HAL
open science

Genre et création : construction d'identités genrées chez les femmes artistes

Anaïs Chevillot

To cite this version:

Anaïs Chevillot. Genre et création : construction d'identités genrées chez les femmes artistes. Sociologie. Université Grenoble Alpes, 2017. Français. NNT : 2017GREAH001 . tel-01591499

HAL Id: tel-01591499

https://theses.hal.science/tel-01591499

Submitted on 21 Sep 2017

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

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

Communauté UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Sociologie**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Anaïs CHEVILLOT

Thèse dirigée par **Serge DUFOULON**

préparée au sein du **Laboratoire EMC2-LSG**
dans **l'École Doctorale Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire**

Genre et création :

construction d'identités genrées chez les femmes artistes

Thèse soutenue publiquement le **8 mars 2017,**
devant le jury composé de :

Monsieur Jean-Pierre ESQUENAZI
Professeur d'Université, Lyon III, Président du jury.
Madame Christine DETREZ
Professeure d'Université, ENS de Lyon, Rapporteuse du jury.
Madame Marie-Carmen GARCIA
Professeure d'Université, CRESCO Toulouse III, Rapporteuse du jury.
Monsieur Alain BONNET
Professeur d'Université, Grenoble Alpes, Membre du jury.

L'écriture de cette thèse n'aurait pas été possible sans l'appui
de mon directeur de thèse, Serge Dufoulon, qui a su m'encourager
et m'encadrer tout au long de mon travail.
Merci à Valérie Perret qui, sans le savoir, m'a permis d'envisager
l'entreprise de cette recherche en parallèle à mon travail salarié.
Ma plus grande reconnaissance va aussi vers celles qui ont accepté
de se confier, essentiellement par gentillesse, à mon oreille de sociologue.
Merci à Marie-Jeanne et Pierre pour leur soutien indispensable,
leurs conseils avisés et leur regard bienveillant.
Merci à l'ensemble des relecteurs qui ont accepté de se plonger
dans ce texte copieux afin de partager leurs points de vue :
Catherine, Coline, Jean-Claude et Mathieu.
Merci aux amis et aux proches qui ont su m'entourer pendant ce long
mais passionnant cheminement.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE.....p.9
I. PROJET DE RECHERCHE : PROBLEMATIQUES ET HYPOTHESES.....p.9
I.A. ETAT DE LA RECHERCHE ET GENESE DU PROJET.....p.12
I.A.a. DANS LE DOMAINE DE L'HISTOIRE DE L'ART.....p.12
I.A.b. DANS LE DOMAINE DES SCIENCES SOCIALES.....p.13
I.A.c. DANS LE DOMAINE DE LA SOCIOLOGIE DU TRAVAIL.....p.15
I.B. PROBLEMATIQUE.....p.16
I.B.a HYPOTHESE 1.....p.17
I.B.b HYPOTHESE 2.....p.17
I.B.c HYPOTHESE 3.....p.17
I.B.d HYPOTHESE 4.....p.17
I.B.e HYPOTHESE 5.....p.17
I.C. METHODOLOGIE CHOISIE.....p.18
I.C.a. ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS.....p.18
I.C.b. ANALYSE DE TEXTES HISTORIQUES ET CRITIQUES.....p.18
I.C.c. DIMENSION STATISTIQUE.....p.21
II. LE TERRAIN D'ENQUÊTE.....p.24
II.A. LA CONSTITUTION DU TERRAIN.....p.24
II.B. LES ENQUÊTÉES.....p.25
III. PLAN DE LA THÈSE.....p.30

1ERE PARTIE : PREMIERES CONSTRUCTIONS DE L'IDENTITE D'ARTISTE.....p.31
1. FAMILLE ET SOCIALISATION PRIMAIRE.....p.33
1.A. CONTRE L'AVIS DE LA FAMILLE : LES « TRANSGRESSIVES ».....p.35
1.B. AVEC L'AVAL DE LA FAMILLE : LES « HERITIERES ».....p.42
1.C. « NI POUR NI CONTRE, BIEN AU CONTRAIRE... » : LES « INDEPENDANTES ».....p.50
2. LA VOCATION, LE DON, LE TRAVAIL ET LE TALENT.....p.64
2.A. LA VOCATION.....p.65
2.B. LE DON.....p.77
2.C. LE TRAVAIL p.88
2.D. LE TALENT.....p.92
3. ETUDES ET SOCIALISATION SECONDAIRE.....p.99
3.A. L'ELEVE ET L'AUTODIDACTE.....p.100
3.B.APPRENDRE LES MONDES DE L'ART.....p.105
3.C. MODELER SON CORPS ET SON ESPRIT.....p.110

4. RUPTURES.....p.117
4.A. LE MYTHE DU « DECROCHAGE » SCOLAIRE.....p.118
4.B. S'ELOIGNER DE SA FAMILLE.....p.120
4.B.a. MOBILITES GEOGRAPHIQUES.....p.120
4.B.b. DISTENDRE LE LIEN FAMILIAL.....p.124
4.C. TRAVAILLER AUTREMENT.....p.127

2EME PARTIE : SE RACONTER AU PRESENT.....p.139
5. LE TRAVAIL EN PRATIQUE.....p.140
5.A. LES STEREOTYPES DE GENRE.....p.141
5.B. LES CLICHES DU LABEUR.....p.151
5.C. LES APTITUDES « IRRATIONNELLES ».....p.162
6. TECHNIQUE OU VIRTUOSITE.....p.169
6.A. LES ACQUIS DE L'EXPERIENCE.....p.170
6.B. SAVOIR S'ENTOURER.....p.175
6.C. REGARDS SUR SOI.....p.179
7. LA COMMUNAUTE.....p.189
7.A. INTERÊT DE LA COMMUNAUTE ET MONTAGES ECONOMIQUES..p.191
7.B. CONTRAINTES DE LA COMMUNAUTE.....p.202
7.C. REGARDS SUR LA COMMUNAUTE ARTISTIQUE.....p.210
8. STATUTS ET INSERTION DANS LE MONDE PROFESSIONNEL.....p.218
8.A. TENTER L'ENTREE DANS LE METIER.....p.220
8.B. STATUTS ET « BRICOLAGES ».....p.230
8.C. RESTER ET SE RENOUVELER.....p.241

3EME PARTIE : SE DEFINIR COMME UNE FEMME ARTISTE.....p.261
9. MODELES.....p.263
9.A. MODELES GENRÉS.....p.264
9.B. MODELES IDENTIFICATOIRES.....p.269
9.C. CE QUI EST RETENU DES MODELES.....p.274
10. VISION DE L'AVENIR.....p.282
10.A. MOTEURS.....p.284
10.B. DIFFICULTES.....p.293
10.C. « FIL ROUGE » : CREATIVITE COMME FACTEUR D'UNITE.....p.299
11.LA FAMILLE, LES ENFANTS, LA VIE PRIVEE.....p.306
11.A. TEMPS ET LIEUX DE TRAVAIL.....p.308
11.B. LE COUPLE ET LA MATERNITE.....p.320
11.C. LA VIE PRIVEE ET LA CARRIERE.....p.335
12.ETRE UNE FEMME DANS UN MONDE D'HOMMES.....p.343

12.A. PÔLES FEMININ ET MASCULIN.....p.347
12.B. SEXISME ET EGALITE DANS LA PROFESSION.....p.360
12.C. MIXITE ET VISIBILITE DES FEMMES DANS L'ART.....p.375

CONCLUSION GENERALE.....p.387
BIBLIOGRAPHIE.....p.393
ANNEXES.....p.411

INTRODUCTION GENERALE

I. PROJET DE RECHERCHE : PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESES

J'ai souhaité travailler sur la construction identitaire des femmes dont la profession est centrée autour d'une activité artistique. L'envie de réaliser ce travail me vient du constat que le sexe féminin est autant (voire plus) représenté que le sexe masculin dans les formations culturelles et artistiques et que pourtant, les femmes qui accèdent au « devant de la scène », celles qui sont reconnues en tant qu'artistes, exposées dans les musées et célébrées comme références restent rares. La proportion de femmes et d'hommes dans l'univers culturel s'inverse ainsi entre le moment des études et celui de la consécration.

En effet, si on s'attache aux analyses publiées par le Ministère de la Culture et de la communication[1], pour l'année scolaire 2014-2015, les femmes représentent 60% de l'ensemble des étudiants dans les filières d'enseignement supérieur dédiées à la Culture. Il faut ici apporter une nuance importante puisque les femmes sont surtout présentes dans les filières consacrées au patrimoine (80% des étudiants) et des arts plastiques (64%), un peu moins fortement dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel (58%) et dans celui de l'architecture (57%), enfin nettement moins dans le domaine du spectacle vivant où elles ne représentent plus que 52% des étudiants.

Cette situation de forte représentation des femmes dans ces filières est à peu près stable sur les 10 années que nous avons pu observer précédant la date de ce mémoire. Elle était déjà mise en avant dans une publication du DEPS en 2011[2] :

> *« Les formations artistiques et culturelles sont plus féminisées (61,8 % en 2009) que l'ensemble de l'enseignement supérieur où les étudiantes sont néanmoins majoritaires (55,7%) (...). La féminisation est plus élevée dans les universités et dans les sections de techniciens supérieurs que dans les autres types d'établissements, avec environ 65 % d'étudiantes. »*

Le peu de visibilité et de reconnaissance alloué aux femmes est plus difficile à mesurer concrètement. En effet, il s'agit de deux notions plus floues, qu'est-ce qu'on peut définir comme visible ou reconnu en matière d'art ? Je vais donc m'appuyer ici sur les comptages effectués par différentes chercheuses qui s'intéressent à ces questions dans de multiples domaines.

Il est possible déjà de citer Fabienne Dumont[3] qui a opéré une analyse quantitative de la part des

1 Statistiques consultées en juin 2016 à l'URL : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Statistiques-culturelles/Donnees-statistiques-par-domaine_Cultural-statistics/Enseignement-superieur-Culture/(language)/fre-FR

2 Bruno Lutinier, Bruno Dietsch et Marie-Françoise Sotto, 'Formations Artistiques, Culturelles et En Communication En 2009 : 155 000 étudiants Dans Des Filières Très Diversifiées', *Culture Chiffres - Transmission et Légitimation*, Département des études, de la prospective et des statistiques, 5 (2011). p. 2

3 Fabienne Dumont, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII.2 (2008), pp. 219–250.

femmes dans les arts plastiques entre les années 70 et 80. Elle a constaté que les revues[4], les galeries[5] et les salons[6] accordaient très peu de place aux créatrices. De même l'analyse des grands fonds français[7] et des expositions internationales[8] obligent à constater le faible nombre de femmes représentées dans ces instances de consécration.

A cette première analyse historique, il me faut ajouter l'analyse plus contemporaine de Marie-Antonietta Trasforini[9] qui fait remarquer que, même si les chiffres ont progressé depuis le 19ème siècle, les femmes ne représentent guère plus de 20% des artistes exposés à la biennale de Venise par exemple.

Pour compléter ces analyses, il est ici possible de mettre en avant les données recueillies par l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication en 2016[10]. Je retiendrai en particulier deux indicateurs de la faible visibilité et de la moindre reconnaissance des femmes artistes : la part des femmes dans la programmation des institutions culturelles et dans les médias ainsi que leur représentation dans les prix attribués pour récompenser une œuvre d'art.

---

4 *« La vingtaine de revues étudiées a été classée en deux types : les premières, à plus fort tirage, diffusent des informations plus générales ; les secondes soutiennent une avant-garde particulière. Ces publications nous renseignent sur les femmes artistes, critiques et sur les thématiques féministes. L'évocation des plasticiennes représente en moyenne moins de 5 % du contenu des revues, tant celles relevant de la diffusion artistique spécialisée que les plus généralistes, cette part variant entre le néant et un peu plus de 20 % selon les revues. Les publications soutenant une avant-garde particulière sont, pour la plupart, plus discriminantes encore que leurs consœurs généralistes. Les créatrices n'ont ainsi quasiment aucune visibilité dans les revues diffusant l'information sur leur métier, portant à plus de 95 % sur des artistes de sexe masculin. Aucune évolution générale significative de leur place n'apparaît au cours de la décennie. On constate de plus un accès tardif à la reconnaissance des plasticiennes, bien après les premières phases de travail de l'artiste. »* p.229 in Fabienne Dumont, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII.2 (2008), pp. 219–250.

5 *« Pour estimer la place des créatrices dans les galeries, quelques chiffres sont fournis par des articles de revues féministes de l'époque :* Des femmes en mouvements hebdo *signale dans son numéro 63 qu'à peine 10 % de femmes étaient représentées à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) en 1981 »* p. 232 in Fabienne Dumont, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII.2 (2008), pp. 219–250.

6 *« Les salons d'art parisiens (...) offrent une meilleure visibilité aux plasticiennes que ne le font les revues, avec une part moyenne de 20 % de femmes présentées, oscillant entre 14 et 30 % – les pourcentages varient un peu selon les comités organisateurs et l'influence de certaines femmes en leur sein. »* p. 234 in Fabienne Dumont, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII.2 (2008), pp. 219–250.

7 *« Quelques chiffres indicatifs (...) donnent une idée de la place accordée aux plasticiennes dans les trois principales collections françaises (...). Elles comptent en moyenne 16 % de plasticiennes dans leurs fonds, formant 10 % des œuvres. Pour la décennie 1970-1982, les trois collections possèdent ensemble 1 755 œuvres de 566 plasticiennes, soit 12 % des œuvres de ces collections et 17,5 % des artistes. Les achats se concentrent sur des artistes hommes reconnus, dont il faut acquérir des œuvres pour combler rétrospectivement les carences de collections qui se veulent représentatives de l'histoire de l'art officielle ; de plus, il semble que ces instances concentrent les achats sur quelques-uns d'entre eux, sécurisées par la cote de l'artiste. Pour les artistes qui ne sont pas encore reconnus, l'évaluation de leur importance future dans l'histoire de l'art se fait au détriment des plasticiennes, sur lesquelles on mise moins, en termes de nombre d'artistes et de nombre d'œuvres achetées à chacune. Les acquisitions de la période concernent en effet des plasticiennes pour 18,3 %, et elles ne réunissent que 12,7 % des œuvres. Les trois fonds principaux conservant les œuvres du XXe siècle contiennent finalement 90 % d'œuvres de plasticiens, et 84 % des artistes qui y sont représentés sont des hommes. »* p. 236 in Fabienne Dumont, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII.2 (2008), pp. 219–250.

8 *« Les six Biennales de Venise qui se tiennent entre 1970 et 1982 présentent en moyenne 10,5 % d'artistes femmes, sur 300 à 500 artistes. Quant aux trois Documenta de la décennie, elles comptent en moyenne 11 % d'artistes de sexe féminin. »* p. 240 in Fabienne Dumont, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII.2 (2008), pp. 219–250.

