, tu peux les accompagner et aller les chercher à l'école tous les jours, donc tu passes vachement de temps avec eux* » (Franck, 31 ans, bassiste). Ces activités offrent la possibilité d'atténuer les contraintes de la vie d'artiste sans rompre pour autant avec le métier de musicien, c'est pourquoi le fait d'y recourir se renforce généralement avec l'avancée dans le cycle de vie (Coulangeon, 2004).

Il en va de même pour les sessions studio qui peuvent se faire dans un studio local, éloigné ou à domicile. Dans cette optique, certains trouvent des solutions, notamment en mettant en place des manières de travailler innovantes qui laissent place à davantage de conciliation : « *je vais développer mon activité chez moi à Valence, j'envisage de faire des prises de batterie pour les prods mais à distance. C'est une activité que je vais développer un peu plus, de manière à être plus présent à la maison* » (Charles, 42 ans, batteur)<sup>379</sup>. Le cadre temporel du quotidien d'un musicien est également fourni par des repères structurants et extérieurs au travail professionnel proprement dit. Par exemple,

---

<sup>379</sup> Il peut également s'agir d'une voie de reconversion car après la quarantaine, il devient difficile de « tourner » (cf. chapitre 7).

la présence d'enfants au domicile affecte d'autant plus fortement le quotidien que le travail professionnel s'effectue lui aussi en grande partie au domicile (écriture, composition, enregistrement, travail de l'instrument et des répertoires). La présence d'un enfant transforme donc la manière d'organiser son travail, en structurant en partie le travail du musicien, mais être musicien permet en retour de s'occuper de ses enfants. À l'inverse, pour ceux soumis à des éloignements périodiques, la cohésion familiale est sans cesse à reconstruire. En ce sens, ils représentent un observatoire intéressant des relations conjugales marquées par un éloignement récurrent puisqu'à l'absence succède une période de vie commune, vouée à compenser en accéléré les manques ressentis pendant la période de séparation. Une telle oscillation renvoie au processus de « rattrapage » décrit précédemment, mais qui nécessite toujours un temps d'adaptation après l'éloignement. Ce processus a également cours pour les pères célibataires. Voici un exemple de relative conciliation avec la mise en place d'un système de « balance » : un chanteur séparé s'occupe de sa fille deux jours fixes par semaine, mais lorsqu'il y déroge, il compense ensuite. Par exemple, à son retour de tournée, ils partiront tous les deux en vacances, ce qui évite de surcroît les « angoisses » d'après tournée en se tournant vers d'autres espaces et temps de vie tels que son rôle de père :

Au niveau de la conciliation ? Moi je suis séparé... C'est des efforts... En fait, tu jongles avec tes périodes, là janvier, février, mars, je profite vachement de ma fille, je l'emmène deux fois en vacances, je l'emmène à la mer, je l'emmène au ski. Là je suis présent, donc dès que je peux je l'emmène quelque part. Après, il peut y avoir un moment où je zappe un mardi ou un mercredi, mais j'essaie après de me rattraper, c'est blindé de conciliations (Marc, 39 ans, chanteur).

Ce musicien nous a tout de même livré que cette conciliation de tous les instants ne laisse que peu de place au repos, au temps pour soi et au temps de création. Au-delà de la conjugalité, ce sont donc les relations entre parents et enfants, surtout en bas âge, qui sont le plus soumises à l'épreuve de l'éloignement périodique du père. Quelles que soient les solutions de conciliation, les musiciens représentent un exemple de situation dissymétrique qui conduit à une « division familiale du travail » (Barrère-Maurisson, 1992) où pendant l'absence du père, les mères prennent en charge l'essentiel des responsabilités familiales et domestiques. Lorsque le couple est mixte, la conciliation se fait pour l'essentiel grâce au partenaire sédentaire, comme en atteste ce guitariste qui accompagne nombre d'artistes de renom en tournée :

Comment ce métier peut se combiner avec ta vie personnelle ? C'est super dur quand même : il faut avoir quelqu'un avec toi qui comprenne réellement, qui intègre vraiment ta façon de vivre. Moi j'ai la chance que Céline comprenne ça, mais malgré tout c'est difficile parce que, par exemple, à partir du mois d'août dernier j'étais beaucoup en répèt', on est parti en tournée avec Erwan, il y a eu des promos télé avec Jenifer. J'avais pas mal de trucs et jusqu'à fin décembre j'étais très peu là et notre bébé est encore petit, donc il faut quelqu'un qui assure derrière. J'ai la chance que ça se passe bien pour moi mais je reconnais que c'est hyper difficile de lier les deux parce que c'est une vie un peu décalée... Un peu beaucoup ! C'est vrai que c'est une vie dans laquelle il n'y a pas beaucoup de repères. Mais bon ça va, il y a quand même moyen de concilier les deux : on a une maison, mon fils n'a pas l'air trop malheureux, mais c'est parce que j'ai une nana qui assure, il faut avoir une nana qui assure derrière ! (Yannick, 32 ans, guitariste).

À un père éloigné pour les besoins de son activité professionnelle correspond, bien souvent, une mère qui assume des responsabilités élargies dans la sphère domestique. Dans ces couples « ensemble et séparés », les frontières sont moins marquées entre les rôles masculins et féminins dans le couple et entre les rôles paternels et maternels dans la famille. L'homme participe en effet aux tâches domestiques, il s'investit auprès des enfants et contribue à leur éducation, quand il est présent. Mais la limite de cette interchangeabilité est évidente : elle est intermittente et donc très temporaire, ne durant que le temps de la présence au foyer. Chaque départ peut donc se révéler déstabilisant pour l'ensemble du groupe familial. Quelle que soit la solution trouvée et le degré de conciliation, à son retour, le musicien se doit de s'investir aussitôt sous les sollicitations des enfants (et parfois de la partenaire) : « *quand tu rentres un jour ou deux il faut tout de suite que tu prennes ta place, les enfants attendent que tu prennes ta place immédiatement, tu es obligé d'être là, d'être présent* » (Jean-Philippe, 40 ans, batteur). Dans l'ensemble, les solutions de conciliation sont trouvées, mais ne sont pas toujours tenables sur le long terme, elles ouvrent alors sur d'autres arrangements ou sur une séparation, comme l'exprime ce musicien :

Il y a une année où mon ex avait repris le boulot, donc je faisais les deux, les concerts et m'occuper des enfants toute la journée et ça a été une des pires périodes de toute ma vie ! Parce que tu joues le soir... Elle devait partir à 6h30 donc je devais être à la maison, mais des fois moi à 5h j'étais toujours sur scène à 100 km en train de ranger le matériel et à 6h30 je devais être à la maison. C'est très fatigant parce que les gamines à 8h30 elles étaient debout, donc tu ne dors pas ! Je m'endormais habillé sur le canapé pour ne pas avoir à me rhabiller ! C'était un enfer de fatigue et de détresse ! Là c'était dur ! J'ai fait ça pendant un an parce qu'après elle a arrêté le travail. Après ça allait mieux, on se levait un jour sur deux le matin pour les emmener à l'école. J'étais à la maison tous les jours et je m'en occupais tous les jours, sauf quand je jouais. Maintenant, j'ai mes filles du mardi soir au mercredi soir, donc là c'est jour *off*. Enfin si, il se passe des choses, mais c'est plus du Laurie (*rires*) ! (Denis, 35 ans, bassiste).

Les arrangements qui sont mis en place pour construire une vie commune en dépit d'un mode de vie inversé et/ou des éloignements itératifs de l'un des conjoints relèvent de la négociation conjugale, mais ils peuvent parfois déboucher sur une conciliation déficiente. Ainsi, pour ceux qui privilégient leurs trajectoires professionnelles, les responsabilités familiales exercent une forte pression, voire une non-conciliation.

#### 4.3. La non-conciliation

Parmi les musiciens-parents interrogés, nombreux sont ceux qui expriment la certitude que les caractéristiques de leur emploi et de leur mode de vie ne sont pas conciliables avec la vie conjugale et, *a fortiori*, avec la vie de famille. Les absences répétées du musicien dans l'ordinaire des jours sont pesantes, mais ce sont celles lors des moments essentiels de la vie tels que la naissance d'un enfant qui laissent un arrière goût amer :

Quand on était ensemble c'était compliqué. Je te citais par exemple le fait d'avoir loupé l'accouchement, c'était chiant ! Je suis arrivé une demi-heure après ! Je suis parti en pleine nuit de Clermont-Ferrand... Il y avait un peu plus de moyens sur les cinq premières années de tournée, donc j'avais négocié d'avoir une voiture avec chauffeur et heureusement parce que j'ai pu appeler mon chauffeur et à 5h du matin on a pris la bagnole, on est parti mais je suis quand même arrivé une demi-heure après. C'était très pesant de louper l'accouchement, c'était chiant ! Mais ceci étant dit, j'ai toujours fait ce métier sachant qu'il y avait des sacrifices à faire, donc voilà (Mathieu, 34 ans, pianiste).

Lors de tournées françaises, les musiciens reviennent à leur domicile, généralement à raison d'un jour ou deux par semaine, mais ces absences sont tout de même difficiles à vivre, surtout pour les enfants :

Si, si à la longue c'est pesant, t'as envie de voir ta famille, mais tous, il n'y a pas que moi. Mais bon, ça fait partie du métier, c'est un métier, on est des marins, on voyage tout le temps. Moi j'ai toujours dit à mon fils « papa va travailler, il s'en va et il revient, ça fait partie de son travail de partir ». Ça aide quand on a une femme qui travaille avec un rythme assez régulier, ça aide pour les enfants. Mon ex-femme était chanteuse et c'était pas évident pour tous les deux... On faisait des gardes à droite, à gauche, mon fils à souffert un peu de ça, donc si l'un des deux rentre régulièrement c'est mieux (Christophe, 50 ans, batteur).

Lors des tournées internationales, notamment les spectacles de comédies musicales, les artistes partent plusieurs semaines, voire plusieurs mois. Prenons le cas de ce chanteur interrogé ayant fait quatre mois et demi de représentation en Corée sans aucun retour en France pour la comédie musicale « Roméo et Juliette ». Cette période était donc

synonyme de non-conciliation « contrainte ». Ce sont pour beaucoup à cause de ces longues absences, surtout lorsque les tournées se cumulent, que les conflits surviennent et qu'il devient délicat d'évoquer une conciliation :

Les tournées c'est pas facile à concilier, mais les tournées ça ne dure pas, mais c'est vrai que je les ai cumulées, j'en ai cumulées 3 à la suite. C'est au bout des trois que les problèmes sont venus. (...) J'ai toujours essayé de concilier, mais ce n'était pas assez au goût de l'autre, mais moi je n'arrêtais pas, j'avais l'impression de ne faire que des compromis. C'était pas évident mais c'était ma vie, donc la personne qui la partageait le savait aussi... C'est pas évident de comprendre et d'accepter comment vit l'autre. On a connu des conflits par rapport à ça et d'ailleurs on s'est séparé, c'est principalement à cause de ce mode de vie parce que tu peux comprendre mais au quotidien... C'est pour ça que je ne lui en veux pas du tout parce que c'est quelque chose qu'elle ne supportait plus, ce n'était pas ce qu'elle voulait, donc c'est normal que ça ne corresponde pas. On ne choisit pas de tomber amoureux de quelqu'un donc après le mode de vie malheureusement... Je comprends, moi j'ai tout compris pourquoi elle est partie et maintenant on s'entend super bien (Charles, 42 ans, batteur).

Le processus de cercle vertueux qui vaut pour le travail (le travail appelle le travail) peut se transformer en cercle vicieux pour la sphère du hors-travail où la conciliation entre le domestique et le professionnel est alors rendue difficile. Nombre de musiciens évoquent même une conciliation impossible, conséquence d'un choix sous contrainte entre le travail ou la famille (et le couple)<sup>380</sup> : *« je ne rentrais pas avant 23h pendant un an, donc elle est partie. À un moment je me suis vraiment demandé ce que je devais choisir et j'ai choisi. Ce n'est pas conciliable, c'est trop un investissement, on a trop la tête à ça et je rentrais trop tard »* (Jonas, 25 ans, batteur). Le fait de privilégier l'activité professionnelle au détriment de la vie familiale se retrouve chez plus d'un tiers des musiciens interrogés qui disent avoir le sentiment de sacrifier leur vie conjugale et/ou familiale pour leur vie professionnelle. À l'inverse, rares sont ceux qui déclarent délaisser leur trajectoire professionnelle au profit de leur vie familiale (moins de 5 %). Globalement, les familles subissent donc un empiètement plus vif de la vie professionnelle du musicien sur la vie familiale, ce qui est source de conflits d'intérêts spécifiques. Face à cette conciliation déficiente, les artistes opèrent des sacrifices familiaux qui sont surtout vécus difficilement par le partenaire et l'enfant qui subissent la mobilité et les choix de trajectoire du musicien. Ces compromis sont si pesants qu'ils aboutissent souvent à des ruptures. Rappelons que la très grande majorité des musiciens

---

<sup>380</sup> Ce qui est à l'opposé du concept de « compensation » (Zedeck, 1992) qui suppose que ce qui manque à une personne dans son travail peut être compensé par des activités extraprofessionnelles, notamment familiales.

interrogés est célibataire, séparée ou divorcée<sup>381</sup>, notamment pour des raisons de décalage des modes de vie au sein du couple. Par définition, le surinvestissement professionnel des musiciens réduit le temps et l'énergie disponibles pour leur famille, ce qui peut provoquer des conflits. De plus, les facteurs de stress d'origine professionnelle et statutaire, comme la charge mentale permanente liée au « statut » d'intermittent, peuvent parasiter et détériorer les relations familiales. L'affaiblissement du lien familial ne résulte donc pas seulement des absences itératives, mais aussi de la *flexiprécarité* de l'emploi et de ses conséquences qui affectent en profondeur les relations entre les membres de la famille. En tant qu'institution qui exige une conduite conventionnelle, la famille peut poser des problèmes au musicien qui doit faire face à des antagonismes entre ses différents attachements. C'est la manière dont il va les négocier qui va avoir des conséquences décisives sur l'orientation de sa trajectoire professionnelle ou de sa trajectoire conjugale et familiale.

L'entrée et le maintien sur le marché du travail soumettent donc le musicien à de fortes contraintes liées à la *flexiprécarité* de l'emploi parfois difficiles à concilier avec les impératifs de la vie sociale et familiale. Cette rupture à l'égard du mode de vie et des valeurs de l'entourage familial et conjugal fait figure de principe structurant des trajectoires sociales et professionnelles de nombre de musiciens. La conciliation de la vie professionnelle et de la vie domestique est fortement affectée par la particularité des métiers des arts du spectacle, dont l'exercice implique des plages de travail spécifiques (week-end, vacances pour les festivals), des horaires adaptés à la vie nocturne et de nombreux déplacements professionnels plus ou moins loin, longs et répétés.

En somme, au-delà d'un effet genre, il existe un effet de la profession sur les modes de vie, notamment la conciliation des différentes sphères sociales. Autrement dit, la manière dont le musicien vit et définit sa propre articulation travail/famille va aussi être forgée par les caractéristiques, les contraintes, les règles et la culture professionnelles. Ainsi, ce ne seraient pas seulement les caractéristiques individuelles, familiales,

---

<sup>381</sup> Lorsqu'ils sont séparés, les musiciens n'ont quasiment jamais la garde de leurs enfants ce qui renvoie à la fragilité des liens entre le père et ses enfants après la séparation, décrite par F. de Singly (1993). En effet, le fait d'être presque systématiquement parent non-gardien en cas de séparation les éloigne souvent de leurs enfants, d'autant plus dans ces situations de nomadisme professionnel et d'horaires décalés. De façon générale, lorsque les parents sont séparés, 42 % des pères voient leur enfant moins d'une fois par mois. La relation est encore plus souvent inexistante lorsque les parents ont cohabité sans se marier : 59 % des pères perdent quasiment de vue leur enfant (Léridon, Villeneuve-Gokalp, 1988). Le plus faible investissement des hommes après la séparation reflète souvent leur manque d'engagement antérieur.

organisationnelles ou institutionnelles qui interviendraient dans cette articulation, mais également ce qui relèverait de l'*ethos*<sup>382</sup> des groupes professionnels.

Après avoir analysé les conditions d'emploi et de travail des musiciens, nous nous sommes centrée sur leur condition sociale et plus particulièrement sur leur mode de vie avec l'analyse des risques sociaux inhérents au métier, de l'enchevêtrement des espaces et des temps intermittents et enfin, celle du couple et de la famille à l'épreuve de la *flexiprécarité* de l'emploi. Il en est ressorti une forme de précarité du « mode de vie musicien » avec notamment une vulnérabilité et fragilité relationnelle, conjugale et familiale. Par leur métier, les musiciens adhèrent à un mode de vie particulier et à une sous-culture professionnelle fortement cohésive, fondée sur le partage de codes culturels. C'est ce mode de socialisation professionnelle des musiciens, lié au caractère informel de l'économie de ce secteur, qui porte les germes de l'« hyper-socialisation musicale » et d'une certaine confusion de l'art et de la vie, toutes deux facteurs de pérennisation des trajectoires professionnelles. En effet, l'espace de la vie domestique est envahi par la musique, le logement tenant souvent lieu de studio d'enregistrement. C'est paradoxalement cette forme d'autonomie temporelle qui les contraint d'autant plus et l'absence de repères spatio-temporels impose une articulation très étroite des espaces privés et publics. Enfin, à l'effet genre s'ajoute un « effet profession » sur les relations conjugales et parentales qui bouleversent les trajectoires de vie familiale. La précarité de l'emploi précarise les conditions de vie des musiciens en engendrant une augmentation des ruptures sociales et familiales. L'exemple des musiciens en tant que situation conduisant à une dissymétrie des engagements professionnels et familiaux des hommes et des femmes nous donne à voir les négociations, arrangements et les évolutions des rôles conjugaux et parentaux auxquels leurs absences répétées donnent lieu, dans la vie professionnelle comme dans la vie privée. Ces cas de figure nous ont aidé à comprendre la nature des enjeux à la fois

---

<sup>382</sup> Pour B. Zarca, l'*ethos* professionnel renvoie aux « dispositions acquises, par expérience et relatives à ce qui vaut plus ou moins sur toute dimension (épistémique, esthétique, sociale, etc.) pertinente dans l'exercice d'un métier » et consiste à « apprendre non seulement ce qu'il convient de faire pour respecter les règles non écrites de son art, mais encore comment échanger avec ses confrères et les juger en tant que professionnels : ce qui fait qu'on les admire, qu'on les estime ou qu'on les méprise » (Zarca, 2009, p. 352). Selon ce point de vue, l'*ethos* professionnel, même s'il est stratifié et segmenté, constitue un dénominateur commun à un groupe professionnel.

### *Partie 3. Des trajectoires professionnelles au mode de vie des musiciens*

structurels (le rapport social entre les sexes et l'« effet profession ») et situationnels (compromis, arrangements) que révèlent ces situations de conciliation. Ce délitement des liens sociaux et familiaux, appréhendé en articulant données objectives et dimensions subjectives, a mis en exergue une intermittence des espaces, des temps sociaux et des relations sociales, conjugales et parentales. C'est, selon nous, cette intermittence « totale » qui est facteur de pérennisation des trajectoires professionnelles, surtout lorsque le musicien s'allie avec une conjointe aux dispositions congruentes.



## Conclusion

L'idée centrale soutenue dans cette troisième partie consiste à dire que l'activité professionnelle caractérisée par sa *flexiprécarité* engendre à son tour des formes de précarité du « mode de vie musicien ». Deux temps ont été distingués dans cette démonstration. Tout d'abord le chapitre 7, en tant que chapitre conclusif des deux premières parties, a rassemblé leurs idées en dressant une typologie générale, par l'intermédiaire de typologies cumulées, des trajectoires professionnelles des musiciens de variété. Il a ainsi permis de démontrer que l'aspect précaire des trajectoires réside dans le risque omniprésent de basculer d'une figure à l'autre et que certaines figures d'insertion peuvent produire certains types d'intégration. Concernant l'identité, c'est le régime des intermittents du spectacle qui intervient avec intensité dans la définition de leur identité professionnelle, alors même que la « profession » en tant que telle n'existe pas. L'exercice de ce métier, très peu encadré, n'exclut pas pour autant de forts liens interindividuels forgeant une identité de type communautaire et oblige également à développer une identité de réseau. L'élément essentiel de l'identité tient alors à une double transaction, l'une conditionnant l'autre : celle d'être reconnu par le régime d'assurance chômage comme intermittent (*identité professionnelle inversée*) et celle fondée sur la réputation (la reconnaissance par les pairs et le public). Pour les musiciens intermittents, les conditions d'accès au statut font donc office de filtre, en lieu et place d'une régulation professionnelle peu effective ; le principal risque est de ne pas parvenir à se maintenir d'une année sur l'autre au dessus du seuil de déclenchement des indemnités prévues par ce régime. Pour se maintenir dans le « statut » et le métier, les musiciens recourent à divers formes de diversification de leur activité qui représentent une dimension indispensable dans la construction des trajectoires, par la diversification des sources de revenus, l'accumulation d'expériences formatrices, le développement des

réseaux de cooptation, l'évitement de trappes de spécialisation, l'accroissement de la visibilité et de la notoriété qui s'attachent à une activité et une identité démultipliées. C'est pourquoi, le degré de concentration de l'activité a un impact très prononcé sur la précarité des trajectoires et que l'attrait qu'exerce la vie d'artiste doit beaucoup à cette mobilité et à cette polyvalence, pour autant qu'elles soient contrôlées plutôt que subies. Malgré tout, les évictions du marché musical demeurent très nombreuses à tous les âges et la réussite toujours incertaine. La précarité des trajectoires professionnelles des musiciens repose donc sur une insertion longue et sinueuse à laquelle s'ajoute une fin de trajectoire précoce et des risques d'évictions temporaires ou définitifs du système d'emploi.

Enfin, le dernier chapitre de cette thèse a réglé la focale sur les risques sociaux inhérents au métier, l'enchevêtrement des espaces et des temps intermittents et sur le couple et la famille à l'épreuve de la *flexiprécarité* de l'emploi. Cette dernière précarise, par ricochet, les conditions de vie des musiciens en engendrant notamment une augmentation des ruptures sociales et familiales. Elle peut donc avoir des conséquences négatives telles que les séparations, mais aussi plus positives sur la famille comme le fait d'avoir le temps de s'occuper de leurs enfants lorsqu'ils ne sont pas sous engagements et en déplacement. En outre, le mode de socialisation professionnelle des musiciens produit une « hyper-socialisation musicale » et une absence de repères spatio-temporels qui impose une articulation très étroite des espaces privés et publics, cependant vecteurs de pérennisation des trajectoires professionnelles. Enfin, à « l'effet genre » s'ajoute un « effet profession » sur les relations conjugales et parentales qui bouleversent les trajectoires de vie familiale. Ce délitement des liens sociaux et familiaux, appréhendé en articulant données objectives et dimensions subjectives, a mis en exergue une intermittence des espaces, des temps sociaux et des relations sociales, conjugales et familiales. Néanmoins, la famille peut parfois représenter une source de protection matérielle et morale et, en ce sens, avoir une fonction de « protection rapprochée ». Au total, le métier de musicien est atypique par la définition juridique des activités qu'il couvre, par la nature du travail qu'il offre et par les modes de vie qu'il engendre et si le musicien parvient à « durer » c'est qu'il a ajusté son profil de trajectoire et son style de vie.

# **CONCLUSION GÉNÉRALE**



Cette thèse se présente comme une analyse qualitative des trajectoires socioprofessionnelles des musiciens au regard des conditions structurelles et socio-économiques, des modes d'exercice professionnelles et des contextes dans lesquels s'élabore la reconnaissance et les modes de vie. Elle est pensée comme un système aux multiples ramifications : sociales, économiques, symboliques et artistiques où chaque élément est relié en même temps à tous les autres et à l'ensemble. Notre approche, à la jonction d'analyses mêlant propriétés structurelles du système d'emploi et comportements individuels des artistes, a mis en relief l'originalité d'un mode de régulation sociale et économique fondé sur la gestion individuelle et collective du risque. Grâce à une enquête qualitative menée auprès de 62 musiciens complétée par une immersion de deux années dans des réseaux professionnels parisiens et lyonnais, nous avons pu apporter des éléments de réponse à la question des facteurs d'instabilité et de stabilité dans l'intermittence. En reprenant les axes forts de cette thèse, nous allons voir en quoi les différents registres de la précarité<sup>383</sup> des musiciens de variété génèrent des *précarités conjuguées* (1) qui sont néanmoins compensées par des facteurs de stabilité (2). Puis, nous montrerons que l'intermittence n'est pas unique mais plurielle en fonction des combinaisons de précarités et de ressources détenues par les musiciens (3). Nous achèverons enfin cette thèse sur ses possibles prolongements tant théoriques qu'empiriques (4).

---

<sup>383</sup> La question de la précarité, parce qu'elle interroge les formes d'intégration sociale contemporaines, illustre l'intérêt de concilier les approches structurelles et les courants davantage centrés sur l'individu (Gouzien, Souchard, 1999). Nos résultats amènent à dégager deux versants complémentaires de la précarité : elle représente, d'une part, l'ensemble des registres de fragilité et d'instabilité que nous qualifions de *précarités conjuguées* et d'autre part, une mise en subordination à l'égard de tiers (sens étymologique du terme).

## **1. Les musiciens de variété au cœur de *précarités conjuguées* : une contribution à la sociologie de la précarité**

Cette thèse nous donne à voir dans quelle mesure les sphères de l'emploi, du travail et des modes de vie des musiciens de variété sont marquées par la précarité. Nous allons analyser comment les différents registres de précarité s'entrecroisent pour former ce que nous désignons les *précarités conjuguées*.

### **1.1. Une situation professionnelle englobant *flexiprécarité* de l'emploi et instabilité statutaire**

Le premier chapitre de cette thèse a abordé ce que nous qualifions de *flexiprécarité* qui recouvre les problématiques de la flexibilité et de la précarité de l'emploi intermittent. En effet, les musiciens symbolisent l'intermittence de l'emploi en flexibilité et en précarité : la flexibilité relève de la disponibilité permanente dans le temps et la précarité, son résultat, recouvre l'insécurité dans le statut. Versant flexibilité, l'emploi intermittent, fractionné et discontinu, s'effectue dans l'enchaînement de projets de durée brève à travers l'*engagement contractuel sur projet*, organisation temporaire par excellence. Cette intermittence de l'activité des musiciens est encadrée juridiquement par le Contrat à Durée Déterminée d'usage (allant de la demi-journée à plusieurs mois), forme de flexibilité contractuelle exacerbée en raison des particularités inhérentes aux métiers artistiques. Ainsi, versant précarité de l'emploi, le sous-emploi et le chômage récurrent apparaissent comme des facteurs importants de la précarité et de l'insécurité de l'emploi. Ils renvoient alors, pour cette population, à la discontinuité, c'est-à-dire aux alternances perpétuelles de périodes d'emploi et de chômage itératif, inhérent au travail intermittent. Ce qui est constitutif des musiciens de variété, c'est donc moins le fait d'être au chômage que l'enchaînement des différentes périodes chômées, leurs durées respectives et leurs récurrences. De fait, leurs emplois sont structurellement précaires dans le sens où leur précarité est entérinée par le droit et les conventions interprofessionnelles qui recouvrent l'aspect séquentiel des embauches et l'absence de cohérence et d'anticipation dans les trajectoires. En somme la *flexiprécarité* de l'emploi est structurelle, puisqu'elle est inhérente aux caractéristiques de ce métier artistique sous contrat

intermittent. Elle engendre subséquemment une instabilité identitaire empreinte d'indétermination statutaire, liée à la combinaison de traits propres au travail salarié et de traits spécifiques au travail indépendant (les « entrepreneurs-salariés<sup>384</sup> ») et au fait d'être annuellement confronté au renouvellement (ou non) du « statut » d'intermittent en fonction du nombre d'heures effectuées.

