



De l'école à la scène

Être ou ne pas être comédien : stratégies d'insertion et devenirs professionnels des diplômé-e-s de la HETSR

En 2013, la Manufacture-HETSR fêtera son 10^{ème} anniversaire. A cette occasion, elle souhaite connaître de manière plus systématique et approfondie le devenir professionnel de ses diplômé-e-s. Il s'agit par là aussi d'évaluer le degré d'adéquation de la formation qu'elle dispense – comme de son suivi d'insertion – avec les possibilités et les contraintes effectives qui s'offrent aux jeunes comédiennes et comédiens issus de l'école. A partir d'une étude de cas sur ses quatre premières promotions (60 diplômé-e-s), cette recherche sera également l'occasion d'apporter des éléments de réponse et de réflexion à des thématiques et interrogations qui se posent dans un champ d'étude qui est parmi les plus dynamiques de la sociologie de l'art et de la culture. Les questions que ce projet traitera sont par exemple les suivantes:

- Que deviennent les diplômé-e-s de la HETSR ? Quelles sont les stratégies d'insertion qu'ils et elles mettent au jour ? S'avèrent-elles « payantes » ?
- Quelles sont les polyvalences et les polyactivités – dans les domaines artistiques centrales et périphériques, au sens où le définit le Syndicat suisse romand du spectacle dans le projet « Nos métiers » ? Ce projet, lancé suite à la modification de la Loi sur l'assurance-chômage (AC), vise à identifier des professions intrasectorielles, reconnues comme professions artistiques.
- Quelles sont les polyvalences et polyactivités dans les secteurs externes (le *travail à côté du travail*) – qui caractérisent leur quotidien, et qui ont marqué leur trajectoire ?
- Quelle est la place du chômage, sa perception et sa gestion, comme aussi celle du travail peu ou non rémunéré ?
- Comment évaluent-ils et elles rétrospectivement leur formation à la Manufacture ? La jugent-ils et elles adaptée aux « réalités du marché » et/ou, au contraire, perfectible et, si oui, à quel égard ?
- Quels cours en particulier leur ont été utiles, ou au contraire inutiles selon eux ?
- Peut-on observer des différences de parcours entre les quatre sous-populations (les quatre promotions), aux temporalités et aux degrés d'encadrement par l'école différents, dans la rapidité de leur insertion et dans l'évolution de leurs projets professionnels ?
- Quel est le profil des jeunes comédiennes et comédiens, notamment en termes de genre, de formations préalables mais aussi de leur origine sociale, et y a-t-il un lien avec leurs stratégies et leur devenir professionnels ?

- Quel est le volume de *travail derrière le travail*, quel est le rôle des réseaux et du réseautage, des collectifs et des contacts ?
- La définition « réflexive » défendue par l'école d'un « comédien-qui-réfléchit » a-t-elle des incidences sur les stratégies et les représentations des jeunes diplômé-e-s de la HETSU et, si oui, dans quel sens ?
- Quels contours a la dimension territoriale, quelle est la territorialité des engagements et des carrières ?
- Comment se présente la question de la reconnaissance professionnelle et artistique ?
- Au final, quelle typologie des stratégies et des modalités d'insertion peut-on construire ? Quelles sont les configurations et les conditions (structurelles, institutionnelles, individuelles) de la réussite et, le cas échéant, de l'échec professionnel et/ou artistique ?
- Enfin, sur un plan plus méthodologique voire épistémologique : quelle est la relation – de superposition ou de tension – entre les critères « objectifs » de mesure de l'insertion professionnelle et la perception subjective ?
- D'une manière générale : comment définir, mesurer, restituer l'insertion professionnelle dans le domaine des arts et de la culture ?

Des origines d'un domaine d'études

Située à la lisière entre les sociologies des arts, de la culture et du travail, l'analyse sociale des professions et du travail artistiques est devenue, ces dernières années, un domaine de la recherche très dynamique et diversifié. Si Freidson (1986) voyait encore, dans l'analyse des professions artistiques, un « défi à l'analyse sociologique » et traçait entre le « travail 'de vocation' » et les autres professions une frontière infranchissable (« l'art ne peut pas être une profession », soutenait-il aussi ; Freidson, 1994), les sociologues et autres chercheurs en sciences sociales ont, depuis, largement relevé ce défi. La figure proprement occidentale du « génie » et de « l'artiste maudit » du 19^e siècle avait pourtant tôt fait l'objet d'une déconstruction (cf. par exemple Zilsel, 1993 [1926]). Cependant, longtemps dominantes, la philosophie sociale et l'approche esthétique-marxiste ont abordé l'art dans les termes d'un binôme « œuvre et société » (Heinich, 2001), oubliant dans ce face-à-face souvent un peu stérile (Goldmann, 1970) et parfois foisonnant (Adorno, (1974 [1970])) les différents acteurs qui « font » l'art.