9 *« Pour prendre l'exemple d'une manifestation aussi importante que la Biennale de Venise, de ses débuts (1885) à l'édition de 1995, on estime que la proportion des artistes femmes (sur un total de près de 15 000 exposants) est de l'ordre de 10 à 15 %. D'autres données concernant l'activité de musées ou de galeries des États-Unis entre 1970 et 1985 montrent qu'à la Biennale d'art américaine, organisée par le Whitney Museum de New York, la proportion des œuvres signées par des femmes s'échelonne entre un minimum de 20 % et un maximum de 32 % (...) ; l'action de dénonciation publique entamée par le groupe des Guerrilla Girls n'y est pas pour rien (...). »* p.125 in Maria Antonietta Trasforini, 'Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ?', *Cahiers du Genre*, 43.2 (2007), pp. 113–131.

10 *Observatoire 2016 de L'égalité Entre Femmes et Hommes Dans La Culture et La Communication* (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016).

Or, elles restent très peu programmées[11] par rapport à leurs confrères et également très peu récompensées[12].

Il s'agissait donc au départ, pour moi, d'étudier les raisons de l'existence d'un tel écart entre la part des femmes dans les formations artistiques et leur faible représentation dans l'espace public et sur le devant de la scène culturelle en particulier.

Pour saisir au mieux ces problématiques, j'ai décidé de m'intéresser en priorité aux motivations internes des acteurs sociaux, ce qui pousse les individus à agir. J'ai choisi de me pencher sur les parcours de femmes artistes. Je pensais qu'en faisant raconter aux femmes leurs trajectoires dans l'univers artistique, j'arriverais à saisir à la fois les déterminants et les empêchements qui pouvaient accompagner leurs choix professionnels.

Partant de ce questionnement, je me suis alors attelée à la délimitation de mon terrain d'enquête. Je voulais dès le départ n'interviewer que des femmes car c'est bien la spécificité de leur place dans l'art qui m'intéresse ! Je voulais analyser leurs ressentis de femmes et les particularités de leurs parcours dans un monde d'hommes. Mon point de vue n'a jamais été d'établir une comparaison entre hommes et femmes artistes. J'ajouterais, pour avoir souvent été confrontée à la question depuis que j'ai débuté ma thèse, que j'assume le fait de n'avoir enquêté qu'auprès de femmes et ceci d'autant plus qu'une multitude d'enquêtes récentes consacrées aux artistes ne font intervenir que des hommes sans que cela ne semble poser question[13].

11 *« Près de 2 500 spectacles de théâtre, cirque ou danse ont été programmés par les théâtres nationaux et les structures labellisées, 27 % ont été mis en scène par une femme et 10 % par une équipe mixte (...). La part des femmes ne progresse pas par rapport aux saisons précédentes. C'est pour les spectacles destinés au jeune public que l'on retrouve le plus de femmes metteuses en scène (40 %), tandis que le cirque reste un genre très masculin (16 % de femmes). L'analyse par nombre de représentations est relativement similaire (...). La diminution de la part des femmes signifie qu'en moyenne les pièces mises en scène par des femmes sont moins représentées que celles mises en scène par des hommes. Dans la musique, la programmation des lieux musicaux pour la saison 2015-2016 laisse peu de place aux femmes : si 26 % des opéras sont mis en scène par des femmes, seuls 4 % des chefs d'orchestre programmés sont des cheffes d'orchestre. Dans les fonds d'art contemporain, une minorité d'œuvres acquises en 2013 ont été réalisées par des plasticiennes (16 % pour le fonds national, 28 % pour les fonds régionaux, (...). Ce faible nombre d'acquisitions se traduit par un faible nombre d'artistes femmes exposées : 23 % dans les fonds régionaux d'art contemporain, 33 % dans les centres d'art (...). Pour les acquisitions comme les expositions, la part des femmes stagne, voire baisse, depuis 2011. En 2014, 40 % des courts-métrages produits ont été réalisés par des femmes, une part en nette augmentation par rapport à 2009 (32 %, (...)). Pour les longs-métrages agréés, les réalisatrices sont en nette minorité (21 %, (...)), même si la tendance est légèrement à la hausse par rapport à 2008 (18 %). En 2014, près de la moitié des détenteurs de la carte de presse étaient des femmes (...), une proportion à la hausse par rapport à 2000 (40 %). Les femmes journalistes sont principalement présentes dans la presse écrite (48 % de femmes). Sur une sélection de programmes de l'audiovisuel public de 2014 ou 2015, la part d'expertes ou d'invitées oscille entre 20 % et 40 %, proportion stable par rapport aux années précédentes. »* p.31 in *Observatoire 2016 de L'égalité Entre Femmes et Hommes Dans La Culture et La Communication* (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016).

12 *« En 2013, sur 203 films d'initiative française sortis en salle, 19 % ont été réalisés par des femmes (...), une proportion stable depuis 2008. Pourtant, entre 2010 et 2015, les films réalisés par des femmes ne représentent que 2 % des films sélectionnés pour le César du meilleur film et 11 % des réalisateurs sélectionnés pour le César du meilleur réalisateur (...). Le nombre de prix attribués à une femme ou à un film réalisé par une femme est nul sur cette période. Le constat est relativement similaire pour le Festival de Cannes : depuis 1970, seule une femme a reçu la Palme d'or (Jane Campion pour La Leçon de piano) et 3 femmes ont reçu le Grand Prix (...). La situation est similaire pour les Victoires de la musique (tableau 54) : la part des femmes progresse pour les meilleurs albums rock et variété mais s'effondre pour les Victoires de la musique classique, en particulier suite à l'ajout de la catégorie "Compositeur de l'année" en 2000. Pour le théâtre, les femmes sont légèrement plus nombreuses à avoir reçu le Molière de l'auteure que celui de la metteuse en scène (16 % contre 10 %, (...)). La part des femmes sélectionnées et primées diminue avec le temps. La situation est un peu meilleure dans le secteur du livre, malgré des compositions de jurys encore très masculines (25 % de femmes hors prix Femina, (...), en effet entre 2010 et 2015, presque autant de femmes que d'hommes ont été primés (38 prix pour des femmes contre 44 pour des hommes, (...)). »* p. 37 in *Observatoire 2016 de L'égalité Entre Femmes et Hommes Dans La Culture et La Communication* (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016).

13 On peut ici citer entre autre Éric Villagordo, *L'artiste En Action: Vers Une Sociologie de La Pratique Artistique*, Collection Logiques Sociales. Série Sociologie Des Arts (Paris: L'Harmattan, 2012) ou encore Marc Perrenoud, *Les Musicos: Enquête Sur Des Musiciens Ordinaires*, Textes à L'appui. Série 'Enquêtes de Terrain' (Paris: Découverte, 2007).

Au départ de mon projet, je ne souhaitais interviewer que des professionnelles et j'ai très vite été confrontée à la difficulté devant laquelle m'amenait ce choix. En effet, comme je le détaillerai dans la partie II de l'introduction, très peu d'artistes peuvent se définir comme professionnelles du fait que leur activité leur rapporte souvent un revenu peu important et qu'il est difficile d'obtenir un statut stable dans tous les domaines artistiques. J'ai donc dû élargir mon terrain et me centrer sur un échantillon de personnes qui exerçaient une activité artistique, se définissaient comme artiste et avaient montré leurs œuvres plusieurs fois au cours des trois derniers mois.

Constatant ensuite le peu de femmes représentées dans tous les types de productions culturelles, j'ai décidé de ne pas me limiter à un seul domaine de création artistique mais bien de tous les explorer afin de voir quels liens pouvaient être tissés entre toutes ces carrières spécialisées. En m'intéressant à tous les arts, je me suis rendu compte à la fois de spécificités propres à chaque branche artistique mais aussi de points communs et de similitudes globales s'étendant à tous les domaines étudiés.

Je voulais questionner la raison de la rareté des femmes arrivant à une forme de reconnaissance et de visibilité artistique et j'ai vite été confrontée à un biais qu'il m'a fallu contourner. Concrètement, ayant décidé, pour des raisons pratiques[14] au départ, de n'enquêter que sur des artistes de la région Rhône-Alpes[15], puis élargissant ce terrain à un grand quart Sud-Est de la France, je n'ai obtenu d'entretiens qu'avec des artistes de renommée plutôt moyenne. Je pense que réellement, la centralisation des offres culturelles à Paris existe toujours. On ne peut donc pas atteindre tout à fait les mêmes niveaux de visibilité en province et dans la capitale. J'ai ensuite trouvé un avantage à cette situation : effectivement, tous les cas de figure qui m'étaient présentés devenaient dès lors comparables puisque quels que soient l'expérience, l'âge ou l'origine sociale des artistes rencontrées, toutes partageaient l'expérience de vivre dans une région certes dynamique mais où les opportunités d'emplois mais aussi la concurrence paraissaient moins importantes qu'à Paris. Cette expérience commune de la province m'a semblé intéressante dans la mesure où elle permettait d'analyser les trajectoires professionnelles d'artistes qui ont vécu, pour la plupart, des mobilités géographiques importantes, des facilités pour exposer leurs œuvres au niveau local et des difficultés pour l'exporter au niveau national, voire international.

Je me trouve donc ici, il me semble, en présence d'une dimension intersectionnelle. En effet, les femmes rencontrées, en plus d'être femmes, vivent en province ce qui, à mon avis, impacte en partie (positivement et négativement) les opportunités artistiques qui peuvent leur être proposées.

Avec ce terrain de départ ainsi configuré, il m'a fallu étayer ma problématique avec l'apport d'un état des lieux de la recherche dans le domaine qui m'intéressait.

I.A. ETAT DE LA RECHERCHE ET GENESE DU PROJET

I.A.a. DANS LE DOMAINE DE L'HISTOIRE DE L'ART

14 En plus de la proximité géographique, je vis dans une région qui propose par le biais de différentes instances, des annuaires d'artistes bien fournis, permettant une prise de contact facilitée : l'ARALD, La Nacre, la MAPRA, Rhône-alpes art, ...

15 Devenue en cours de travail Auvergne-Rhône-Alpes.

Le sujet de recherche que je me suis donné concerne à la fois le thème de la femme, du travail et de l'art. Sur la place des femmes dans l'art, la plupart des travaux de recherche et des ouvrages parus appartiennent plutôt au domaine de l'Histoire de l'Art. Citons par exemple Gonnard et Lebovici[16] qui retracent dans leur ouvrage le parcours des femmes artistes de 1880 au XIXème siècle et qui résument dans leur avant-propos :

> *« Femme artiste, artiste femme ou artiste tout court ? Peintre ou peintresse ? Sculpteur ou sculptrice ? Ces variations sémantiques ne sont pas neutres. Les questions de genre, que pose couramment la langue française, résument assez bien le propos de cet ouvrage. Elles reflètent l'une des transformations majeures du statut d'artiste au XXème siècle, lorsqu'il s'est ouvert aux femmes. »*

Beaucoup d'ouvrages dans cette discipline s'intéressent donc à l'évolution dans le temps de la visibilité des femmes dans l'art. Marie-Jo Bonnet[17] dresse par exemple une chronologie féminine et recherchant toutes les traces des artistes femmes « oubliées » semble écrire comme Michelle Perrot son « *Histoire des femmes* »[18].

Une autre catégorie d'ouvrages paraît, quant à elle, dresser un inventaire de créatrices notamment autour d'expositions thématiques. Ce sera par exemple le cas du livre sorti autour de l'exposition « *Elles* » au Centre Pompidou en 2009[19] ou de l'ouvrage de Sylvie Buisson « *Femmes artistes, passions, muses, modèles* »[20].

> *« Sans elles, l'Histoire de l'art n'aurait pas de sens. Leurs destins, souvent tourmentés, forcent l'admiration. On a longtemps pensé qu'il convenait de distinguer des genres entre les artistes et même de les répartir dans des écoles ou des expositions séparées. On a fini par comprendre que c'était une erreur, que les genres se recherchent, s'attirent et se stimulent, et d'autant plus en matière d'art. »*

Dans ces ouvrages, appartenant à l'Histoire de l'Art, se trouvent quelques récits biographiques qui pourront m'intéresser mais peu d'analyses sociologiques des carrières et des formations des femmes artistes. C'est ce point particulier de la construction des parcours de créatrices qui m'intéressera dans le projet que je veux mener.

I.A.b. DANS LE DOMAINE DES SCIENCES SOCIALES

Du côté des sciences sociales, force est de constater qu'une bonne part de la littérature de cette discipline est maintenant consacrée aux études de genre. D'un point de vue politique, sur le sujet du féminisme et sur la notion même de langage genré on pourra s'interroger sur ce que veut dire par exemple le terme de femme.

Ainsi, en partant des *gender studies* américaines issues des mouvements féministes et « *queer* » on peut citer les propos de Judith Butler[21] qui déconstruisent le « féminisme ».

16 Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes Artistes / Artistes Femmes: Paris, de 1880 à Nos Jours* (Paris: Hazan, 2007). p.6

17 Notamment dans son livre Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes Dans L'art: Qu'est-Ce Que Les Femmes Ont Apporté à L'art?* (Paris: La Martinière, 2004).

18 Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes* (Paris: Seuil : France Culture, 2006).

19 Camille Morineau, *Elles@centrepompidou*, ed. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Paris) (Paris: Éd. du Centre Pompidou, 2009).

20 Sylvie Buisson, *Femmes artistes: passions, muses, modèles*, Art en scène (Paris: Editions Alternatives, 2012). p.11

21 Judith Butler, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus (Paris: Editions de la Découverte, 2005). [1990] p. 61

« la formation juridique du langage et de la politique représentant les femmes comme le" sujet " du féminisme est alors elle-même une formation discursive et l'effet non moins discursif d'une version de la politique de représentation. Aussi le sujet féministe est-il en réalité discursivement constitué par le système politique, celui-là même qui est supposé permettre son émancipation. Cela pose un problème politique lorsque ce système s'avère produire des sujets genrés le long d'un axe différentiel de domination ou de sujets supposés masculins : croire que ce système puisse permettre l'émancipation des "femmes" revient à se mettre en position d'échec. »

Sur le même sujet de la construction politique et sociale du terme « *la femme* » on pourra par exemple choisir de citer également Monique Wittig[22] qui, dans son ouvrage « *La pensée straight* », consacre un chapitre à Simone de Beauvoir et à la construction discursive du terme « *la femme* ».

« Notre première tâche est donc, semble-t-il de toujours dissocier soigneusement "les femmes" (la classe à l'intérieur de laquelle nous combattons) et "la femme" le mythe. Car la-femme n'existe pas pour nous, elle n'est autre qu'une formation imaginaire, alors que "les femmes" sont le produit d'une relation sociale. Il nous faut de plus détruire le mythe à l'intérieur et à l'extérieur de nous-mêmes. La-femme n'est pas chacune de nous mais une construction politique et idéologique qui nie "les femmes" (le produit d'une relation d'exploitation). »

Comme Monique Wittig et comme Judith Butler je m'attacherai, dans ma recherche, à considérer que « *les femmes* » n'existent pas mais sont le produit d'une construction historique et sociale, politique et idéologique.