## 1.2. Fluctuation et imprévisibilité des revenus des musiciens

Cette *flexiprécarité* de l'emploi engendre une fluctuation et une imprévisibilité des revenus quant au niveau, mais surtout à la variabilité des revenus d'activité et de complément. L'analyse des différentes sources de rémunérations (salaires directs, indirects et redevances) a mis en évidence des variations longitudinales, intersectorielles et interindividuelles (chapitre 4). De même que l'emploi intermittent est discontinu, le salaire des musiciens est imprévisible et variable : le système d'emploi musical dessine un espace inégalitaire au sein duquel les disparités interindividuelles économiques sont grandes et les variations intersectorielles fortes. Ce qui laisse place à une extrême hétérogénéité des situations de revenus avec notamment des écarts spectaculaires entre les musiciens percevant le RSA et les artistes les plus renommés auxquels sont alloués de très fortes rémunérations et des droits patrimoniaux voisins très élevés. Les revenus des artistes font donc l'objet d'une cotation en continu, qui varie au gré des fluctuations de la demande du public et de la réputation acquise au sein de la communauté de pairs. Même si des différences exacerbées existent entre musiciens, leur situation est similaire en ce qu'ils doivent jongler d'une activité à l'autre, qu'ils perçoivent des revenus irréguliers et/ou minimes, alors qu'ils sont pourtant occupés à plein-temps. En ce sens, l'instabilité économique est l'un des problèmes qui pèse le plus fortement sur la majorité des musiciens : l'alternance entre les salaires et les indemnités-chômage procure certes une sécurité minimale à ceux qui ont suffisamment travaillé, mais chaque année, ce renouvellement hypothétique au régime des intermittents représente une

---

<sup>384</sup> Les premières revendications sociales des artistes-interprètes remontent à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles avaient pour but de les protéger dans l'exercice de leur activité. Puis, avec la naissance du phonographe et de la reproduction de plus en plus importante de leurs interprétations, ils ont aspirés à ce qu'elles soient protégées. En tenant compte de cette double revendication, la doctrine et la jurisprudence leur ont peu à peu élaboré un statut complexe en définissant les domaines de protection et en imaginant les régimes juridiques applicables. Ainsi, « la rencontre du statut de salarié et de celui d'interprète dans la même personne conduisit à une situation *hybride* » (Edelman, 1993, p. 165).

véritable charge mentale. Être musicien intermittent c'est donc vivre dans une insécurité financière qu'il faut assumer objectivement (fluctuation du niveau de vie), mais aussi subjectivement en supportant son coût « psychologique ».

### **1.3. La précarité dans les trajectoires professionnelles**

La précarité dans les trajectoires professionnelles des musiciens (chapitre 7) ne se manifeste pas seulement au sein des catégories repérées comme précaires, mais affectent, à des degrés certes variables, la plupart d'entre eux. De façon générale, la précarité des trajectoires professionnelles des musiciens repose sur une insertion longue et chaotique à laquelle s'ajoute une fin de trajectoire précoce et des risques d'évictions temporaires, voire définitifs du système d'emploi. En effet, le principal risque auquel les musiciens sont exposés n'est pas de connaître des périodes de chômage récurrentes, puisque ce risque est consubstantiel au régime d'emploi-chômage des artistes intermittents, mais c'est celui de ne pas parvenir à se maintenir d'une année sur l'autre au dessus du seuil de déclenchement des indemnités-chômage prévues par ce régime, voire d'être exclu du marché de l'emploi. Cette arythmie des trajectoires les précarise donc d'autant plus qu'une fois l'insertion accomplie, les cheminements restent instables et soumis à basculements. Le constat selon lequel le nombre d'intermittents de plus de 50 ans est extrêmement réduit relance davantage la question de la précarité. Il est en effet long et laborieux pour les musiciens de percer, de s'insérer et de s'intégrer professionnellement, mais au-delà d'un certain âge, il devient très difficile de se maintenir dans le métier.

### **1.4. Une fragilité dans les relations et dans les modes de vie**

La précarité des musiciens ne s'arrête pas à la précarité de l'emploi et à celle des revenus qui en découle. S'y ajoutent d'autres formes de fragilité et d'instabilité qualifiées de précarité sociale. En effet, le groupe professionnel des musiciens développe un mode de vie qui lui est propre et que nous qualifions, sous certains aspects, d'atypique et de précaire, notamment en termes de consommation et de sociabilité (vulnérabilité relationnelle et fragilité des liens sociaux, conjugaux et



parentaux) développés au chapitre 8. Les musiciens vivent en effet un entre-soi communautaire qui assure une forte intégration à l'intérieur du groupe des pairs, mais produit une certaine marginalisation à l'égard du reste de la société. Autrement dit, ce sont les pratiques caractéristiques du « mode de vie musicien » qui concourent à la cohésion de ce groupe professionnel et social, fondé sur un type de sociabilité qui assure la cohésion interne du groupe tout en favorisant la clôture de l'espace social des musiciens sur lui-même. Ce qui concourt à la mise en œuvre d'un type de socialisation fortement cohésif, fondé sur une solidarité de style communautaire, mais porteuse d'une intégration sociale déficiente et donc d'une forme de précarité des liens sociaux.

La précarité déborde donc la sphère professionnelle dans la mesure où elle retentit sur les modes de vie en favorisant une précarité des liens conjugaux et parentaux ; les forts taux de célibat et de séparations représente un indice de *précarité du lien conjugal* (chapitre 8). En somme, les musiciens sont confrontés à des difficultés pour se stabiliser et s'intégrer socialement : se loger, gérer un budget, se mettre en couple, fonder une famille, élever des enfants, prendre des vacances deviennent alors autant de comportements élémentaires que l'emploi intermittent rend difficiles, voire en partie inaccessibles pour certains. À un effet genre s'ajoute un « effet profession » sur les relations sociales qui bouleversent les trajectoires de vie familiale. La précarité de l'emploi précarise donc les conditions de vie des musiciens en engendrant notamment une augmentation des ruptures sociales, conjugales et familiales.

### **1.5. Les *précarités conjuguées* des musiciens de variété**

L'ensemble de la thèse a analysé différents registres de précarités que nous venons de rappeler brièvement. Mais son apport essentiel réside dans un concept qui met en exergue leur caractère convergent : les *précarités conjuguées*. Il met l'accent sur les influences réciproques des différents registres de précarité et sur l'idée de leur « déclinaison », entendue au sens grammatical du terme. Ainsi, les différents registres de précarités évoqués (précarité de l'emploi, statutaire, de l'identité, des revenus, dans trajectoires professionnelles et précarité sociale) se cumulent, s'assemblent, se relient, s'associent et se combinent pour générer un « système de précarités » identifié sous le terme de *précarités conjuguées*. Dans son sens grammatical, le verbe « conjuguer »

signifie « présenter dans un ordre convenu les changements que subit un verbe d'après les voix, les modes, les temps et les personnes ». Il est employé ici comme métaphore pour désigner le fait que ces *précarités conjuguées* font système pour former un ensemble d'éléments objectifs et subjectifs coordonnés par leur interaction réciproque. Cette thèse avance donc l'idée centrale selon laquelle l'intégration professionnelle « incertaine » (Paugam, 2000) des musiciens engendre une intégration sociale et familiale difficile. En cela, nous parlons de *précarités conjuguées* puisque la précarité de l'emploi et dans les trajectoires musicales induisent une fragilisation sociale et dans les relations conjugales et parentales. C'est cet ensemble qui régit le fonctionnement des trajectoires socioprofessionnelles des musiciens de variété, auquel s'ajoutent des facteurs de stabilité.

## **2. Les ressources économiques, sociales et symboliques compensant les *précarités conjuguées***

Pour pérenniser leur trajectoire professionnelle et contrebalancer leurs *précarités conjuguées*, les musiciens intermittents doivent bénéficier de points d'ancrage. Autrement dit, la vie intermittente peut demeurer friable sur le long terme si, en parallèle, des ressources hétérogènes concourent à davantage de stabilité. Il s'agit donc d'étudier quelles sont les ressources tant économiques que sociales et symboliques qui permettent, aux musiciens, de réduire cette instabilité socioprofessionnelle permanente. Cependant, ces différents facteurs de stabilité sont aussi sources d'inégalités, selon que les musiciens disposent ou non de ces ressources matérielles et immatérielles.

### **2.1. La discontinuité de l'emploi et des revenus compensée par le régime des intermittents**

La *flexiprécarité* de l'emploi et l'irrégularité des revenus sont contrebalancées économiquement et juridiquement par le régime des intermittents du spectacle (chapitre 2) qui confère à la fois une identité professionnelle (chapitre 7) et un relatif équilibre des ressources financières à l'artiste. Ce régime permet d'accéder à une protection sociale particulière relevant d'un mode d'affiliation spécifique au régime d'assurance-

chômage, régi par l'annexe X, où le non-emploi des artistes est indemnisé dans le cadre de l'Unedic. Cette forme de garantie et de continuité de revenu constitue une contrepartie à l'insécurité et à la discontinuité de l'emploi artistique. Cette gestion sociale du chômage des artistes apparaît ainsi comme un facteur central de régulation de la gestion économique de ce secteur professionnel où les trajectoires des musiciens intermittents sont donc, en partie, sécurisées. Même si ce filet de sécurité est provisoire et conditionnel, il prend en charge ces périodes interstitielles et vient compenser la *flexiprécarité* de l'emploi intermittent<sup>385</sup>.

## **2.2. Les réseaux de cooptation et la diversification de l'activité comme stabilisation des trajectoires, des revenus et de l'identité professionnelle**

La précarité des trajectoires professionnelles est contrebalancée socialement par les réseaux de cooptation (chapitre 5) et économiquement par le facteur travail *via* la diversification des activités (chapitre 7). D'une part, l'insertion dans les réseaux de cooptation pourvoyeurs d'emplois, de formation et d'information sur l'état du marché procure un niveau minimum d'activité et donc de rémunération, stabilisant, voire augmentant du même coup la réputation des musiciens à l'intérieur de ce système d'emploi désintégré et mouvant. Ces relations interindividuelles structurent le milieu professionnel en tant qu'elles constituent une ressource immatérielle capitale dans l'accès aux informations et au placement des interprètes sur les projets. Autrement dit, le capital social<sup>386</sup> est indispensable aux musiciens pour stabiliser leur position dans le système d'emploi en développant le nombre de projets auxquels ils se rattachent et donc le nombre d'engagements. Si le positionnement dans les réseaux de cooptation et le degré de renom qui en découle sont sources d'inégalités de revenus, ils représentent tout autant des ressources sociales et symboliques vecteurs de stabilité (pour ceux qui les

---

<sup>385</sup> N'omettons pas de préciser que lorsque les artistes ne satisfont pas aux conditions d'accessibilité du régime, ils perçoivent alors le RSA, seule « solution » qui s'offre à nombre d'entre eux qui ne parviennent pas à tirer des revenus suffisants du travail artistique.

<sup>386</sup> Le capital social représente l'ensemble des relations « socialement utiles » qui peuvent être mobilisées par les agents dans le cadre de leur trajectoire professionnelle et sociale. P. Bourdieu (1979) montre comment la répartition et la mobilisation des divers capitaux (économique, culturel, social et symbolique) par les agents sociaux sont source d'inégalités.

possèdent) face à l'instabilité permanente de l'emploi intermittent. En effet, dans le système d'emploi artistique, où domine la dissolution permanente des équipes réunies pour un concert ou pour un album, l'existence de réseaux apporte des éléments de stabilité, en facilitant les recrutements par cooptation et l'identification des compétences sur la base des réputations individuelles. Le sous-emploi récurrent mêlé à une faiblesse des revenus est donc notamment l'apanage des musiciens subissant une intégration déficiente dans les réseaux de placement et/ou une réputation défavorable.

D'autre part, la volonté de se maintenir dans la profession et l'ambition d'y réussir doivent conduire le musicien à rechercher le schéma de diversification des activités le plus favorable. Le rapport entre la multiplication des activités professionnelles par les diversifications et le maintien sur le marché artistique est une constante de la profession. Il permet d'expliquer pourquoi l'activité multisectorielle et la polyvalence professionnelle ne sont pas pénalisantes, mais sécurisent au contraire les trajectoires professionnelles en étant un ressort de réussite et en réduisant les risques professionnels. Que la diversification soit interne, connexe ou externe, elle représente autant de manières de se ménager « une voie pour durer » qui augmente les chances de survie professionnelle et les conditions d'exercice de l'activité. Le fait de démultiplier son activité procure une variété des sources de revenus, un moyen d'accroître son expérience, d'accumuler des compétences et d'élargir son réseau social. En somme, il constitue une voie pour établir sa réputation et une forme d'assurance contre l'instabilité et les risques inhérents à l'exercice du métier. La pluriactivité s'inscrit alors dans des stratégies de pérennisation de l'identité artistique ainsi que du rapport à l'emploi et au travail musical.

### **2.3. Vocation et satisfactions au travail comme compensations de l'instabilité économique**

Les musiciens tirent satisfaction (chapitre 6) de leur situation professionnelle précaire par la construction sociale de leur vocation artistique ainsi que par les sources de satisfaction inhérentes au travail (relations au travail, conditions de travail et tâches accomplies) et celles émanant du travail (gratifications et profits symboliques tels que la

reconnaissance professionnelle et le succès médiatique) qui viennent contrebalancer la *flexiprécarité* de l'emploi et la fluctuation des revenus.

## 2.4. Une ressource globale : le soutien familial

La famille du musicien, celle dont il est issu et celle qu'il a fondée, exerce une influence non négligeable sur sa trajectoire socioprofessionnelle. Les vulnérabilités relationnelles et économiques peuvent se réduire par un « soutien relationnel » (Reichmann, 1991) qui désigne les ressources dont dispose un individu au travers de son réseau de relations sociales pour faire face aux événements difficiles (Cohen, Syme, 1985). Pour analyser le rôle de l'entraide familiale, deux indicateurs complémentaires peuvent être distingués : l'aide mobilisable (celle à laquelle le musicien peut recourir en cas de difficultés) et l'aide reçue effectivement (Paugam, Zoyem, 1997). Elle se décompose en aide financière, aides en nature (hébergement chez les parents) et en diverses formes de soutien moral par les liens affectifs (Pitrou, 1992 ; Coenen-Huter, 1994 ; Attias-Donfut, 2005 ; Déchaux, 2009). Si le volume de l'entraide importe, la source et surtout la qualité ou le type de support (affectif, instrumental, financier ou informationnel) priment. Le soutien est bien souvent affectif avant d'être matériel. Tout au long de cette thèse, de nombreux cas de musiciens ont donné à voir l'importance de ces aides familiales économiques et/ou affectives.

Concernant la famille que le musicien a fondée, dans les couples mixtes, c'est bien souvent le salaire du partenaire, même peu élevé mais régulier, qui va assurer la pérennité de la cellule familiale. L'emploi du conjoint apparaît alors comme un emploi de soutien à l'activité artistique du musicien. Plus encore, il assure au ménage une stabilité sociale et financière que ne procure pas toujours l'activité artistique. À l'inverse, les musiciens issus de couples endogames pérennisent leur trajectoire et leur couple en s'alliant avec des conjointes aux dispositions congruentes. Les *précarités conjuguées* peuvent être porteuses d'éclatement familial, mais peuvent aussi générer d'autres échanges, de nouvelles solidarités intrafamiliales permettant de faire « tenir ensemble » famille et travail.

C'est là l'un des apports essentiels de cette thèse que d'avoir mis en lumière ces *précarités conjuguées* compensées par des facteurs de stabilité hétérogènes<sup>387</sup>. Cependant, en étudiant l'aide dont bénéficient les musiciens, nous avons repéré que les mécanismes de l'entraide et les figures de cette protection qui, bien qu'essentielle pour lutter contre la précarisation, renforcent les inégalités sociales et les inégalités sur le marché du travail. En effet, la mobilisation de ces ressources hétérogènes exacerbe la polarisation et les inégalités entre musiciens dans la mesure où l'éventualité et la hauteur des aides dépendent du milieu social d'origine et de la propension de l'entourage à apporter de l'aide. Au-delà même de sa dimension matérielle, la source et la signification du soutien relationnel varient selon les milieux sociaux dans la mesure où la structure des réseaux de sociabilité et d'entraide est étroitement liée à l'appartenance sociale<sup>388</sup> : l'entourage se mobilise d'autant plus que les parents concernés sont diplômés et sont, de ce fait, avantageusement positionnés socialement. La situation familiale influence donc directement la façon de gérer l'insécurité financière du musicien et l'entraide est d'autant plus importante que l'on a affaire aux milieux les mieux dotés.

### **3. Une contribution aux analyses sur l'intermittence : une intermittence plurielle et à *temps-plein***

C'est là le principal apport de cette thèse que d'avoir démontré que l'intermittence n'est pas unique mais plurielle. Autrement dit, qu'il n'existe pas une, mais des intermittences selon les combinaisons de précarités et de ressources mobilisées. Ces distinctions ont lieu selon les moments de la trajectoire d'un musicien (chapitres 4 et 7) : une photographie de la trajectoire socioprofessionnelle à un instant donné (approche statique) ou une séquence des étapes sur plusieurs années (approche dynamique) n'offrent pas les mêmes combinaisons entre précarité et stabilité. Outre les évolutions

---

<sup>387</sup> Il est à noter que la précarité des liens conjugaux et parentaux n'est compensée par aucune ressource directe dans la mesure où elle est consubstantielle aux caractéristiques propres du métier, notamment au nomadisme géographique (chapitre 8).

<sup>388</sup> De façon générale, au milieu populaire correspondent des réseaux centrés principalement sur la parenté, que l'on fréquente avec assiduité. Aux couches moyennes et diplômées, un réseau tourné vers les relations amicales, même si le parent n'en assume pas moins son rôle de soutien. Donc mieux on est positionné socialement, plus on a de chance d'obtenir de l'aide de son entourage (Héran, 1988).

durant la trajectoire, ces différences se retrouvent également entre les musiciens puisque chaque trajectoire dessine une combinaison unique de précarités et de ressources mobilisées pour les compenser. Mais surtout, la précarité de l'emploi des musiciens relève d'un processus dont les effets ne se manifestent pas seulement au sein des catégories classiquement précaires, mais affectent, à des degrés variables, la totalité d'entre eux. Selon les degrés de précarités et de stabilités, la précarité du musicien peut être *structurelle*<sup>389</sup> (peu de précarité et de ressources mobilisées), *relative* (les ressources mobilisées étant multiples, la précarité est relativement sécurisée) ou *permanente* (forte précarité avec peu de facteurs de stabilité).

Au total, à tout point de vue, il est donc difficile d'assumer un « temporaire permanent » et d'accepter de s'installer durablement dans une *intermittence à plein-temps* au sens où l'intermittence n'est pas que celle de l'emploi, mais touche toutes les sphères de la vie sociale. En effet, le rapport à l'emploi, au travail et au mode de vie, appréhendé en articulant données objectives et dimensions subjectives, a mis en exergue une intermittence de l'emploi, du travail, des revenus, des espaces, des temps sociaux et des relations sociales, conjugales et familiales, soit une intermittence des lieux, des temps et des rôles. Nous qualifions cette forme d'intermittence totale et permanente d'*intermittence à plein-temps*. C'est, selon nous, cette forme d'*omnittance*<sup>390</sup> qui est facteur de pérennisation des trajectoires professionnelles, mais qui fragilise en retour les trajectoires sociales et familiales.

#### 4. Prolongements de la thèse

Avec le recul qu'offre l'achèvement de la rédaction, il peut s'avérer intéressant d'envisager à nouveau une enquête sur les musiciens ou sur l'objet précarité en bénéficiant de l'expérience acquise. Ce qui pourrait notamment nous inviter à traiter les dimensions insuffisamment approfondies au cours de l'enquête empirique ou nous amener à élargir la problématique et la population étudiée. Il convient alors d'ouvrir

---

<sup>389</sup> Le développement de l'emploi intermittent n'est pas nécessairement synonyme de précarisation et il recouvre parfois des formes relativement stabilisées de participation au système d'emploi, mais dans ce cas, le musicien échappe d'autant moins à la précarité des liens sociaux et familiaux.

<sup>390</sup> Le préfixe « omni », qui « se réfère à tout », renvoie ici à une discontinuité dans toutes les sphères de la vie sociale.

cette thèse sur l'évocation des perspectives d'un retour au terrain par un élargissement théorique et empirique.

En ce qui concerne les méthodes de recherche, une démarche comparative permettrait d'affiner les distinctions entre les pays européens esquissés au chapitre 2. Il serait alors intéressant d'envisager une comparaison internationale du statut de l'artiste afin de voir en quoi se différencient la création artistique, l'emploi, le travail et les modes de vie des musiciens dans des pays ne bénéficiant pas du régime des intermittents.

Ensuite, pour faire écho à la question des générations, il serait fructueux de compléter cette analyse en creusant davantage la question des fins de trajectoires professionnelles. L'étude du vieillissement en emploi des musiciens nous apparaît en effet être une entrée analytique féconde sur les conséquences des fragmentations contemporaines du salariat. Dans cette perspective, il serait intéressant de réitérer plusieurs fois les entretiens auprès des mêmes musiciens jusqu'à leur fin de trajectoires afin de compléter ces entretiens biographiques avec celles de nos entretiens isolés. Ce qui nous permettrait de creuser à la question suivante : pourquoi y a-t-il si peu d'intermittents au-delà de 50 ans et que deviennent alors les artistes en fin de trajectoire ?

Nous avons également constaté que l'examen des modes de vie pourrait être enrichi par le croisement des entretiens des musiciens avec ceux de leur partenaire. Ce qui permettrait de creuser la question de la conciliation des activités professionnelles et familiales ainsi que celle des arrangements conjugaux soumis aux mobilités professionnelles. Les entretiens auprès des deux membres du couple permettraient de confronter les points de vue et de dresser des figures de trajectoires conjugales et familiales, en approfondissant notamment davantage les distinctions entre les couples mixtes et les couples endogames.

Enfin, nous pourrions envisager un prolongement qui élargirait les problématiques croisées de la flexibilité et de la précarité au-delà du seul secteur de la culture pour appréhender plus globalement l'ensemble des travailleurs intermittents et précaires (les intérimaires, les vacataires, les salariés sous CDD, en temps partiel subi, en stages). Cette approche globalisante viserait à démontrer le développement tendanciel vers un néo-salariat précarisé. En effet l'essor de l'intermittence témoigne de la modification des normes de l'intégration professionnelle et sociale dans un contexte où les phases de



« passage entre deux états<sup>391</sup> », les mobilités et les transitions professionnelles se conjuguent avec la précarité et une socialisation dans l'emploi instable qui peine à intégrer toute la population. Les intermittents du spectacle ne constituant qu'une des composantes de cette évolution du système d'emploi, leur analyse ne suffit donc pas et d'autres évolutions cruciales doivent être étudiées pour saisir l'ampleur de ces mutations. Dans ce contexte, le néologisme « précarariat<sup>392</sup> » (Castel, 2003) prend tout son sens, mais celui d'*intermittariat*, employé au sens où la discontinuité des parcours et des rythmes sociaux se généralise, rend davantage compte des conséquences de ces évolutions dans les sphères de l'emploi, du travail et des modes de vie. Cette analyse de la *flexiprécarisation* des musiciens de variété, en tant que révélateur des mutations du système d'emploi avec l'élargissement du travail en intermittence, pourrait donc être prolongée par une recherche sur la condition salariale en général. Si la situation des artistes intermittents est singulière, elle est assez symptomatique des évolutions du système d'emploi d'aujourd'hui, rendant possible un glissement vers l'analyse d'une intermittence salariale aux multiples conséquences. En partant de cette étude spécifique aux intermittents du spectacle, il est donc possible de se demander dans quelle mesure les travailleurs du spectacle se trouvent dans une situation comparable aux autres *travailleurs en intermittence* ?

---

<sup>391</sup> Le salariat muterait tendanciellement vers le développement d'alternances d'emploi, de non-emploi et de formations tout au long des trajectoires professionnelles (Eckert, 2006). La norme ne change pas puisque le salariat et l'emploi stable demeurent une situation à atteindre, cependant la tendance émergente est celle d'un mouvement de précarisation croissant où l'emploi à durée déterminée est devenu le sort de millions de salariés pour qui la stabilité est de plus en plus incertaine.

<sup>392</sup> Sous la plume de R. Castel, le « précarariat » désigne tout à la fois le type de salariat caractérisé par les formes d'emploi précaire (CDD, emplois intérimaires, les différentes formes d'emploi aidés ou de quasi-emplois, stages rémunérés) ; ainsi que la part de la population salariée durablement installée, par choix ou par contrainte, dans ce type d'emploi, et qui, allant en grossissant, a vocation à absorber une part de l'ancien salariat. Le développement actuel des formes d'emploi précaire, qui dérogent aux normes d'emploi de la période fordiste, lui apparaît logiquement comme l'apparition d'un nouveau rapport social, différent du salariat, qu'il nomme le « précarariat ».



# **BIBLIOGRAPHIE**



Aballéa F., 2000, « Quel avenir pour les professions sociales installées ? », in Chopart J.-N., *Les mutations du travail social, dynamique d'un champ professionnel*, Paris, Dunod.

Aballéa F., 2007, « La sociologie des professions : un paradigme œcuménique ? », in Durand J.-P., Gasparini W., *Le travail à l'épreuve des paradigmes sociologiques*, Toulouse, Octarès, pp. 161-175.

ADAMI, 2006, « Filière de la musique enregistrée : quels sont les véritables revenus des artistes interprètes ? », avril.

Akoun A., Ansart P. (dir.), 1999, *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Le Robert et le Seuil.

Amar M., Koubi M., 2004, « Les entreprises du spectacle de 1995 à 2001. Emploi, salaires et gestion de la main d'œuvre », *Insee Première*, n° 978, juillet.

Angers M., 1992, *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, Montréal, Centre éducatif et culturel.

Antonmattéi P.-H., 2006, « L'Odyssée du contrat de travail ? », *Droit social*, n° 2, février.

Appay B., 2005, *La dictature du succès. Le paradoxe de l'autonomie contrôlée et de la précarisation*, Paris, L'Harmattan.

Assassi I., 2008, « Régulation du canal dans un environnement incertain. Le cas des arts du spectacle », *Revue française de gestion*, n° 182, pp. 135-153.

Attal-Toubert K., Lavergne H., 2006, « Premiers résultats de l'enquête sur l'emploi 2005 », *Insee Première*, n° 1070, mars.

Attias-Donfut C., 2005, « Solidarités familiales, solidarités publiques. L'indispensable complémentarité », *Economie et humanisme*, n° 374, pp. 68-71.

Auer P., Cazes S., 2000, « L'emploi durable persiste dans les pays industrialisés », *Revue internationale du travail*, vol. 139, n° 4, décembre, pp. 427-459.

Auer P., Cazes S., 2003, « The Resilience of the Long-Term Employment Relationship », in Auer P. et Cazes S. (ed.), *Employment stability in an age of flexibility. Evidence from Industrialized Countries*, International Labour Office, Genève, pp. 22-58.

Auer P., Gazier B., 2006, *L'introuvable sécurité de l'emploi*, Paris, Flammarion

Barbier J.-C., Gautié J. (dir.), 1998, *Les politiques de l'emploi, en Europe et aux États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France.

Barbier J.-C., 2000, *La flexibilité du travail et de l'emploi*, Paris, Flammarion.

Barbier J.-C., 2005a, « La précarité, une catégorie française à l'épreuve de la comparaison internationale », *Revue française de sociologie*, n° 46-2, avril-juin, pp. 351-371.

Barbier J.-C., 2005b, « Apprendre du Danemark ? Réflexion sur le « miracle » danois », *Esprit*, juillet, pp. 54-64.

Barbier J.-C., 2005c, « Citoyenneté, flexibilité et formes d'activation de la protection sociale en Europe », in *Concilier flexibilité du travail et cohésion sociale, un défi à relever*, Belgique, Éditions du Conseil de l'Europe, n° 15, pp. 227-246.

Barrère-Maurisson M.-A., 1992, *La division familiale du travail. La vie en double*, Paris, Presses Universitaires de France.

Barrère-Maurisson M.-A., Rivier S., Marchand O., 2000, « Temps de travail, temps parental. La charge parentale : un travail à mi-temps », *Premières Synthèses, DARES*, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité, n° 20.1, mai.

Barrère-Maurisson M.-A., 2001, *Partage des temps et des tâches dans les ménages*, La Documentation Française, série Cahier Travail et Emploi.

Barrère-Maurisson M.-A., 2003, *Travail, famille : le nouveau contrat*, Paris, Gallimard.

Baudelot C., Gollac M., 2003, *Travailler pour être heureux ? Le bonheur et le travail en France*, Paris, Fayard.

Beaud S., Weber F., 2003, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte.

Becker H.-S., 1985, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.

Becker H.-S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Becker H.-S., 2006, *Le travail sociologique. Méthodes et substances*, Fribourg, Academic Press Fribourg.