Suite à l'influence notamment de l'histoire de l'art, de la sociologie américaine du travail et de la sociologie des sciences en France, la discipline a, depuis, procédé à un véritable « repeuplement » de l'art (Hennion, 1993). Aux analyses désincarnées et souvent spéculatives a succédé une vision plus relationnelle de l'art et de ses acteurs, que ce soit dans une perspective de « champs de production » conflictuels à la concurrence inévitable entre producteurs symboliques (Bourdieu, 1966, 1984 et 1992) ou dans une approche qui met l'accent sur la coopération tout aussi indispensable entre corps de métiers artistiques dans les « mondes de l'art » (Becker (1974 et 1988 [1982])).

Work et labour : les artistes entre singularité et exemplarité

Les recherches en la matière se sont démultipliées. Elles naviguent entre deux pôles complémentaires, oscillant entre « la singularité ou, au contraire, l'exemplarité » (Menger, 2002 : 5) des métiers artistiques. Une dichotomie qui est comme en écho lointain à la distinction classique rappelée par Hannah Arendt (1959) entre « *labour* » (le travail aliénant, au sens marxiste du terme, et ingrat, lieu de la domination) et « *work* » (le travail créatif, gratifiant, lieu de l'expression libre).

D'un côté, les chercheurs ont pu décrire ce en quoi les professions et le travail artistiques sont spécifiques – ou, plus précisément, comment est construite leur spécificité, dans ce que Nathalie Heinich a appelé récemment le « régime de singularité » de « l'élite artiste » (Heinich, 2005). De l'autre, il s'est agi pour eux de ramener les artistes au monde du travail général – non sans velléités critiques envers ce dernier – jusqu'à faire d'eux un emblème révélateur des évolutions présentes ou futures du marché du travail. Dans les mots de Pierre-Michel Menger : « Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes, l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emploi » (2002 : 8). Pour ces chercheurs, « c'est dans les paradoxes du travail artistique que se révèlent quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes » (ibid., p. 9).

Cette perspective s'appuie aussi sur les mutations de fond de l'économie, telles que sa tertiarisation croissante et l'intégration de la « critique artiste » par le monde des managers (Chiapello, 1998), qui auraient fondé un « nouvel esprit » du capitalisme (Boltanski et Chiapello, 1999). On observe par ailleurs aussi une extension du secteur culturel, récemment élargi aux « *creative industries* » ou « *creative services* » (UNESCO, 2009) que sont le design, la mode ou encore l'architecture. Nicolas-Le Strat (1998) avait tôt détecté la culture comme secteur avec la plus forte progression en France et la montée d'une créativité « diffuse », alors que d'autres entrevoient – pour les Etats-Unis – l'émergence d'une « classe créative » voire d'un « *creative ethos* » dans nos sociétés postmodernes (Florida, 2002).

Des thèmes et problématiques de recherche variés

Dès lors, que ce soit pour imposer à force de statistiques une vision tantôt désenchantée et critique des professionnels dans ce domaine (Menger, 1997), ou alors dans le sens d'une revalorisation de l'artiste « en travailleur » (Menger, 2002), les créateurs culturels – et notamment les comédiens, qui sont l'objet des deux références citées – ont fait l'objet de nombreuses études aux problématiques et aux thèmes variés. Au-delà du mythe de la singularité, la nécessité pour les créateurs de « démultiplier l'activité pour vivre de son art » et de devenir un « artiste pluriel » (Bureau, Perrenoud et Shapiro, 2009), voire d'en arriver à une « démultiplication de soi » (Menger, 1997), a été mise au jour. Spécialisation ou diversification, polyvalence et polyactivité, mobilité

intra- et intersectorielle (théâtre in et off, télévision, radio, cinéma, mais aussi enseignement et secteurs annexes), sont des aspects qui marquent profondément ces trajectoires et qui ont été amplement décrits, mesurés, débattus, déplorés, notamment en France.