Partant de ce postulat, il sera intéressant de remarquer que les femmes (en tant que classe sociale) sont relativement absentes du champ de l'art comme des autres champs dotés d'une certaine valeur symbolique ou d'un certain pouvoir de représentation.

Pour expliquer leur absence, deux théories s'opposent. La première induit l'idée que l'accès des femmes aux mondes de l'art leur a été fermé de l'extérieur par la macrostructure d'une société qui s'opposerait à ce que cette classe de dominées obtienne un droit à la représentation. La deuxième, au contraire, souligne que les femmes, intériorisant leur propre rôle de dominées, s'interdisent seules l'accès aux mondes de la création.

Pour réunir ces deux courants, je mobiliserai la théorisation par Pierre Bourdieu[23] de la domination masculine :

« Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles. Ce qui peut conduire à une sorte d'auto-dépréciation, voire d'auto-dénigrement systématiques, (…) . La violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle ; ou, en d'autres termes, lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour apercevoir et apprécier les dominants (…), sont le produit de l'incorporation des classements ainsi naturalisés, dont son être social est le produit. »

Je pense, comme Pierre Bourdieu, que la domination masculine est à la fois imposée aux individus par les superstructures sociales et à la fois intériorisée et naturalisée dans l'esprit des

22 Monique Wittig, *La pensée straight* (Paris: Éd. Amsterdam, 2007). [2001] p.49
23 Pierre Bourdieu, *La Domination Masculine*, Collection Liber (Paris: Seuil, 1998). p. 55-56

individus.

Sachant cela, je chercherai dans mes entretiens à analyser comment des femmes (prédisposées à être dominées) ont réussi à dépasser leur condition sociale et à devenir des créatrices. Qu'est-ce qui dans leurs parcours, dans leurs histoires leur a permis de transgresser les règles de la reproduction sociale ? Mon projet ne se veut pas victimisant mais au contraire il s'attachera aux portraits variés de celles qu'on pourrait voir comme des transfuges de classe (transgressant ici la condition imposée par leur appartenance au genre féminin).

I.A.c. DANS LE DOMAINE DE LA SOCIOLOGIE DU TRAVAIL

La sociologie du travail s'intéresse depuis les années 70 au travail des femmes. Pour ce qui est de notre période contemporaine, il est possible de s'accorder avec les recherches de Margaret Maruani[24] qui constate notamment une féminisation accrue des milieux professionnels. Pourtant comme le dit cette auteure, cet accès des femmes au travail ne s'applique pas dans tous les domaines.

> *« Malgré une présence très forte dans le monde du travail, les femmes ont toujours une place très inégale par rapport aux hommes. […] Quelles sont ces inégalités ? La première, la plus visible, c'est l'inégalité des salaires. En gros, on peut affirmer que l'écart est de 25 %, même s'il s'est resserré par rapport aux années 60. […] La seconde inégalité flagrante touche au chômage. Dans toutes les catégories sociales, à tous âges, les femmes connaissent un surchômage avéré. […] On pouvait penser que l'arrivée des femmes dans le monde du travail y entraînerait une véritable mixité. En réalité, les métiers demeurent très sexués et les femmes sont surtout venues renforcer des métiers déjà très féminisés. »*

Comme Maruani, je m'intéresserai dans mon projet à la sexuation des domaines professionnels. En effet, je voudrais voir, à travers mes entretiens et l'analyse de statistiques, s'il existe des domaines plus féminisés que d'autres dans les mondes de l'art.

Le sujet du travail artistique est, lui aussi, abondamment traité dans le domaine de la sociologie du travail. On analyse aujourd'hui l'artiste comme un travailleur à part entière bien que bénéficiant d'un statut professionnel particulier. Il est à ce propos opportun de citer les travaux de Pierre-Michel Menger[25] ou ceux de Catherine Paradeise[26] au sujet des comédiens :

> *« L'idéal de "carrière" du salarié "ordinaire", progression relativement linéaire du revenu, de la position hiérarchique et du statut social, ne peut être celui du comédien, dont l'univers professionnel n'est pas pré-ordonné par des filières d'emploi. Plus qu'une carrière, ce dernier accomplit un "parcours". Sa longévité et sa satisfaction professionnelles dépendent pourtant beaucoup de la façon dont il trace son chemin en marchant, dont il organise le monde autour de lui, dont il construit pour son propre compte la signification d'un itinéraire qui peut paraître aléatoire, et où, en tout état de cause, réussite financière, gratifications artistiques et reconnaissance sociale ne vont pas nécessairement de pair. »*

Comme Paradeise, j'emploierai en priorité, pour mes interlocutrices, le terme de parcours. Pour aller plus loin sur ce thème, j'aimerais utiliser également la typologie qu'elle a créée pour quantifier

24 Margaret Maruani, 'Hommes et femmes au travail', *Projet*, 287.4 (2005), pp. 37–42. p.37-39

25 Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002).

26 Catherine Paradeise, 'Les métiers du comédien', in *Actes du Séminaire Contradictions et Dynamique des Organisations* (Fédération de recherches sur les organisations et leur gestion: Centre de Recherche en Gestion / Ecole Polytechnique, 1999), pp. 7–24.

les gratifications de ces parcours artistiques en termes de valorisations matérielles et symboliques.[27]

Concernant la sociologie du travail artistique féminin, il est intéressant de se référer notamment à la revue *Travail, genre et société* dont le n°19 paru en 2008 est intitulé : *« Les femmes, les arts et la culture »*. En effet, cette parution donne une bonne idée de l'état de la recherche sur le sujet. Elle compile des articles sur les milieux fortement féminisés et ceux qui sont plus difficiles d'accès. A ces écrits viennent s'ajouter des analyses sur les complémentarités des sociologies du genre et du travail pour l'analyse du milieu artistique. Je retiens dans cette revue un passage particulièrement signifiant, écrit par Cacouault et Ravet :

> *« La réflexion menée dans ce dossier sur les femmes dans les "professions" des arts et de la culture, s'appuie sur un constat et un paradoxe: les activités artistiques ont longtemps été (et sont encore) considérées comme un domaine "féminin", celui des "arts d'agrément", dont la maîtrise est le signe d'une éducation accomplie chez les "jeunes filles de bonne famille". Aujourd'hui, les femmes sont toujours majoritaires parmi les pratiquants amateurs. Pourtant, l'accès des femmes à l'exercice professionnel d'une activité artistique, qui sera alors considérée dans certains cas comme un "métier", s'est réalisé difficilement. Parfois, ces femmes, leurs œuvres et leurs pratiques ont été rendues invisibles alors même que leur présence est attestée. Aujourd'hui encore, la place qu'elles occupent au sein des professions artistiques demeure ambiguë, elles sont cantonnées à certains domaines (par exemple, au chant plutôt qu'aux instruments) et à certaines fonctions (enseignement et accompagnement versus création). »*[28]

C'est précisément ce constat de l'écart entre la représentation des femmes dans les pratiques en amateur et leur absence des milieux professionnels qui m'a donné envie de conduire cette recherche. Je veux, à travers les apports conjoints de la sociologie des arts, des genres et du travail, voir ce qui explique dans les trajectoires de femmes artistes leurs réussites et leurs échecs, leurs héritages et leurs innovations, leurs places et leurs rôles sociaux.

I.B. PROBLEMATIQUE

En interrogeant la place des femmes artistes, mon sujet se situe à la croisée de trois domaines des sciences humaines : mon projet a une dimension historique, artistique et sociologique. Le cap que je me fixe dans ma thèse est de savoir **comment se construisent aujourd'hui les identités de femmes et d'artistes chez des créatrices françaises contemporaines**.

Je chercherai à savoir comment se sont bâtis les parcours de femmes artistes en France aujourd'hui. Le cœur de mon travail sera ainsi constitué d'éléments biographiques. Je m'intéresserai à ce qui, dans leur famille, à l'école, dans leur entourage a pu leur donner, dans leur socialisation primaire, envie de faire de l'art un métier. Je voudrais comprendre ensuite ce qui, dans leurs rencontres en tant que jeunes adultes a transformé leur vocation en travail. Je souhaiterais voir s'il existe dans les discours de ces femmes des thématiques communes et, notamment, au sujet de l'imaginaire féminin et de la créativité.

27 *« Les métiers artistiques présentent une singularité propre aux métiers de création : ils offrent deux espèces de gratifications, les unes matérielles (un niveau de revenu), les autres symboliques (l'accomplissement dans un art, la reconnaissance par les pairs, la critique, le public) qui ne se superposent pas toujours, ni même couramment. »* p.10 in Catherine Paradeise, 'Les métiers du comédien', in *Actes du Séminaire Contradictions et Dynamique des Organisations* (Fédération de recherches sur les organisations et leur gestion: Centre de Recherche en Gestion / Ecole Polytechnique, 1999), pp. 7–24.

28 Marlaine Cacouault et Hyacinthe Ravet, 'Les femmes, les arts et la culture frontières artistiques, frontières de genre', *Travail, genre et sociétés*, 2008 (2008), pp. 19–22.

Je vais maintenant exposer ici les hypothèses qui ont servi de base à la structuration de mon travail de recherche.

I.B.a HYPOTHESE 1

Je voudrais vérifier si les femmes que je vais interroger ont bénéficié dans leur socialisation primaire des capitaux sociaux, culturels et relationnels nécessaires à la maturation d'une « vocation » artistique. J'aimerais alors étudier les ruptures et les continuités entre le parcours de ces femmes et leur milieu d'origine.

I.B.b HYPOTHESE 2

Dans un deuxième temps, je chercherai à voir, à travers l'analyse que je ferai des entretiens réalisés, si les enquêtées se représentent aujourd'hui leur parcours comme une « chance », un « destin » ou une « opportunité ». En effet, je voudrais voir comment les femmes que j'ai questionnées se représentent leur rôle dans la société. Quels intérêts spécifiques trouvent-elles à leur travail (par rapport à un autre par exemple) ? De quel statut se sentent-elles investies en tant qu'artiste ? Et en tant que femme artiste ?

I.B.c HYPOTHESE 3

A travers les discours que les femmes rencontrées portent sur leurs œuvres, je souhaiterais comprendre quel imaginaire féminin[29] (socialement construit) se dit. Je veux analyser dans quelle mesure les femmes artistes développent dans leurs œuvres une réaction aux stéréotypes de genre.

I.B.d HYPOTHESE 4

Il m'intéresse également d'examiner s'il existe des domaines professionnels plus féminisés et si d'autres sont restés plus masculins. Je voudrais apprécier comment mes interviewées se situent dans cet éventuel antagonisme. Sont-elles en accord avec leurs pré-dispositions et se maintiennent-elles dans les domaines féminisés ou transgressent-elles ces frontières en mettant un pied dans des domaines masculins ?

I.B.e HYPOTHESE 5

Je veux analyser dans mon projet si les femmes artistes sont globalement des « héritières »[30] ou des « transfuges de classe ». Ont-elles, en devenant artistes, dépassé leur identité genrée ?

---

29 Comme il n'existe pas de "nature" féminine je ne pense pas qu'il existe d'imaginaire proprement féminin par nature. Mon hypothèse sera de voir comment dans les discours, s'expose un imaginaire "féminin" socialement construit, en adéquation ou en contradiction avec les stéréotypes de genre.

30 Au sens où l'entendaient Bourdieu et Passeron dans Jean-Claude Passeron et Pierre Bourdieu, *Les héritiers : Les étudiants et la culture* (Paris: Les Editions de Minuit, 1964). *« Les étudiants les plus favorisés ne doivent pas seulement à leur milieu d'origine des habitudes, des entraînements et des attitudes qui les servent directement dans leurs tâches scolaires;ils en héritent aussi des savoirs, des goûts et un "bon goût" dont la rentabilité scolaire, pour être indirecte, n'en est pas moins certaine. »* p. 30

I.C. METHODOLOGIE CHOISIE

Au départ, j'ai donc choisi, pour répondre à ma problématique, de me servir de trois outils méthodologiques. Ensuite, j'ai dû me recentrer, à la fois pour des raisons pratiques et par rapport à ma problématique, sur la première méthode exposée.

I.C.a. ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS

J'aimerais centrer le cœur de mon enquête de terrain sur des entretiens semi-directifs avec des femmes artistes. J'ai voulu réaliser avec ceux-ci un corpus de récits biographiques dont j'analyserai les discours et les représentations concernant l'art, la carrière et le genre. Je pense que cette méthodologie peut fournir des éléments importants sur la subjectivité des actrices sociales interrogées, sur la façon dont elles parlent de leur vocation, de leur carrière et de leurs œuvres. Cette méthodologie présente en particulier l'intérêt de nous donner accès aux savoirs des acteurs sociaux tout en nous permettant une analyse explicative et une compréhension de leur situation a posteriori[31].

J'aimerais cibler des interviewées qui répondent aux critères suivants : des femmes, qui ont une activité artistique et qui vivent cette activité comme une source de revenus. Je ne pense interroger que des femmes car ce qui m'intéressera est la façon dont elles se représentent leurs trajectoires, ce qui a animé leur appétence pour une activité artistique, les événements qui leur ont paru des freins ou des réussites.

Je n'ai pas souhaité comparer ce point de vue avec celui d'hommes artistes. En effet, comme je l'ai déjà expliqué dans l'introduction de cette partie I, c'est bien la façon dont se forge conjointement l'identité de femme et d'artiste qui m'intéresse et non pas une comparaison des deux identités sociales masculine et féminine. Je souhaite utiliser la technique d'entretien plutôt que la technique de questionnaires statistiques (sur ce point) car je pense que, dans les paroles des interviewées, se trouveront plus d'éléments que ce qui peut être recueilli par simple questionnaire. Enfin, j'ai choisi d'utiliser une grille d'entretien semi-directive car, je me suis intéressée, à la façon dont s'exprime la pensée des personnes que j'interviewe. J'ai donc voulu, tout en cadrant les thèmes de prise de parole, laisser la forme de réponse plutôt libre et la possibilité aux enquêtées d'élargir leurs propos.

I.C.b. ANALYSE DE TEXTES HISTORIQUES ET CRITIQUES

Je voulais ensuite approfondir ma recherche avec une analyse de données historiographiques recueillies notamment dans des ouvrages d'histoire des arts. J'ai dû restreindre cette portion de ma recherche à l'ensemble des fonds (déjà très riche) détenus par la bibliothèque du Musée de Grenoble, consulté à plusieurs reprises au cours des années 2015 et 2016 en particulier. Je retiens de

31 *« La démarche compréhensive s'appuie sur la conviction que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus ; elle commence donc par l'intropathie. Le travail sociologique toutefois ne se limite pas à cette phase : il consiste au contraire pour le chercheur à être capable d'interpréter et d'expliquer à partir des données recueillies. La compréhension de la personne n'est qu'un instrument : le but du sociologue est l'explication compréhensive du social. »* in Jean-Claude Kaufmann, *L'entretien compréhensif* (Paris: Armand Colin, 2004). p.23

cette consultation les constatations suivantes.