- Benhamou F., 2004, « L'analyse économique de le musique enregistrée. Qui connaît la chanson ? », *Revue de la bibliothèque nationale de France*, n° 16, pp. 56-58.
- Benoît A., Gerbaux F., 1999, « La pluriactivité : pratiques sociales et réponses juridiques », in Saillard Y., *Contributions à l'analyse des mutations du travail*, Toulouse, Octarès, pp. 17-26.
- Béra M., Lamy Y., 2003, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin
- Berger S., Piore M., 1980, *Dualism and discontinuity in industrial societies*, New York, Cambridge University Press.
- Bernoux P., 1999, *La sociologie des entreprises*, Paris, Le Seuil.
- Bertaux D., 1997, *Les récits de vie*, Paris, Nathan Université.
- Bertaux-Wiame I., Tripier P. (dir.), 2006, « Les intermittents du foyer. Couples et mobilité professionnelle », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 41.
- Bertaux-Wiame I., Triper P., 2006, « Les intermittents du foyer ou les arrangements entre membres des couples qui travaillent loin l'un de l'autre » in Bertaux-Wiame I., Tripier P. (dir.), « Les intermittents du foyer. Couples et mobilité professionnelle », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 41, pp. 11-22.
- Bertaux-Wiame I., 2006, « Conjugalité et mobilité professionnelle : le dilemme de l'égalité », in Bertaux-Wiame I., Tripier P. (dir.), « Les intermittents du foyer. Couples et mobilité professionnelle », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 41, pp. 49-73.
- Bertrand J., 2009, « Entre « passion » et incertitude : la socialisation au métier de footballeur professionnel », *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 3, juillet, pp. 361-378.
- Bevort A., Lallement M. (dir.), 2007, *Le capital social. Performance, équité et réciprocité*, Paris, La Découverte.
- Bevort A., Lallement M., Nicole-Drancourt C., 2007, « Flexicurité, la protection de l'emploi en débat », *Problèmes politiques et sociaux*, La Documentation Française, n° 931.
- Bidet A., Pillon T., Vatin F., 2000, *Sociologie du travail*, Paris, Montchrestien.
- Bigot J.-F., 2003, « Enquête sur l'emploi 2003. L'emploi diminue et le chômage augmente fortement », *INSEE Première*, n° 958.
- Bihr A., 2006, « La précarité gît au cœur du rapport salarial. Un perspective marxiste », *Revue Interrogations*, pp. 36-41.

Billiard I., Debordeaux D., Lurol M. (dir.), 2000, *Vivre la précarité. Trajectoires et projets de vie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

Boissonnat J., 1995, *Le travail dans vingt ans. Rapport de la Commission Boissonnat*, Commissariat général du Plan, La Documentation française, Éditions Odile Jacob.

Boissonnat J., 2001, *La fin du chômage ?*, Paris, Calmann-Lévy.

Boltanski L., Chipello E., 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

Bonnet E., Collet B., Maurines B., 2006, « Carrière familiale et mobilité géographique professionnelle » in Bertaux-Wiame I., Tripier P. (dir.), « Les intermittents du foyer. Couples et mobilité professionnelle », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 41, pp. 75-98.

Bonnewitz P., 2002, *Pierre Bourdieu. Vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses.

Bourdieu P., 1975, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2, mars, pp. 67-94.

Bourdieu P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit.

Bourdieu P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Les éditions de Minuit.

Bourdieu P., 1997, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.

Bouvery P.-M., 2003, *Les contrats de la musique*, IRMA.

Boyer R. (dir.), 1987, *La flexibilité du travail en Europe. Une étude comparative des transformations du rapport salarial dans sept pays de 1973 à 1985*, Paris, La Découverte.

Boyer R., 2006, *La flexicurité danoise, quels enseignements pour la France ?*, Paris, Rue d'Ulm Éditions.

Bozon M., Héran F., 1987, *La formation du couple*, Paris, La Découverte.

Bozon M., Héran F., 1988, « La découverte du conjoint. Les scènes de rencontre dans l'espace social », *Population*, n° 43, pp. 121-150.

Brandl E., 2000, « La sociologie compréhensive comme apport à l'étude des musiques amplifiées, actuelles et régionales » in Green A.-M. (dir.), *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, l'Harmattan, pp. 257-301.

Bredgaard T., Larsen F., Madsen P.-K., 2005, *The flexible Danish Labour Market, a Review*, Carma, Aalborg University.

Bresson M., 2007, *Sociologie de la précarité*, Paris, Armand Colin.



- Burchell B.-J., 2005, « Les coûts sociaux de la précarité de l'emploi : bien-être psychologique et vie familiale », in *Concilier flexibilité du travail et cohésion sociale, un défi à relever*, Belgique, Éditions du Conseil de l'Europe, n° 15, pp. 75-116.
- Bureau M.-C., 2006, « L'entrepreneuriat culturel et associatif : une question d'économie politique », *Economie et solidarités*, Presses de l'Université du Québec, vol. 36, n° 1.
- Bureau M.-C., Perrenoud M., Shapiro R. (dir.), 2009, *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion.
- Buscatto M., 2007, *Femmes du Jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS éditions.
- Buscatto M., Loriol M., Weller J.-M. (dir.), 2008, *Au-delà du stress au travail : une sociologie des agents publics au contact des usagers*, Ramonville Saint-Agne, Éres.
- Cacouault M., Ravet H., 2008, « Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre », *Travail, Genre et Sociétés*, n° 19, pp. 19-108.
- Cahuc P., Kramarz F., 2005, « De la précarité à la mobilité : vers une sécurité sociale professionnelle », Rapport au Ministre de l'Économie des Finances et de l'Industrie et au Ministre de l'Emploi, du Travail et de la Cohésion sociale, La Documentation Française, juin.
- Caillé A., 2007, *La quête de reconnaissance : nouveau phénomène social total*, Paris, La Découverte.
- Camdessus M., 2004, *Le sursaut. Vers une nouvelle croissance pour la France*, Rapport au Ministre de l'Économie des Finances et de l'Industrie, La Documentation Française, octobre.
- Capiau S., Wiesand A.-J., 2006, « La situation des professionnels de la création artistique en Europe », Parlement Européen, Direction Générale des politiques internes de l'Union, Culture et Éducation, août.
- Carabalona J., 2004, « Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant », Ministère de la Culture et de la Communication, octobre.
- Cardon V., 2007, *Le cycle de vie professionnel en régime d'emploi-chômage : le cas des comédiens*, Communication aux 11èmes Journées Internationales de Sociologie du Travail intitulées « Restructurations productives, précarisation, valeurs », Londres, 20-22 juin.
- Cardon V., 2007, *Des congés aux retraites ou comment étudier les retraites des artistes à partir des données de la Caisse des Congés Spectacles ? Enjeux méthodologiques*, Communication aux 11èmes Journées Internationales de Sociologie du Travail intitulées « Restructurations productives, précarisation, valeurs », Londres, 20-22 juin.

Castagnac G., 2006, « Processus de structuration d'un secteur. Le développement des musiques actuelles et leur entrée en politiques publiques », Intervention pour la FNCC, 15 novembre.

Castel R., Laé J.-F., 1991, *Le RMI, une dette sociale*, Paris, L'Harmattan.

Castel R., 1995, *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Fayard.

Castel R., 2003, *L'insécurité sociale : qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Le Seuil.

Castel R., 2007, *La discrimination négative. Citoyens ou indigènes ?*, Paris, Le Seuil.

Causser J.-Y., Durand J.-P., Gasparini W. (coord.), *Les identités au travail. Analyses et controverses*, 2009, Toulouse, Octares.

Caveng R., 2010, « Salariat libéral et auto-exploitation. Les travailleurs des entreprises de sondages », *Les notes de l'Institut Européen du Salariat*, ies-salariat.org, n° 15, août-septembre, pp. 1-4.

Céfal D. (dir.), 2003, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.

CERC, 2005, *La France en transition, 1993-2005*, Paris, La Documentation française, Rapport n° 7.

Cézard M., Dussert F., Gollac M., 1992, « Travail : des conditions mal supportées », *Travail et emploi*, n° 51.

Cézard M., Hamon-Cholet S., 1999, « Travail et charge mentale », *Premières Synthèses*, Dares, n° 27, janvier.

CFDT, 2006, « Résolution « Engagés dans une société en mutation », *Syndicalisme hebdo*, n° 3083, juillet, pp. 62- 91.

CGT, 2004, « Nouveau statut du travail salarié », Document de travail, n° 3, février.

CGT, 2004, « La sécurité sociale professionnelle : une utopie réaliste », *Impact*, juin.

CGT, 2007, « Négociation sur le marché du travail. Au pas de charge », *La nouvelle vie ouvrière*, 26 octobre.

Chapoulie J.-M., 1984, « Everett C. Hughes et le développement du travail de terrain en sociologie », *Revue Française de Sociologie*, n° 4, pp. 582-608.

Charrier G., Deroff M.-L., 2006, « La décohabitation partielle : un moyen de renégocier la relation conjugale ? », in Bertaux-Wiame I., Tripier P. (dir.), « Les intermittents du

foyer. Couples et mobilité professionnelle », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 41, pp. 99-117.

Charpillon J., 2004, « Propositions de nouvelle définition du champ des annexes VIII et X pour l'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle », Projet de note soumis au Ministre de la Culture et de la Communication, juillet.

Chassard Y., Bosco A., 1998, « L'émergence du concept d'employabilité », *Droit social*, n° 903.

Cingolani P., 2005, *La précarité*, Paris, Presses Universitaires de France.

Clot Y., 2010, *Le travail à cœur. Pour en finir avec les risques psychosociaux*, Paris, La Découverte.

Coenen-Huther J., 1994, *La mémoire familial*, Paris, L'Harmattan.

Cohen C., Syme S.-L., 1985, *Social Support and Health*, Academic Press Inc.

Corsani A., Lazzareto M., Moulier-Boutang Y., Oliveau J.-B., 2005, *Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel : les « annexes 8 et 10, » cas particulier d'une problématique plus générale. Comment financer la protection sociale dans le cadre de la discontinuité de l'emploi*, Rapport d'étape, Laboratoire Matisse-Isys, Paris 1, janvier.

Corsani A., Oliveau M., 2005, *Enquête statistique, économique et sociologique du régime d'assurance-chômage des professionnels du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel*, Rapport d'enquête, Laboratoire Matisse-Isys, Paris 1.

Corsani A., Lazzareto M., 2008, *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam.

Coulangéon P., 1999, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan.

Coulangéon P., 2000, « Pour une sociologie du travail musical », in Green A.-M. (dir.), *Musique et sociologie*, Paris, L'Harmattan.

Coulangéon P., 2001, « Jazz et sociologie. Un bilan critique », *Les Cahiers du jazz*, Revue musicale, janvier.

Coulangéon P., 2003, « Les musiciens interprètes », *Développement Culturel*, Bulletin du Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, n° 140, juin.

Coulangéon P., Ravet H., 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, juillet-septembre.

Coulangeon P., Ravet H., Roharik I., 2004, « Le sexe de l'âge. Effets différenciés du vieillissement professionnel chez les artistes », *Genre et données longitudinales*, Relief n° 4, Cereq.

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

Coutrot T., 1998, *L'entreprise néolibérale, nouvelle utopie capitaliste ?*, Paris, La Découverte.

CSSTM, 2010, « La protection sociale des artistes dans les pays de l'Union européenne », juillet.

Dantec (le) E., 1998, *Le marché du travail des professeurs de danse dans les départements de l'Hérault et des Pyrénées-Orientales*, Département des études et de la prospective.

DARES, 2008, « Flexicurité et réforme du marché du travail », *Travail et emploi*, La Documentation française, n° 113, janvier-mars.

Daugereilh I., Martin P., 2000, « Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des Affaires sociales*, n° 3-4, juillet-décembre, pp. 77-92.

Déchaux J.-H., 2009, « Les trois facettes de la solidarité familiale », in Minonzio J., Pagis J., « Entraide familiale et solidarités entre les générations », *Problèmes politiques et sociaux*, n° 962-963, pp. 142-157.

Decouflé A.C., Maruani M., 1987, « Pour une sociologie de l'emploi », *Revue Française des Affaires Sociales*, n° 3, juillet-septembre 1987, pp. 7-29.

Degenne A., Forsé M., 1994, *Les réseaux sociaux. Une analyse structurale en sociologie*, Paris, Armand Colin.

Del Sol M., Gouzien A., Souchard N., Turquet P., 1998 « Répartition du travail et identités salariales. Marins pêcheurs, saisonniers, intérimaires et intermittents », *Travail et emploi*, n° 74, pp. 63-76.

Del Sol M., Eydoux A., Gouzien A., Merle P., Turquet P. (dir.), 2001, *Nouvelles dimensions de la précarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Demazière D., Dubar C., 1997, « Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion », *Revue Française de Sociologie*, vol. 40, n° 2, pp. 433-436.

Devreux G., 1985, *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion.

Dhoquois R., 1988, « Une précarité structurelle : celle des travailleurs intermittents du spectacle vivant et enregistré », *Actes*, n° 62-63, mars, pp. 5-19.

- Doré C., 2002, « Internet lézarde la forteresse du disque », *Le Figaro Economie*, n° 12, juillet.
- Dubar C., 1991, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin.
- Dubar C., 1998, « Usages sociaux et sociologiques de la notion d'identité », *Recherche sociale*, n° 147, juillet-septembre, pp. 7-13.
- Dubar C., Tripier P., 1998, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin.
- Dubar C., 2000, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dumont L., 1983, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Le Seuil.
- Durand C., Pichon A. (dir.), 2001, *Temps de travail et temps libre*, Paris, Ed. De Boeck Université.
- Durand J-P., 2004, *La chaîne invisible. Travailler aujourd'hui : du flux tendu à la servitude volontaire*, Paris, Le Seuil.
- Durand J-P. (ed.), 1994, *La fin du modèle suédois*, Paris, Syros.
- Durkheim E., 1990, *Leçons de sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Durkheim E., 2007, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Edelman B., 1993, *Droits d'auteur, droits voisins : droit d'auteur et marché*, Paris, Dalloz, n° 225.
- Erbès-Seguin S., 1994, *Metteur en scène, réalisateur*, Paris, L'Harmattan.
- Escal F., 2000, *Le concert, enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan.
- Esquenazi J.-P., 2003, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte.
- Esquenazi J.-P., 2007, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.
- Etienne J., Bloess F., Noreck J.-P., Roux J.-P., 1997, *Dictionnaire de sociologie, les notions, les mécanismes et les auteurs*, Paris, Hatier.

Fabre E., De Riccardis N., 2007, « Les contrats courts vus par les salariés : une précarité de l'emploi qui n'induit pas nécessairement une précarité du travail », *Premières informations, Premières synthèses*, DARES, n° 12.3, mars.

Faulkner R., Anderson B., 1987, « Short-term projects and emergent careers: evidence from Hollywood », *American journal of sociology*, vol. 4, n° 92, pp. 879-909.

Faure-Guichard C., 1999, « Les salariés intérimaires. Trajectoires et identités », *Travail et emploi*, n° 78, janvier.

Favrié C., 2006, « L'organisation et le management par projet », ANACT.

Force Ouvrière, 2005, « Cohésion sociale et accompagnement des mutations économiques », *Bulletin Emploi*, n° 4, janvier.

Foucauld J.-B., 2008, *Emploi, chômage, précarité. Mieux mesurer pour mieux débattre et mieux agir*, Rapport du groupe de travail sur la définition d'indicateurs en matière d'emploi, de chômage, de sous-emploi et de précarité de l'emploi, CNIS, n° 8, octobre.

Fourcade B., 1992, « L'évolution des situations d'emploi particulières de 1945 à 1900 », *Travail et emploi*, n° 52, pp. 4-19.

Fourmont N., Galioz S., Pichon A., 2001, *Les raisons et les conditions d'utilisation par les employeurs de l'intérim et des autres emplois à durée limitée*, Rapport de recherche, DARES.

Francès R., 1995, *Motivation et efficacité au travail*, Liège, Mardaga.

Freidson E., 1986, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 27, mars, pp. 431-443.

Freyssinet J., 2002, « La flexibilité permet-elle d'atteindre le plein-emploi ? », *Problèmes économiques*, n° 2759, mai.

Friot B., 2005, « Le salaire universel », *Revue critique d'écologie politique*, n° 7, mai, pp. 29-33.

Frith S., 1978, *The Sociology of Rock*, Contestable.

Fusulier B. (dir.), 2003, « Articuler travail et famille », *Les politiques sociales*, n° 34, novembre.

Fusulier B., M. Ballatore, 2010, « Articuler travail et famille dans trois professions relationnelles : effet genre et effet professions chez les policiers, les infirmières et les assistants sociaux », texte support pour le Colloque « Égalité Hommes-Femmes et articulation Travail/Famille : vers un nouveau modèle ? », Paris, CNAM, 30 septembre.

- Garcia S., 1997, « La fraude forcée », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 18, pp. 81-96.
- Gaudu F., 1995, « Du statut de l'emploi au statut de l'actif », *Droit social*, n° 6, juin.
- Gautié J., 2003, « Quelles voies pour l'après-fordisme ? Repenser l'articulation entre marché du travail et protection sociale », *Esprit*, novembre.
- Gautié J., 2004, « Les marches internes du travail, l'emploi et les salaires », *Revue française d'économie*, vol. 18, n° 4, avril, pp. 33-62.
- Gazier B., 2003, *Tous sublimes, vers un nouveau plein emploi*, Paris, Flammarion.
- Gazier B., 2005, *Vers un nouveau modèle social*, Paris, Flammarion.
- Gazier B., 2008, « Flexicurité et marchés transitionnels du travail : esquisse d'une réflexion normative », *Travail et emploi*, n° 113, janvier-mars, pp. 117-128.
- Germain P., 2004, *Un demi-siècle de musique française (1950-2000)*, Paris, Le temps musical.
- Girard A., 1959, *Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France*, Cahiers n° 44 de l'INED, Paris, Presses Universitaire de France.
- Glaymann D., 2005, *La vie en intérim*, Paris, Fayard.
- Glaymann D., 2007, *L'intérim*, Paris, La Découverte.
- Godeau R., Inschauspé I., 2003, *Main basse sur la musique. Enquête sur la Sacem*, Paris, Calmann-Lévy.
- Goffman E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Goffman E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Gold R., 2003, « Jeux de rôles sur le terrain. Observation et participation dans l'enquête sociologique », in Céfaï D. (dir.), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, pp. 340-357.
- Golsh K., 2003, « Employment flexibility in Spain, *Work Employment and Society*, vol. 17, n° 4, pp. 691-718.
- Grimault S., 2008, « Sécurisation des parcours professionnels et flexicurité : analyse comparative des positions syndicales », *Travail et emploi*, n° 113, janvier-mars, pp. 75-90.

Grana C., 1964, *Bohemian versus bourgeois*, New York, Basic Books.

Granovetter M., 1995, *Les institutions économiques comme construction sociale : un cadre d'analyse*, Paris, Presses Universitaires de France.

Green A.-M., 1998, *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan.

Green A.-M., 2000, *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan.

Green A.-M., Ravet H. (dir.), 2005, *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan.

Grégoire M., 2007, *La capacité limitée « d'exit » ou de « voice »*, Communication aux 11èmes Journées Internationales de Sociologie du Travail intitulées « Restructurations productives, précarisation, valeurs », Londres, 20-22 juin.

Grégoire M., 2010, « Intermittents du spectacle et assurance-chômage : retour sur un diagnostic convenu (1980-2003) », *Les 4 pages du CEE*, n° 74, novembre.

Grelet Y., Mansuy M., 2004, « De la précarité de l'emploi à celle des trajectoires : une analyse de l'insertion en évolution », *Formation et emploi*, n° 85, pp. 87-99.

Gresle F. 1982, *Histoire de la sociologie. Tome 2 : depuis 1918*, Paris, La Découverte.

Guibert G., 2005, « Premières données issues de l'enquête socio-économique sur les entreprises de spectacle vivant dans le secteur des musiques actuelles et populaires », Paris, GEMAP.

Guichard-Claudic Y., 2006, « Homme en mer, homme à terre. Petits arrangements avec la dissymétrie » in Bertaux-Wiame I., Tripier P. (dir.), « Les intermittents du foyer. Couples et mobilité professionnelle », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 41, pp. 23-49.

Guillemard A.-M., 2003, *L'âge de l'emploi. Les sociétés à l'épreuve du vieillissement*, Paris, Armand Colin.

Guilloteau L., Lazzareto M., 1997, « L'insoutenable flexibilité de l'être. Contributions à l'analyse du mouvement des intermittents », Brochure, mars.

Guilloux J.M., 2005, *Guide de la négociation des contrats d'artistes. Les contrats d'enregistrement de phonogrammes*, Paris, ADAMI.

Hamon-Cholet S., Rougerie C., 2000, « La charge mentale au travail : des enjeux complexes pour les salariés », *Economie et Statistique*, n° 339-340, pp. 243-255.

Hanique F., 2004, *Le sens du travail. Chronique de la modernisation au guichet*, Paris, Érès.



Haumont G., Haumont E., 2000, *Les droits des musiciens, le guide pratique*, Saint Etienne, Éditeur Seconde Edition.

Heinich N., 1996, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klicksiesk.

Heinich N., 2001, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.

Heinich N., 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

Hennion A., Mignon P., 1991, *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos.

Herpin N., 1990, « La famille à l'épreuve du chômage », *Économie et statistique*, n° 235, pp. 31-42.

Honneth A., 2000, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf.

Hughes Everett C., 1937, « Institutionnal office and the person », *American journal of sociology*, vol. 43, novembre, pp. 408-410.

Hughes Everett C., 1996, *Le regard du sociologue. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS.

IDATE, 2007, « Étude sur le téléchargement illégal et légal sur Internet », Médiamétrie/Netratings, février.

INSEE, 1995, « Enquête Emploi », Insee, janvier.

INSEE, 1999, « Recensement de la population. Les résultats », Insee, mars.

INSEE, 2002, « Évolution des effectifs artistiques », *Développement culturel*, n° 128, novembre.

INSEE, 2004, « Éléments pour la connaissance de l'emploi dans le spectacle », *Développement culturel*, n° 145, septembre.

INSEE, 2005, « Enquête emploi 2004 en continu. Fichier détail », Insee.

INSEE, 2007, « Enquête sur l'état matrimonial », Insee, juin.

INSEE, 2008, « Enquête « emploi du temps », Insee, septembre.

IRMA, 2010, « Le marché du support musical passe sous la barre du milliard d'euros », 26 avril.

Jacoud M., Mayer R., 1997, « L'observation en situation de recherche qualitative » in Poupart J., Deslauriers J.-P., Groulx L.-H., Laperrière A., Mayer R., Pires A., *La recherche qualitative, enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Boucherville, Gaëtan Morin éditions.

Johnson V., 2000, « L'organisation de l'opéra comme « champ de l'entreprise », in Green A.-M., *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, pp. 167-181.

Jourdain C., 2002, « Intérimaires, les mondes de l'intérim », *Travail et emploi*, n° 89, janvier, pp. 9-28.

Jouvenet M., 2006, « La multiplication des pôles de la production et de la créativité musicale électronique » in Perrenoud M., *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan, pp. 87-103.

Jouvenet M., 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*, vol. 49, n° 2, pp. 145-161.

Jugnot S., 2005, « Dans les métiers du spectacle, le nombre de demandeurs d'emploi n'augmente plus », *Premières Synthèses, DARES*, n° 31.2, août.

Karpik L., 1996, « Dispositifs de confiance et engagements crédibles », *Sociologie du travail*, vol. 38, n° 4, pp. 527-550.

Kaufmann J.-C., 1993, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaire de France.

Kerbourec'h J.Y., Vincent J., 2007, « Jusqu'où les contrats de production et d'édition conclus par des artistes de la musique peuvent-ils restreindre leur liberté de travailler ? », *Droit social*, n° 7-8, juillet-août, p. 808-820.

Kessler D., 2006, « Pour une politique nationale et territoriale des musiques actuelles », Document de travail.

Klamer U., 2005, « Dispositifs de flexicurité », in *Concilier flexibilité du travail et cohésion sociale, un défi à relever*, Belgique, Éditions du Conseil de l'Europe, n° 15, pp. 169-206.

Kok W., 2003, « Rapport Kok : faire de l'élargissement une réussite », Bruxelles, mars.

Kokoreff M., Rogriguez J., 2005, « Une société de l'incertitude », *Sciences humaines*, n° 50, septembre-octobre, pp. 7-12.

Laé J.F., 1989, *Travailler au noir*, Paris, Métailié.

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

- Lallement M., 1994, *Travail et emploi. Le temps des métamorphoses*, Paris, L'Harmattan.
- Lallement M., 2007, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard.
- Lallement M., 2009, *Le travail sous tensions*, Paris, Sciences humaines éditions
- Langeard C., 2009, « Quelle expérience de travail pour quelle identité professionnelle ? Le cas des intermittents du spectacle » in Causer J.Y., Durand J.P., Gasparini W. (coord.), *Les identités au travail. Analyses et controverses*, Toulouse, Octarès.
- Larquier (de) G., Remillon D., 2008, « Assiste-t-on à une transformation uniforme des carrières professionnelles vers plus de mobilité ? Une exploitation de l'enquête « histoire de vie » », *Travail et emploi*, n° 113, janvier-avril, pp. 13-30.
- Latarjet B., 2004, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Lazega E., 2007, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Leard F., 2008, *L'univers des musiciens. Analyse d'une expérience artistique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Lefebvre A., Méda D., 2008, « Performances nordiques et flexicurité : quelles relations ? », in « Flexicurité et réforme du marché du travail », *Travail et emploi*, La Documentation française, DARES, n° 113, janvier-mars.
- Lefebvre A., Méda D., 2006, *Faut-il brûler le modèle social français ?*, Paris, Le Seuil.
- Lehmann B., 2005, *l'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte.
- Lemieux V., 1999, *Les réseaux d'acteurs sociaux*, Paris, Presses Universitaire de France.
- Léridon H., Villeneuve-Gokalp C., 1988, « Les nouveaux couples : nombre, attitudes et caractéristiques », *Population*, vol. 43, n° 2, pp. 331-374.
- Le-Start N., 1998, *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan.
- Levin I., 2004, « Living apart together: a new family form », *Current Sociology*, vol. 52, n° 2, mars, pp. 223-240.
- Liot F., 2004, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, Paris, L'Harmattan.

Livre vert, 1996, « Vivre et travailler dans une société de l'information : priorité à la dimension humaine », Commission européenne, n° 389, juillet.

Livre vert, 2006, « Moderniser le droit du travail pour relever les défis du 21 siècle », Commission européenne, n° 501, novembre.

Lojkine J., 1999, « À propos du rapport Supiot. Dépassement du marché du travail ou simple adaptation du droit du travail aux nouvelles stratégies d'entreprises capitalistes », *Droit social*, n° 7-8, pp. 669-672.

Lorenz E., 1996, « Confiance, contrats et coopération économique », *Sociologie du travail*, Vol. 38, n° 4, pp. 487-508.

Madsen P.-K., 2003, « Flexibilité through labour market policies and institutions in Denmark » in Auer P., Cazes S. (ed.), *Employment stability in an age of flexibility*", ILO.

Maric C., Wasserman G., 2004, « La "sécurité sociale professionnelle" comme alternative à la précarisation ? », *Mouvements*, n° 35, pp. 62-71.

Mario d'Angelo M., 1989, *La renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation Française.

Martin C., Le Gall D., 1997, *L'après-divorce. Lien social et vulnérabilité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Maruani M., 1989, « Statut social et modes d'emplois », *Revue Française de Sociologie*, vol. 40, n° 1, pp. 67-81.

Masson P., 1999, *Les coulisses d'un lycée ordinaire. Enquête sur les établissements secondaires dans les années 1990*, Paris, Presses Universitaires de France.

Maugeri S., 2004, *Théories de la motivation au travail*, Paris, Dunod.

Maurin E., 2002, *L'égalité des possibles. La nouvelle société française*, Paris, Le Seuil.

Mauss M., 2001, *Essai sur le don*, Paris, Presses Universitaires de France.

Méda D., Vénat F., 2004, *Le travail non qualifié. Permanences et paradoxes*, Paris, La Découverte.

Méda D., 2007, *Le travail*, Paris, Presses Universitaires de France.

Meilland C., 2005, « Flexibilité sans précarité ? », *Chronique Internationale de l'IRES*, n° 97, novembre, pp. 48-59.

Menger P.-M., 1989, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'année sociologique*, vol. 39, n° 2, pp.111-151.