Plus d'une fois, l'artiste a été appréhendé comme entrepreneur. Dans un petit ouvrage original, Elias (1991) retrace le sort de Mozart, qui a tenté de quitter le système des musiciens de cour pour se lancer en compositeur indépendant à un moment où le marché de la musique n'était pas encore prêt à l'accueillir – une situation dramatique dont témoigne sa courte vie mais aussi son œuvre. Pierre Bourdieu (1992) a systématisé l'analyse des artistes comme entrepreneurs livrés à eux-mêmes – il a par exemple qualifié Beethoven d'« artiste entrepreneur » (Bourdieu, 2001) – dans cette « économie à l'envers » qu'est l'art, qui est caractérisée notamment, relèvent des économistes, par une sous-rémunération très répandue (Grefe, 2007) et des « carrières à risque » (Benhamou, 2008 [1996]). A partir du cas emblématique de Rembrandt et de son atelier, Alpers (1991) nous rappelle toutefois que, pour entrepreneurs qu'ils soient, les artistes peuvent aussi se poser – et s'imposer – en petits « chefs de PME ».

L'importance des collectifs, mais aussi des circuits et de la circulation (des œuvres, des personnes) a été décrite (cf. Rosenblum, 1986, qui y voyait encore une « aliénation » de l'artiste qui entre dans le marché), comme aussi le « triple jeu » qui marque – en l'occurrence dans l'art contemporain – les relations tumultueuses entre artistes, intermédiaires ou évaluateurs professionnels et publics profanes (Heinich, 1998). Enfin, Rochlitz (1994) a pu éclairer les ambivalences qui découlent de l'implication déterminante des pouvoirs publics et de l'imbrication croissante entre Art et Etat – une liaison entre « subvention et subversion » qui n'est pas restée sans incidences sur l'art et sa bureaucratisation, et qui n'a pas épargné le théâtre (Proust, 2006).

Entre risques et prises de risque, des « carrières improvisées »

Malgré des aides publiques parfois importantes, ce sont cependant le plus souvent des « carrières improvisées », pour reprendre une belle formule de Jean-Louis Fabiani (1986) au sujet des musiciens de jazz, qui caractérisent en définitive les trajectoires de la plupart des professionnels des arts. Des études sociologiques sur les stars (Morin, 1957, sur le cinéma) ou sur des cas extraordinaires (on vient de le voir, Elias sur Mozart ou Bourdieu sur Beethoven) existent. Mais la sociologie s'est surtout intéressée aux artistes ordinaires et à leurs stratégies quotidiennes de survie professionnelle. Ceci à l'image de Perrenoud (2007), qui a récemment étudié de près, par une démarche proprement ethnographique étalée sur plusieurs années (la diversification du champ s'opère donc aussi sur le plan méthodologique), les « *musicos* », ces musiciens qui se baladent, dans le Sud de la France, d'un bal à l'autre, et qui galèrent entre petits cachets et périodes de chômage. Ils doivent relever des défis que l'on retrouve *mutatis mutandis* dans tous les domaines artistiques : « s'approprier » leur art, « répéter », « jouer », « tourner », enfin, et si possible, « durer ».

Dans un domaine où l'écart entre la foule de prétendants et la poignée d'élus est particulièrement exacerbée, les aléas et les risques – mais aussi les prises de risque – sont multiples. Menger s'est ainsi intéressé à l'articulation, dans ces métiers, entre « rationalité et incertitude » (1989), à la « socialisation du risque » dans le domaine du spectacle (1991 ; 1994) ou encore au paradoxe de devoir « s'accomplir dans l'incertain » qui semble propre à ces « fous rationnels » que sont les artistes (Menger, 2009).

La transition de l'école à la scène – et l'état de la question en Suisse

La transition entre formation et emploi, moment critique d'application des apprentissages acquis, de confrontation aux dures réalités du travail et d'invention de solutions pour en trouver, a été particulièrement scrutée. Menger (1997) y consacre des parties de son imposante étude sur le devenir des comédiens en France, d'un point de vue macrosociologique et statistique. Catherine Paradeise (1998) a mené, elle, une enquête de terrain (comprenant une cinquantaine d'entretiens non directifs) sur l'insertion professionnelle des comédiens, à une échelle plus proche des acteurs cette fois. Elle rappelle que l'école ne dispense pas seulement le savoir-faire technique à l'élève mais « l'aide à construire des comportements professionnels, à ordonner ses représentations et la pratique du métier » et lui fournit des « clés de la socialisation » comme par exemple l'« apprentissage des bons usages dans les lieux consacrés », le « repérage des étapes suivies par les anciens », et notamment le « fil d'Ariane des réseaux ». Ces derniers s'avèrent vitaux : l'auteure cite une jeune comédienne : « les relations d'abord, le talent après » (ibid., p. 58). Car notamment dans l'aire francophone, où il n'existe presque pas de théâtres avec des troupes « maison » sur le modèle des *Stadttheater* germanophones, l'intégration se construit par l'intermittence, par la multiplication des employeurs et des engagements, donc par une certaine désintégration temporelle et spatiale, dont la colonne vertébrale sont les réseaux et l'idéologie professionnelle le réseautage.