Il me semble que les grands classiques de l'Histoire des arts, datant des années 50 n'évoquent que très peu de femmes reconnues comme des artistes. Il s'avère ensuite que dans des ouvrages plus récents on commence à considérer les femmes dans la sphère artistique mais plutôt dans leur rôle de muses, de compagnes ou de filles d'artistes célèbres. Enfin, il me paraît qu'aujourd'hui quelques ouvrages présentent une nouvelle vision, plus fouillée, des femmes comme des artistes à part entière. Un des exemples est le livre d'Elisabeth Lebovici et de Catherine Gonnard *« Femmes artistes, artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours »* paru aux éditions Hazan en 2007. On peut aussi lier ce processus à une évolution de la muséographie et à la création de quelques expositions marquantes sur le thème des femmes artistes comme la sélection dans les collections du Centre Pompidou qui a donné l'exposition « Elles » en 2009. Une filière de catalogues d'exposition est donc progressivement apparue, à partir des années 2000 environ, constituée de monographies ou d'ouvrages thématiques consacrés aux femmes artistes.

L'analyse d'un corpus de textes émanant d'historiens de l'Art, d'historiens ou de critiques d'art me paraît apporter à mon projet une dimension épistémologique. En effet, il est intéressant de confronter les opinions subjectives de femmes artistes avec un autre point de vue. Celui-ci sera le point de vue d'une science humaine consacrée à l'histoire de la création. Bien que scientifiques, l'histoire et l'histoire des arts ne semblent pas atteindre une objectivité pleine et entière puisque ces deux disciplines sont elles aussi marquées par leur paradigme de rédaction, par l'ensemble des connaissances et du contexte social qui leur sont contemporains. Quant aux critiques d'art il me paraît passionnant de les ajouter à l'analyse car, contrairement aux précédents textes, les critiques se pensent d'abord comme subjectives. En étant subjectives, elles sont bien sûr le reflet des représentations sociales de celui ou celle qui les écrit. Cependant les critiques me paraissent aussi revêtir une dimension plus large qui permet de mesurer à un étalon les œuvres dont elles parlent. Elles permettent en effet, notamment au travers des champs lexicaux utilisés, d'établir ce qu'il convient et ce qu'il ne convient pas de produire à une époque donnée. La critique donne, à mon avis, une idée assez précise de ce qui est nouveau et de ce qui est plus installé au moment où elle est écrite. De ces informations sur le contexte culturel entourant la réception des œuvres d'art, j'espère tirer une analyse pertinente sur des contextes, des mentalités et des représentations.

Je souhaite cibler ma recherche sur les écrits d'historiens et les critiques d'art, autour d'un nombre précis d'expositions (monographiques ou thématiques) auxquelles participent des femmes artistes. J'aimerais notamment voir dans tous ces écrits la façon dont les artistes sont dépeintes, les stéréotypes qui leur sont rattachés et les aspects que les auteurs choisissent de mettre en avant en décrivant les œuvres.

Puisque cet aspect méthodologique sera ensuite faiblement mobilisé dans le corps de mon analyse, je me propose de faire ici une rapide synthèse du fruit de mes recherches dans ce sens. Elles offriront, à mon avis, une bonne entrée en matière au déroulé de mon argumentation future.

Entre la fin des années 70 et celle des années 90, nous voyons surgir, avec le courant féministe anglo-saxon, des textes militants qui analysent l'absence de visibilité des femmes artistes comme un

manquement grave de représentativité de l'art par rapport à la société dans laquelle il existe. Nous pouvons ici citer en particulier les écrits de Lucy Lippard[32] mais nous avons aussi relevé des éléments réflexifs intéressants chez Witzling[33] et Graham[34].

En France, il faut attendre le début des années 2000 pour lire les premiers textes consacrés véritablement à la thématique des femmes artistes et de leur représentation dans les mondes de l'art. Dans ce cas de figure, elles sont souvent louées pour leur pugnacité dans un milieu faiblement féminisé et de nombreuses comparaisons sont établies à la fois avec le monde du travail et avec le milieu politique. Par ailleurs, en ce qui concerne leurs productions, quelques textes supposent encore maladroitement une différence essentielle avec l'œuvre des hommes comme c'est par exemple le cas de Sylvie Buisson[35] en 2006.

Il faudra plusieurs ouvrages et une profonde évolution des mentalités pour trouver enfin, des historien-ne-s de l'art qui replacent ces « caractéristiques féminines » comme des construits

32 *« For women artists in particular the 'real world' is an arena in which to make art can appear as a fearful, incomprehensible place. We know about our fears of taking hold of unfamiliar power. And for all its dog-eat-dog competitions, the art world is relatively secure in comparison. Finally, one's art is, after all, oneself, and its rejection – politicized or personalized or both – has to be dealt with emotionally. One of the most popular excuses given by mainstream artists for ejecting social art is that 'the masses' and the middle class and the corporate rich are all uneducated, insensitive, crass, vulgar, blind – leaving artists with a safe, specialized audience consisting primarily of themselves. »* p. 11 in Lucy R. Lippard, *Issue: Social Strategies by Women Artists: An Exhibition*, ed. by Institute of Contemporary Arts (London, England) (London: Institute of Contemporary Arts, 1980). Traduction approximative : « Pour les femmes artistes en particulier, le "monde réel" est une arène où faire de l'art peut apparaître comme quelque chose de terrible, incompréhensible. Nous connaissons nos peurs de nous emparer d'un pouvoir inconnu. Et par rapport à toutes ses compétitions impitoyables, le monde de l'art est relativement sûr en comparaison. Enfin, l'art de quelqu'un est, après tout, lui-même et son rejet – politisé ou personnalisé, ou les deux -, il doit être traité avec émotion. L'une des excuses les plus populaires données par des artistes traditionnels pour rejeter l'art social est que "les masses" et la classe moyenne et les entreprises riches sont tous inéduqués, insensibles, grossiers, vulgaires, aveugles – laissant les artistes avec un public sûr, spécialisé, composé principalement d'eux-mêmes. »

33 *« As she has documented in her autobiography, Through the Flower, Chicago felt herself alienated from the Western art-historical tradition by the assumption that 'to be a woman and an artist was contradictory' (…). She came to realize that she was forced to hide 'the real content' of her art, a sentiment that was shared by other artists during the early 1970's including Harmony Hammond, who described her understanding that 'if (she) wanted to be taken seriously as an artist (she) had to paint what the boys painted' (…) and, as a result, painted herself out of her own work. »* p.132 Mara R. Witzling « Feminism and Women Artists » in *Dictionary of Women Artists*, ed. by Delia Gaze, 2 vols. (London ; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), I. Traduction approximative : « Comme elle l'a expliqué dans son autobiographie, *Through the Flower*, Chicago se sentait aliéné, dans la tradition historique et artistique occidentale, par la supposition qu' "il est contradictoire d'être à la fois une femme et un artiste" (...). Elle en est venue à se rendre compte qu'elle a été forcée de dissimuler le "contenu réel" de son art, un sentiment qui a été partagé par d'autres artistes au cours du début des années 1970, y compris Harmony Hammond, qui a décrit avoir compris que "si (elle) voulait être prise au sérieux comme un artiste (elle) devait peindre ce que les garçons peignaient" (...) et, en conséquence, masquer son propre travail. »

34 *« D'un point de vue négatif on peut dire que choisir des femmes-artistes revient à endosser tacitement la théorie du protectionnisme, et à dire que ces artistes peuvent uniquement s'affirmer en tant que telles dans un contexte isolationniste. D'un point de vue positif, on peut rétorquer que cet intérêt pour les artistes féminines fera ressortir certaines similitudes, certains liens. Ainsi, en voyant réunies les œuvres de femmes-artistes, le spectateur aura l'occasion de découvrir ces relations. L'idée de séparation est la justification de ces deux réponses similaires c'est-à-dire, il ne faut pas s'en cacher, qu'une exposition de femmes-artistes ne pose pas ces dernières en particulier comme des "concurrentes" de leurs homologues masculins, mais cette distinction est nécessaire pour identifier un aspect de la situation des femmes artistes. »* p.9 in Mayo Graham, *Some Canadian Women Artists : Quelques Artistes Canadiennes* (Ottawa: National Gallery of Canada, A National Museum of Canada, 1975).

35 *« Elles ont pour elles des qualités instinctives d'élégance, d'observation fine, d'intuition, de malice, d'exigence et de légèreté. Autant de féminines dotations qui d'ailleurs, lorsqu'elles ressortent en exergue dans l'oeuvre des hommes, leur permettent d'atteindre des sommets. »* p.27 in *Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte: Les Femmes Peintres et L'avant-Garde, 1900-1930*, ed. Musée Paul Dini (Paris : Villefranche-sur-Saône: Somogy ; Musée Paul-Dini, 2006).

historiques et sociaux. C'est en particulier le cas de Nicolas Bourriaud[36], Maaeike Meijer[37] et surtout d'Elisabeth Leibovici[38].

Les expositions thématiques consacrées à une ou plusieurs femmes se sont donc multipliées dans les institutions d'arts plastiques en particulier. Avec cet essor, les écrits théoriques accompagnant ces expositions semblent prendre plus de recul quant à l'art « au féminin » et cesser progressivement de lui attribuer des qualités considérées comme naturelles. Dans le cas des monographies cependant, de certaines expositions en particulier et de la critique d'art en majorité, nous retomberons dans des lieux communs dès que l'inspiration semble manquer aux auteurs, preuve, s'il en est, que la domination masculine des mondes de l'art est encore bien incorporée par nos contemporains.

Cette méthodologie pourrait, il me semble, être plus avant exploitée dans un projet futur de recherche sur la représentation des femmes artistes dans les médias interrogeant notamment le nombre, la place et les rôles des modèles visibles de femmes artistes.

I.C.c. DIMENSION STATISTIQUE

Pour compléter mon enquête de terrain, je souhaitais aussi m'appuyer sur des données statistiques recueillies auprès d'enfants en âge scolaire concernant leurs pratiques artistiques. Je voulais réaliser un questionnaire et le soumettre à des enfants entre 8 et 12 ans afin de déterminer quels rapports ils entretiennent avec les pratiques culturelles et artistiques. Pour l'ensemble de ces enfants (des deux identités genrées) je souhaitais rechercher s'il existe une disparité (semblable aux mondes de l'art) entre ce que font les filles et ce que font les garçons. A la manière des statistiques

36 *« A mes yeux, il n'y a pas d'art féminin, mais des femmes qui font de l'art. Qu'on compare Berthe Morisot à ses collègues impressionnistes, la première remarque qui surgit concerne toujours la présence récurrente d'enfants dans ses tableaux, ou encore la "délicatesse" de ses compositions, qui signifieraient un "travail féminin"... (…) Est-ce que ce serait la même chose aujourd'hui ? J'en doute. Et j'ose espérer que la "délicatesse" n'est plus aujourd'hui exclusivement du côté où on la situait jadis. Aujourd'hui, beaucoup de femmes artistes l'utilisent d'ailleurs comme un matériau de construction, comme un cliché. J'ai toujours tenu pour mécaniquement sexistes les propos du type : "voilà un travail typiquement féminin" (…). »* p.14 in *Art'Fab: l'art, la femme, l'Europe (exposition organisée dans le cadre de la première édition de l'Eté Culturel de Saint-Tropez, présentée du 11 juillet au 15 octobre 2006 à Saint-Tropez)*, ed. Susanne van Hagen, Exposition Art'Fab. L'Art, la Femme, l'Europe, et Été Culturel de Saint-Tropez (Paris: Edigroup/Terrail, 2006).

37 *« Le domaine de l'art est souvent construit, matériellement et symboliquement, de manière implicite ou explicite, comme un domaine où les femmes n'ont pas leur place, ou alors seulement à titre d'exception. On peut étudier comment cette "masculinité" du domaine de l'art a vu le jour, au niveau des ateliers, des académies, du commerce de l'art, des musées, des représentations et des mythes relatifs à la condition d'artiste et* <u>*last but not least*</u> *au niveau de l'histoire scientifique de l'art. (…) Le système d'inclusion et d'exclusion tel qu'il fonctionne dans les différents arts présente des parallèles saisissants. Ces vingt-cinq dernières années, beaucoup de connaissances ont été accumulées sur la façon dont les différents canons artistiques se sont formés historiquement : la présence des femmes artistes dans le Canon – la série des sommités incontestées – ne semble aisée et évidente nulle part, ni dans le cinéma, ni dans la musique classique, ni même dans la musique populaire. (…) Les nouveaux domaines semblent favorables aux femmes parce qu'ils n'ont pas encore été étiquetés comme "masculins". Mais le problème de la sous-représentation des femmes existe également dans ces disciplines nouvelles. »* pp.18-19 Maaike Meijer « Pourquoi ? Parce que. Les femmes artistes et la perspective de l'opposition sexuelle. » in Katlijne Van Der Stighelen, Mirjam Westen et Maaike Meijer, A chacun sa grâce : femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950, ed. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Belgium) et Museum voor Moderne Kunst Arnhem (Gand; Amsterdam; Paris: Ludion ; Flammarion, 1999).

38 *« Aujourd'hui, le jeu consiste moins à intégrer les femmes artistes et les questions de genre dans une généalogie de l'art (faite de dates, de titres et de noms, même si cela demeure une piste de travail) qu'à renverser la proposition à produire, en France, une histoire paradoxale – pour reprendre l'expression formulée par Joan W. Scott, de "citoyenne paradoxale" – sans se préoccuper d'unifier une catégorie qui serait, de ce fait, à nouveau essentialiste. »* p.563 Elisabeth Leibovici « pour une histoire de l'art paradoxale » in *Genre et histoire de l'art : Les questions de genre dérangent-elles encore l'histoire de l'art en France ?*, ed. Institut national d'histoire de l'art (Paris: A. Colin : INHA, 2008).

analysées par Beaudelot et Establet[39] dans leur ouvrage *« Quoi de neuf chez les filles ? Entre stéréotypes et libertés »*, j'aurais aimé analyser statistiquement les activités extra-scolaires des jeunes enfants et leurs appétences pour une activité plutôt qu'une autre.

Etant moi même enseignante au sein d'une école primaire, j'aurais eu un terrain d'observation privilégié pour compléter cette partie de mon enquête. Ce qui m'intéressait était de voir quelles appétences se construisent (ou sont construites) durant la socialisation primaire afin d'analyser la façon dont ces goûts et ces dispositions se retrouvent ou ne se retrouvent pas dans les pratiques d'une société qui les a engendrés. L'âge déterminé plus haut me paraissait intéressant car il permet de questionner des enfants déjà en âge de savoir ce qu'ils veulent pratiquer, ou du moins capables de le faire entendre. Il me semblait important également de sélectionner une cohorte d'enfants à peu près tous d'un même milieu social ou avec des disparités assez peu marquées afin que l'étude soit plus cohérente et les statistiques plus tranchées. En choisissant par exemple une seule zone géographique, je pense qu'on obtiendrait un panel intéressant car homogène et il serait alors aisé de compléter les données statistiques par des observations de terrain pertinentes.