Menger P.-M., 1991, « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, vol. 32, n° 1, pp. 61-74.

Menger P.-M., 1994, « Être artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle », *Travail et emploi*, n° 60, pp. 4-22.

Menger P.-M., 1997, « Les intermittents du spectacle, croissance de l'emploi et croissance du chômage indemnisé », *Insee Première*, n° 510, février.

Menger P.-M., 1997, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française.

Menger P.-M., 2001, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris, l'Harmattan.

Menger P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil.

Menger P.-M., 2003, « Un cas d'hyperflexibilité du marché du travail : les intermittents du spectacle », *Regards sur l'actualité*, La Documentation Française, n° 291, mai, pp. 77-84.

Menger P.-M., 2004, « L'employeur, le salarié et l'assureur dans l'hyperflexibilité contractuelle : les intermittents du spectacle », *Droit Social*, n° 9-10, septembre-octobre, pp. 825-833.

Menger P.-M., 2005, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Menger P.-M., 2007, « Un marché du travail d'exception. L'intermittence dans les arts du spectacle est-elle viable et à quel prix ? », *Raison présente*, n° 163-164, pp. 115-134.

Menger P.-M., 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil.

Merton R., 1949, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris, Armand Colin.

Millard E., Ancel P., Moret-Bailly J., Jeammaud A. (ed.), 2007, *Vers un droit commun disciplinaire ?*, Publication de l'Université de Saint-Etienne.

Milliard M., 2007, « Musicien : portrait d'une profession. Les mille et un métiers du musiciens », IRMA, 6 novembre.

Moulin R., 1983, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n° 4, pp. 388-403.

Moulin R., 1997, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs Flammarion.

Moulin R., 1999, *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan.

Mounier P., 2001, *Pierre Bourdieu, une introduction*, Paris, Pocket.

Mouriaux M.-F., 2006, « La qualité de l'emploi au prisme de la pluriactivité », in Centre d'études de l'emploi, *La qualité de l'emploi*, Paris, La Découverte.

Nanteuil-Miribel (de), El Akremi A. (dir.), 2005 *La société flexible. Travail, emploi, organisation en débat*, Paris, Érès.

Nicolas-Le Strat P., 2005, *L'expérience de l'intermittence : dans les champs de l'art, du social et de la recherche*, Paris, L'Harmattan.

Nicole-Drancourt C., 1992, « L'idée de précarité revisitée », *Travail et emploi*, n° 52, février, pp. 52-70.

Nicole-Drancourt C. (dir.), 2009, *Conciliation travail/famille : attention travaux*, Paris, L'Harmattan.

Observatoire de la musique, 2008, « Les marchés de la musique enregistrée en 2008. Chiffres clés », décembre.

Palmade J., 2003, *L'incertitude comme norme*, Paris, Presses Universitaires de France.

Paradeise C., Charby J., Vourc'h F., 1998, *Les comédiens : profession et marché du travail*, Paris, Presses Universitaires de France.

Passeron J.-C., 1991, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.

Paugam S., 1993, *La société française et ses pauvres*, Paris, Presses Universitaires de France.

Paugam S., Zoyem J.-P., Charbonnel J., 1993, « Précarité et risques d'exclusion en France », *Documents du Centre d'études des Revenus et des Coûts*, n° 109, pp. 55-67.

Paugam S., Zoyem J.-P., 1997, « Le soutien financier de la famille : une forme essentielle de la solidarité », *Économie et statistique*, vol. 308, n° 310, pp. 187-210.

Paugam S., 2000, *Le salarié de la précarité. Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*, Paris, Presses Universitaires de France.

Paugam S., 2001, « Dans quel sens peut-on parler de disqualification sociale des salariés ? », Communication aux Journées Internationales de Sociologie du Travail, Aix en Provence.

- Péquignot B., 2007, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan.
- Péquignot B., 2009, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin.
- Perez C., Thomas G., 2005, « Trajectoires d'emploi précaire et formation continue : des inégalités d'accès aux inégalités de perspectives », *Économie et Statistique*, n° 388-389, pp. 107-127.
- Perrenoud M. (ed.), 2006, *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan.
- Perrenoud M., 2007, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- Pessina-Dassonville S., 2006, *L'artiste-interprète salarié, entre création intellectuelle et protection*, Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- Pessina-Dassonville S., 2009, « La qualité d'artiste, une qualité ambivalente », in Vivant M., Mallet-Poujol N., Bruguière J.M., *Quels droits pour les artistes du spectacle ?*, Paris, Dalloz.
- Pichevin A., 2003, *Autoproduire son Disque*, Paris, Éditions de l'IRMA.
- Pidoux J.-Y., Morigi D., Moeschler O., 2004, « Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration. Formation et emploi dans les professions artistiques du spectacle », Bern, Programme national de recherche Formation et emploi, pp. 21-40.
- Pilmis O., 2003, « Avec le temps... Le maintien sur le marché, indice de réussite professionnelle des comédiens », 10<sup>e</sup> journées d'études « Les données longitudinales dans l'analyse des marchés du travail », CEREQ/LAMAS, Caen, mai.
- Pilmis O., 2007, « Des employeurs multiples au "noyau dur" d'employeurs : relations de travail et concurrence sur le marché du travail des comédiens », *Sociologie du Travail*, n° 3.
- Pilmis O., 2007, *Les vertus de la persévérance. Une analyse quantitative des facteurs de maintien des comédiens sur le marché du travail intermittent*, Communication aux 11<sup>èmes</sup> Journées Internationales de Sociologie du Travail intitulées « Restructurations productives, précarisation, valeurs », Londres, 20-22 juin.
- Pitrou A., 1992, *Vivre sans famille ? Les solidarités familiales dans le monde d'aujourd'hui*, Toulouse, Privat.
- Poupart J., Deslauriers J.-P., Groulx L.-H., Laperrière A., Mayer R., Pires A. (eds.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Canada, Gaëtan Morin éditions.

Proust S., 2006, *Le comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Économica.

Proust S., Shapiro R., 2007, « Les intermittents du spectacle : une réforme inéluctable ? », *Connaissance de l'emploi*, Publication du Centre d'études pour l'emploi.

Proust S., 2008, *La qualification des comédiens des compagnies indépendantes. L'expérience du GEIQ Spectacle Vivant de Bordeaux*, multigraphié, GEIQ.

Querrien A., 2003, « À plusieurs voix sur *Portrait de l'artiste en travailleur* », *Mouvements*, La Découverte, n° 29, octobre, pp. 146-154.

Ramaux C., 2003, « Tous saltimbanques (et fatalement précaires ?). À propos de *Portrait de l'artiste en travailleur* de P.-M. Menger », *Mouvements*, La Découverte, n° 29, octobre, pp. 151-154.

Ramaux C., 2004, « La « sécurité sociale professionnelle » comme alternative à la précarisation ? », Table ronde avec Alezard G. et Ramaux C., *Mouvements*, La Découverte, n° 35, septembre-octobre, pp. 62-71.

Ramaux C., 2006, *Emploi. Eloge de la stabilité. L'État social contre la flexicurité*, Paris, Fayard.

Ramaux C., 2006, « Flexicurité : quels enjeux théoriques ? », *Économie et Institutions*, n° 9, 2<sup>e</sup> semestre, pp. 11-34.

Ramaux C., Sauze D., 2007, « Attention aux mirages de la « flexicurité » à la danoise », *Le Monde (supplément Économie)*, 11 avril.

Rannou J., Roharik I., 2006, *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.

Rannou J., Roharik I., 2009, « Vivre et survivre sur le marché de la danse » in Bureau M.-C., Perrenoud M., Shapiro R., *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Paris, Septentrion, pp. 137-156.

Ravet H., 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n° 9, pp. 173-195.

Ravet H., Coulangeon P., 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n° 45, pp. 361-384.

Ravet H., 2008, « Intériorisation et extériorisation du trac : musiciens et musiciennes d'orchestre » in Buscatto M., Lorient M., Weller J.-M., *Au-delà du stress au travail. Une sociologie des agents publics au contact des usagers*, Toulouse, Érès, pp. 89-104.



- Redfield R., 1941, "The Folk Society", *American Journal of sociology*, vol. 42, n° 4, janvier.
- Redon G., 2006, *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris, L'Harmattan.
- Remy J.-M., 2007a, « Tous virtuoses. L'artiste intermittent : figure du néo-travailleur ? », *Revue des sciences sociales*, n° 37, pp. 144-151.
- Rémy J.-M., 2007b, *Un nomadisme affirmatif : l'artiste en avant-garde du néo-salariat*, Communication aux 11èmes Journées Internationales de Sociologie du Travail intitulées « Restructurations productives, précarisation, valeurs », Londres, 20-22 juin.
- Renoux J.-L., 2007, « Les intermittents du spectacle et de l'audio-visuel : un modèle de flexicurité ? », Communication aux 11èmes Journées Internationales de Sociologie du Travail intitulées « Restructurations productives, précarisation, valeurs », Londres, 20-22 juin.
- Rey F., 2001, « Les faux intermittents mais vrais précaires du petit écran », *Liaisons sociales*, n° 61, décembre.
- Reynaud J.-D., 2001, « Le management par les compétences : un essai d'analyse », *Sociologie du travail*, vol. 43, n° 1, pp. 7-31.
- Ricard B., 2000, *Rites, code et culture Rock*, Paris, L'Harmattan.
- Ringot R., Robert-Demontrond P., 2004, *L'analyse de discours*, Rennes, Apogée.
- Robert-Demontrond P. (dir.), 2004, *Méthodes d'observation et d'expérimentation*, Rennes, Apogée.
- Roigt J., Klein R., 2002, *Contribution à la réflexion des partenaires sociaux sur les origines des écarts entre les différentes sources statistiques sur les artistes et techniciens intermittents du spectacle, et les aménagements à apporter au fonctionnement des annexes 8 et 10 de l'assurance-chômage*, Rapport conjoint Inspection générale des affaires sociales/Inspection générale des affaires culturelles.
- Rouget G., 1980, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- Roussille B., Sciortino J., 1985, *Rapport sur le système de protection sociale des ouvriers, techniciens et artistes intermittents du spectacle vivant et enregistré*, Paris, IGAS, multigraphié.
- Sainsaulieu R., 1977, *L'identité au travail*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

Salais R., Baverez N., Reynaud B., 1999, *L'invention du chômage. Histoire et transformations d'une catégorie en France des années 1890 aux années 1980*, Paris, Presses Universitaires de France.

Schmid G., 1995, « Le plein-emploi est-il encore possible ? Les marchés du travail « transitoires » en tant que nouvelle stratégie dans les politiques d'emploi », *Travail et emploi*, n° 65, pp. 5-17.

Schmid G., Gazier B. (dir.), 2002, *The dynamics of full employment. Social integration through Transnational Labour Markets*, Edward Elgar.

Schmitt F., 2003, « La place de la création et du créateur en France et en Europe dans les politiques culturelles », *Coordination régionale des intermittents*, n° 59/62, Lille, 26 juillet.

Schnapper D., 1981, *L'épreuve du chômage*, Paris, Gallimard.

Schnapper D., 1999, *La compréhension sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Schwartz B., 2007, *Rapport sur l'insertion sociale et professionnelle des jeunes*, Paris, Apogée.

Seca J.-M., 2001, *Les musiciens underground*, Paris, Presses Universitaires de France.

Segrestin D., 1985, *Le phénomène corporatiste*, Paris, Fayard.

Seillier B., 2008, « Lutte contre la pauvreté et l'exclusion : une responsabilité à partager », *Les rapports du Sénat*, n° 445.

Sennett R., 2000, *Le travail sans qualité : les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel.

Seuret F., 2002, « Intermittents du spectacle : la comédie de la réforme », *Alternatives économiques*, n° 201, mars, pp.24-26.

Singly (de) F., 1986, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, pp. 531-543.

Singly (de) F., 1993, *Sociologie de la famille contemporaine*, Paris, Nathan.

Singly (de) F., 1996, *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan.

Singly (de) F., 2000, *Libres ensemble*, Paris, Nathan.

Sinigaglia J., 2007, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, n° 65, pp. 27-54.

- Sinigaglia J., 2008, *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, Thèse pour le doctorat de sociologie, Université de Metz.
- Supiot A., 1997, « Du bon usage des lois en matière d'emploi », *Droit social*, 1<sup>er</sup> mars, pp. 229-242.
- Supiot A., Casas M.-E., Munck (de) J., Hanau P., 1999, *Au-delà de l'emploi : transformations du travail et devenir du droit du travail en Europe : rapport pour la Commission des Communautés européennes*, Paris, Flammarion.
- Supiot A., 2000, « Les nouveaux visages de la subordination », *Droit social*, pp. 131-145.
- Syndicat National de l'Édition Phonographique, 1994, *L'économie du disque*, Éditions du SNPE.
- Syndicat National de l'Édition Phonographique, 2010, *Les certifications 2010*, Éditions du SNEP.
- Syndicat National de l'Édition Phonographique, 2010, « Conférence de presse, 1<sup>er</sup> semestre 2010 », Éditions du SNEP.
- Syndicat National de l'Édition Phonographique, 2010, « Bilan radio premier semestre 2010 », SNEP/YACAST.
- Tassin D., 2004, *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan.
- Thélot C., 1986, « Le sous-emploi a doublé en 4 ans », *Economie et statistique*, n° 193-194, pp. 37-42.
- Tremblay D.-G., Tersac (de) G., 2005, *Où va le temps de travail ?*, Toulouse, Octarès.
- Tiffon V., 2000, *La musique électroacoustique : un bilan*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille.
- Tiffon G., 2007, « La microsociologie n'est pas de l'individualisme : holisme dialectique et mobilisation de la subjectivité du chercheur », in Durand J.-P., Gasparini W. (dir.), *Le travail à l'épreuve des paradigmes sociologiques*, Toulouse, Octarès.
- Tiffon G., 2008, « Pour une sociologie dialectique », Communication aux Journées d'études de doctorant du Centre Pierre Naville intitulées « Quelles approches théoriques aujourd'hui dans le travail des jeunes chercheurs en sociologie du travail ? », Université d'Evry Val d'Essonne, 28 juin.
- Tonnies F., 1977, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Retz.

Topiol A., 2001, « L'évolution des sorties d'emploi vers la retraite et la préretraite. Une approche par métiers », *DARES*, n° 48, juillet, pp. 1-41.

UPFI, 2007, « Le secteur phonographique indépendant en France », Union des producteurs phonographiques français indépendants, janvier.

UPFI, 2007, « Présidentielles 2007 : l'UPFI en faveur d'un plan d'ensemble pour la musique », Union des producteurs phonographiques français indépendants, mars.

Virville (de) M., 2004, *Pour un Code du travail plus efficace*, Paris, La Documentation Française.

Vivant M., Mallet-Poujol N., Bruguière J.M., 2009, *Quels droits pour les artistes du spectacle ?*, Paris, Dalloz.

Wahl E., 2007, « Les intermittents de l'emploi et leurs conflits. De la lutte des classes au coup de poker », *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol. 3, n° 1, pp. 126-153.

Weber M., 1991, *Histoire économique. Esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, Paris, Gallimard.

Weber M., 2003, *Economie et société*, Paris, Plon.

Werquin P., 1996, « De l'école à l'emploi : les parcours précaires », in Paugam S. (dir.), *L'exclusion, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, pp. 120-142.

Wresinski J., 1987, *Grande pauvreté et précarité économique et sociale*, Paris, Journal officiel de la République française.

Zadora E., 2008, « Les établissements d'enseignement supérieur artistique et culturel relevant du ministère de la Culture et de la Communication. Année scolaire 2007-2008 », *Culture chiffres*, décembre.

Zarca B., 1989, *Les artisans. Gens de métier, gens de parole*, Paris, L'Harmattan.

Zarca B., 2009, « L'ethos professionnel des mathématiciens », *Revue française de sociologie*, vol. 50, n° 2, pp. 4-17.

Zarifian P., 2001, « La compétence : une approche sociologique », *L'Orientation scolaire et professionnelle*, vol. 26, n° 3, pp. 429-444.

Zedeck S., 1992, « Introduction : exploring the domain of work and family concerns », *Work, families and organizations*, San Francisco, Jossey-Bass Publishers, pp. 1-32.

## **ANNEXES**



# ANNEXES

<b>Annexe 1 : portait sociodémographique des musiciens</b> .....	<b>473</b>
<b>Annexe 2 : enquête qualitative</b> .....	<b>479</b>
1. Présentation des entretiens.....	479
2. Tableaux des entretiens.....	480
3. Guides d'entretien.....	484
4. Tableaux des observations.....	487
5. Grille d'observation.....	489
<b>Annexes 3 : juridique et chronologique</b> .....	<b>491</b>
1. Le CDD d'usage.....	491
2. Annexes VIII et X de l'Unedic : ce qui a changé.....	499
3. Repères chronologiques.....	502
<b>Annexe 4 : droits d'auteur et droits voisins</b> .....	<b>505</b>
1. Contrat de cession.....	505
2. Déclaration SACEM.....	513
3. Feuille de présence SPEDIDAM.....	514
4. L'économie d'un album.....	515





## ANNEXE 1

### Portrait sociodémographique des musiciens

Statistiques en pourcentage issues de l'article de P. Coulangeon, « Les musiciens interprètes », *Développement culturel*, n°140, juin 2003

Les musiciens sont à 78 % des instrumentistes, à 71 % des interprètes de musiques populaires (jazz, rock, variétés, rap, etc).

C'est l'une des professions artistiques les moins féminisées (24 % de femmes), exception faite des chanteurs parmi lesquels les femmes sont majoritaires (57 %). Cette sous-représentation des femmes est nettement plus marquée chez les interprètes de musiques populaires (17 %).

La moyenne d'âge est de 38 ans pour les hommes et de 36 ans pour les femmes.

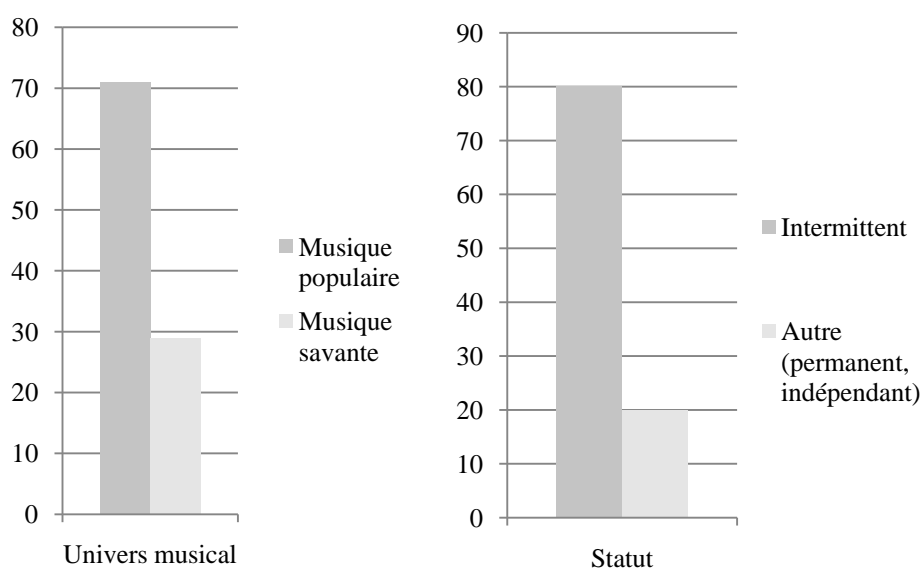
Le poids des héritiers est sensible: 6 % ont un père lui-même musicien, 26 % sont fils ou filles de cadres et 35 % des musiciens sont bacheliers.

Une minorité d'entre eux (38 %) fait état d'une formation musicale spécialisée de niveau supérieur. Mais cette proportion varie très nettement selon le type de spécialisation musicale (75 % pour les interprètes de musique savante et 23 % chez les interprètes de musiques populaires).

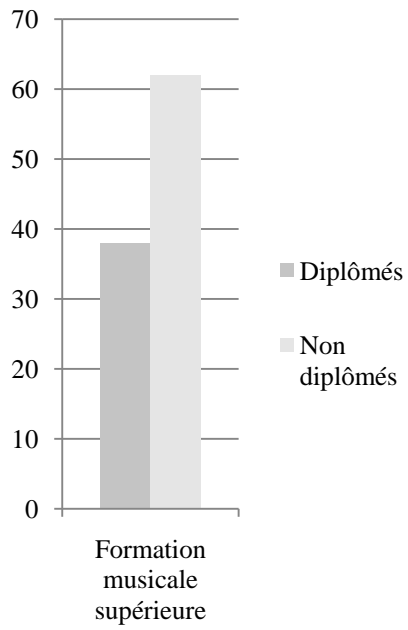
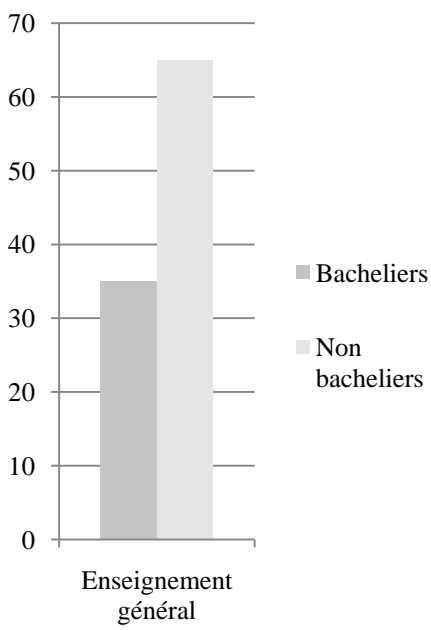
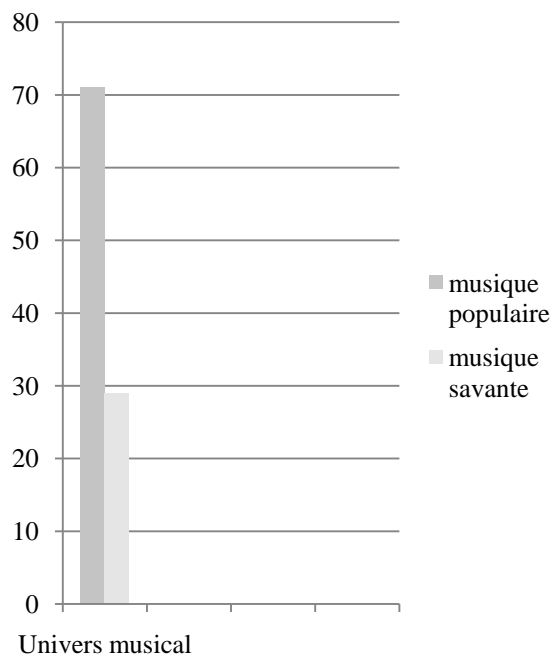
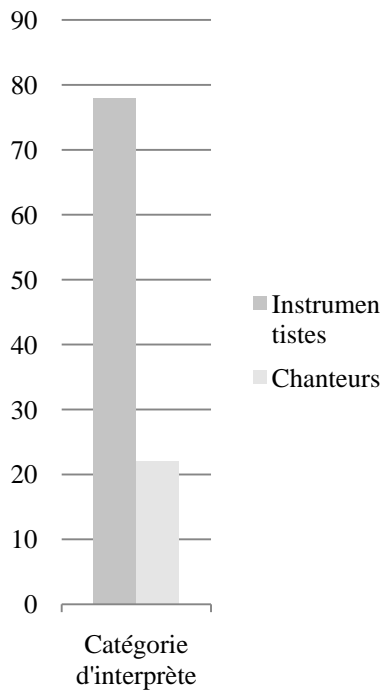
Ils vivent à 69 % en couple. Chez les interprètes de musiques populaires 15 % ont un conjoint lui-même musicien, et 44 % chez les interprètes de musique savante; 51 % ont un ou plusieurs enfants.

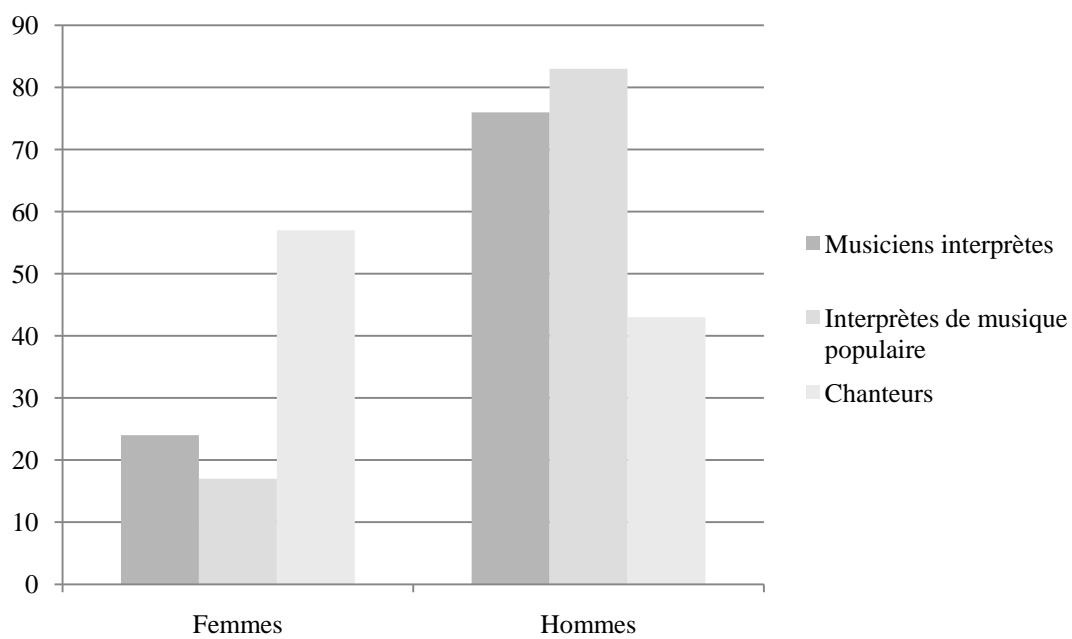
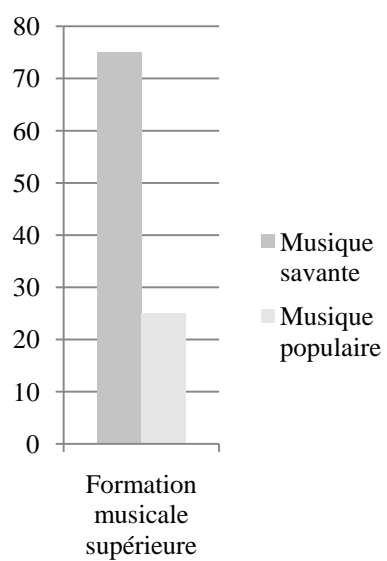
Un quart des musiciens sont nés en Ile de France et 37 % y résident (17 % à Paris même), ce qui fait de cette profession l'une des plus décentralisées du domaine artistique.

L'âge moyen du premier contrat de travail est de 23 ans quelque soit le type de spécialisation musicale.