C'est une sorte de « culture de l'intermittence et de la précarité » qui y caractérise les professions du spectacle : c'est ce qu'a montré la seule étude du genre menée en Suisse (Pidoux, Morigi et Moeschler, 2004). Portant sur 120 comédien-ne-s et musicien-ne-s jeunes et chevronné-e-s dans tout le pays, cette recherche (dont l'enquête de terrain date d'il y a presque une dizaine d'années) a décrit l'importance, dans l'insertion professionnelle, des « réseaux, tribus, passeurs » (ibid., p. 21) et le volume insoupçonné du « travail de la recherche de travail », ce « travail quasi-permanent de recherche d'un emploi » (p. 24), mais aussi par exemple le « genre de la réussite » au sens où celle-ci s'avère souvent sexuée (p. 31), enfin également « le hasard et le destin » (p. 23) ou la part d'indétermination qui frappe ces activités et trajectoires. Si la question des comédiens et de leur situation occupe de temps à autre, en Suisse également, le devant de la scène médiatique notamment en lien avec les réformes de l'assurance chômage, et que la relation entre art et marché fascine – notamment dans le domaine de l'art contemporain (cf. *Le Temps*, 15 septembre 2011) –, il y a peu d'études sur les professions artistiques en Suisse. Un vide que cette étude voudrait contribuer à combler.

Bibliographie choisie et références

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974 [1970].
- ALPERS, Svetlana, *L'Atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard, 1991.
- ARENDT, Hannah, *The Human Condition. A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man*, New York, Doubleday Anchor Days, 1959.
- BECKER, Howard S., « Art as a Collective Action », in *American Sociological Review*, vol. 39, n° 6, décembre 1974, pp. 767-776.
- – – *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].
- BENHAMOU, Françoise, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2008 [1996].
- BOLTANSKI, Luc, Eve, CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », in *Société & Représentations*, février 2001, pp. 15-18.
- – – « Champ intellectuel et projet créateur », in *Les Temps modernes*, n° 246, 1966, pp. 865-906.
- – – *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- – – *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- BUREAU, Marie-Christine, Marc, PERRENOUD, Roberta SHAPIRO, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre son art*, P.U. du Septentrion, 2009.
- CHIAPELLO, Eve, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Ed. Métailié, 1998.
- ELIAS, Norbert, *Mozart – Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991.
- FABIANI, Jean-Louis, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in R. Moulin (éd.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1986, pp. 231-245.
- FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.
- FREIDSON, Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », in *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, pp. 431-443, 1986.
- – – « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession », in P.-M. Menger et J.-Cl. Passeron, *L'Art de la recherche, Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, 1994, pp. 119-135.
- GOLDMANN, Lucien, *La sociologie de la littérature : status et problèmes de méthode*, Paris, Gallimard, 1970.
- GREFFE, Xavier, *Artistes et marchés*, Paris, La Documentation française, 2007.
- HEINRICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Ed. de Minuit, 1998.
- – – *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

- -- *Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte (Coll. Repères), 2001.
- HENNION, Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
- MENGER, Pierre-Michel, « Appariement, risque et capital humain : l'emploi et la carrière dans les professions artistiques », in P.-M. Menger et J.-Cl. Passeron, *L'Art de la recherche, Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, 1994, pp. 221-238.
- -- *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la multiplication de soi*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1997.
- -- *Le Travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil-Éditions de l'EHESS, 2009.
- -- « Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », in *Revue française de sociologie*, XXXII, 1991, pp. 61-74.
- -- *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002.
- -- « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », in *L'Année sociologique*, n° 39, 1989, pp. 111-151.
- MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957.
- NICOLAS-LE STRAT, Nicolas, *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, 1998.
- PARADEISE, Catherine, *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998.
- PERRENOUD, Marc, *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.
- PIDOUX, Jean-Yves, Donatella, MORIGI, Olivier MOESCHLER, *Les Figures complexes de l'intermittence et de l'intégration. Formation et emploi dans les professions artistiques du spectacle*, Berne, FNS (PNR43 – Synthesis n. 21), 2004.
- PROUST, Sophie, *Le Comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, Ed. Economica (Coll. « Sociologiques »), 2006.
- ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- ROSENBLUM, Barbara, « Artists, Alienation and the Market », in R. Moulin (éd.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1986, pp. 173-182
- UNESCO, *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics*, Paris, UNESCO, 2009.
- ZILSEL, Edgar, *Le Génie Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minit, 1993 [1926].