Or, j'ai progressivement abandonné l'idée de ce volet statistique pour plusieurs raisons matérielles et intellectuelles. Je ne m'étendrai pas sur les conditions temporelles qui ne m'ont pas permis d'aller au bout de ce projet mais expliquerai plutôt ce qui m'a poussé à l'abandonner du point de vue théorique. J'ai tout d'abord eu du mal à établir un lien très direct entre ce volet et le matériau biographique recueilli, par ailleurs déjà très dense. Je me suis ensuite interrogée longuement sur la transférabilité d'une pratique amateur à une pratique professionnelle. Enfin, j'ai pu trouver de nombreuses ressources[40] très enrichissantes que je mobiliserai à plusieurs reprises dans mon mémoire.

Le volet statistique que je n'ai pas pu réaliser dans le cadre de mon travail de thèse a été amorcé et je pense qu'il peut constituer, de par mon accès privilégié au terrain d'enquête, la constituante essentielle d'un prochain projet plus centré sur la socialisation à l'art dans l'enfance et ses aspects genrés.

J'ai donc choisi de m'en tenir, dans le cadre de ma thèse, à un projet axé sur le recueil de données qualitatives. J'assume parfaitement la réduction de mes aspirations de départ dans la mesure où le cœur de ma problématique requérait vraiment l'analyse de récits de vie afin d'être menée à bien. Rétrospectivement le matériau recueilli me paraît déjà suffisant pour confirmer ou infirmer mes hypothèses de départ. Avec les entretiens, je me placerai donc plutôt du côté d'une enquête qualitative dans laquelle ce sont l'analyse des paroles et l'interprétation des représentations

39 Christian Baudelot et Roger Establet, *Quoi de neuf chez les filles?: entre stéréotypes et libertés* (Paris: Nathan, 2007).

40 Et notamment : Sylvie Octobre, 'La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille', *Cahiers du Genre*, n° 49.2 (2010), 55–76., Sylvie Octobre et Dominique Pasquier, *Pratiques culturelles et enfance sous le regard du genre*, Réseaux, 168-169 (Paris: La Découverte, 2011), XXIX. Sylvie Octobre, *Questions de genre, questions de culture* (Paris; Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études de la prospective et des statistiques ; La Documentation Française, 2014) et Marie Duru-Bellat et Jean-Pierre Jarousse, 'Le masculin et le féminin dans les modèles éducatifs des parents', *Economie et statistique*, 293.1 (1996), 77–93., Marie Duru-Bellat et Annette Jarlégan, 'Garçons et Filles à L'école Primaire et Dans Le Secondaire', in *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui (Paris: Presses Universitaires de France, 2001), pp. 73–88., Marie Duru-Bellat, 'La (re)production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire ?', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008).

qui sont importantes. Avec l'analyse préalable d'un corpus de textes historiques, réduite à une portion congrue, j'ai pu situer dans un contexte bien précis les propos que j'ai recueillis. A travers les variations quantitatives de données glanées dans différentes enquêtes déjà citées, j'ai pu déterminer quelques représentations chiffrées qui nous permettront d'établir des comparaisons entre des parts précisément mesurées. Pour toutes ces méthodes, il ne nous faudra pas oublier que ce sont des photographies prises à un moment précis et qu'elles figurent d'une certaine manière la société dans laquelle nous vivons. Il sera intéressant, partant de là, de voir quelles sont les constantes et les ruptures avec d'autres temps ou d'autres mœurs.

II. LE TERRAIN D'ENQUÊTE

II.A. LA CONSTITUTION DU TERRAIN

Pour construire mon terrain d'enquête, j'ai donc sollicité uniquement des femmes. Pour déterminer leur identité de genre lors de ma recherche de contact, je me suis appuyé sur leurs prénoms ainsi que sur les indications que pouvaient donner leurs biographies (effectivement elles sont plusieurs à se décrire comme « né**e** » quelque part). Plus rarement, j'ai pu m'appuyer sur la féminisation du nom de leur métier. En effet, j'ai remarqué qu'à travers les différents annuaires existants et dans les moteurs de recherches, nombreuses sont celles qui utilisent, de gré ou de force, un qualificatif épicène (artiste, chorégraphe, interprète, photographe, cinéaste, ...) ou encore une version masculine de leur profession (metteur en scène, auteur, écrivain, …) pour décrire leur activité. Par ailleurs, il faut aussi noter que ma collecte d'informations, sur la toile en particulier, a été compliquée par deux éléments : les moteurs de recherche transforment en masculin la plupart des noms de métier féminisés et la féminisation de certains noms de métier est loin de faire l'unanimité parmi les artistes qui les utilisent. J'ai contourné la difficulté de la constitution du terrain en faisant fonctionner mon réseau de connaissances, en ajoutant d'autres critères à mes recherches virtuelles et en effectuant quelques déductions fructueuses afin d'identifier les personnes que je souhaitais rencontrer. Pour la féminisation des noms de métier, si sur le papier ou à l'écrit, de nombreuses artistes hésitent à féminiser le nom de leur profession, c'est moins le cas à l'oral. J'ai donc choisi de leur demander comment elles se présenteraient et présenteraient leur travail afin d'identifier le nom qu'elles donnaient à leur profession. J'ai ensuite réutilisé systématiquement l'étiquette désignée par les enquêtées pour décrire leur métier, en ajoutant simplement un « e » quand le féminin n'était pas audible dans les noms choisis afin qu'aucune confusion ne subsiste (ex : auteure-compositeure-interpète). Voici donc les choix que j'ai effectués en termes d'identité de genre, j'ai choisi des personnes qui se définissent comme des femmes, sans vérifier leur sexe biologique, qui vivent sous une identité usuelle de femmes.

De la même façon j'ai choisi des individus qui se déclarent artistes. C'est-à-dire qui se nomment ainsi sur leur site internet, qui s'affilient à un organisme ou une association regroupant des artistes bénéficiant d'un statut particulier vis à vis de l'emploi ou qui se reconnaissent comme artiste dans la sollicitation d'entretien que je leur propose. Il m'a été très difficile de m'en tenir à des artistes qui vivaient de leur art. En effet, comme Bureau, Perrenoud et Shapiro[41] l'ont bien montré, il est très souvent nécessaire de démultiplier son activité pour subvenir à ses besoins. Par ailleurs, il m'est apparu très clairement au cours de mon enquête que la fonction d'artiste, si elle se maintient dans le temps, n'est pas investie toujours dans les mêmes dimensions. Elle est perçue, par les acteurs sociaux eux-mêmes, comme quelque chose de fluctuant, soumis aux changements matériels et aux aléas économiques en particulier. On peut donc être artiste un jour mais on ne reste pas artiste toujours de la même façon, avec la même implication et les mêmes sources stables de revenus. Dès

41 M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009).

lors, l'identité d'artiste se dessine avec des contours flous et mouvants, il s'agit d'une part de soi qu'on peut revendiquer ou mettre en avant mais qui est sans cesse amenée à se transformer et à se renouveler.

J'ai fait le choix de m'intéresser à l'ensemble des disciplines artistiques, essayant de ne pas établir de frontière entre les arts les plus établis, ceux en cours d'institutionnalisation et ceux appartenant encore à l' « underground ». En diversifiant ainsi les champs d'exercice de la pratique artistique, j'ai voulu mettre en avant les différences concernant l'identité de femmes et d'artistes qui pouvaient exister dans ces milieux hétéroclites, mais aussi les invariants et les points communs entre tous ces parcours diversifiés. Je peux déjà annoncer que, bien sûr il est différent de faire du graffiti ou intégrer un orchestre de musique classique mais que ce qui rassemble ces trajectoires variées et les rend comparables est plus important que les différences entre ces domaines artistiques. J'ai donc voulu évidemment pousser au maximum cette dimension d'ouverture dans mon travail d'enquête en recrutant au départ des comédiennes, des plasticiennes, des écrivaines et des musiciennes, puis en cherchant progressivement à compléter mon panel par des pratiques artistiques que je n'aurais pas encore eu l'idée d'approcher : photographe, réalisatrice, danseuse, chorégraphe, conteuse, slameuse, … Evidemment, je n'ai pas pu atteindre l'exhaustivité mais j'ai cherché, du moins à diversifier au maximum mes sources d'informations.

II.B. LES ENQUÊTÉES

Je vais maintenant dresser un bref portrait des artistes que j'ai pu rencontrer et décrire les conditions dans lesquelles se sont déroulés les entretiens. Un tableau synthétisant les principales caractéristiques sociologiques des enquêtées est disponible en annexe. Les prénoms ont tous été modifiés en essayant de tenir compte, autant que faire se peut, des résonances et des caractéristiques d'appartenance sociales suggérées par le prénom originel.

Annie a 59 ans et elle est comédienne. Elle a été membre d'une compagnie pendant plus de 10 ans et a quitté celle-ci au moment (récent) où elle a décidé de changer de lieu d'habitation. Elle a bénéficié du régime d'intermittence mais n'est pas sûre d'avoir le nombre d'heures suffisant pour garantir son statut actuellement. Annie ne vit pas maritalement et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans une grande ville du Sud-Est de la France. Annie m'a donné rendez-vous à une terrasse de café. Elle arrive en retard et les bras pleins de sacs de courses. Elle est ravie de me raconter son parcours et se livre avec beaucoup de spontanéité.

Anaëlle a 44 ans, elle est musicienne, violoncelliste. Elle vit actuellement du R.S.A., après avoir connu le succès dans un groupe professionnel. Elle vit seule avec sa fille de 15 ans. L'entretien a lieu dans une ville moyenne du Sud-Est de la France. Nous avons rendez-vous au centre-ville, au domicile d'Anaëlle. Elle s'installe dans sa cuisine pour me répondre et me propose de prendre place face à elle au bar. Elle est assez détendue et fait des blagues pour me mettre à l'aise. On sent qu'elle a l'habitude de répondre aux questions. Elle se livre sans discuter sur toutes sortes de problématiques, même sensibles.

Aurélie a 17 ans, elle est musicienne et plasticienne. Elle joue du piano, de l'accordéon et

pratique la peinture et le dessin. Poursuivant des études d'art, elle aimerait travailler dans ce domaine et se définit déjà comme une artiste. Aurélie vit encore chez ses parents, elle a un compagnon qui n'est pas dans le domaine artistique et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu chez elle, au domicile de sa mère, dans la cuisine autour d'un café, dans un petit village du Sud-Est de la France. Aurélie est plutôt détendue pour répondre à mes questions, elle se livre volontiers et prend la situation d'entretien au sérieux.

Berthille a 33 ans, elle est auteure-compositeure-interprète, elle chante et joue de la guitare. Avant cela, elle était danseuse et chorégraphe. Elle bénéficie actuellement du R.S.A. Elle ne vit pas maritalement et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans un village du Sud-Est de la France, dans le café où nous avons rendez-vous. Berthille parle volontiers mais on sent qu'elle a accepté l'entretien pour exprimer une certaine forme de malaise par rapport à sa vie professionnelle. Elle avait besoin de s'exprimer sur le sujet et d'être écoutée.

Chantal a 45 ans, elle est accessoiriste et fabricante de masques. Elle travaille depuis plusieurs années au sein d'une troupe locale assez renommée. Elle est intermittente du spectacle. Chantal ne vit pas maritalement et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans une ville moyenne du Sud-Est de la France. Chantal m'a donné rendez-vous à la terrasse d'un café dans la ville où la compagnie de théâtre dans laquelle elle travaille est en résidence. Elle n'est pas très à l'aise avec la situation d'entretien, on dirait qu'elle a peur de se tromper ou de mal me renseigner, elle se plie au jeu pour rendre service.

Claudine a environ 70 ans (« *je suis à un âge où on ne le dit plus* »), elle est chorégraphe, directrice de sa propre compagnie de danse contemporaine fondée il y a 30 ans, elle donne également des cours de danse. Elle vit seule et a une fille adulte. L'entretien a lieu dans une grande ville du Sud-Est de la France. Elle m'a donné rendez-vous à son bureau situé au sein d'une école de danse privée. Claudine est habituée à l'exercice de répondre à des questions sur son parcours et elle a plusieurs discours bien rodés sur les enjeux de son travail. Elle se laisse pourtant dériver au fil de mes questions hors des sentiers battus. Elle répond volontiers mais très lentement, faisant de longues parenthèses au gré de ses pensées et souvenirs.

Corine a 44 ans, elle est comédienne, metteur en scène, auteure et administratrice de sa propre compagnie de théâtre. Elle est intermittente du spectacle. Elle ne vit pas maritalement et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans une ville moyenne du Sud-Est de la France, sur le lieu de travail de Corine, au moins une partie du temps, puisqu'il s'agit du siège de sa compagnie. Le bureau est sous les toits, dans les locaux d'une radio locale associative. Elle le partage avec une jeune fille récemment embauchée en service civique pour gérer l'administratif de la compagnie. L'entretien est assez formel, Corine se soumet aux questions avec au départ un peu de gêne à parler d'elle, puis de plus en plus d'aisance au fil du récit de ses projets, elle semble vouloir m'informer, m'apprendre des choses sur son domaine d'activité.

Faustine est chorégraphe et danseuse interprète. Après un parcours dans le hip-hop, elle produit aujourd'hui des spectacles plus contemporains. Pour compléter ses revenus, elle travaille également dans l'événementiel et donne des cours. Elle est intermittente du spectacle. Elle a 38 ans, est

célibataire et sans enfant. L'entretien a lieu dans une métropole du Sud-Est de la France. Faustine m'a donné rendez-vous dans les bureaux de sa compagnie en plein milieu d'un jardin public. Elle a plutôt du mal à se livrer, elle a elle-même fait des études supérieures de sociologie et mené de nombreux entretiens ce qui semble la mettre mal à l'aise face à la situation. Elle répond par des phrases courtes, souvent inachevées, elle a besoin d'être relancée régulièrement.

Gisèle a 26 ans, elle est artiste-plasticienne. Elle travaille principalement la peinture mais réalise aussi des vidéos, des installations sonores et des performances. Gisèle a un compagnon qui exerce une activité dans un domaine artistique également. Elle n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans un grand lieu d'exposition dans une grande ville du Sud-Est de la France. Gisèle participe ici à une exposition collective avec d'autres artistes. Gisèle est très à l'aise avec la situation d'entretien, elle répond avec aisance à toutes mes questions et développe longuement les thématiques qui semblent lui tenir à cœur comme celles concernant le sens de son travail.