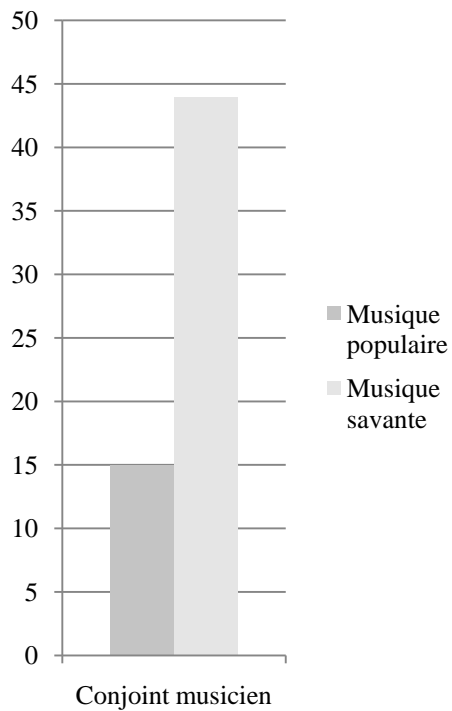
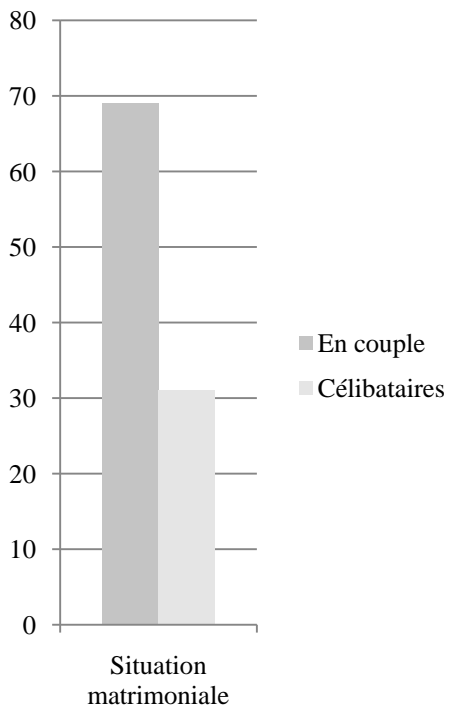
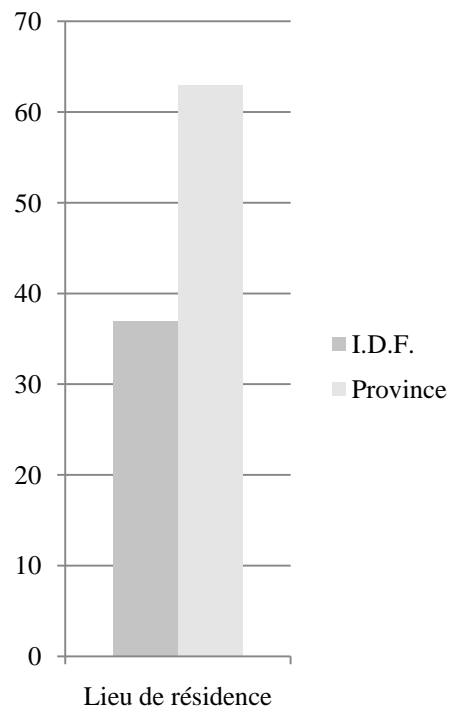
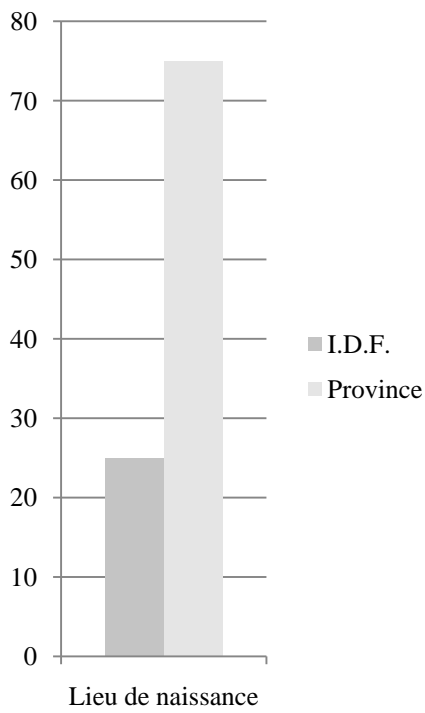


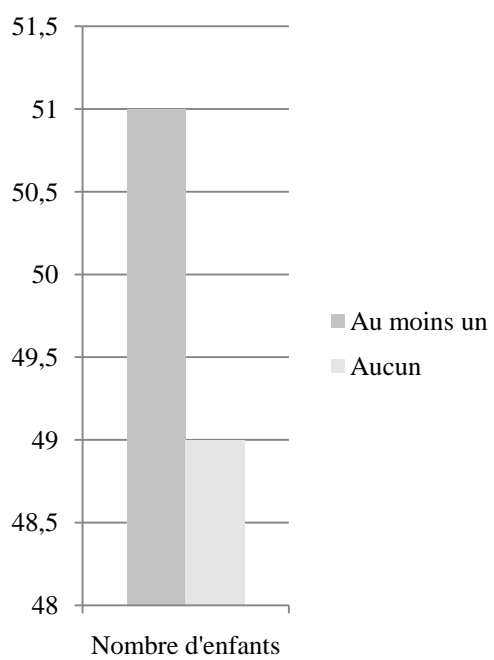
Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence





*Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence*







## ANNEXE 2

### Enquête qualitative

#### 1. Présentation des entretiens

Le tableau des caractéristiques socio-économiques des musiciens interviewés comprend plusieurs variables : le prénom fictif, l'âge, le statut matrimonial, le nombre d'enfants, l'instrument principal (celui qui permet de vivre de son métier), les instruments secondaires (sur scène ou pour composer), la formation scolaire, la formation musicale et le statut professionnel.

Pour ce qui est des lieux d'entretien, ils se sont effectués pour la plupart dans des cafés et pour certains d'entre eux au domicile des interviewés.

71 entretiens ont été effectués (certains musiciens ont été interrogés plusieurs fois et d'autres une deuxième fois deux ans après le premier entretien) auprès de 62 musiciens<sup>393</sup> répartis entre 41 instrumentistes et 21 chanteurs interprètes, soit 15 batteurs, 9 pianistes (dont 2 femmes), 8 bassistes, 9 guitaristes (dont 2 femmes), 21 chanteurs interprètes (dont 9 femmes) âgés de 25 à 50 ans.

Concernant leur situation matrimoniale et familiale, 37 sont célibataires, 11 séparés, 10 en concubinage et 4 sont mariés ; 21 ont au moins un enfant (seulement un peu plus d'un tiers de l'échantillon).

La quasi-totalité des musiciens est poly-instrumentiste et, en moyenne, les musiciens ont des connaissances musicales sur 3 instruments.

Le niveau scolaire est très hétérogène, il varie de l'arrêt des études en seconde à la Maîtrise, mais il convient de noter que près de la moitié des musiciens interrogés est sortie du système scolaire en ayant atteint un certain niveau scolaire sans obtenir le diplôme correspondant. À peine une dizaine d'entre eux a suivi un cursus scolaire en rapport avec la musique, l'art ou l'audiovisuel.

La formation musicale est également hétérogène : de l'autodidaxie (22 d'entre eux, essentiellement les chanteurs et bassistes) au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (pour 2). Nombreux sont ceux issus d'écoles de musique ou de Conservatoires.

Pour ce qui est du statut, 41 sont intermittents du spectacle (beaucoup ont perdu une ou plusieurs fois leur statut durant leur trajectoire professionnelle), 10 des musiciens n'ont jamais obtenus le statut d'intermittent, 1 refuse le statut, 7 sont « sortis du statut par le bas », 1 est « sorti par le haut » et 2 ont le statut d'indépendants.

---

<sup>393</sup> Cinq *managers*, deux éditeurs, un producteur de spectacle, un directeur artistique de *Major* et un directeur de projets en *Major* ont également été interrogés.

## 2. Tableau des entretiens

Prénom	Age	Situation familiale	Instrument principal	Instruments secondaires	Formation scolaire	Formation musicale	Statut
Michel	37	Célibataire Sans enfant	Batteur (accompagnateur)	Percussions, piano, basse	CAP pâtissier	Ecole de musique	Intermittent depuis 15 ans
Stéphane	31	Célibataire Sans enfant	Batteur (accompagnateur)	Percussions, piano, basse, réalisateur, arrangeur, compétences d'ingénieur du son	BTS audiovisuel	Ecole nationale de musique	Intermittent depuis 6 ans
Manu	40	Célibataire 1 enfant	Batteur (accompagnateur)	Percussions	2 <sup>nd</sup> musicale	Conservatoire et école de batterie	Intermittent depuis 15 ans
Jean- François	34	Célibataire Sans enfant	Batteur (accompagnateur)	Percussions	Diplôme d'infirmier	Conservatoire et école de batterie	Intermittent depuis 6 ans
Christophe	50	Séparé 1 enfant	Batteur (accompagnateur)	Composition, piano, guitare, compétences d'ingénieur du son (home- studio)	2 <sup>nd</sup> générale	Conservatoire, école de batterie en France et aux Etats-Unis	Intermittent depuis 26 ans
David	34	Séparé 1 enfant	Batteur, percussionniste (accompagnateur)	Guitare, piano, composition, réalisation	2 <sup>nd</sup> générale	conservatoire	Intermittent depuis 12 ans
Jean- Philippe	40	Divorcé 1 enfant	Batteur, percussionniste (accompagnateur)	–	Bac gestion	Ecole de batterie	Intermittent depuis 17 ans
Marc	39	Séparé 2 enfants	Batteur (accompagnateur)	Piano, guitare, composition	2 <sup>nd</sup> générale	Ecole de batterie et cours particuliers	Intermittent depuis 19 ans
Yann	29	Célibataire Sans enfant	Batteur (accompagnateur)	Guitare, basse, chant, clavier, réalisateur, arrangeur	1 <sup>ere</sup> générale	Ecole de batterie	Intermittent depuis 8 ans
Damien	26	Célibataire Sans enfant	Batteur (accompagnateur)	Piano, guitare, basse, compétences d'ingénieur du son (home- studio)	2 <sup>nde</sup> générale	Ecoles de musique	Intermittent depuis 7 ans
Jonas	25	Célibataire Sans enfant	Batteur d'un groupe signé en Major, compositeur	–	Bac	autodidacte	N'a jamais obtenu le statut d'intermittent ; double activité
Pierre- Etienne	36	Marié 1 enfant	Batteur (accompagnateur)	Flûte traversière, composition, réalisateur, arrangeur, compétences d'ingénieur du son (home- studio)	Bac	Cours particulier	Intermittent depuis 10 ans
Charles	42	Divorcé 1 enfant	Batteur (accompagnateur)	Percussions, piano	1 <sup>ere</sup> générale	Ecole de musique	Intermittent depuis 17 ans
Sébastien	29	Célibataire sans enfant	Batteur d'un groupe signé dans un label indépendant	Percussions	Bac	Ecole de batterie	Intermittent depuis 3 ans
André	39 ans	Séparé sans enfant	Batteur (accompagnateur)	Percussions, basse	2 <sup>nde</sup> générale	Ecole de batterie	Intermittent depuis 14 ans
David	27	Célibataire Sans enfant	<b>Pianiste</b> Accompagnateur	Batterie, Ondes martenot, réalisateur,	BTS audiovisuel	Conservatoire national supérieur de musique	Intermittent depuis 2 ans



				arrangeur, compétences d'ingénieur du son			
Magalie	27	Célibataire Sans enfant	Pianiste Accompagnatrice	Accordéon	2 <sup>nd</sup> générale	Cours particuliers	Intermittente depuis 9 ans
Rémi	40	Séparé 2 enfants	Pianiste accompagnateur et en autoproduction	Chant, guitare, basse, compétences d'ingénieur du son (home-studio)	American school	Conservatoire	Sorti « par le bas » de l'intermittence depuis 5 ans
Mathieu	34	Célibataire Sans enfant	Pianiste, compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, directeur musical, répétiteur	Saxophone	Cours par correspondance	Ecole Normale de Musique, puis Conservatoire National supérieur de Musique de Paris	Refuse le statut d'intermittent (par conviction)
Lucie	47	Marié 2 enfants	Pianiste (accompagnatrice)	Guitare et chant	Niveau Bac	Ecole de musique	Intermittent depuis 19 ans ayant perdu plusieurs fois le statut
Thierry	38	En concubinage Sans enfant	Pianiste (accompagnateur)	Basse, guitare, compétences d'ingénieur du son	Deug d'économie	Conservatoire	Intermittent depuis 13 ans
Tom	32	Célibataire Sans enfant	Pianiste (accompagnateur)	Batterie, percussions	2 <sup>nd</sup> e générale	Ecole de musique	Sorti « par le bas » de l'intermittence depuis 2 ans
Jules	27	Célibataire Sans enfant	Pianiste, compositeur	Guitare, chant	2 <sup>nd</sup> e générale	Conservatoire	Intermittent depuis 2 ans
Sacha	35	concubinage	Pianiste (accompagnateur)	Accordéon	Bac	Conservatoire	Intermittent depuis 9 ans

Frédéric	28	Célibataire Sans enfant	<b>Bassiste,</b> contrebassiste (accompagnateur)	Batterie, piano	2 <sup>nd</sup> e générale	autodidacte	Sorti « par le bas » après 6 ans d'intermittence
Denis	35	Divorcé 2 enfants	Bassiste (accompagnateur)	Guitare	Niveau Bac	autodidacte	Intermittent depuis 12 ans
Thierry	43	Marié 2 enfants	Bassiste (accompagnateur)	Guitare, percussions, chant, piano	Bac	Cours particuliers	Intermittent depuis 21 ans
Laurent	42	Célibataire Sans enfant	Bassiste (accompagnateur)	Guitare, composition	Niveau Bac	Ecole de musique	Intermittent depuis 20 ans
Jonathan	33	Séparé 1 enfant	Bassiste (accompagnateur)	Piano	Bac	conservatoire	Intermittent depuis 9 ans
Michel	24	Célibataire sans enfant	Bassiste d'un groupe signé en Major	Composition	2 <sup>nd</sup> e générale	autodidacte	N'a jamais accédé au statut d'intermittent
Fabrice	37	Séparé Sans enfant	Bassiste (accompagnateur)	Piano, guitare	Deug d'anglais	Ecole de musique	Intermittent depuis 13 ans ayant perdu plusieurs fois le statut
Franck	31	Célibataire Sans enfant	Bassiste (accompagnateur)	Guitare, composition, compétences d'ingénieur du son	Niveau Bac	autodidacte	Intermittent depuis 9 ans

Yannick	32	Concubinage 1 enfant	<b>Guitariste</b> Accompagnateur	Basse, batterie, piano, compétences d'ingénieur du son (home-	Licence d'anglais	autodidacte	Intermittent depuis 10 ans
---------	----	-------------------------	-------------------------------------	---	-------------------	-------------	----------------------------

Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence

				studio)			
Emilie	28	Concubinage Sans enfant	Guitariste Accompagnatrice	Chant	Collège musique- étude	conservatoire	Intermittente depuis 5 ans
Alain	35	Concubinage 1 enfant	Guitariste Accompagnateur	Chant	1ere générale	autodidacte	Intermittent depuis 9 ans
Tom	37	Célibataire Sans enfant	Guitariste Accompagnateur	Batterie	2 <sup>nd</sup> générale	autodidacte	A perdu son statut d'intermittent
Yann	29	Célibataire Sans enfant	Guitariste d'un groupe signé (uniprojet) et compositeur	Basse, clavier, réalisateur, arrangeur et ingénieur du son	Bac ES	autodidacte	RMIste, n'a jamais eu le statut d'intermittent
Valérie	27	Célibataire Sans enfant	Guitariste (accompagnatrice)	Chant	BTS action commerciale	Ecole de musique	Intermittente depuis 5 ans
Guillaume	31	En concubinage	Guitariste d'un groupe signé en Major	Composition, arrangement, compétences d'ingénieur du son	Bac	autodidacte	Intermittent depuis 3 ans
Pierre	41	Marié 1 enfant	Guitariste (accompagnateur)	Basse, piano	2 <sup>nde</sup> générale	autodidacte	Intermittent depuis 18 ans ayant perdu plusieurs fois le statut
Jack	25	Célibataire Sans enfant	Guitariste d'un groupe non signé	composition	Niveau bac	Cours particuliers	RMIste n'ayant jamais obtenu le statut

Sophie	43	Célibataire 1 enfant	<b>Chant</b> et chœur (accompagnatrice)	Piano, guitare, trombone, saxophone	Brevet de technicien de la musique	Cours	Intermittente depuis 23 ans
Richard	33	Célibataire Sans enfant	Chant (propre formation)	Guitare, basse, batterie	2 <sup>nd</sup> générale	Autodidacte	Intermittent depuis 8 ans
Emilie	25	Célibataire Sans enfant	Chanteuse, auteur, compositeur (uniprojet non signé)	Guitare	Bac ES	Autodidacte	N'a jamais eu le statut (chômage d'un emploi jeune)
Eva	34	Célibataire 1 enfant	Chanteuse signée	percussions	BEP comptabilité	Autodidacte	Intermittente depuis 9 ans
Fabrice	28	Célibataire Sans enfant	Chanteur, auteur, compositeur, signé en <i>Major</i>	Guitare, batterie, réalisateur, arrangeur, compétences d'ingénieur du son	Bac L et Bac américain	Autodidacte	RMIste, n'a jamais eu le statut d'intermittent
Jean- Jacques	47	Concubinage 1 enfant	Chanteur, auteur, compositeur en autoproduction après signature en <i>Major</i>	Guitare, piano, réalisateur, arrangeur, éditeur, producteur	Niveau Bac S	Autodidacte	Sorti « par le haut » de l'intermittence, a monté son propre label
Olivier	34	Célibataire Sans enfant	Chanteur (autoproduction et comédie musicale)	Saxophone, coach vocal	2 <sup>nd</sup> générale	Ecole de musique et conservatoire	Perte du statut d'intermittent
Chiara	26	Célibataire Sans enfant	Chanteuse (autoproduction et comédie musicale)	Piano, guitare	Licence histoire du théâtre et du cinéma	Cours de chant et de théâtre	Pas de statut d'intermittent car vit en Italie
Stéphane	30	Célibataire Sans enfant	Chanteur, auteur, compositeur (autoproduction et comédie musicale) et pianiste	arrangeur	Maîtrise de Lettres Modernes	Cours de piano et de chant	RMIste n'ayant jamais obtenu le statut d'intermittent ; petits boulots alimentaires
Patricia	33	Célibataire Sans enfant	Chanteuse	Piano	BTS action commerciale	Conservatoire	Intermittente depuis 12 ans
Aurélien	27	Célibataire	Chanteur (comédie		DEUG de	Ecole de comédie	Chômeur du

		Sans enfant	musicale) et auteur de comédies musicales	–	physique-chimie	musicale	régime général n'ayant jamais obtenu le statut d'intermittent
Yves	43	Célibataire Sans enfant	Parolier, auteur	Chanteur, scénariste	Maîtrise de Lettres	Studio des variétés	Statut d'indépendant
Philippe	40	Séparé 1 enfant	Chanteur, auteur, compositeur, en autoproduction (anciennement signé en Major)	Guitare et piano pour la composition	Niveau Bac	cours de perfectionnement en chant, puis studio des variétés	Perte du statut d'intermittent depuis 3 ans
Alain	29	Célibataire Sans enfant	Chanteur, auteur	–	BTS	Cours de chant	A perdu plusieurs fois le statut d'intermittent
Jérôme	29	Célibataire Sans enfant	Chanteur, auteur, compositeur, signé en Major (groupe signé)	Guitare	Niveau Bac	autodidacte	Intermittent depuis 4 ans
Marc	39	Séparé 1 enfant	Chanteur, auteur, compositeur, signé en Major (signature de groupe)	Guitare	Niveau DEUG d'architecture	autodidacte	Intermittent depuis 10 ans, mais perte 2 fois du statut
Sabine	27	En concubinage Sans enfant	chanteuse	Piano, guitare	Niveau Bac	autodidacte	Intermittent depuis 3 ans
Julien	39	Séparé 1 enfant	Chanteur, auteur, compositeur en autoproduction	Percussions	2 <sup>nd</sup> e générale	Cours de chant	Intermittent « sorti par le bas » depuis 3 ans
Patrick	44	En concubinage Sans enfant	Chanteur (accompagnateur et comédies musicales)	–	CAP	Cours de perfectionnement	Intermittent depuis 19 ans mais a perdu plusieurs son statut
Noa	24	Célibataire Sans enfant	chanteuse	Piano	Bac	Ecole de musique	RMIste n'ayant jamais obtenu le statut
claire	34	Célibataire Sans enfant	Chanteuse, auteur, compositeur, en autoproduction (anciennement signé en Major après avoir gagné un jeu de télé-réalité)	Guitare	Bac	autodidacte	Sorti « par le bas » de l'intermittence

Prénom	Age	Situation familiale	Profession	Formation scolaire	Type d'entreprise
Bertrand	44	Concubinage Sans enfant	Manager, éditeur et producteur	Sans formation	Co-fondateur d'un label de management, d'édition et de production depuis 2 ans
Yves-Michel	42	Célibataire Sans enfant	Manager, éditeur, producteur	Bac général	Label de management, édition et production depuis 10 ans
Jean-Pierre	32	Célibataire Sans enfant	Manager, éditeur, producteur	Institut d'Etudes supérieures en industrie musicale	Co-fondateur d'un label de management, d'édition et de production depuis 2 ans
Marie	37	Concubinage 1 enfant	Manageuse	Bac	Manageuse d'un groupe signé en Major
Jeff	34	Concubinage Sans enfant	manager	Bac	Manager d'un artiste signé en Major
Bertrand	44	Marié 2 enfants	Directeur artistique	Niveau Bac, ancien bassiste professionnel	Directeur artistique de plusieurs groupes ou artistes en Major
Olivier	38	Célibataire sans enfant	Directeur de projets	Sans formation	Directeur de projets en Major

### **3. Guides d'entretien**

#### ***Pour les musiciens***

##### **> Rapport à la musique et formation musicale**

- De quel instrument joues-tu (principal, secondaire et chant)?
- À quel âge as-tu commencé à pratiquer la musique? À quelle occasion?
- Quelle est ta formation musicale? Écoles et diplômes?
- À quels styles musicaux te rattaches-tu?
- Quel a été le rôle de ton entourage dans cet apprentissage?
- Dans ton enfance, y avait-il des musiciens professionnels ou amateurs dans ton entourage?
- Quand as-tu décidé d'en faire ton métier?

##### **> Le travail artistique**

###### **• *Activités professionnelles et carrière:***

- En quoi consiste le métier de musicien, comment le définirais-tu?
- Peux-tu me décrire ce travail (description des tâches) et les différentes activités qui s'y rattachent (composition, studio, répétitions, scènes)? Es-tu également arrangeur ? Mixeur?
- Es-tu affilié à la SACEM? Sous quel titre (auteur, compositeur, arrangeur)? À la SPEDIDAM? À l'ADAMI? À combien d'enregistrement as-tu participé?
- Pourrais-tu me décrire une journée de travail type, une semaine ou un mois type?

###### **• *Trajectoire et statut professionnel***

- Vis-tu uniquement de la musique? Depuis combien de temps? À quel âge as-tu effectué ton 1er cachet en tant que musicien? As-tu exercé une profession parallèlement à la musique?
- Peux-tu me retracer ton parcours professionnels par grandes étapes ? Y a-t-il eu dans ton parcours professionnel un élément clef qui a «lancé» ta carrière? Lequel? À quel âge?
- Quels sont tes projets futurs? Tes aspirations professionnelles? Comment envisages-tu le développement de ta carrière?
- Es-tu intermittent ou l'as-tu déjà été? Si non, quel statut?
- Dans quelle tranche se situent tes revenus musicaux dans l'année? Revenus «fixes», revenus annexes tels que les «droits voisins» (depuis combien de temps, combien? As-tu rencontré des problèmes avec ces organismes?)
- Y a-t-il des cachets non déclarés? Si oui, lesquels, pourquoi et dans quelles circonstances?

###### **• *Les rapports sociaux***

- Quels rapports entretiens-tu avec les maisons de disque? Les producteurs ? Les managers ? Le public? Les autres artistes?
- Avec les chanteurs ? Y a-t-il des rapports de force ? Lesquels? Y a-t-il une hiérarchie implicite entre le chanteur (vedette, prestige) et les musiciens (accompagnateurs). Peux-tu décrire les relations (professionnelles ou extra-professionnelles) entre chanteur et instrumentistes? Quelle est l'ambiance de travail?

- Y a-t-il parfois des conflits avec ces différents acteurs? De quelles natures? Comment sont-ils gérés?

- **Temps de travail et temps sociaux**

- En moyenne combien effectues-tu d'heures de travail par jour? Par semaine? Par mois? Est-ce régulier?
- Combien d'heures consacres-tu en moyenne chaque semaine à chaque activité: travail de l'instrument, composition, répétition, concerts, cours ou animation, démarches diverses en rapport avec la musique (appels téléphoniques, entretien du matériel, tâches administratives)
- Est-ce qu'il t'arrive de penser à ton travail lorsque tu ne travailles pas ?

- **Les lieux de travail**

- Quels sont tes différents lieux d'activité professionnelle et de représentation (clubs, salles de concert, Festivals en France ou à l'étranger)? Déplacements de quelle durée?
- Travailles-tu chez toi?

- **Le non-travail (période entre deux contrats)**

- En moyenne quelle est la durée d'une période entre deux contrats? La plus longue?
- Comment gères-tu ces périodes (artistiquement et psychologiquement)? Que fais-tu pendant ces périodes? Est-ce difficile à gérer psychologiquement ?

- **Le hors-travail (temps social, loisir, mode de vie)**

- Ton métier te laisse-t-il suffisamment de temps libre?
- Qu'en est-il de ton temps familial? Conjugal? Amical? Comment se structurent tes différents temps sociaux (travail, famille, loisir): description d'une semaine type
- Est-ce difficile de concilier vie professionnelle, familiale et personnelle ?
- Ces deux dernières années es-tu parti en vacances? Combien de semaines?

- **Le réseau professionnel**

- As-tu un réseau professionnel important (quantité)? De qui se compose-t-il (musiciens, managers, directeurs artistiques)?
- Comment l'as tu constitué? Quel est son rôle?
- Comment obtiens-tu des dates de concert?
- Le réseau professionnel peut-il être amical, affectif?

- **Corps et image**

- Dimension physique, répétitivité et pénibilité au travail: comment gères-tu la fatigue physique (studio, scène) et parfois psychologique (stress, trac) ? Est-il courant de glisser vers des comportements déviants (substances pour aider à tenir) ?
- L'image par rapport au public : comment gères-tu ton image? Te poses-tu cette question? En quels termes? Se pose-t-on la question pour toi (chanteur, manager, maison de disque)?

- **Plaisir, satisfaction au travail**

- Comment conçois-tu ton travail?
- Ressens-tu du plaisir, de la satisfaction à exercer cette profession? À quelles occasions éprouves-tu le plus de plaisir?

- Y a-t-il des activités pesantes, que tu fais par obligation, par déplaisir? Si oui, lesquelles?
- Si c'était à refaire, choisirais-tu la même profession? Que changerais-tu?

> **Renseignements signalétiques**

- Prénom, âge, situation matrimoniale, profession du conjoint, nombre d'enfants
- Profession des parents ; frères et sœurs (âge, professions)
- Type de logement: locataire, propriétaire, à crédit, maison, appartement, résidence secondaire? Lieu d'habitation?
- Parcours scolaire?
- Equipement musical possédé et budget?

***Pour les chanteurs, une rubrique a été ajoutée : Signature en maison de disque***

- Es-tu signé? Chez qui? Depuis combien de temps? Quel type de contrat ?
- Comment cela s'est-il passé? Dans quelles circonstances?
- Quels sont les changements depuis la signature? Quels en sont les avantages et les inconvénients?

***Pour les manager, deux rubriques ont été ajoutées :***

• ***Activités professionnelles, parcours professionnel et statut professionnel:***

- Comment en es-tu venu à ce métier? À quelle occasion? Comment as-tu rejoint tes projets artistiques?
- En quoi consiste le métier d'agent artistique, de manager? Quel est ton rôle au sein des projets ? Et auprès des artistes?
- Peux-tu me décrire ce travail (description des différentes tâches) ? Comment définirais-tu ton métier?
- Pourrais-tu me décrire une journée de travail type, une semaine ou un mois type?
- Peux-tu retracer ton parcours professionnel par grandes étapes?
- Quels sont tes projets futurs? Tes aspirations professionnelles? Comment envisages-tu le développement de ta carrière?
- Quel est ton statut professionnel?
- Dans quelle tranche se situent tes revenus dans l'année

> ***Signature, contrats***

- Quel est ton rôle dans la signature de tes projets auprès des éditeurs, des producteurs phonographiques et scénographiques ?
- Quel est le type de contrat qui te lie autres artistes? Et aux producteurs ?

## 4. Tableaux des observations

### Observations des situations de travail

Type d'activité	Type d'observation	Fréquence de l'immersion	Entrée de terrain	Nombre d'acteurs en présence	Tâches exercées
Café-concert	Non clandestine, non participante	Une vingtaine de fois	pianiste et batteurs	En moyenne 3-4 musiciens	Installation du matériel, balances, répétitions, concert, repas, rangement, discussions
Soirée privée	Non-clandestine, non-participante	Une quinzaine de fois	Pianiste et batteurs	Membres du groupe (entre 5 et 8 musiciens) et équipe technique	Installation du matériel, balances, répétitions, concert, repas, rangement, discussions
Concert en tête d'affiche	Non-clandestine et clandestine, « semi-participante » et non participante	Une dizaine de fois	Pianiste et batteurs	Membres du groupe (entre 3 et 6 musiciens), manager et équipe technique	balances, répétitions, concert, repas, discussions
Première partie d'un artiste	Clandestine, « semi-participante »	5 fois	Pianiste et batteurs	Membres du groupe (entre 3 et 6 musiciens), manager et équipe technique	balances, répétitions, concert, repas, discussions
Studio	Non clandestine, non participante	Une quinzaine de fois	pianiste et batteurs	Un musicien, un ingénieur du son, un réalisateur et parfois le chanteur et manager	Prise de son, <i>coaching</i> vocal, arrangement, réalisation, travail de recalage et de recherche artistique
Composition et maquettage	Non clandestine et clandestine	Une dizaine de fois	Pianiste, batteurs et guitariste	Seul ou en binôme	Travail individuel sur l'instrument, prise de son en <i>home-studio</i> ; recherche de « couleurs » et de l'univers artistiques
Cours particuliers	Clandestine, participante	Une dizaine de fois	Batteur	Un musicien	Transmission d'un savoir technique et artistique ; importance de la pédagogie
<i>Master-class</i>	Clandestine, non-participante	2 fois	Batteur	Un musicien	Transmission d'un savoir technique et artistique ; démonstration, réponses aux questions des participants
Répétitions non rémunérées	Clandestine et non-clandestine, non-participante	Une vingtaine de fois	Batteurs et pianiste	Uniquement les membres du groupe (entre 3 et 5 musiciens)	« faire tourner le <i>set</i> », trouver des idées de scènes, discussions sur les mises en place, les idées musicales et organisationnelles
Répétitions rémunérées	Non-clandestine, non-participante	4 fois	Batteur	Les membres (entre 3 et 5 musiciens), un chef d'orchestre et parfois l'équipe technique et la production	Mise en place d'une émission de télé-réalité où les musiciens « font tourner » les morceaux avant de répéter avec les chanteurs
Travail de l'instrument	Clandestine et non-clandestine	5 fois	Batteurs	Travail solitaire	Répétitivité des exercices ; travail de la technicité et de la musicalité
Travail des	Clandestine	Une	Batteurs	Travail solitaire	Écoute plusieurs fois des

## Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence

répertoires		vingtaine de fois			titres, relevés, déchiffrages, travail de mémorisation
Débriefing après concert	Clandestine et non-clandestine, « semi-participante »	Une dizaine de fois	Batteur	Membres du groupe, <i>manager</i> , chef d'orchestre et/ou directeur de projet, directeur artistique, producteur	Discussions faites de remontrances et/ou de compliments concernant les dimensions artistiques, techniques, visuelles et comportementales du concert. Peuvent apparaître d'importants rapports de force et conflits
Tournage d'un clip	Clandestine, participante (en tant qu'opérateur magnétophone)	Une fois	Batteur	Membres du groupe et équipe technique	Prises d'images, mises en place et jeux d'acteur

### Observations des périodes chômées

Type d'activité	Type d'observation	fréquence de l'immersion	Entrée de terrain	Nombres d'acteurs	Tâches exercées
Réunions entre membres du groupe	clandestine	Une vingtaine de fois	Batteurs	Membres du groupe et <i>manager</i>	Discussions pour se séparer du tourneur, de l'ingénieur du son ; discussions artistiques, stratégiques ; visionnage collectif du clip du groupe.
Conversations téléphoniques	clandestine	Une centaine de fois	Batteur	Un musicien	Discussions artistiques, stratégiques, organisationnelles, musicales, conflictuelles
Entretien des compétences musicales	clandestine	Une vingtaine de fois	batteurs	Un musicien	Travail de l'instrument, écoutes musicales, entretien de la culture musicale
composition	clandestine	Une vingtaine de fois	Batteurs et pianiste	Un musicien	Compositions personnelles et pour un projet musical précis
Mobilisation du réseau	clandestine	Une centaine de fois	Batteur	Un musicien	Nombreux appels téléphoniques pour se rappeler au souvenir des membres du réseau (entretenir le réseau, obtenir des informations et contrats)
Discussions sur les problèmes rencontrés	clandestine	Une cinquantaine de fois	Batteurs et pianiste	Plusieurs musiciens	Discussions sur les difficultés du projet, de la carrière, des rapports humains, de statut (problèmes avec les Assédic)

### Observations des périodes de hors-travail

Type d'activité	Type d'observation	Entrée de terrain	Nombre d'acteurs	Tâches exercées
Soirées entre amis	Clandestine, participante	batteur	Plusieurs musiciens avec leurs compagnes	Les soirées entre amis se résument pour la plupart en soirées entre musiciens, car sociabilité professionnelle et amicale se confondent
Loisirs	Clandestine, participante	batteur	seul	Les loisirs extra-musicaux n'existent pratiquement pas
Vacances	Clandestine, participante	batteur	seul	Les vacances sont très rares, très peu programmées à l'avance et parfois annulées au dernier moment si un contrat se présente



Deux années d’immersion quasi-quotidienne pendant lesquelles trois situations d’observation ont été distinguées : les situations de travail, les périodes chômées ainsi que le hors-travail. Les situations de travail représentent la sphère la plus observée, comportant 14 types d’activités différentes rendus possible par trois entrées dans le terrain (un pianiste et deux batteurs). Le type d’observation est très hétérogène et varie en fonction des types d’activités ; il recouvre ainsi l’observation clandestine, non-clandestine, non-participante, « semi-participante » et participante. Les fréquences d’observation varie de une à vingt fois selon les situations de travail. Le nombre d’acteurs observés varie également d’un seul musicien à un groupe musical auquel peuvent s’ajouter des acteurs annexes (*manager*, équipe technique, directeur de projet, directeur artistique de maison de disque et producteur).

Les périodes chômées recouvrent 6 types d’activité qui ont pu être répétées de nombreuses fois (entre vingt et cent fois). Elles relèvent toutes de l’observation clandestine dans la mesure où notre « entrée de terrain » connaissait notre statut de sociologue, mais n’avait pas conscience de notre récolte d’informations quasi-quotidienne. Les situations de hors-travail touchent au partage de la vie quotidienne d’un musicien pendant plus d’une année.

## 5. Grille d’observation

### Les activités de travail

#### *La situation de travail*

-De quelle activité s’agit-il ? Comment se déroule-t-elle ?

-L’activité est-elle réglée ? Y a-t-il des marges de manœuvre, des prises de décisions, une forme d’autonomie ? Les musiciens sont-ils sous contraintes ? Comment et pourquoi ?

-Description des tâches concrètes et abstraites ainsi que du travail prescrit et réel.

-Description des situations de travail : comment s’organise le travail ? Quelle est la division des rôles ? Les décisions sont-elles prises collectivement ou suivant une hiérarchie ? La hiérarchie est-elle formelle ou informelle ?

#### *Acteurs et interactions*

-Quels acteurs participent à l’activité de travail ?

-Description des types d’interactions : coopération, camaraderie, tension, poids de la hiérarchie

-Description de l’ambiance de travail : détendue, stressante, tensions, conflits (ouverts, latents et de quelles natures)

-Quelles sont les natures des discussions ? Les choix artistiques sont-ils faits après discussions collectives ? Qui tranche, qui a le dernier mot ?

#### *Le réseau*

-Comment fonctionne-t-il ? Comment les musiciens le développe, l’entretienne et le mobilise-t-il ?

-De quoi sont faits les échanges téléphoniques si fréquents ?

-Comment se font les prises de contact ? Les recommandations ? Les parrainages ?

-Comment circulent les informations sur les tournées, les auditions, les remplacements ?

### **Lieux et temporalités**

- Où se situe l'activité ? Description du lieu
- Combien de temps dure l'activité ? Comment le temps de travail est-il structuré ?
- Description de la structuration des temps sociaux : professionnel, social, amical, familial, personnel

### **Les périodes de non-activité**

- Comment ces périodes chômées sont-elles gérées psychologiquement et factuellement ?
- Que fait le musicien lorsqu'il n'est pas sous contrat ?
- Exerce-t-il des activités musicales non-rémunérées ? De quel type et pourquoi ?

### **Le hors-travail**

- types d'activité, de discussions
- types de loisir

## ANNEXE 3

### Juridique et chronologique

#### 1. Le CDD d'usage

#### CONTRAT DE TRAVAIL A DUREE DETERMINEE D'USAGE

##### ENTRE

##### Identification de la Société :

La société **NIOUPROD**, S.A.S au capital de 40.000 Euros, immatriculée au Registre du commerce et des sociétés de Paris sous le numéro B 438 483 679, dont le siège social est situé 10, rue de Torricelli - 75017 Paris, représentée par sa Directrice de Production, **Madame Laurence GRATTERY**,

Ci-après dénommée « La Société »  
D'une part,

##### ET

##### Identification du Salarié

**Monsieur**  
Date et Lieu de naissance : 27/09/1970 à  
N° Sécurité Sociale :  
N° de Congés Spectacles : Q 15C  
Adresse de correspondance :  
Adresse Fiscale :  
Nationalité : Française

Ci-après dénommé « Le Salarié »  
D'autre part,

##### IL EST PREALABLEMENT INDIQUE CE QUI SUIT

Le présent contrat à durée déterminée est conclu dans le cadre des contrats à durée déterminée d'usage dans le secteur de la production de programmes radiophoniques, secteur d'activité dans lequel des contrats à durée déterminée peuvent être conclus pour les emplois où il est d'usage constant de ne pas recourir au Contrat à Durée Indéterminée en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère par nature temporaire de ces emplois, en application des articles L 122-1-1 alinéa 3, D 121-2 et D 121-3 du Code du Travail.

##### IL A ETE CONVENU CE QUI SUIT

##### 1 OBJET DU CONTRAT

Sous réserve de son aptitude déclarée lors de la visite médicale d'embauche, la Société engage le Salarié en qualité de **Musicien** pour interpréter un certain nombre d'oeuvres musicales à la Batterie durant l'émission hebdomadaire de prime-time (en principe en direct) du programme de télévision intitulée « **STAR ACADEMY saison 6** » (ci-après dénommée l'« Emission ») en vue d'une fixation destinée à être notamment diffusée sur la chaîne de télévision TF1 ainsi le cas échéant que sur des chaînes dédiées sur le Câble et le Satellite et sur Internet et plus largement, à faire l'objet d'une exploitation commerciale ou non commerciale telle que prévue à l'article 11 par quelque procédé que ce soit.

Le présent contrat ne deviendra définitif qu'à l'issue de la visite médicale d'embauche.

##### 2 DUREE DU CONTRAT

Le présent engagement constitue un contrat de travail qui est conclu et accepté, conformément aux usages dans le secteur de la production de programmes radiophoniques et aux dispositions de l'article L. 122-1-1 du Code du travail pour un objet et une durée déterminée.

L'engagement du Salarié est conclu pour la (ou les) date(s) et horaires suivants :

- dates et horaires de répétition : **Du 20 au 21 septembre 2006**
- dates et horaires d'enregistrement : **Le 22 septembre 2006**

### **3 LIBERTE D'ENGAGEMENT ET EXCLUSIVITE**

Le Salarié déclare être libre de tout engagement et toute obligation incompatible avec l'accomplissement des obligations résultant du présent contrat et s'engage à le demeurer pendant toute la durée de celui-ci.

Le Salarié déclare avoir fait son affaire personnelle de tous engagements qu'il pourrait avoir par ailleurs consentis en sorte qu'il est parfaitement libre de contracter aux fins des présentes. Le Salarié garantit expressément et sans réserve la Société contre tous recours, actions ou réclamations que pourraient former tous tiers qui estimeraient avoir des droits ou revendications à faire valoir sur tout ou partie des prestations et s'engage à indemniser la Société de toutes dépenses et de tous paiements qui pourraient résulter de ces recours, actions ou réclamations, et ce sans préjudice de toute action en indemnité que la Société serait lui-même en droit d'intenter.

Toute fausse déclaration sur ce point exposerait Le Salarié à une rupture immédiate de son contrat de travail, Le Salarié garantissant en tout état de cause La Société contre toutes réclamations et/ou recours de toutes personnes estimant subir ou subissant un préjudice du fait de la conclusion et/ou de l'exécution du présent contrat.

Le présent contrat est conclu à titre non exclusif, Le Salarié restant libre pendant la durée des présentes et postérieurement de proposer ses services à toute société de son choix, ce pour autant que Le Salarié soit en mesure d'assurer l'exécution de ses prestations concernant les séances de répétition et d'enregistrement telles que définies à l'article 2 des présentes et que tous contrats conclus avec des tiers ne fassent pas obstacle aux engagements pris et à la jouissance paisible par La Société des droits acquis dans le cadre des présentes, ce que Le Salarié garantit expressément.

### **4 FONCTIONS**

Le Salarié exercera ses fonctions sous l'autorité et dans le cadre des instructions données par toutes personnes désignées par la Société et par la production en règle générale.

Le Salarié dans le cadre de ses fonctions sera notamment chargé d'interpréter **entre 7 et 10** oeuvres musicales qui lui serait demandé dans le cadre de l'Emission et ce, le cas échéant, en dynamique avec tous autres intervenants à l'Emission, en tenant compte des consignes de la Société et suivant, le cas échéant, les textes et /ou partitions fournis par cette dernière.

Le Salarié reconnaît que les conditions d'exécution de la prestation et d'organisation de l'Emission seront déterminées par La Société qui décidera notamment librement si la prestation en public sur scène doit être fournie dans le cadre d'une configuration de play-back ou de prestation live.

Le Salarié reconnaît expressément avoir pris connaissance des fonctions pour lesquelles il est engagé dans le cadre du présent contrat.

Il est entendu que cette liste n'est pas exhaustive et que la Société se réserve la possibilité de faire évoluer les attributions du Salarié en fonction des nécessités de production et d'enregistrement de l'Emission.

La prestation de travail du Salarié devra respecter les orientations et la politique générale de la production et ne devra, en aucun cas, s'écarter des règles générales qui auront été prescrites.

Le Salarié devra exercer ses fonctions avec toute la diligence nécessaire sous la responsabilité de la production et/ou de toute personne désignée par la production et lui/leur rendra compte aussi régulièrement qu'il lui sera demandé.

Par ailleurs, le Salarié sera également chargé, si la société lui en fait la demande :

- de participer à toute opération de promotion de l'Emission qu'elle concerne l'Emission en elle-même ou l'image de la production en général en respectant l'univers promotionnel de la production étant précisé que toute opération de promotion devra être préalablement validée par la direction ;
- de participer à toutes séances de photographies et/ou actions organisées par la Société en vue de la promotion de l'Emission, de son concept et/ou de ses exploitations dérivées ou secondaires.

### **5 DIRECTIVES – LIEN DE SUBORDINATION**

Le Salarié s'engage expressément tant pendant l'exécution qu'après expiration du présent contrat :

- à observer toutes les instructions et consignes particulières de travail qui lui seront données,

- à se conformer aux directives et instructions émanant de la direction ou de ses représentants (pendant l'exécution de son contrat de travail uniquement),
- à se conformer au plan de travail établi par la production et s'en tenir aux moyens arrêtés par celle-ci.

Le Salarié est responsable du matériel et des accessoires, documents et d'une manière générale de tous objets qui pourraient lui être confiés par la Société. Il ne pourra les utiliser à des fins personnelles. En cas de perte ou de détérioration, il sera tenu de rembourser le montant de la perte ou le coût de la réparation.

En outre, le matériel, les accessoires, documents et objets confiés au Salarié et/ou tous les travaux effectués par lui dans le cadre de ses fonctions demeurent la propriété exclusive de la Société. Le Salarié devra restituer à la Société le matériel, les accessoires, documents, objets et travaux en sa possession, ainsi que toutes copies, à première demande et/ou dès la cessation de ses fonctions pour quelque raison que ce soit.

## 6 LIEU DE TRAVAIL

Le Salarié exercera à titre principal : 46, avenue Victor Hugo, Aubervilliers (93).

Le lieu de travail pourra subir les variations nécessitées par l'organisation de la production ou de l'enregistrement pour des raisons notamment liées à la bonne conduite de l'Emission et à la bonne marche de l'entreprise, ce que le Salarié accepte et reconnaît d'ores et déjà expressément.

## 7 REMUNERATION

7.1. En contrepartie de l'exécution et de la fixation de ses prestations (y compris répétitions et enregistrements) ainsi que de l'ensemble de ses engagements tels que prévus aux présentes, sous réserve du travail effectif du Salarié, la Société versera au Salarié un salaire brut global et forfaitaire de **1200 € (mille deux cent euros)**;

7.2 En application de l'article L. 212-4 du Code de la Propriété Intellectuelle et en contrepartie des droits exclusifs cédés à l'article 11 ci-après par le Salarié, la Société versera au Salarié une rémunération brute globale et forfaitaire de **500 € (cinq cent euros)** se répartissant comme suit :

- 30 % pour la communication au public par radiodiffusion et télédiffusion ;
- 20 % pour l'exploitation par les réseaux tel qu'Internet ;
- 10 % pour l'exploitation sur supports phonographiques, vidéographiques ou multimédia destiné à l'usage privé du public ;
- 10 % pour l'exploitation par location ou échange ou prêt public ;
- 10 % pour l'utilisation promotionnelle ou publicitaire de l'Emission ou de toute œuvre radiophonique ou audiovisuelle produite ou non par le Producteur;
- 10% pour l'utilisation sous forme d'images fixes dans les conditions prévues ci-dessus des prestations fixées dans le cadre de l'Emission ;
- 10 % pour les autres modes d'exploitation connus ou inconnus à ce jour.

7.3 En contrepartie de la cession de son droit à l'image dans les conditions visées à l'article 12 ci-dessous, la Société versera au salarié une rémunération brute globale et forfaitaire de **300 € (trois cent euros)**.

Il est précisé que toutes charges, taxes, retenues à la source, impôts et contributions de toute nature qui pourraient être réclamés à la Société du fait des paiements faits au Salarié seront imputés sur les sommes ci-dessus visées.

Les rémunérations perçues par les personnes non fiscalement domiciliées en France donnant lieu à l'application d'une retenue fiscale à la source, les collaborateurs de nationalité étrangère ou française ayant leur domicile fiscal à l'étranger doivent obligatoirement préciser ce domicile aux termes du présent contrat et, si le domicile fiscal est en France, en fournir la preuve. Il appartient au Salarié de fournir tous documents permettant l'application de dispositions de traités relatifs au montant de la retenue à la source.

7.4 Le versement des sommes dues au Salarié visées à l'article 7.1, 7.2 et 7.3 s'effectuera par virement sur le compte bancaire du Salarié tel que communiqué à la Société, compte tenu des contraintes informatiques, ou par chèque, à la fin du mois civil d'exécution, par le Salarié, de ses prestations.

Les rémunérations prévues aux articles 7.1, 7.2 et 7.3 sont forfaitaires et sont versées en contrepartie de la mission impartie au Salarié et des cessions de droits prévues aux articles 11 et 12 ; elles comprennent toutes commissions d'agent ou d'intermédiaire éventuel dont la Salarié fera seul son affaire ainsi que l'accomplissement des éventuelles heures supplémentaires accomplies par la Salarié dans la limite des durées légales et conventionnelles maximales de travail.

## **8 ABSENCE**

En cas d'absence prévisible le Salarié devra solliciter une autorisation préalable.

Si l'absence est imprévisible et notamment si elle résulte de la maladie ou d'un accident, il appartiendra au Salarié d'informer ou de faire informer immédiatement la Société et de fournir dans les 48 heures, justification de l'absence notamment par l'envoi d'un avis d'arrêt de travail et des avis de prolongation éventuelle.

## **9 CONGES PAYES**

La Société s'acquittera des congés du Salarié directement auprès de la caisse des Congés Spectacles, 7 rue du Helder – 75440 Paris Cedex 09.

## **10 CLAUSE DE CONFIDENTIALITE ABSOLUE**

Eu égard à la spécificité de l'Emission ainsi notamment qu'aux conséquences dommageables que pourraient avoir la divulgation de certaines informations et/ou certains documents quant à l'intérêt de l'Emission pour les auditeurs, le Salarié s'engage expressément à conserver la plus grande discrétion et garantit la confidentialité absolue, sur toutes les informations et documents concernant l'Emission en général, la Société, qu'elle aurait pu recueillir, de manière directe ou indirecte, lors de la conduite des pourparlers ainsi que durant son contrat de travail.

Ces informations et/ou documents sont confidentiels.

Le Salarié, sauf autorisation écrite préalable exprès de la Société, est tenu de respecter cette obligation de confidentialité absolue notamment, à titre indicatif et sans que cette liste ne soit limitative :

- concernant le présent contrat, tant dans son existence que dans son contenu ;
- concernant le principe, les dates, lieux, modalités d'exécution et contenu de sa prestation ;
- concernant tous éléments d'informations ou documents, de quelque nature que se soit, liés à sa prestation, à la production, à l'Emission (notamment à son contenu, son concept, sa préparation, sa programmation, etc..) ainsi qu'à toutes personnes ou à toutes sociétés impliquées dans l'Emission ;
- concernant les procédés de fabrication ou des méthodes commerciales de la Société.

A ce titre, Le Salarié s'interdit notamment de communiquer, à quiconque (entourage familial et amical compris) de quelque manière que se soit (entre autres par voie de presse, d'édition littéraire, de télévision ou de radio, etc..) l'une quelconque des informations et/ou documents régis par le présent article, sauf autorisation écrite expresse et préalable de la Société.

De même, la Salarié n'est pas autorisée à prendre, à titre personnel ou non, des photographies ou d'enregistrer sur un quelconque support des images et/ou des sons des participants, des lieux, situations et actions relatives à l'Emission.

Tout manquement à la présente obligation de discrétion et de confidentialité absolue constituera un motif de rupture du contrat pour faute grave et entraînera à la charge du Salarié le versement d'une indemnité fixée dès à présent à 7.000 Euros. Cette indemnité ne porte pas atteinte aux droits de la Société de poursuivre le Salarié en réparation du préjudice effectivement subi.

## **11 DROITS ET EXPLOITATIONS**

Le Salarié cède à la Société à titre exclusif pour le monde entier, au fur et à mesure de leur fixation, même inachevée et pour la durée des droits reconnus par le Code de la propriété intellectuelle au jour des présentes ainsi qu'à l'occasion de ses éventuelles futures extensions dans le cadre de la législation nationale et/ou des conventions internationales l'intégralité des droits de propriété intellectuelle qu'il pourrait éventuellement détenir sur sa participation à l'Emission telle que prévue aux présentes, en ce compris notamment les droits d'auteur et les droits voisins dans l'hypothèse où ses prestations pourraient donner lieu à l'attribution de tels droits, et notamment :

Le droit de reproduction comprend, notamment mais non limitativement :

- la captation, la fixation, l'enregistrement, la reproduction des éléments de sa participation à l'Emission, en intégralité ou en partie, ensemble ou séparément (sons et images séparés), que ce soit ou non dans une forme adaptée, analogique ou numérique, reproduisant ou adaptant l'enregistrement

de celle-ci, même sous forme virtuelle, dans une version, synchronisée ou non, échantillonnée ou post-sonorisée, en direct ou en différé, par tous procédés techniques connus ou inconnus à ce jour, sur tous supports, sur tous formats ;

- la reproduction sur tous supports et notamment phonogrammes des éléments sonores et/ou parlants de sa participation à l'Emission et vidéogrammes, en intégralité ou en partie, ensemble ou séparément, aux fins de synchronisation notamment d'une œuvre musicale, d'une œuvre audiovisuelle (dont notamment spot publicitaire, vidéoclips, vidéomusique, documentaires) ou cinématographique en vue de leur représentation publique au sein de ces œuvres par tous moyens (télédiffusion, radiodiffusion, cinéma et autres) ;

Le droit de représentation comprend notamment mais non limitativement :

- l'exploitation des éléments de sa participation à l'Emission ou leur adaptation, en intégralité ou en partie, ensemble ou séparément (sons et images séparés) et cela par tous modes et procédés connus et inconnus à ce jour, soit directement soit par l'intermédiaire de tous tiers autorisés par la SOCIETE, ses ayants-droit et/ou cessionnaires, et notamment au travers de tous l'exploitation des éléments de sa participation à l'Emission ou leur adaptation, en intégralité ou en partie, ensemble ou séparément (sons et images séparés) soit directement, soit par l'intermédiaire de tous tiers autorisés par la SOCIETE, ses ayants droits et/ou cessionnaires, y compris aux fins de promotion des activités de la SOCIETE moyens de diffusion et par tous procédés, analogique, numérique ou autre, connu ou inconnu à ce jour, tels que la radio, la télévision payante ou non payante (terrestre, hertzien, câble, XDSL, satellite, TNT, y compris la télévision mobile telle que DVB-H ou T-DMB, etc...), réseaux informatiques, services de communication électroniques, services de communication en ligne, l'Internet, la vidéo-téléphonie via notamment les supports de téléphones fixes et/ou mobiles (et notamment sous la forme de services de personnalisation, services par téléchargement, etc...) et la télévision interactive, notamment dans le cadre de la vidéo on demand (VOD, SVOD, PPV, etc...), vidéo projection, et ce quel que soit le récepteur de visualisation des images et des sons et le terminal fixe ou mobile (téléviseur, écrans larges, ordinateur, téléphone, PAD, lecteur de fichier numérique (notamment mp3 et mp4 dont i-Pod™, Podcast™) etc... ;

- L'exploitation des éléments de sa participation à l'Emission ou son adaptation, en intégralité ou en partie, ensemble ou séparément associant ou non l'image et le son, soit directement, soit par l'intermédiaire de tous tiers autorisés par LA SOCIETE, ses ayant droits et/ou cessionnaires, sur tous support tels que phonogrammes, CD, films de tout format, vidéogrammes, cassettes, livres, vidéodisques, C-D vidéos, DVD, photographies, CD à la carte, holographes, images tridimensionnelles, mais également au travers de transporteurs d'images et de sons multimédia tels que l'écran large HDTV, CD-ROM, DVD ROM, Blu-Ray, UMD et la commercialisation par la vente, l'échange, le louage ou la VOD, sous toute forme, marque, étiquette ou label au choix de la SOCIETE, ses ayant droits et/ou cessionnaires, au prix qu'ils fixeront;

Le droit de traduction comprend :

- le droit d'établir ou de faire établir toutes versions de l'Emission tant française qu'étrangère ainsi que tous doublages et sous-titrages en toutes langues.

Les droits d'utilisation secondaires comprennent notamment mais non limitativement :

- la reproduction de photographies fixes représentant des scènes de l'Emission et/ou de l'enregistrement de l'Emission sur tous supports écrits ou papiers (journaux, magazines, affiches, cartes postales, flyers, emballages de produits, jaquettes de couverture, jeux de sociétés, etc.),

- le merchandising (produits dérivés) en France ou à l'étranger sur tous supports matériels (y compris textiles), ce qui vaut en soi autorisation expresse d'usage du prénom du Salariné si celui-ci devient notoire,

- le droit d'exploiter les éléments de sa participation à l'Emission ou leur adaptation, en intégralité ou en partie, ensemble ou séparément, à des fins de promotion et de publicité de l'Emission et/ou de son concept et/ou de LA SOCIETE ou de ses filiales et notamment le droit d'exploiter lesdits éléments dans le cadre et/ou au sein de saisons ultérieures de l'Emission ou de leur promotion.

La Société pourra également procéder à tout mixage ou remixage des prestations du Salariné enregistrées en vertu des présentes ou confier à un tiers le droit d'effectuer de tels mixages ou remixages, ceux-ci pouvant ne reproduire que partiellement lesdites prestations ainsi qu'associer tout son et notamment tout élément d'une bande son d'une œuvre audiovisuelle à toute ou partie desdites prestations, ce que le Salariné accepte expressément.

Il est enfin rappelé que nonobstant l'expiration de la durée prévue à l'article 2, La Société demeure propriétaire des biens meubles que constituent les matrices des enregistrements, objets des présentes, et cessionnaire exclusif des droits d'exploitation visés au présent article sous toutes formes y afférent. La

Société pourra donc continuer à les commercialiser et plus largement les exploiter par tous moyens postérieurement à ladite date d'expiration.

Le Salarié donne son accord pour que la Société autorise les organismes de radiodiffusion et de télédiffusion à effectuer les coupures et montages nécessaires à l'organisation de son plan de programmes ainsi que ceux rendus nécessaires par l'insertion d'écrans publicitaires dans le respect de la législation en vigueur.

Le Salarié reconnaît et déclare que l'ensemble des droits concédés aux présentes ainsi que les exploitations envisagées par la Société notamment sur les nouveaux supports de communication (tels que les téléphones portables, PDA et/ou autres ...) nécessiteront entre autres des reformatages et/ou recadrages de ses prestations ainsi que d'autres modifications nécessitées par des contraintes techniques et/ou graphiques notamment, ce qu'il accepte. Enfin, le Salarié reconnaît et déclare que de telles adaptations ne portent nullement atteinte au respect et à l'intégrité de ses prestations dans l'Emission.