Ielena a 36 ans. Elle se définit comme comédienne et metteuse en scène. Elle bénéficie actuellement du R.S.A.. Elle vit maritalement dans une grande ville du Sud-Ouest. Elle n'a pas d'enfant. L'entretien se fait par le biais d'un service d'appel vidéo sur internet car Ielena, membre d'une compagnie du Sud-Est de la France vient de déménager pour suivre son compagnon. Elle se connecte dans une pièce qui semble être son bureau, beaucoup de papier tout autour d'elle, dans une pièce baignée de soleil. Elle parle volontiers et beaucoup, d'une traite. Elle marque parfois de longues pauses où elle semble réfléchir.

Inès a 35 ans, elle est réalisatrice. Elle est intermittente du spectacle. Elle exerce à la fois pour ses propres projets fictionnels et pour des commandes documentaires et/ou télévisuelles. Inès est célibataire et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans une métropole du Sud-Est de la France, dans un café d'un grand centre commercial. L'ambiance est bruyante malgré l'heure matinale. Inès se confie avec énergie, passionnée, elle parle vite. Elle doit partir à Paris pour finaliser un projet artistique donc l'entretien est limité dans le temps.

Julie a 35 ans, elle est auteure et metteure en scène de théâtre et cinéma. Elle anime également des ateliers d'écriture à caractère plutôt « social ». Julie vit seule et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans une métropole du Sud-Est de la France à l'intérieur d'un café. Julie semble subir la situation d'entretien comme une contrainte, elle répond avec réserve à mes questions.

Loubna a 56 ans, elle est conteuse. Elle vit maritalement et a 2 enfants. L'entretien a lieu dans une grande ville du Sud-Est de la France. Loubna m'a donné rendez-vous devant la bibliothèque où elle a longtemps travaillé. Elle me propose de partager un déjeuner pendant lequel se fera l'entretien. Elle est très à l'aise avec la situation, s'interrompt plusieurs fois pour répondre au téléphone et se perd parfois dans de longues digressions.

Louise est auteure-illustratrice, elle a 38 ans, elle vit maritalement et a deux jeunes enfants. Son compagnon est graphiste et vidéaste. L'entretien a lieu dans une métropole du Sud-Est de la France. Louise m'a donné rendez-vous dans l'atelier collectif, qu'elle partage avec plusieurs collègues graphistes, dessinateurs, à l'heure du déjeuner. Nous commençons à nous entretenir dans la petite cuisine de ce lieu de travail devant un thé, quand nous sommes contraintes de nous interrompre

pour laisser la place au repas. Nous sortons alors de l'atelier pour terminer l'entretien dans un café voisin. Louise me parle avec beaucoup de timidité, elle n'ose pas trop se livrer et il faut souvent la relancer.

Lydie a 33 ans, elle est musicienne, accordéoniste et pianiste mais aussi auteure-compositrice-interprète de ses propres chansons au sein d'un duo. Elle est intermittente du spectacle. Elle donne également des cours de piano et d'accordéon. Lydie vit seule et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu à son domicile autour d'un thé, dans une grande métropole du Sud-Est de la France. Lydie est très motivée par la situation d'entretien, elle a beaucoup de choses à raconter et se livre avec une apparente grande franchise.

Maylis a 26 ans, elle est acrobate au sein d'une compagnie de cirque contemporain célèbre. Elle est engagée au sein de cette compagnie en tant qu'intermittente du spectacle ce qui lui offre un statut assez stable au moment de l'entretien. Elle n'a pas besoin de diversifier son activité mais elle n'a pas de certitude quant à son avenir après la création du spectacle en cours. Elle est célibataire et sans enfant. Maylis me reçoit dans sa caravane pour l'entretien, la vie de troupe étant ainsi faite qu'en cours de répétition pour la création d'un nouveau spectacle, il s'agit de son domicile principal. Nous nous trouvons dans une ville moyenne de l'Est de la France. Nous partageons un verre et échangeons très amicalement. Maylis se livre avec beaucoup de spontanéité, elle se révèle une bonne informatrice sur plusieurs thématiques abordant avec simplicité des thématiques parfois sensibles.

Morgane a 46 ans, elle est plasticienne. Elle vit maritalement et a deux enfants. L'entretien a lieu dans une ville moyenne du Sud-Est de la France, dans l'atelier de Morgane. C'est un endroit qui lui sert aussi de lieu d'exposition, de vente et dans lequel se tiennent les ateliers qu'elle propose à différents publics. Le local est loué à la mairie pour un loyer assez modique suite à la mise en valeur par les élus d'une « rue des artistes » dans la commune. Aux murs sont disposées des productions sur toiles essentiellement, quelques travaux infographiques sont encadrés. Une peinture en cours d'achèvement est placée sur la table avec des pinceaux et de la peinture. Un petit bar s'ouvre au fond de la pièce vers lequel nous nous orientons d'abord pour prendre une boisson chaude. Quand j'arrive Morgane est en train de passer l'aspirateur. Elle porte un tablier coloré par une multitude de panneaux de signalisation, sa marque de fabrique dans ses tableaux. On voit que Morgane a l'habitude de répondre à des interviews de presse. Elle se lance sans attendre ma première question. Elle me propose un discours très structuré et manifestement construit au préalable. Une mauvaise manipulation du dictaphone va interrompre l'enregistrement de l'entretien au bout de 47 min.

Nolwenn est artiste plasticienne, elle a 35 ans. Elle est célibataire et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans une grande métropole du Sud-Est de la France, dans un café à côté du domicile de Nolwenn. Elle est très motivée par l'entretien et par l'opportunité de raconter son parcours. Elle ne souhaite pas au départ être enregistrée mais après s'être assurée de l'anonymisation de l'entretien, elle accepte finalement et se livre volontiers. C'est une bonne informatrice dans le sens où elle a l'habitude de tenir un discours sur ses œuvres et sa méthode de travail. Elle s'étend ensuite longuement sur sa vie privée ce qui viendra enrichir l'entretien de données plus personnelles.

Pauline est musicienne, elle a 33 ans. Elle est intermittente du spectacle. Elle vit maritalement et n'a pas d'enfant. Son compagnon soutient son projet musical et travaille lui aussi dans ce domaine mais plus du côté administratif que créatif. L'entretien a lieu dans un petit village de montagne du Sud-Est de la France, à la terrasse d'un café pas très loin du domicile de Pauline. Elle commence par me poser beaucoup de questions sur moi avant de répondre aux miennes. Elle prend beaucoup de temps pour réfléchir avant de répondre. Quand elle répond, on sent l'habitude des interviews, elle a peu besoin de relances. Derrière nous, les oiseaux chantent.

Rosalie est photographe, elle a 28 ans, vit seule et sans enfant. L'entretien a lieu dans une métropole du Sud-Est de la France, dans un café à côté du bureau de Rosalie. L'ambiance est à la fois conviviale et bruyante, Rosalie parle assez bas, sur le ton de la confidence. Après l'entretien elle m'emmène visiter son bureau qu'elle partage avec deux autres photographes (hommes) depuis peu de temps. Au rez-de-chaussée se trouve une petite galerie où des tirages sont exposés et à l'étage, sur une mezzanine, les trois bureaux garnis d'ordinateurs, scanner, écrans...

Sandrine a 47 ans, elle est photographe. Elle a le statut de travailleur indépendant et participe à de nombreuses interventions institutionnelles notamment dans les écoles. Elle vit maritalement avec un compagnon exerçant une profession artistique et a un enfant. L'entretien a lieu dans une grande ville du Sud-Est de la France. Sandrine m'a donné rendez-vous chez elle où elle travaille dans un bureau spacieux et aménagé autour d'un ordinateur et d'une bibliothèque pleine de livres de photographies. Les murs sont décorés de quelques images, il y a une petite table basse et deux fauteuils pour recevoir des rendez-vous professionnels. Autour d'une tasse de café Sandrine me raconte son parcours en insistant sur sa reconversion professionnelle récente. Elle est très à l'aise pour répondre à mes questions, elle se prête au jeu de l'entretien très volontiers.

Séverine a 44 ans et elle est plasticienne. Elle vit maritalement et a une fille. Elle fait principalement de la peinture et de la sculpture. L'entretien a lieu dans la grande banlieue d'une métropole du Sud-Est de la France, à la campagne, au domicile de Séverine qui est aussi son atelier. Nous sommes assises dans la cuisine autour d'un café et nous nous déplacerons pour aller voir les différentes œuvres auxquelles elle fait référence, disposées un peu partout dans la maison. Elle me fera visiter, à la fin de l'entretien, son atelier, lieu entièrement vitré, aménagé dans la cour, sous un préau où elle remise à la fois ses instruments de travail et ses créations en cours.

Suzanne a 24 ans, elle est acrobate et contorsionniste au sein d'une compagnie de cirque contemporain célèbre. Elle est intermittente du spectacle. Elle vit seule et n'a pas d'enfant. L'entretien a lieu dans le minuscule appartement que loue Suzanne à deux pas de l'emplacement où la troupe de cirque a installé son campement, dans une ville moyenne de l'Est de la France. Suzanne est assez fière de son parcours ce qui la pousse à se raconter assez facilement.

III. PLAN DE LA THESE

J'ai choisi de construire la rédaction de mon mémoire autour de douze thématiques qui sont apparues lors de l'analyse du corpus d'entretiens. J'ai réuni les thématiques en trois grandes parties qui retracent la temporalité des parcours artistiques rencontrés.

Dans la première partie, j'étudierai les premières constructions des identités d'artistes. J'analyserai en particulier **la famille et la socialisation primaire,** les notions de **vocation, de don et de talent,** les **études et la socialisation secondaire** et, enfin, la thématique de **la rupture** extrêmement fréquente dans les propos recueillis.

Dans la seconde partie, j'étudierai comment mes enquêtées se racontent au présent. Je parlerai notamment du **travail en pratique,** des notions de **technique et de virtuosité,** de l'importance de la **communauté** et, enfin des **statuts et de l'insertion dans le monde professionnel** des artistes rencontrées.

Dans la troisième partie, j'observerai la façon dont les interviewées se définissent comme femmes et artistes. Je scruterai en particulier la question des **modèles** qu'elles se choisissent, de leurs **visions de l'avenir,** de leurs positions vis-à-vis des **enfants et de la vie privée** et, enfin le fait d'**être une femme dans un monde d'hommes**.

A travers l'analyse de ces douze thématiques, je chercherai à comprendre comment se construisent aujourd'hui les identités de femmes et d'artistes chez des créatrices françaises contemporaines. En interrogeant à la fois des éléments de leur vie privée et de leur activité professionnelle, en scrutant leur enfance, leur formation et leurs pratiques actuelles je tracerai les contours de la façon dont se bâtit leur rôle social. J'analyserai la façon dont se combinent, au cœur des propos des actrices sociales rencontrées, vie de femme et vie d'artiste dans la société d'aujourd'hui.

PREMIERE PARTIE : PREMIERES CONSTRUCTIONS DE L'IDENTITE D'ARTISTE

Dans cette première partie, nous analyserons différents éléments qui ont pu rendre possible chez les jeunes femmes interviewées le fait d'envisager une carrière dans le domaine artistique.

Nous détaillerons dans un premier chapitre la façon dont la famille et la socialisation primaire des enquêtées a pu influencer leurs envies et leurs ambitions. A travers la manière dont se sont forgés leurs goûts et leurs appétences, nous verrons comment s'est ouvert pour ces femmes un « champ des possibles ». Nous procèderons en regroupant les enquêtées dans trois typologies permettant de regrouper leurs différentes caractéristiques : les « transgressives », les « héritières » et les « indépendantes ». Loin de vouloir figer ces actrices sociales dans des rôles prédéterminés dès l'enfance, nous chercherons quelles pistes ont rendu possible chez elles des aspirations pour la vie artistique.

Dans un deuxième chapitre, nous déconstruirons les notions de vocation, de don, de travail et de talent. Ces différents éléments de langage sans cesse présents dans les discours recueillis vont nous permettre d'entrer dans l'analyse de la construction du récit de vie des enquêtées. Nous procèderons, par l'analyse des paroles retranscrites, à une mise en avant des enjeux qui sous-tendent ces différents vocables. Ainsi nous ferons l'hypothèse que revendiquer une vocation, un don, une forme de travail ou de talent, c'est encore participer à la construction d'une unité dans la façon dont on se raconte.

Nous retracerons dans un troisième chapitre la socialisation secondaire des femmes artistes rencontrées. Nous raconterons comment elles ont appris aussi bien les connaissances, les compétences que les gestes et les attitudes attendues dans leurs futures professions. Nous ferons l'hypothèse d'une construction progressive des savoir-faire et des savoir-être par le biais de différentes institutions et instances de socialisation. Nous évoquerons d'abord le rôle de l'école et essayerons de déconstruire la figure de l'autodidacte assez récurrente dans les entretiens réalisés. Nous montrerons ensuite comment se produit une forme d'acculturation aux mondes de l'art par l'école et par les pairs. Nous finirons en dégageant les éléments qui ont progressivement modelé les corps et les esprits des femmes artistes rencontrées.

Dans un quatrième chapitre, qui conclura cette première partie, nous présenterons les différentes ruptures racontées par nos enquêtées. Cette thématique va nous permettre d'analyser la façon dont l'identité des femmes artistes se raconte dans la rupture avec certains éléments et dans la continuité avec d'autres. En mettant en lumière ces phénomènes de distinction, nous tenterons de saisir la façon dont se construit le récit de vie de ces enquêtées. Nous évoquerons le décrochage scolaire, l'éloignement de la famille et la recherche d'une façon de travailler autrement tels qu'ils sont rapportés dans nos entretiens.

Dans une brève synthèse, nous chercherons à tirer les conclusions auxquelles peuvent nous amener les différents éléments analysés par rapport à notre problématique. Nous confronterons donc

mes hypothèses 1[42] et 5[43] aux résultats relevés sur le terrain.

42 Je voudrais vérifier si les femmes que je vais interviewer ont bénéficié dans leur socialisation primaire des capitaux sociaux, culturels et relationnels nécessaires à la maturation d'une « vocation » artistique. J'aimerais alors étudier les ruptures et les continuités entre le parcours de ces femmes et leur milieu d'origine.

43 Je veux voir dans mon projet si les femmes artistes sont globalement des « héritières » ou des « transfuges de classe ». Ont-elles, en devenant artistes, dépassé leur identité genrée ?

1. FAMILLE ET SOCIALISATION PRIMAIRE

La majorité des artistes interviewées a intériorisé dès l'enfance la nécessité d'un travail salarié[44], c'est une norme sociale qui appartient à leur socialisation primaire. On peut noter que cette nécessité du travail est historiquement et sociologiquement construite, en particulier pour des individus de genre féminin. En effet, en se référant à Michelle Perrot[45] et à Françoise Battagliola[46], on peut dire que cette socialisation primaire qui inscrit le travail des femmes comme une nécessité est assez récente dans l'histoire des femmes. Même si le travail des femmes, d'après Michelle Perrot, a toujours existé[47], sa version salariée remonte à la fin du 19ème siècle avec le renforcement de la nécessité de main d'œuvre ouvrière.