Le Salarié reconnaît et accepte que LA SOCIETE pourra effectuer elle-même ou par le biais de toute personne que LA SOCIETE se substituerait tout détournement et/ou transformation de sa participation à l'Emission à des fins parodiques, caricaturales ou de pastiches. Le Salarié reconnaît et accepte que LA SOCIETE est entièrement libre d'exploiter des services et des produits dérivés, en parallèle de l'Emission, utilisant sa participation ainsi « détournées ».

Les stipulations de la présente cession ne font pas obstacle à ce que le Salarié perçoive les rémunérations légales susceptibles de lui être dues en vertu des articles L 214-1 et suivants et L 311-1 et suivants du Code de la propriété intellectuelle par la société compétente de perception et de répartition des droits voisins.

Conformément aux usages de la profession et tels que reconnus notamment par les sociétés civiles de perception et de répartition des droits voisins des artistes-interprètes, le nom du Salarié pourra ne pas figurer sur le matériel promotionnel ou publicitaire, bande annonce, affiche, générique, supports phonographiques et vidéographiques, etc.

De convention expresse, la Société n'est pas tenu d'une utilisation effective des prestations du Salarié enregistrées en vertu des présentes. Il ne pourra en aucun cas être tenu responsable en cas de non utilisation ou d'utilisation partielle desdites prestations ainsi qu'en cas de suspension ou de cessation d'utilisation desdites prestations selon un quelconque mode d'exploitation tel que prévu au présent article 11.

## 12 DROIT A L'IMAGE

12.1 Le Salarié déclare savoir et accepter expressément et sans réserves que la signature du présent contrat vaut autorisation à titre exclusif de fixation et de reproduction par tous moyens et procédés d'exploitation notamment audiovisuelle de son image et/ou de sa voix, de son nom et/ou prénom pour le Monde entier et pour une durée de 30 ans dans le cadre de l'exécution du présent contrat. Ainsi, il autorise expressément, sans réserves la Société ou toute personne physique ou morale qu'il se substituerait et/ou à laquelle il transférerait ses droits en tout ou partie (en ce compris ses partenaires) à procéder à titre exclusif à toute diffusion des enregistrements et/ou photographies de son image et/ou de sa voix et à l'exploitation de toutes séquences de ces enregistrements ou photographies, et ce par tous moyens de diffusion et/ou d'exploitation connus ou inconnus à ce jour notamment sans que cette liste soit limitative par :

- diffusion télévisuelle, notamment en numérique et/ou en analogique, par tous procédés inhérents à la télédiffusion pouvant être utilisés ensemble ou séparément, et par tout moyen et/ou traitement d'images et/ou du son connu ou inconnu à ce jour, notamment par :
  - ondes hertziennes,
  - câble y compris par tous réseaux téléphoniques au travers notamment de la technologie XDSL,satellite,
  - par tout réseau de communications électroniques assimilable à ces derniers,
  - télévision interactive, notamment dans le cadre de la vidéo on demand (VOD, SVOD, PPV, etc...),
- diffusion radiophonique ;
- exploitation par voie télématique et téléphonique comprenant notamment les supports Audiotel, Minitel, SMS MMS, i-mode, services de personnalisation de mobiles (messages vocaux, téléchargements de logos);



- exploitation Internet (téléchargement, streaming en accès gratuit ou payant, fixe ou mobile, I-mode, etc) ;
  - exploitation sur tous supports notamment sur support presse-magazine,
  - exploitation sous forme de vidéogrammes et/ou de phonogrammes (vidéocassette, DVD, DVD-HD, CD-Rom, DVD-Rom, mini-disc, Blu-Ray, UMD, VOD, etc...) ;
  - exploitation à des fins promotionnelles ou publicitaires.
- 12.2 Les autorisations de fixation, de reproduction et d'exploitation des prestations sont consenties ci-dessus sans limitation de nombre, en intégralité ou en partie, avec utilisation des images et des sons ensemble ou séparément.

### 13 OBLIGATIONS PARTICULIERES DU SALARIE

Le Salarié s'engage :

- à ne pas utiliser ni laisser utiliser sa participation à l'Emission, pour sa publicité personnelle, sans l'accord de la Société;
- à ne pas utiliser ni autoriser un tiers quel qu'il soit à utiliser cette collaboration à des fins publicitaires, à quelque condition que ce soit, cette disposition impliquant également pour le Salarié l'obligation, en cas d'utilisation par un tiers non autorisé, d'en informer la Société;
- à ne pas conclure avec des entreprises de presse écrite des accords ayant un rapport direct avec sa participation à l'Emission;
- à ne pas participer directement ou indirectement à toutes opérations commerciales et/ou publicitaires qui seraient réalisées par elle-même ou un tiers et qui auraient un lien direct avec l'Emission (en particulier l'organisation ou la présentation de conventions, spectacles et autres dérivés de l'Emission).
- à s'abstenir de tout acte de nature à concurrencer directement ou indirectement l'entreprise ou à favoriser des entreprises concurrentes, ainsi qu'à n'accepter aucune proposition (voyages, cadeaux, gratifications, ...) faite par un tiers.

Le Salarié ne pourra en aucun cas, sauf accord écrit et préalable de la Société, faire usage personnellement ou autoriser des tiers à faire usage des marques du Groupe auquel appartient la Société, des thèmes et de la formule des créations de la Société ou de toute formule similaire, qu'il s'agisse de radiodiffusion, de télévision ou d'une utilisation sous toutes formes.

### 14 PROTECTION SOCIALE

Le Salarié bénéficiera de tous les avantages de retraite accordés par la Société.

Par ailleurs, il sera admis à compter de son engagement au bénéfice du régime de retraite complémentaire par affiliation à la caisse : AUDIENS, 74, rue Jean Bleuzen, 92177 Vanves.

Le Salarié ne saurait se soustraire au bénéfice des prestations ni refuser d'acquitter la quote-part mise à sa charge telles que ces prestations et cotisations sont actuellement prévues ou telles qu'elles sont susceptibles pour le futur de résulter de modifications des régimes en cours.

Une déclaration unique d'embauche (D.U.E.) sera adressée à : URSSAF, 3, rue Franklin - 93518 MONTREUIL.

### 15 DIVISIBILITE DES CLAUSES DU CONTRAT- INTERPRETATION

Le présent contrat exprime l'intégralité des obligations des parties.

Si une ou plusieurs stipulations du présent contrat sont tenues pour non valides ou déclarées telles ou non susceptibles d'exécution en application d'une loi, d'un règlement ou à la suite d'une décision définitive d'une juridiction compétente, les autres stipulations garderont toute leur force et leur portée. Les parties négocieront de bonne foi afin de remplacer la ou les clauses en question par une ou des clauses valables et susceptibles d'exécution aussi proches que possibles de l'intention commune des parties initialement arrêtée, de manière notamment à maintenir l'équilibre économique du contrat.

En cas de difficulté d'interprétation entre l'un quelconque des titres figurant en tête des clauses, et l'une quelconque des clauses, les titres seront considérés comme inexistantes.

Le présent contrat et son annexe traduisent l'ensemble des engagements pris par les parties contractantes dans le cadre de son objet. Il annule et remplace tous accords écrits et verbaux, remis ou échangés entre les parties, antérieurement à sa signature.

Toute modification de l'une quelconque des clauses ou conditions devra être constatée par écrit signé par les personnes dûment habilitées par chaque partie contractante, et constituant un avenant aux présentes.

**16 COMPETENCE ET LOI APPLICABLE**

Toute litige se rapportant à la conclusion, l'interprétation ou l'exécution du présent contrat seront soumis à la compétence exclusive des tribunaux français, le droit français étant seul applicable aux présentes.

Fait en deux exemplaires  
A Paris, le 18/09/06

LA SOCIETE

LE SALARIE(\*)

(\*) parapher toutes les pages, signer et porter la mention manuscrite « lu et approuvé » sur la dernière page.



## 2. Annexes VIII et X de l'Unédic : ce qui a changé

ANCIENNES RÈGLES	NOUVELLES RÈGLES
<p><b>Bénéficiaires</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Les artistes du spectacle engagés par contrat à durée déterminée ;</li> <li>• Les techniciens engagés par un contrat à durée déterminée :               <ul style="list-style-type: none"> <li>- employés par une entreprise dont l'activité est précisée par les textes ;</li> <li>- occupant des fonctions figurant sur une liste.</li> </ul> </li> </ul>	<p><b>Bénéficiaires</b></p> <p>IDEM</p>
<p><b>Conditions d'ouverture de droits</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Avoir travaillé 507 heures ou plus au cours des 304 derniers jours pour les techniciens et 319 jours pour les artistes.</li> </ul> <p><b>Assimilation</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- dans la limite des 2/3 du nombre d'heures recherché soit 338 heures, des périodes de formation ;</li> <li>- dans la limite de 55 heures, les heures d'enseignement dispensés par les artistes dans le cadre d'un contrat de travail au cours de la période de référence retenue.</li> </ul> <p>Les périodes de prise en charge par l'assurance maladie, situées en dehors du contrat de travail, allongent d'autant la période au cours de laquelle est recherchée la condition d'affiliation.</p>	<p><b>Conditions d'ouverture de droits</b></p> <p>IDEM</p> <p><b>Assimilation : IDEM</b> avec :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- un aménagement pour les artistes (annexe 10) âgés de 50 ans et plus, les heures d'enseignement pouvant être assimilées à raison de 90 heures ;</li> <li>- et de nouveaux cas d'assimilation à du travail.</li> </ul> <p>Sont retenues à raison de 5 heures de travail par jour les périodes :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- de maternité visées à l'article L. 331-3 du code de la sécurité sociale, d'indemnisation accordées à la mère ou au père adoptif visées à l'article L. 331-7 du Code de la sécurité sociale, situées en dehors du contrat de travail ;</li> <li>- d'accidents du travail visés à l'article L. 411-1 du Code de la sécurité sociale qui se prolongent à l'issue du contrat de travail.</li> </ul> <p>IDEM</p>
<p><b>Durée d'indemnisation</b></p> <p>243 jours</p> <p><b>Maintien des droits jusqu'à la retraite</b></p> <p>Les allocataires âgés de 60 ans peuvent bénéficier du maintien de l'indemnisation jusqu'à l'âge de la retraite.</p> <p><b>Conditions</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- être en cours d'indemnisation ;</li> <li>- justifier de 100 trimestre d'assurance validés par l'assurance vieillesse ;</li> <li>- justifier de 15 années d'affiliation à l'assurance chômage ou de périodes assimilées.</li> </ul>	<p><b>Durée d'indemnisation</b></p> <p>IDEM</p> <p><b>Maintien des droits jusqu'à la retraite</b></p> <p>Les allocataires âgés de 60 ans et 6 mois peuvent bénéficier du maintien de l'indemnisation jusqu'à l'âge de la retraite.</p> <p><b>Conditions</b></p> <p><b>IDEM</b> avec un aménagement</p> <p>L'intermittent du spectacle doit :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- soit justifier de 15 ans au moins d'affiliation au régime d'assurance chômage ou de périodes assimilées à ces emplois ;</li> <li>- soit justifier de 9 000 heures de travail dans le cadre de l'annexe 8 ou 10, dont 1 521 heures dans les 3 dernières années.</li> </ul>

ANCIENNES RÈGLES	NOUVELLES RÈGLES
<p><b>Nouveaux droits (réadmissions)</b>                      Dès lors qu'un allocataire de l'annexe 8 ou 10 justifie à nouveau de 507 heures de travail dans les 304 ou 319 jours précédant la fin de son dernier contrat de travail, il peut solliciter un réexamen de ses droits même si ses droits antérieurs ne sont pas épuisés.                      Réadmission avec comparaison du reliquat des droits antérieurs.</p>	<p><b>Nouveaux droits (réadmissions)</b>                      IDEM avec un aménagement : possibilité d'allongement de la période de référence et modification du nombre d'heures de travail recherchées si l'allocataire ne justifie pas à nouveau dans les 304 ou 319 jours de 507 heures de travail.</p> <p><b>Nouveau</b>                      Si une réadmission est prononcée, une nouvelle durée d'indemnisation de 243 jours est accordée, sans tenir compte du reliquat des droits antérieurs.</p>
<p><b>Calcul du salaire moyen</b>                      Salaire inclus dans les 304 jours pour les techniciens ou 319 jours pour les artistes.</p> <p>Salaire journalier =                      Salaire inclus dans la période de référence (319 ou 304) / 319 jours (ou 304) - N*</p> <p>*N = nombre de jours durant lesquels l'allocataire :                      - a été pris en charge par la Sécurité sociale au titre des prestations en espèces ;                      - a été au chômage constaté ;                      - a effectué un stage de formation professionnelle ;                      - a acquis des droits à congés (1/52e du nombre d'heures de travail effectuées dans la période de référence).</p>	<p><b>Calcul du salaire moyen</b>                      IDEM</p> <p><b>Nouveau</b> (lire page 31)                      Plus de notion de salaire journalier</p>
<p><b>Montant de l'allocation journalière</b>                      Le montant brut journalier comprend :                      • une partie proportionnelle (19,5% du SJR)                      • plus (0,0026% x nombre d'heures effectuées)                      • plus une partie fixe de 10,46 euros avec un minimum garanti de 31,36 euros par jour.</p> <p>• Plafond : 34,4% du plafond journalier des contributions (117,12 euros).                      • Allocation minimale (30,45 euros).                      • Maximum de 113,80 euros par jour.                      • Le montant de l'allocation ne peut jamais dépasser 75% de l'ancien salaire.</p>	<p><b>Montant de l'allocation journalière</b>  <b>Nouveau</b> (lire page 31)</p> <p><b>Allocation journalière = A + B + C</b></p> <p><b>A et B</b> sont les produits du montant de l'allocation journalière minimale (31,36 €) par différents paramètres variables selon le régime applicable, annexe 8 et 10.                      • Les paramètres de la partie A tiennent compte du salaire de référence (+ ou - 12 000 €)                      • Les paramètres de la partie B tiennent compte du nombre d'heures travaillées (+ ou - 600 heures)  <b>La partie C</b> qui tient compte uniquement du règlement applicable est constante : 12,54 € pour l'annexe 8, 21,95 € pour l'annexe 10.</p> <p>IDEM</p>

ANCIENNES RÈGLES	NOUVELLES RÈGLES
<p><b>Début de l'indemnisation</b> Les allocations sont attribuées à l'expiration : - d'un délai d'attente de 7 jours ; - d'un délai de franchise.</p> <p><b>Délai d'attente de 7 jours</b> Le délai d'attente commence à courir après épuisement de la franchise augmenté éventuellement du différé d'indemnisation spécifique.</p> <p><b>Délai de franchise</b> <math display="block">\frac{\text{Salaire de la PR}}{\text{SMIC mensuel}} \times \frac{\text{Salaire journ. de référence}}{3 \times \text{SMIC/jour}} - 30</math></p>	<p><b>Début de l'indemnisation</b> IDEM plus une application éventuelle d'un différé d'indemnisation spécifique : <u>Indemnités versées à la FCT - indemnités légales</u> SJR</p> <p>À noter que le délai de franchise est appelé «différé d'indemnisation».</p>
<p><b>Cumul partiel des rémunérations avec l'ARE</b> Le nombre de jours non indemnisables est calculé à partir des rémunérations brutes indiquées par l'employeur.</p> <p>Nb de jours non indemnisables au cours du mois = <math display="block">\frac{\text{Rémunération brute du mois}}{\text{SJR}}</math></p> <p>Le nombre de jours non indemnisables par mois est égal au nombre entier immédiatement inférieur issu de l'opération. Lorsque le résultat excède le nombre de jours calendaires du mois civil considéré, le résultat est écrêté à ce nombre.</p>	<p><b>Cumul partiel des rémunérations avec l'ARE</b> <b>Nouveau</b> (lire page 31) Le nombre de jours non indemnisables au cours du mois civil est déterminé en fonction du nombre d'heures de travail effectuées divisé par 8 heures ou 10 heures. Selon que les droits ont été ouverts au titre de l'annexe 8 ou 10, le nombre obtenu est multiplié par 1,4 pour l'annexe 8 ou 1,3 pour l'annexe 10.</p> <p>Nota : c'est l'annexe (8 ou 10) sur laquelle a été effectuée l'ouverture de droits qui détermine la règle applicable.</p>

### **3. Repères chronologiques**

*Cet aperçu chronologique donne à voir les étapes de l'un des plus longs et atypiques conflits du monde salarial et de la protection sociale.*

**1917** : Création de l'Union des artistes qui rassemble les artistes dramatiques, lyriques et cinématographiques. Elle deviendra un syndicat en 1923.

**1919** : Première grève générale du spectacle, menant à l'obtention de contrats-types pour les musiciens

**1939** : Décret portant création de la Caisse des Congés Spectacle

**1955** : Création de l'ADAMI

**1961** : Convention Internationale de Rome pour la protection des artistes interprètes et exécutants

**1968** : Mise en place de l'Annexe 10 de la « complémentaire » chômage Assedic

**1969** : Loi sur la présomption de salariat au profit des artistes.

**1970** : Création d'un syndicat autonome d'artistes-interprètes (l'Union syndicale des artistes)

**1972** : Création de l'Afdas, fonds d'assurance formation gérant sur le plan national l'ensemble du dispositif de la formation professionnelle des secteurs du spectacle vivant, du cinéma, de l'audiovisuel, de la publicité et des loisirs.

**1975** : Création du Griss (Groupement des institutions sociales du spectacle), pour assurer la gestion administrative et comptable des institutions de retraite et de prévoyance du spectacle.

**1967** : Adoption de l'annexe 10 par les gestionnaires de l'Unedic

**1982** : Premières manifestations des artistes-interprètes et musiciens

**1983** : Grève générale dans tout le spectacle.

**1984** : Nouvelle convention relative à l'assurance-chômage suivie d'une grève générale des intermittents et d'un protocole d'accord sur les annexes 8 et 10 signé.

**1985** : Loi relative aux droits d'auteurs et aux droits des artistes-interprètes.

**1989** : Manifestation et accords Unedic.

**1991** : Grève générale du spectacle et de manifestations pour les annexes 8 et 10, suivies de l'ouverture d'une concertation sur l'emploi et la protection sociale des intermittents.

**1992** : La mobilisation des intermittents entraîne l'annulation de toutes les représentations du Festival d'Avignon, suivie d'une grève, de manifestations et d'un protocole

**1993** : Mobilisation et le Ministre de la Culture s'engage à ce que les annexes 8 et 10 soient maintenues dans le cadre de la solidarité interprofessionnelle

**1996-1997** : Mobilisation nationale, occupation de la DRAC à Toulouse et Paris, de la Caisse des congés spectacle et du Louvre ; le Ministre de la Culture annonce la prorogation des annexes 8 et 10.

**1998** : Accord sur le recours au CCD d'usage.

**1999** : Mise en place du guichet unique pour les employeurs occasionnels.

**2000-2001** : Diverses mobilisations d'intermittents (au Ministère de la Culture, à l'ANPE Spectacle, au congrès du PS à Grenoble, à l'Opéra Comique, au théâtre de la Criée à Marseille, occupation du théâtre Mogador et du Palais Garnier, mobilisations au festival d'Avignon). Nouvelle convention Unedic.

**2002** : Mobilisations et manifestations des intermittents contre la sur-cotisation. F. Fillon prend une initiative visant à rendre légal le doublement de la cotisation rompant avec le principe de solidarité interprofessionnelle.

**2003** : Grève générale du spectacle, du cinéma et de l'audio-visuel. La mobilisation est massive et la grève très largement suivie ; manifestations au printemps de Bourges. Grève reconductible du spectacle. Annulations successives de tous les festivals durant tout l'été. Nouveau protocole.

Convention collective chanson, variétés, jazz, musiques actuelles.

Début du débat sur l'avenir du spectacle vivant (mission Latarjet).

**2004** : R. Donnedieu de Vabres, Ministre de la Culture, reçoit tous les acteurs du conflit et annonce la création d'un fonds provisoire.

**2005** : Convention mettant en place le fonds transitoire financé par l'État et géré par l'Unedic

La Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France présente les premières conclusions de son « expertise citoyenne » de la réforme du régime d'indemnisation-chômage des intermittents du spectacle, réalisée avec le Matisse-Isys.

Prorogation des annexes 8 et 10.

Prorogation du fonds transitoire par l'État.

Manifestations.

**2006** : Manifestations et grèves des intermittents.

Renaud Donnedieu de Vabres, le Ministre de la Culture, annonce un « fonds de professionnalisation et de solidarité pour les artistes et les techniciens du spectacle » versant «une allocation de fin de droits de 30 euros par jour, pour une durée de deux à six mois en fonction de l'ancienneté».

Signature de l'accord sur les annexes 8 et 10.

**2007** : Grèves. La Ministre de la Culture, Christine Albanel, annonce la prolongation d'un an, soit jusqu'au 31 décembre 2008, du fonds de professionnalisation et de solidarité.



## ANNEXE 4

### Droits d'auteur et droits voisins

#### 1. Contrat de cession

ENTRE LES SOUSSIGNES :

- XXX, domicilié au XXX

Ci-après dénommé : "l'auteur"

D'UNE PART

ET :

- EDITEUR, domicilié au XXX

Ci-après dénommé : "l'éditeur"

D'AUTRE PART

CLAUSES GENERALES

#### Article I

1°) L'auteur cède à l'éditeur qui l'accepte, selon les modalités et conditions ci-après définies, sous réserve des droits antérieurement consentis par lui aux Sociétés d'Auteurs et à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral attachés à sa personne, son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, sur le(s) œuvre(s) intitulée(s) suivante(s), dont l'AUTEUR est propriétaire ainsi que sur le titre de(s) œuvre(s) suivante(s) :

- NOM DE L'OEUVRE -

Paroles : NOM DE L'AUTEUR

Musique NOM DU COMPOSITEUR

ci-après dénommée : l'OEUVRE.

2°) Le droit de propriété ainsi cédé comportant, sous les réserves et conditions précitées, la totalité du droit exclusif d'exploitation de l'œuvre, sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit, comprend notamment, sous les mêmes réserves et conditions, la totalité du droit de reproduction et la totalité du droit de représentation et d'exécution publique et, d'une manière générale, la totalité des droits qui sont et seront reconnus et attribués aux Auteurs sur leurs œuvres par les dispositions législatives ou réglementaires et les décisions judiciaires et arbitrales de tous pays ainsi que par les Conventions internationales actuelles et futures.

3°) Il est expressément précisé que le droit exclusif d'exploitation présentement cédé comprend également l'exploitation du titre de l'œuvre et que l'auteur s'interdit de faire usage de ce titre et d'en laisser faire usage par qui que ce soit, de quelque manière et à quelque fin que ce soit. L'utilisation du titre de l'œuvre comme titre d'un ouvrage relevant d'un autre genre, tel que film, roman, pièce de théâtre, etc., ne pourra intervenir que sur accord conjoint de l'auteur et de l'éditeur.

4°) La présente cession comprend aussi celle de la propriété du manuscrit de l'œuvre remis par l'auteur à l'éditeur.

## **Article II**

La présente cession est consentie par l'auteur à l'éditeur pour l'univers entier.

## **Article III**

1°) La présente cession est consentie pour toute la durée de la protection actuellement accordée et qui sera accordée dans l'avenir aux auteurs, à tous leurs successeurs, héritiers et ayants droit par les dispositions législatives ou réglementaires et les décisions judiciaires ou arbitrales de tous les pays ainsi que par les Conventions internationales actuelles et futures quel que soit le motif d'une extension ou d'une prorogation de la durée de la protection et même si une telle mesure était motivée par des considérations propres à la personne des auteurs.

2°) Il est précisé, en tant que de besoin, que la présente cession comprend également toutes les périodes successives de protection actuellement instituées et qui viendraient à être instituées dans l'avenir au profit des auteurs, de leurs successeurs, héritiers et ayants droit dans l'univers.

3°) Il est aussi précisé, en tant que de besoin, que la présente cession comprend notamment la cession par l'auteur à l'éditeur, à titre exclusif et irrévocable, du droit de Copyright prévu par la législation des Etats Unis. En conséquence, l'éditeur est subrogé à titre exclusif dans le droit de l'auteur de prendre le Copyright original et de faire tous dépôts et inscriptions utiles au Bureau du Copyright à Washington et ce, conformément aux stipulations de la législation américaine.

## **Article IV**

1°) L'auteur garantit à l'éditeur l'exercice paisible et exclusif du droit de propriété qu'il lui a cédé présentement contre tous troubles, revendications et évictions quelconques, et s'engage envers lui à faire respecter ce droit et à le défendre contre toutes atteintes qui lui seraient portées.

2°) L'auteur déclare qu'il n'a introduit dans son œuvre aucune reproduction ou réminiscence susceptible de violer les droits de tiers et qu'il ne l'a ni cédée ni hypothéquée antérieurement. Il s'engage à indemniser, le cas échéant, l'éditeur de toutes réclamations fondées et de toutes dépenses ou dommages qui pourraient en résulter pour lui à la suite de telles réclamations.

3°) L'auteur s'engage, en ce qui le concerne, et oblige ses héritiers, successeurs et ayants droit, à fournir à l'éditeur, sur simple demande de ce dernier, tous pouvoirs et documents et à remplir toutes formalités que l'éditeur estimerait nécessaires afin de lui permettre de s'assurer l'exercice paisible et exclusif du droit de propriété par lui acquis et de le faire respecter par tous.

4°) En outre, à l'appui de sa garantie, l'auteur donne dès maintenant à l'éditeur, en tant que de besoin, un pouvoir général et irrévocable, annexé aux présentes, destiné à lui permettre d'agir en toutes circonstances et occasions en vue de sauvegarder l'exercice du droit de propriété dont il est devenu cessionnaire.

5°) L'auteur reconnaît que l'éditeur ne pourra jamais être tenu pour responsable ni être privé, en totalité ou en partie, du bénéfice du présent contrat par lui ni par ses successeurs, héritiers et ayants droit en cas d'échec des pourparlers, actions judiciaires et arbitrages auxquels l'éditeur aurait jugé utile de participer tant en demande qu'en défense à l'occasion de l'exercice du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

### **Article V**

L'auteur reconnaît, en tant que de besoin, que l'éditeur peut autoriser des mandataires, des représentants ou des agents choisis par lui à exercer tout ou partie du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

## **DROIT DE REPRODUCTION**

### **Article VI**

Le droit exclusif de reproduction compris dans le droit de propriété cédé présentement par l'auteur à l'éditeur concerne tous les procédés de fixation matérielle de l'œuvre connus et non encore connus qui permettent et permettront de communiquer cette œuvre au public d'une manière indirecte, notamment la copie, la gravure, l'imprimerie, le dessin, la photographie, l'enregistrement mécanique, électrique, magnétique, cinématographique, vidéographique, sans que ces indications soient limitatives.

### **Article VI**

1°) En conséquence de la cession faite présentement par l'auteur à l'éditeur de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, tel que défini à l'article 1 (1° et 2° ci-dessus), l'éditeur a le droit, à l'exclusion de quiconque, de reproduire, éditer, publier, vendre, louer, mettre en circulation de quelque manière que ce soit et partout où bon lui semblera toutes reproductions de l'œuvre dans telle forme et telle publication que ce soit et d'autoriser qui que ce soit à en effectuer et mettre en circulation des reproductions de toute nature.

2°) L'éditeur a également le droit exclusif de reproduire, éditer, publier, vendre, louer, mettre en circulation de quelque manière que ce soit et partout où bon lui semblera, toutes traductions, adaptations à l'exception des adaptations audiovisuelles qui font l'objet du contrat de cession du droit d'adaptation audiovisuelle conformément à l'article L 131-3 du Code de la propriété intellectuelle (CPI), versions, transcriptions, réductions, ainsi que tous arrangements, abrégés, fragments et extraits de l'œuvre.

3°) L'éditeur a le droit d'autoriser qui que ce soit à effectuer et mettre en circulation tout ou partie des reproductions et publications visées dans les paragraphes 1° et 2° du présent article.

4°) Toutefois, l'auteur ayant apporté son droit de reproduction mécanique à la SACEM ou à l'A.C.E. ou ayant confié l'administration dudit droit, par voie d'apport ou de mandat, à la SDRM ou à tout autre organisme, il est expressément entendu que la gérance du droit de reproduction mécanique sur l'œuvre sera exercée par l'organisme à ce habilité, en vertu des contrats d'apport ou de mandat souscrits et ce, pendant la période de validité de ces contrats.