> *« Faut-il le rappeler ? Les femmes ont toujours travaillé. La valorisation, abusive mais signifiante , du travail "productif" au 19ème siècle a érigé en seules "travailleuses" les salariées et relégué dans l'ombre de l'auxiliariat conjugal boutiquières et paysannes, dites plus tard "aides familiales", et plus encore les ménagères, ces femmes majoritaires et majeures sans laquelle la société industrielle n'aurait pu se développer. »*[48]

C'est cette figure de la travailleuse salariée qui semble, encore aujourd'hui habiter les consciences de nos contemporains malgré les nombreuses recompositions qu'a connu le monde du travail (et notamment les actuels bouleversements du système salarial classique). Les modèles de familles que nous allons étudier ici se positionnent donc autour de la norme du travail salarié traditionnel.

L'idée du travail des femmes s'est ensuite développée dans une majorité de catégories sociales lors des deux guerres mondiales du 20ème siècle au cours desquelles les femmes ont pu « remplacer » les hommes dans toutes sortes de professions auparavant exclusivement masculines. Françoise Battagliola souligne bien qu'en terme de chiffres ce mouvement s'est vite essoufflé mais qu'il a eu une forte portée symbolique.

> *« Apprécier les changements n'est pas chose facile car ils ne se réduisent pas aux chiffres et leur dimension symbolique se révèle importante. En remplaçant les hommes et en pénétrant les bastions masculins, la mobilisation des femmes n'a-t-elle pas contribué à ébranler les rapports entre les sexes ? »*[49]

On voit bien ici que plus qu'une ouverture factuelle des métiers d'hommes aux femmes il s'agit d'une réelle modification progressive des consciences sur ce qu'est travailler pour une femme, entre ce qu'il est possible de faire et ce qui deviendra la norme.

---

44 Comme pouvait le noter Robert Castel en décrivant la société salariale : *« la société salariale peut déployer une structure relativement homogène dans sa différenciation. Non seulement parce que l'essentiel des activités sociales est recentré autour du salariat (près de 83% de salariés en 1975). Mais surtout parce que la plupart des membres de cette société trouvent dans le salariat un principe unique qui à la fois les réunit et les sépare, et fonde ainsi leur identité sociale. (…) Le salariat n'est pas seulement un mode de rétribution du travail, mais la condition à partir de laquelle les individus sont distribués dans l'espace social. »* pp.599-600 Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale: une chronique du salariat*, Collection Folio/Essais; 349 (Paris: Gallimard, 1995).

45 Michelle Perrot, *Les femmes ou Les silences de l'histoire* ([Paris]: Flammarion, 2012). p.201

46 Françoise Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, Repères (Paris: Éd. la Découverte, 2008). p.3

47 Pour reprendre l'expression utilisée par Sylvie Schweitzer en titre de son livre Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles* (Paris: Odile Jacob, 2002).

48 Michelle Perrot, *Les femmes ou Les silences de l'histoire* ([Paris]: Flammarion, 2012) p.191

49 Françoise Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, Repères (Paris: Éd. la Découverte, 2008) p.49

La socialisation primaire des filles est donc marquée aujourd'hui par la nécessité de travailler. Les jeunes filles sont même soumises à une double injonction, elles doivent désormais combiner vie professionnelle et vie de famille. C'est ce qu'explique notamment Margaret Maruani[50] dans sa description des évolutions sociales qui ont mené du modèle du choix, à celui de l'alternance puis à celui du cumul.

> *« Dans la France des années 2000, le modèle dominant n'est pas celui du* choix *(travail ou famille), il n'est plus celui de l'*alternance *(travailler – s'arrêter retravailler) mais celui du* cumul *: pour une mère de famille, il est désormais "normal" de travailler alors qu'il y a seulement 40 ans il était tout aussi "normal" de s'arrêter dès la naissance du 1er enfant. Au-delà des statistiques, il s'agit donc d'un basculement des normes sociales de l'activité féminine. »*

Ce sont bien ces nouvelles normes sociales que nous allons pouvoir observer à partir de mon terrain, la façon dont elles ont basculé et dont elles ont pu amener les familles dont nous parlons à penser l'éducation de leurs filles. Nous reparlerons ensuite du modèle dominant du cumul dans la partie 11 sur le travail et la vie privée des femmes artistes.

Dans les familles, les filles sont donc désormais, à l'aube du 21ème siècle, éduquées pour obtenir un emploi stable. C'est ici que se pose la question de la profession choisie. En effet, dans la plupart des cas, les artistes auprès desquelles j'ai pu enquêter se sont vu encouragées par leur famille à suivre une voie « professionnalisante ». J'entends ceci dans le sens où le choix des stratégies de scolarité, en grande partie fait par la famille, est avant tout un calcul des chances de trouver un emploi à l'horizon de la vie d'adulte comme le décrivent bien Marie Duru-Bellat et Jean-Pierre Jarousse.[51]

> *« Ainsi, alors que dans les années 60, les parents valorisaient nettement moins les études de leurs filles, ils déclarent en général tous à présent une valorisation équivalente de l'éducation, pour leurs fils et leurs filles. Dès les années 80, certains travaux attestaient même d'aspirations plus élevées, quant au niveau général d'éducation visé, pour les filles que pour les garçons. Il semble que les parents aient plus ou moins conscience des réalités du marché du travail, qui font que les garçons pourront mieux "se débrouiller", même avec une formation courte (souvent, du même coup, professionnelle), que les filles, ces dernières accédant, de fait, à des emplois nécessitant un bon niveau d'instruction scolaire (vu le poids du secteur tertiaire et du secteur public dans les emplois féminins). »*

Je nuancerai ici le propos de ces deux auteurs en soulignant que depuis les années 80 la situation s'est encore modifiée. Aujourd'hui, dans l'esprit de nombreux parents, le diplôme reste une des variables les plus importantes dans la chance de trouver un emploi. En incitant les filles à faire des études, ils investissent le scolaire d'un facteur d'employabilité. Pourtant, toutes les filières n'ont pas la même valeur symbolique et pour les familles que nous allons étudier, toutes les formes d'études ne sont pas valorisées de la même manière.

Pour mes interlocutrices se posent alors deux types de question. Qu'ont-elles envie de faire et qu'est-ce que leur famille les incite à faire ? Ces deux questions ne sont ni l'une ni l'autre exemptes de déterminisme social. D'après les entretiens que j'ai pu recueillir, se dégagent différents types de profil d'artistes. Nous en accentuerons les traits afin de recourir à une typologie concentrant les

50 Margaret Maruani, *Travail et emploi des femmes*, Repères (Paris: Découverte, 2006) p.15

51 Marie Duru-Bellat et Jean-Pierre Jarousse, 'Le masculin et le féminin dans les modèles éducatifs des parents', Economie et statistique, 293.1 (1996), pp.77–93 p.78

principales caractéristiques de chacun.

Dans ce chapitre nous verrons donc, dans un premier temps, le cas des « transgressives » qui deviennent artistes contre l'avis de leur famille. Nous aborderons ensuite, le cas des créatrices « héritières » qui font ce choix de carrière avec l'aval de leurs proches. Nous examinerons enfin, les professionnelles « indépendantes » qui se sont forgé une identité en prenant une certaine distance avec l'avis de leurs parents.

1.A. CONTRE L'AVIS DE LA FAMILLE : LES « TRANSGRESSIVES »

La première figure que nous allons décrire est celle de l'artiste issue d'un milieu social populaire. La famille se caractérise par un faible revenu, les parents n'ont pas d'emploi stable ou appartiennent à une catégorie socio-professionnelle peu rémunérée. Les aspirations de ces familles sont, dans la plupart des cas, d'offrir un avenir professionnel à leurs enfants. Ce sont donc, dans le cadre de mon enquête, des parents qui poussent leurs filles à choisir une voie professionnalisante, un métier qui pourrait correspondre à leur idée de la stabilité, financière surtout. Certaines des artistes interviewées se retrouvent ainsi en conflit avec leurs parents au moment de l'expression de leurs préférences artistiques. Ce phénomène d'opposition est raconté par de nombreux hommes artistes[52] mais il est à mon avis décuplé dans le cas des femmes. En effet, cette voie n'est pas perçue comme directement rémunératrice pour les parents appartenant à ces catégories et ils rejettent l'idée que leur progéniture puisse même se former dans ce domaine. Pour certains, ces aspirations sont directement vues comme une perte de temps. C'est surtout le cas dans la tranche d'âge des artistes ayant entre 40 et 60 ans. Nous pouvons citer ici l'exemple particulier de Chantal dont les parents, le père en particulier, s'est fortement opposé, dès le départ à ses appétences artistiques. Elle dit par exemple :

> *« Avoir un cursus artistique n'était même pas imaginable, principalement pour mon père, voilà, on s'est affronté un peu là-dessus. Et puis, et puis après j'ai arrêté de me battre. Et puis je suis partie travailler en fait. »*
> *« Ouais, c'est un peu une autre époque aussi ! (rires) Presque ! Et, voilà ! Nan, mon père pouvait pas envisager ça… Ma mère, j'ai pas le souvenir qu'elle ait dit... Je pense qu'elle a suivi, suivi l'avis de mon père mais... En tout cas ça pouvait pas donner un métier. L'artistique, c'était pas un métier. Un passe-temps éventuellement mais ça... Ça pouvait pas donner un métier euh... qui fasse vivre ! »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masque.

Les parents de Chantal sont tous les deux employés. Le modèle familial semble tendre à valoriser le type de travail salarié auquel ne correspond pas un emploi dans le domaine artistique. Comme dans de nombreuses familles d'ouvriers, cette profession n'est pas considérée comme un

52 Comme par exemple par Pablo Casals, violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur espagnol (1876-1973) : *« Mon père ne voulait pas que je devienne musicien... Il aurait voulu que je sois menuisier ou charpentier, de vrais métiers où l'on peut gagner sa vie. Il savait trop bien ce qu'était alors l'existence d'un musicien. Il tenait l'orgue de l'église d'El Vendrell, une petite ville de Catalogne située à 70 kms au sud--ouest de Barcelone, où je suis né 29 décembre 1876. Il donnait des leçons de solfège et de piano, et jouait dans tous les bals et les fêtes des villages environnants. Il avait aussi créé une chorale, et composait des chansons. Mais tout cela suffisait à peine pour nourrir sa famille. Il ne pouvait imaginer que son fils ait la même vie. »* Feuilleton de la RTBF diffusé le 23 décembre 2013, transcription disponible à l'URL : http://ds1.ds.static.rtbf.be/article/pdf/casals-episode-1-texte-et-musiques-1-1354029066.pdf en mars 2016 ou Corneliu Montano, ténor canadien : *« Je suis allé contre vents et marées, parce que mon père ne voulait pas que je devienne chanteur dans la vie. Il voulait que je sois médecin ou dentiste. »* Le journal de Magog, 12 juin 2013, p.38 consulté à l'URL : http://www.myvirtualpaper.com/doc/hebdo_le-journal-de-magog/journal_magog_2013_06_12/2013061101/38.html#38 en mars 2016

« vrai » travail.[53] Ses parents, la destinent donc explicitement à une forme de reproduction sociale[54], son père en particulier souhaite qu'elle puisse exercer la même profession que lui. C'est en tout cas ce qu'elle raconte tout en soulignant à quel point l'idée de faire comme son père lui déplaisait.

> *« - Vous vous êtes arrêtée assez tôt (dans les études, après qu'elle ait déclaré regretter de ne pas avoir fait les beaux-arts) ?*
> *- Ah ben du coup, oui, oui, oui, j'ai pas, j'ai pas... Enfin j'ai fait un semblant d'études qui était pas du tout dans le milieu que je voulais, c'était vraiment pour euh... Ouais, pour faire plaisir quoi.*
> *- Donc vers l'orientation commerciale ?*
> *- Alors euh, ça a bien failli (rires). Ça a bien failli mais j'ai quand même réussi à rater les examens mais j'ai quand même bien failli être prise ! Je me souviens de ce, cette ambiguïté d'aller aux examens en me disant : « Putain pourvu que je l'ai pas, pourvu que je l'ai pas ! » Alors que mes parents rêvaient que je parte, enfin mon père surtout, dans le milieu commercial quoi. Alors que j'ai absolument pas la fibre commerciale. Je suis nulle ! Nulle à un point ! Pour vendre un truc, c'est vraiment, je, je sais pas faire quoi...*
> *- Du coup, le fait de ne pas réussir aux examens, c'était comme une forme de libération, de confirmation dans la voie qui se profilait ?*
> *- Ben oui, oui, oui. Et puis je préférais aller bosser du coup. Mais voilà ce qui aurait été bien, c'est que je persiste et que, que je fasse au minimum, au minimum un ou deux ans de beaux-arts quoi ! »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masque.

Nous voyons bien ici que par ses propos, Chantal oppose orientation choisie et orientation subie. Pour elle, les choix familiaux n'étaient pas les bons et elle raconte ainsi la rupture avec sa scolarité. Contrairement à ce qu'a pu constater Raymonde Moulin[55], ici on ne distingue pas directement une valorisation de l'échec scolaire. Le regret de Chantal de n'avoir pas suivi de parcours scolaire artistique est exprimé plutôt comme une frustration par rapport à ce qu'elle aimerait faire aujourd'hui. Elle présente son absence de formation comme quelque chose qui la freine dans la pleine expression de ses capacités. Elle aurait aimé faire les beaux-arts, rétrospectivement, pour augmenter son potentiel d'affirmation artistique. La rupture dans le parcours scolaire est ici racontée comme une rupture aussi avec le milieu social d'origine. Quand Chantal dit *« je suis partie travailler »* ou plus loin *« je préférais aller bosser »*, elle opère une double distinction. Elle s'affirme en tant qu'individu revendiquant une forme de liberté et d'indépendance vis-à-vis de sa famille et elle se distingue d'eux. Elle met en avant une forme d'éloignement physique qui peut aussi être lu comme un éloignement social, des prescriptions familiales en particulier.