### **Article VIII**

1°) L'auteur s'engage à remettre à l'éditeur dans un délai de quinze jours le manuscrit complet de l'œuvre dans une forme complètement achevée qui en permette la reproduction graphique normale telle que prévue à l'article X ci-après, faute de quoi le présent contrat sera purement et simplement résilié si l'éditeur le désire.

2°) L'éditeur pourra n'accepter d'effectuer les modifications que l'auteur désirerait apporter à l'œuvre pendant la fabrication des reproductions de celle-ci ou après sa publication que si l'auteur le dédommage des frais de toute nature occasionnés par ces modifications.

### **Article IX**

1°) L'auteur à qui seront envoyées les épreuves s'engage à les lire et à les retourner corrigées dans un délai maximum de 15 jours, la dernière épreuve étant revêtue du bon à tirer. Au cas où l'auteur ne retournerait pas les épreuves dans le délai prévu, l'éditeur pourra confier aux frais de l'auteur les épreuves à un correcteur de son choix et procéder au tirage.

2°) En aucun cas, l'éditeur ne sera rendu responsable par l'auteur des fautes qui seraient relevées dans les reproductions de l'œuvre publiées par lui ou avec son autorisation.

### **Article X**

L'éditeur s'engage envers l'auteur à assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie ainsi qu'une diffusion commerciale conforme aux usages de l'Édition de Musique française.

La première reproduction graphique de l'œuvre sera effectuée à un minimum de 100 (CENT) exemplaires.

## **DROIT DE REPRESENTATION ET D'EXECUTION PUBLIQUE**

### **Article XI**

1°) Il est ici rappelé qu'aux termes de l'article 1 du présent contrat, la cession faite à l'éditeur par l'auteur de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral compris dans ce droit, sur l'œuvre, comprend, sous la réserve figurant audit article 1, la cession de la totalité du droit de représentation et d'exécution publique de l'auteur sur ladite œuvre et que cette cession est soumise à toutes les Clauses générales inscrites dans le présent contrat.

2°) Par conséquent, sous réserve des apports faits ou des mandats donnés respectivement par les parties à la SACEM et/ou à tout organisme à ce habilité en vertu des contrats d'apport ou de mandat souscrits et ce, pendant la période de validité de ces contrats, la présente cession confère à l'éditeur le droit exclusif d'autoriser lui-même ou par des mandataires, représentants et agents choisis par lui la communication au public de l'œuvre par tous les procédés et moyens actuellement connus ainsi que par ceux qui pourraient être découverts dans l'avenir et notamment sans que ces indications soient limitatives, par voie de :

- récitation publique – Exécution lyrique – Représentation publique – Projection publique - Mise à la disposition du public - Transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée – Télédiffusion au sens de l'article L 122-2 du CPI (Article de juridiction française)

### **Article XII**

1°) L'auteur cède à l'éditeur 1/3 (le TIERS) des sommes dues au titre des droits d'exécution publique de l'œuvre.

2°) Aussi longtemps que les parties contractantes seront l'une ou l'autre membres de la SACEM, les effets de la cession du droit de représentation et d'exécution publique faite présentement par l'auteur à l'éditeur seront régis par les accords conclus entre les parties contractantes et la SACEM, tels que ces accords résultent notamment des Statuts et du Règlement général de cette Société ainsi que de l'acte d'adhésion de chacune des parties contractantes à celle-ci.

3°) Par la suite, aussi longtemps que les parties contractantes seront l'une ou l'autre membres de la SACEM, SOCAN, MCPS..., cette société aura seule qualité pour

administrer le droit de représentation et d'exécution publique et pour conférer notamment aux entrepreneurs de spectacles publics l'autorisation de communiquer au public l'œuvre, fixer les conditions pécuniaires de l'autorisation délivrée, percevoir les redevances résultant de ces conditions pécuniaires et les répartir entre l'auteur et l'éditeur.

4°) Les parties contractantes se réservent leurs droits respectifs dans la SACEM, SOCAN, MCPS... aussi longtemps que l'une ou l'autre en seront membres, étant précisé que les droits cédés par l'auteur à l'éditeur en vertu du présent contrat comprennent pour l'éditeur celui de recevoir de la SACEM, dans les conditions fixées par les Statuts et le Règlement général de celle-ci, le tiers des redevances perçues par cette Société à l'occasion des communications de l'œuvre au public.

5°) Dans le cas où la SACEM, SOCAN, MCPS... viendrait à être dissoute ainsi que dans celui où l'auteur et l'éditeur auraient donné leur démission de la SACEM comme dans celui où ni l'un ni l'autre ne lui renouvellerait son adhésion à l'expiration d'une période sociale de cette Société, mais encore, d'une manière absolument générale, dans tous les cas où, pour quelque cause que ce soit, la SACEM, SOCAN, MCPS... n'aurait plus qualité pour exercer pour le compte d'aucune des parties contractantes, le droit de représentation et d'exécution publique, la mise en gérance du droit auprès d'une ou d'autres sociétés d'auteurs ne pourrait intervenir que sur accord conforme de l'éditeur et de l'auteur. En cas de désaccord, chacune des parties pourrait confier la gérance de la part de redevance lui revenant à la Société de son choix et en faire apport à ladite Société.

### **Article XIII**

1°) Afin de faciliter l'exploitation éventuelle à l'étranger de l'œuvre par un éditeur membre d'une société de perception étrangère ayant un traité de réciprocité avec la Société d'Auteurs des ayants droit originaux, l'auteur donne, dès à présent, pleins pouvoirs à l'éditeur pour passer avec ledit éditeur un accord en vertu duquel les droits de représentation et d'exécution publique perçus par la Société fonctionnant dans le pays concédé seront partagés dans une proportion pouvant atteindre 50% (CINQUANTE POUR CENT) au profit des ayants droit nouveaux, membres de la Société étrangère considérée.

2°) Dans le même but, en ce qui concerne les redevances provenant des droits mécaniques, consenties à l'auteur par l'éditeur en vertu de l'article XVI du présent contrat, il est entendu que dans les cas de traduction et d'adaptation ou de sous-édition ou d'agence à l'étranger, ces redevances peuvent être réduites jusqu'à concurrence de 50% (CINQUANTE POUR CENT) des pourcentages fixés par l'article XVI ci-dessous au profit des ayants droit nouveaux.

### **Article XIV**

1°) Aussi longtemps qu'il sera membre de la SACEM, SOCAN, MCPS, l'éditeur aura qualité et pouvoir de déclarer au répertoire de celle-ci tous arrangements, extraits, abrégés, toutes réductions, adaptations, versions et traductions de l'œuvre publiés ou autorisés par lui.

2°) En ce cas, la part d'arrangeur, d'adaptateur ou de traducteur sera attribuée conformément aux Statuts et au Règlement général de la SACEM, SOCAN, MCPS, après signature du bulletin de déclaration par l'auteur.

### **Article XV**

Le cas échéant, l'éditeur percevra sa part sur toutes les recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre afférentes à une période d'exploitation antérieure à la présente cession et non encore réparties à l'auteur.

## **REMUNERATION DE L'AUTEUR**

### **Article XVI**

En rémunération de la cession de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral compris dans ce droit, que l'auteur lui consent en vertu de l'article 1 du présent contrat, l'éditeur s'engage à verser à l'auteur :

1°) Une redevance de 6% (six pour cent),

a) sur les prix de vente en détail hors taxes de chaque exemplaire graphique de l'œuvre ou de ses arrangements publié par l'éditeur et vendu par lui ;

b) au prorata des œuvres incluses sur le prix de vente au détail hors taxes des albums contenant l'œuvre.

c) sur toute recette hors taxes perçue par l'éditeur si l'exploitation est faite par lui-même, à l'occasion de l'exploitation de l'œuvre et de tous arrangements de cette œuvre sous une forme, par un moyen et dans un but non mentionnés dans le présent contrat, ni même prévisibles à la date de sa signature, mais que l'auteur le reconnaît et l'accepte expressément, l'éditeur peut et pourra utiliser sans aucune exception ni réserve, en vertu de la cession que l'auteur lui fait par l'article 1er du présent contrat, pour le présent et pour l'avenir, de la totalité de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral compris dans ce droit sur l'œuvre.

L'éditeur est autorisé, après en avoir informé l'auteur, à supprimer par pilonnage, solde ou tous autres moyens, une partie des formats en stock si l'exploitation ne justifie plus les réimpressions ou stockages, en gardant seulement un nombre suffisant d'exemplaires pour satisfaire aux demandes éventuelles et répondre à l'obligation prévue à l'article X ci-dessus.

2°) Une redevance de 50% (cinquante pour cent)

a) sur les recettes hors taxes encaissées par l'éditeur pour les licences d'exploitation par lui consenties à des tiers, ainsi que sur les recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre mentionnées dans le paragraphe 1° c) du présent article, si l'éditeur ne fait pas l'exploitation lui-même.

b) sur le produit des recettes hors taxes perçues pour le compte de l'éditeur ou encaissées par lui-même à l'occasion de la fabrication, de la vente, de la location et de l'utilisation pour des communications directes ou indirectes de cette œuvre au public par des tiers, d'exemplaires d'un enregistrement mécanique, électrique, magnétique ou chimique de l'œuvre et de tous arrangements de l'œuvre autorisés par l'éditeur, à l'exception des films de toute nature. Il est toutefois entendu que la redevance fixée au présent alinéa ne sera pas due par l'éditeur pour celles des opérations précitées qui donneraient lieu d'autre part à la perception d'une redevance au profit de l'auteur lui-même par l'intermédiaire en particulier d'une société civile de perception et de répartition des droits dont il est membre.

c) sur le produit des recettes encaissées par l'éditeur ou pour son compte à l'occasion des adaptations et des reproductions cinématographiques réalisées par tout moyen technique de l'œuvre ou de ses arrangements accompagnant l'image filmée dans des

films destinés à être présentés à la vision du public par quelque procédé que ce soit, notamment par la télévision. Il est toutefois entendu que la redevance fixée au présent alinéa ne sera pas due par l'éditeur pour celles des opérations précitées qui donneraient lieu d'autre part à la perception d'une redevance au profit de l'auteur lui-même par l'intermédiaire en particulier d'une société civile de perception et de répartition des droits dont il est membre.

d) sur la rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes sur lesquels l'œuvre est fixée. Il est entendu que la redevance prévue à l'article XVI 2° sera versée à l'auteur par la société de perception et de répartition des droits dont il est membre.

3°) Une redevance de 50% (cinquante pour cent) calculée sur toutes les sommes encaissées par l'éditeur en cas de sous-édition de l'œuvre à l'étranger.

4°) Dans le cas de publication de l'œuvre en format orchestre, une redevance de 3 (trois) euros pour la publication, la distribution et la vente des formats orchestre, conformément à l'article 35 alinéa 3 de la loi du 11 mars 1957.

5°) En cas d'adaptation sans sous-édition dans un pays autre qu'un territoire de langue française, la redevance provenant des droits mécaniques, consentie à l'adaptateur, sera prise à raison de 80 % (quatre vingt pour cent) sur la redevance de l'auteur et à raison de 20 % (vingt pour cent) sur la redevance de l'éditeur.

Les recettes, sommes ainsi que les produits spécifiés aux paragraphes 2a, b, e et 3 du présent article seront établis après déduction de tous frais de perception, de contrôle, de répartition, , de tous impôts et de toutes taxes, tant actuellement que dans l'avenir et dans l'univers.

## **Article XVII**

1°) Les comptes seront arrêtés le 31 décembre de chaque année et le règlement aura lieu dans le courant du trimestre qui suivra cette date, étant précisé que les états de royautés rendus à l'auteur ne comporteront que le nombre d'exemplaires effectivement vendus, l'éditeur étant expressément dispensé par l'auteur de fournir un état comportant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice, la date et l'importance des tirages, le nombre des exemplaires en stock, ainsi que le nombre des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure.

2°) L'auteur ne pourra plus présenter de réclamation concernant les décomptes et le paiement après un an à compter de l'envoi de ceux-ci sauf s'il est avéré que l'auteur n'a pu les recevoir.

3°) Le versement des redevances et des participations, calculées sur des recettes encaissées par un tiers choisi à cet effet à la fois par l'éditeur et par l'auteur, sera effectué directement à celui-ci par ce tiers, aux époques, dans les conditions et après déduction des charges fixées par ce tiers. L'auteur reconnaît expressément qu'en ce cas, l'éditeur ne sera aucunement responsable envers lui du versement ni de l'exactitude du produit des participations dont il s'agit.

## **CONDITIONS PARTICULIERES**

### **Article XVIII**

1°) D'un commun accord, les droits d'auteurs seront répartis comme suit :

Droits mécaniques / Droits graphiques

NOM DE L'AUTEUR

**NOM DU COMPOSITEUR**

**NOMS DES EDITEURS**

2°) Il est expressément rappelé qu'en cas de besoin, l'auteur autorise l'éditeur, sous réserve des attributs d'ordre intellectuel et moral attachés à sa personne, à concéder toute autorisation à des tiers à des fins:

-de reproduction séparée des paroles de l'œuvre sans la musique dans des revues de presse journaux et publications musicales, et généralement sur tout support destiné à être diffusé auprès du public y compris sous forme numérique,

-de fragmentation de l'œuvre en vue de l'exploitation de celle-ci dans le cadre; entre autres, de messages publicitaires et radiodiffusés et/ou télédiffusés en faveur de la vente et/ou d'une marque de phonogrammes, vidéogrammes, ou d'autres produits ou de services incluant l'œuvre.

**ATTRIBUTION DE JURIDICTION**

**Article XIX**

Le présent accord est régi par la loi française

Attribution de juridiction est faite expressément aux tribunaux.

Fait à XXX, en X (X) exemplaires originaux, dont 1(un) destiné à la société locale de gestion des droits d'auteurs.

Le JJ MM AAAA

L'AUTEUR (Signature)

L'EDITEUR (Signature)



## 2. Déclaration SACEM

**Partition à compléter**

Une oeuvre instrumentale, les 8 premières mesures de chaque thème (sans accompagnement),  
 Une oeuvre vocale, les 8 premières mesures de chaque thème avec les paroles sous la musique,  
 Une oeuvre sans musique, les 8 premiers vers ou les 8 premières lignes du texte.

Le 6 Janvier 1979 - Article 92 : les données à caractère personnel sont recueillies et traitées par la SACEM pour la répartition des rémunérations.  
 Les renseignements marqués d'une \* sont obligatoires. Pour l'exercice des droits d'auteurs, de modification, et d'opposition, contacter :  
 Département de la Documentation Générale et de la Répartition, 225 avenue Charles de Gaulle, 92528 NEUILLY SUR SEINE CEDEX.

Partie réservée à la SACEM

CDDP  
 RUP  
 PLS  
 SUI  
 SYM  
 ADV  
 JAZ  
 TEC

**sacem** **Bulletin de déclaration**  
 (Auteur - Compositeur - Éditeur)

Titre de l'oeuvre \*  
 Sous-titre

Durée \*  
 Genre \*  
 Mouvement métronomique

Destination de l'enregistrement \*

Oeuvre extraite du film .....

Référence de l'enregistrement

Date de la première diffusion

Lieu ou diffuseur

Territoire(s) codé(s)  Monde entier  
 Autres (merci de préciser)

Le bulletin de déclaration est la fiche d'identification de l'oeuvre.  
 Il doit être complété par l'auteur, le compositeur ou le titulaire des droits. Il est tenu par les sociétés d'auteurs qui lui a donné mandat de la représenter.  
 Les signataires confirment en tant que de besoin les apports des droits de représentation publique et de reproduction mécanique, découlant des actes d'adhésion aux sociétés d'auteurs.

Pour une oeuvre inédite, joindre à ce bulletin le manuscrit complet et signé de l'oeuvre (mélodie, harmonisation et ligne de basse) ou un enregistrement sonore avec sur une feuille, l'intégralité des paroles.

Pour une oeuvre éditée, joindre à ce bulletin le format ou le manuscrit complet et signé de l'oeuvre (mélodie, harmonisation et ligne de basse) ou le support sonore et le texte écrit et le contrat de cession et d'édition d'une oeuvre musicale.

**Attention :** Si vous avez effectué des emprunts à une oeuvre préexistante, quelles que soient leur nature et leur durée, vous êtes susceptibles d'engager votre responsabilité à l'égard des ayants droit de cette dernière. Il vous appartient donc d'obtenir leur autorisation préalable.

Les renseignements marqués d'une \* sont obligatoires.

Destination de l'enregistrement. Types d'exploitation pour lesquels l'arrangeur est autorisé et respecté des droits d'auteurs.

**Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique**  
 Société civile à capital variable - RCS Nanterre D775 075 739  
 Siège social : 225, av. Charles de Gaulle - 92528 NEUILLY SUR SEINE CEDEX  
[www.sacem.fr](http://www.sacem.fr)

### 3. Feuille de présence SPEDIDAM

**FEUILLE N° 5.399.36**  
PAGE 1  
ENREGISTREMENT DU :

**RESERVE ADMINISTRATION**  
HORAIRES DE : A :  
PAYS : PAYS :

**STUDIO :** ADRESSE : ADRESSE : PAYS : PAYS :

**PRODUCTEUR :** ADRESSE : ADRESSE : PAYS : PAYS :

**ARTISTE PRINCIPAL :** ORCHESTRE :

**TITRE GENERAL (de l'émission, du spectacle, de l'album...) :**

La présente feuille de séance a la valeur d'un contrat de travail conclu en application des articles L.122-1 à L.122-11 (R.P.)  
D.121-2 et L.752-1 du code du travail.  
Elle est établie, dans les quatre copies de chaque, les titres annexes et la feuille de présence.  
Les deux derniers exemplaires de cette feuille de séance sont à adresser impérativement à la SPEDIDAM.

**TITRES ENREGISTRÉS** **DUREE** **COMPOSITEUR(S)/ARRANGEUR(S)**

1) \_\_\_\_\_  
2) \_\_\_\_\_  
3) \_\_\_\_\_  
4) \_\_\_\_\_

**COCHER LES COLONNES DES TITRES AUXQUELS VOUS AVEZ PARTICIPE**  
N.B. Quatre titres peuvent être répertoriés sur cette feuille de séance, les titres supplémentaires doivent être reportés sur d'autres feuilles de séance.

**UNE SEULE DESTINATION DOIT ÊTRE COCHÉE PAR FEUILLE**

**UNE SEULE DESTINATION (selon définition au verso)**

1 - PHONOGRAMME DU COMMERCE  12 - CÂBLODISTRIBUTION AUDIOVISUELLE  
 2 - BANDE ORIGINALE POUR LA SOUSCRPTION D'UN SPECTACLE CIRQUE/MARQUE  13 - CHIFFRE (diffusion en salle)  
 3 - BANDE ORIGINALE POUR LA SOUSCRPTION D'UN SPECTACLE DRAMATIQUE  14 - VIDÉOGRAMME DU COMMERCE  
 4 - BANDE ORIGINALE POUR LA SOUSCRPTION D'UN SPECTACLE DE VARIÉTÉ  15 - VIDEOGRAMME POUR LA SOUSCRPTION D'UN SPECTACLE  
 5 - AUTRE BANDE ORIGINALE DE SPECTACLE (à préciser) : \_\_\_\_\_  16 - VIDEOGRAMME POUR LA SOUSCRPTION D'UN LIEU PUBLIC  
 6 - BANDE ORIGINALE POUR LA SOUSCRPTION D'UN LIEU PUBLIC  17 - VIDEOGRAMME D'ENTREPRISE  
 7 - RADIOFUSION SONORE (diffusion radio)  18 - VIDEOGRAMME D'ENTREPRISE  
 8 - PUBLICITE SONORE  19 - FILM INFO (3 minutes d'information)  
 9 - CÂBLODISTRIBUTION SONORE  20 - JEU VIDEO   
 10 - RADIOFUSION AUDIOVISUELLE  21 - ARCHIVAGE   
 11 - PUBLICITE AUDIOVISUELLE (par télétexte ou cinéma)  22 - AUTRE (à définir obligatoirement) : \_\_\_\_\_

**SIGNATURE DU PRODUCTEUR**

**RESUME ALPHABETIQUE**

**NE SIGNER QUE CETTE FEUILLE DE PRESENCE**

TITRES 1/2/3/4	Instrument	NOM et Prénom	ADRESSE	N° de Téléphone	SIGNATURE	N° de Sécurité sociale	N° SPEDIDAM de Naissance	Date et Lieu de Naissance	1/4 Suppl. Instr.	Congés Spéciaux	Chebet	Transport

La feuille de présence SPEDIDAM, à signer lors de vos enregistrements.

#### 4. L'économie d'un album (Guilloux, 2005)

Produire un disque revient à prendre d'importants risques financiers et seul un album sur huit serait rentable, c'est-à-dire que les recettes générées par les ventes dépassent les coûts engagés pour la production et la promotion de l'album. Les coûts d'un album recouvrent les coûts fixes (engagés indépendamment de la vente des exemplaires de l'album), que sont les frais de studio et les frais de promotion, et les coûts variables (charges inhérentes à la fabrication et à la vente des exemplaires de l'album). En voici le détail pour une société multinationale qui assure sa propre distribution:

- frais de pressage (8%, soit 1 euro pour un album au prix de gros catalogue hors taxe de 12 euros)
  - droits de reproduction mécanique Sacem/SDRM (droits d'auteur : 9% soit 1,08 euros)
  - frais de distribution (25% soit 3 euros)
  - redevance d'artiste (8% soit 0,96 euros)
  - redevance de réalisateur artistique (2% soit 0,24 euros)
  - frais généraux du producteur (5% soit 0,6 euros)
- Soit un total de 6,88 euros dont la marge producteur représente 5,12 euros, soit 42,66%.

Concernant les coûts variables pour un producteur indépendant qui confie la distribution de son catalogue à une société multinationale, les frais de distribution augmentent (40% soit 4,8 euros). Le total des coûts variables est donc de 8,68 euros, la marge du producteur est de 3,32 euros, soit 27,66%.

Un album devient rentable si la marge producteur réalisée par la vente des exemplaires de l'album dépasse le montant total des coûts fixes engagés par le producteur. Il existe donc un seuil (appelé « point mort » ou « *break even* ») en dessous duquel le projet n'est pas rentable et au-dessus duquel le projet commence à être rentable.

Prenons un exemple sur la base d'une production assumée par une société multinationale pour un artiste débutant (« artiste en développement ») dans le domaine de la variété :

- coûts de production de 90 000 euros et coûts de promotion de 45 000 euros ; soit un total des coûts fixes de 135 000 euros.
- Marge producteur : 5,12 euros
- Division TCF/MP= point mort : 26 367

Il faudra ainsi vendre 26 367 exemplaires pour considérer que le projet d'albums commence à être rentable.

Prenons un deuxième exemple sur la base d'une production assumée par producteur indépendant pour un artiste débutant signé (« artiste en développement ») :

- coûts de production : 30 000 euros et coûts de promotion : 20 000 euros, soit 50 000 euros de total coûts fixes.
- Marge Producteur : 3,32 euros, soit un point mort de 15 060.

Il faudra donc vendre 15 060 exemplaires pour considérer que le projet d'album commence à être rentable.



## Résumé

### **Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence : des précarités maîtrisées ?**

Le régime spécifique des intermittents du spectacle et leurs conditions de vie font débat dans la société française, comme en témoigne d'importants mouvements sociaux marquant épisodiquement la scène politique. Ce contexte économique et social invite à interroger les conditions d'emploi, de travail et de vie des musiciens intermittents par une enquête qualitative recouvrant une soixantaine d'entretiens auprès de musiciens auteurs, compositeurs et/ou interprètes, complétée par une immersion de deux années dans des réseaux professionnels parisiens et lyonnais. L'intermittence et la précarité n'étant pas circonscrites à un seul domaine, nous avons, pour répondre à ce questionnement, procédé à une analyse qui croise les sphères de l'emploi, du travail et des modes de vie, tout en démontrant leurs interdépendances.

La première partie présente la *flexiprécarité sécurisée* de l'emploi intermittent où la discontinuité et la précarité de l'emploi intermittent sont, en partie, sécurisées par le régime des intermittents du spectacle.

La deuxième partie aborde l'instabilité et l'imprévisibilité des revenus des musiciens qui sont, néanmoins, contrebalancées par la nature vocationnelle de l'activité ainsi que des satisfactions intrinsèques et extrinsèques du travail artistique. Cette partie permet de comprendre pourquoi des trajectoires aussi morcelées par la *flexiprécarité* de l'emploi attirent autant d'artistes.

Enfin, la troisième partie traite des trajectoires professionnelles et du mode de vie des musiciens et permet de comprendre en quoi le rapport à l'emploi et au travail génère des effets concrets sur les modes de vie. L'analyse porte, plus précisément, sur les risques sociaux inhérents aux caractéristiques du métier, sur la déstructuration des rythmes de vie ainsi que sur la fragilité des liens sociaux, conjugaux et parentaux.

En somme, cette thèse avance l'idée centrale selon laquelle les musiciens parviennent à surmonter ces *précarités conjuguées* grâce des points d'ancrage tels que le salaire socialisé (le régime des intermittents du spectacle), les réseaux de cooptation, les satisfactions au travail, les stratégies de diversification des activités ainsi que les solidarités familiales. La fragilité est donc compensée, dans une certaine mesure, par ces facteurs de stabilité, même si étant inégalement répartis entre les musiciens, ils renforcent les inégalités sociales. Cette mise en regard des conditions d'emploi, de travail et de vie des travailleurs musicaux permet de dégager leurs interdépendances, la manière dont les artistes les gèrent au quotidien ainsi que de saisir la complexité de la construction de leurs trajectoires socioprofessionnelles, tant d'un point de vue objectif que subjectif.

**Mots clés :** Régime des intermittents/ Musiciens/ Précarité/ Flexibilité/ Emploi/ Travail/ Modes de vie/ Inégalités/ Facteurs de stabilité/ Réseaux/ Trajectoires socioprofessionnelles/ Insertion/ Revenus/ Satisfactions/ Reconnaissance/ Identités/ Famille/ Temps sociaux.

## Abstract

### **The musicians of variety in the test of the fixed term contracts : mastered precariousnesses?**

The specific regime of the occasional entertainment workers and their living conditions make debate in the French society, as testifies of it important social movements marking occasionally the political scene. This economic and social context invites to question the conditions of employment, work and life of the occasional musicians by a qualitative investigation covering about sixty conversations with music authors, composers and/or interpreters, completed by a dumping of two years in professional networks in Paris and in Lyon. The irregularity and the precariousness not being confined in a single domain, we proceeded, to answer this questioning, to an analysis which crosses the spheres of their employment, their work and their lifestyles, while demonstrating their interdependences.

The first part presents the secure flexi-precariousness of the occasional employment, where the discontinuity and the insecurity of occasional employment are, partially, secured by the regime of the occasional entertainment workers.

The second part approaches the instability and the unpredictability of the income of the musicians which are counterbalanced, nevertheless, by a vocational regime of the relation of employment as well as intrinsic and extrinsic satisfactions of the artistic work. This part allows to understand why trajectories so split by the flexi - precariousness of the employment attract so many artists.

Finally, the third part handles social and occupational trajectories of the musicians, and allows to understand in what the relationship in the employment and in the work generates concrete effects on the lifestyles. The analysis concerns, more exactly, the social risks inherent to the characteristics of the job, the disintegration of the rhythms of life as well as the fragility of the social, conjugal and parental links.

As a matter of fact, this thesis advances the central idea according to which the musicians succeed in surmounting these conjugated precariousness thanks to anchor-points such as the socialized salary (the regime of the occasional entertainment workers), the networks of cooptation, the job satisfactions, the strategies of diversification of the activities as well as the family solidarities. The hillside of the precariousness which makes reference to the instability and the fragility is thus compensated, to a certain extent, with these factors of stability, even if being unevenly distributed between the musicians, they strengthen social inequalities. This close look at conditions of employment, work and life of the musical workers allows to highlight their interdependences, the way the artists manage them to the everyday life as well as to seize the complexity of the construction of their social and occupational trajectories, both from a subjective and objective point of view.

**Keywords** : regime of the occasional / Musicians / Precariousness / Flexibility / Employment(Use) / Work / Modes(Fashions) of life / Disparities / Factors(Mailmen) of stability / Networks / social and occupational Trajectories / Insertion / Income / Satisfactions / Gratitude(Recognition) / Identities / Family / time social.