Dans le cas de Chantal, nous observons que la réticence qu'elle perçoit de la part de son père est

53 Tristan Poullaouec, 'Les familles ouvrières face au devenir de leurs enfants', *Economie et statistique*, 371.1 (2004), pp.3–22. p.5 et p.8

54 Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Collection 'Le sens commun' (Paris: Éd. de Minuit, 1970). *« En réalité, du fait qu'elles correspondent aux intérêts matériels et symboliques de groupes ou de classes différemment situés dans les rapports de force, ces actions pédagogiques tendent toujours à reproduire la structure de la distribution du capital culturel entre ces groupes ou classes, contribuant du même coup à la reproduction de la structure sociale : en effet, les lois du marché où se forme la valeur économique ou symbolique, i.e. La valeur en tant que capital culturel, des arbitraires culturels reproduits par les différentes actions pédagogiques et, par là, des produits de ces actions pédagogiques (individus éduqués), constituent un des mécanismes, plus ou moins déterminants selon les types de formations sociales, par lesquels se trouve assurée la reproduction sociale, définie comme reproduction de la structure des rapports de force entre les classes. »* pp.25-26

55 *« Les artistes construisent l'histoire de leur vie en termes de don et de vocation : on naît artiste, on ne le devient pas. Dans cette logique, ils tiennent leurs échecs scolaires pour les signes prémonitoires de leur destin d'artiste. »* Raymonde Moulin, L' Artiste, L'institution et Le Marché, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.302

perçue rétrospectivement comme une envie de lui assurer un avenir sûr, une forme de stabilité financière. Cette envie n'est pas liée au fait qu'elle soit une femme d'après elle, puisqu'elle dira plus loin :

> *« - Et est-ce que par rapport à votre famille ça aurait peut-être changé quelque chose le fait d'être un garçon et de vouloir s'orienter vers une carrière artistique ?*
> *- Non, ça je crois pas. Non, je pense que c'était vraiment le, ce mot artistique, c'était même pas envisageable quoi. Je crois hein...*
> *- Donc c'était vraiment lié à la nature de l'activité, pas au fait d'avoir une fille ou d'avoir un garçon ?*
> *- Ouais. Oui, oui, parce que je prends mon frère qui a deux ans de plus que moi, à peine. Je pense que s'il avait dit qu'il voulait faire de l'artistique ç'aurait été pareil ! Par chance, il voulait faire de l'informatique donc …(rires) Il n'a pas eu à se battre.*
> *- Ça a été mieux perçu ?*
> *- Voilà, ça a été mieux perçu. Euh. Voilà. »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masque.

Dans le cas d'Annie, la situation familiale est assez similaire. Elle est issue d'une famille nombreuse et ses parents la laissent partir de la maison pour faire des études de psychomotricienne qu'elle abandonnera tout de suite. Le conflit avec son père est plus implicite mais nous retrouvons dans sa famille la même interrogation sur la voie professionnelle qu'elle a choisie. Elle raconte en particulier une anecdote assez marquante de ce point de vue :

> *« - Et du coup quand tu es devenue comédienne, comment ils (tes parents) l'ont perçu ? (...)*
> *- Ben, ils m'ont pas fait sentir, ils m'ont rien fait sentir du tout. Il y a juste un jour... J'étais déjà professionnelle hein, je devais avoir 25 ans ou 26 ans. J'étais chez eux, pour aller les voir, et puis bon, j'habitais Paris à ce moment-là. Et il y avait des amis à eux qui étaient là. Je vais dans la cuisine chercher quelque chose, et je reviens avec ce quelque chose, je ne me souviens plus... Et j'entends mon père qui dit : " Oui ben Agnès elle fait psychomotricité. " (Silence) Je n'en revenais pas ! Je n'en revenais pas ! (Silence) J'ai commencé les études de psychomotricité et tout, et ça faisait déjà au moins cinq ans que j'étais professionnelle !*
> *- Est-ce que c'était plus présentable, est-ce que c'était … ?*
> *- Je l'ai pas... Je l'ai pas acculé. Tu vois je... En fait j'ai pas, j'arrivais dans la pièce... Il ne pouvait pas me voir alors en fait j'ai fait demi-tour (rires) et puis après je suis revenue en faisant quand même du bruit et puis voilà ! (Rires) Mais tout ça pour quand même te dire... Mais il ne m'ont quand même jamais rien fait payer ! Rien ! Donc je m'en fiche de ce qu'il racontait.*
> *- Même au moment où tu as quitté ces études de psychomotricité, ils n'ont pas eu un regard de jugement par rapport à ça ?*
> *- J'ai pas souvenir. Non, non, j'ai pas le souvenir. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

La façon dont Annie se souvient de cette anecdote, la met en avant à ce moment de la conversation, est particulièrement intéressante. Pour elle, c'est certainement une façon de raconter l'opposition implicite que son père devait avoir à son choix de vie. Elle relie cet événement en le généralisant à l'idée globale qu'il se fait du métier de comédien. Tenir ce type de propos revient à dire que ça ne fait pas sérieux auprès des proches. Dans la société de pairs, ce choix ne paraît pas acceptable par sa famille. Pourtant nous pourrions avancer une autre interprétation, Annie raconte avoir une vingtaine d'années au moment des faits racontés, son père, tenant ces propos, pense peut-

être que sa passion pour le théâtre est accessoire et qu'elle s'orientera bientôt vers ce qu'il présente comme un « vrai » métier.

En partant de cette perception du transitoire, nous pouvons analyser, sur le plan sociologique, que dans notre typologie des « transgressives », la perception d'une carrière artistique n'est pas dans ce premier cas de figure, la prédisposition que les familles auraient choisi d'inculquer à leurs filles. Ainsi nous pourrions ici se rapprocher de l'idée de Bernard Lahire[56] selon laquelle le contexte familial ne rend pas forcément « *possible* » ou « *désirable* » le choix d'une carrière artistique.

> *« La famille, par l'intermédiaire de laquelle chaque individu apprend à découvrir le monde social et à y trouver sa place, est l'espace premier (primitif) qui tend à fixer objectivement – sans le savoir ni le vouloir – les limites du possible et du désirable. L'estimation subjective des chances de parvenir à telle ou telle position sociale, à telles ou telles ressources matérielles ou symboliques, n'a rien d'un calcul conscient et ne se présente jamais aussi clairement que la résolution d'un problème de probabilité. En fait, les possibilités objectives, statistiquement mesurables par les chercheurs, se manifestent dans la vie quotidienne de multiples façons et engendrent chez les acteurs des intuitions pratiques sur ce qu'il leur semble normal ou anormal, possible ou impossible, raisonnable ou irraisonné de faire, de viser ou d'espérer. »*

Pourtant, si nous analysons l'ensemble de leur socialisation primaire nous comprenons que le reste de l'acculturation au milieu artistique pose moins problème. Il y a donc tout de même dans cette orientation professionnelle quelque chose de « à la fois "possible" et "désirable" ». Il s'agit donc ici d'une transgression dans le fait d'envisager des projets d'avenir hors des conventions familiales établies mais il ne s'agit pas d'une transgression des valeurs culturelles de la famille. Ces deux interviewées ont reçu en effet assez jeunes des repères dans le domaine culturel et c'est sur ces repères qu'elles s'appuieront ensuite pour décrire ce qu'elles racontent comme la construction de leur goût artistique.

Dans la famille d'Annie, par exemple, on fréquente les théâtres. Elle a le souvenir en particulier d'être allée voir avec ses parents des pièces qu'elle qualifie de « classiques » à plusieurs reprises. La culture familiale de Chantal est plus floue, elle raconte que ses parents étaient plus intéressés par la nature que par la culture mais elle a tout de même pu fréquenter assez jeune une association culturelle de son lieu d'habitation et s'y forger une première approche théâtrale. Pour Chantal comme pour Annie la culture inculquée pendant cette première période de la vie n'est pas la même que celle à laquelle elles estiment participer aujourd'hui. En effet, d'un côté Annie se distingue de la culture « classique » en l'opposant au théâtre plus « contemporain » qu'elle pratique aujourd'hui et qui correspond à peu près au « *théâtre d'art* » tel que décrit par Serge Proust[57]. Chantal, elle, en revanche, oppose sa forme de culture « populaire » faite de cirque et de télévision à une forme de culture qui serait plus « légitime ». C'est assez manifeste dans cet extrait d'entretien où elle semble dénigrer ses pratiques culturelles enfantines, évidemment perçues différemment par le biais de sa pratique artistique actuelle.

« - En tant que spectatrice, il n'y a pas une expérience qui vous ait marquée ? D'avoir vu

56 Bernard Lahire, 'La transmission familiale de l'ordre inégal des choses', Regards croisés sur l'économie, n° 7.1 (2010), p.203

57 Serge Proust, 'La Domestication Du Corps Du Spectateur', in Rites et Rythmes de L'œuvre II, ed. by L'Harmattan, Logiques Sociales (Grenoble, France: L'Harmattan, 2005), pp.101–116

un spectacle qui vous ait particulièrement donné envie ?
- En théâtre, euh, en théâtre non. J'ai des souvenirs de cirque. Parce que mon père m'emmenait au cirque quand j'étais petite et donc une partie de mon parcours a rejoint euh, a rejoint le cirque un certain nombre d'années. Mais euh... Mais sur le théâtre, j'ai pas de... J'ai pas trop trop de souvenirs. Moi, quand j'étais gamine, le théâtre, c'était à la télé hein ! C'était euh... Je ne sais plus comment elle s'appelle euh (rires), c'était "Au théâtre ce soir" ou un truc dans ce goût-là. C'était ça le théâtre. Mais qu'on regardait, qu'on regardait en famille quand même. Mais voilà après c'était pas du... C'était pas du... d'un... C'était pas forcément d'un très haut niveau mais euh... en tout cas, on le regardait, c'est sûr qu'on zappait pas pour aller sur une autre chaîne.
- D'accord ! Et ça donnait déjà un peu envie ou ?
- Par rapport à la télé, non, pas du tout ! Le cirque, oui, beaucoup. Mais je m'en suis rendu compte euh... Plus tard. Non, tout ça c'est venu... Tout ça c'est venu quand même plus tard. Même l'affirmation côté théâtre et régie, c'est venu, c'est venu plus tard. Ça aurait pu être... Parce que c'était un peu mes choix professionnels, pas dans le jeu, pas la comédie mais euh, mais la technique m'attirait beaucoup ! J'avais un peu deux grandes voies en fait étant ado, c'était ça ou, euh... ou l'architecture intérieure. Et voilà. Et je dirais que le côté artistique c'était, c'était ma boîte de, ma boîte de couleurs, que je trimballais, euh, absolument partout quoi. »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masque.

Malgré les doutes des enquêtées nous pouvons donc dire qu'elles ont hérité d'une forme de capital culturel, que se sont transmises des dispositions acquises dans un milieu culturellement ouvert. Se rattachant aujourd'hui à une catégorie sociale particulière qui est celle des « *professions intellectuelles et artistiques* » (inscrites par l'INSEE comme appartenant aux « *cadres et professions intellectuelles supérieures* »[58] bien que ne correspondant pas forcément à des revenus en adéquation avec cette définition), elles ont donc une forme de trajectoire sociale ascendante. Cette trajectoire pourrait les pousser à considérer leur milieu d'origine comme plus proche d'une forme de « culture de masse » qu'elles sont amenées à remettre en question puisqu'elles s'identifient aujourd'hui à un autre type de culture plus « légitime ».

Sur la façon dont les individus composent des parcours culturels « dissonants » et l'établissement de hiérarchies par les acteurs sociaux, nous pouvons nous reporter au travail de Bernard Lahire[59] qui écrit notamment :

« C'est parce que tout ne se vaut pas et qu'il y a bien des "hauts" et des "bas" que les variations intra-individuelles (synchroniques ou diachroniques) de pratiques et de préférences ne sont pas de plats changements dans un éventail de comportements équivalents, de simples variations horizontales parmi une multitude d'objets ou d'activités non hiérarchisés. Chaque variation d'un niveau de légitimité culturelle à l'autre prend subjectivement un sens positif ou négatif, d'élévation ou d'abaissement, de montée ou de descente, d'avancée ou de régression, de maîtrise ou de laisser-aller »

58 *« Cadres et professions intellectuelles supérieures : Cette catégorie regroupe des professeurs et professions scientifiques salariés qui appliquent directement des connaissances très approfondies dans les domaines des sciences exactes ou humaines, à des activités d'intérêt général de recherche, d'enseignement ou de santé. Des professionnels de l'information des arts et des spectacles dont l'activité est liée aux arts et aux médias. Des cadres administratifs et commerciaux d'entreprise, salariés qui ont des responsabilités importantes dans la gestion des entreprises. Des ingénieurs et cadres techniques d'entreprise, salariés exerçant des fonctions de responsabilité qui nécessitent des connaissances scientifiques approfondies.»* D'après la nomenclature INSEE des catégories socio-professionnelles 2003, niveau 1 consultée en janvier 2016 à l'URL http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=nomenclatures/pcs2003/n1_3.htm

59 Bernard Lahire, 'Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « détester la part populaire de soi »', Hermès, La Revue, n° 42.2 (2005), p.139

En assignant à leur culture familiale un niveau assez « bas » pour reprendre la terminologie utilisée par Lahire, Annie et Chantal construisent dans leur biographie un parcours ascendant qui justifie leur position actuelle. Elles décrivent dans leur récit de vie une progression cohérente vers une culture de plus en plus « légitime » ou de plus en plus « élevée » pour reprendre l'analogie précédente.

La seule ouverture culturelle de la famille ne suffit pas à rendre possible, dans la tête des artistes interrogées, un choix de parcours professionnel artistique. La socialisation primaire entraîne parfois une forme d'autocensure qui peut donner l'impression qu'un tel choix n'est pas de l'ordre du possible. Dans la famille de Lydie où le père est technicien et la mère employée, il y a une forme d'interdiction qui est loin d'être explicite. Elle se dit elle-même qu'une carrière dans la musique est impossible mais, après 13 ans de pratique instrumentale et des études d'ingénieur, elle finit par « craquer » et s'autoriser à envisager une carrière artistique. Dans son récit biographique, elle note comment, au cours d'un stage, elle s'est soudain autorisée, d'abord à composer, puis à désirer vivre de la musique jusqu'à ne plus vouloir travailler de manière conventionnelle *« dans un bureau »*.

> *« "Bon, chacun a composé sa petite valse déjà ici ?" Un peu avec du mépris, un peu en rigolant, quoi. Mais j'ai HALLUCINE quoi ! Je me suis... Je me suis dit : "Mais c'est, c'est possible donc du coup !" Et ça a débloqué un truc dans ma tête, une espèce d'interdit, où de toute façon, je ne m'étais jamais posé la question si ça pouvait être possible ! (…) Je venais de finir mes études (…). Et j'ai passé un an à faire PLUS QUE DE LA MUSIQUE (en détachant bien les syllabes pour insister). Je me suis inscrite au conservatoire (…).*
> *-T'avais jamais composé avant cette période-là ? (…)*
> *-Jamais, jamais ! Pour moi c'était un autre milieu (…). Voilà c'était impossible quoi ! (…) Et euh tout d'un coup, ça m'est devenu possible et ça venait tout seul quoi ! (…)*
> *-Juste à la sortie des études, tu me disais ? Mais après 13 ans, 13 ans de piano quand même, ça commençait à te faire un sacré apprentissage ! Tu pensais en faire ta vie de la musique ?*
> *-Ah pas du tout ! (…) J'ai découvert tout quoi ! Le solfège, la composition tout ! Et donc 6 mois après, j'ai refait un stage (…). Et parmi les 5, il y avait 2 filles, qui ont un duo d'accordéon toutes les 2 et qui elles étaient intermittentes du spectacle. Et c'est là je crois que j'ai vraiment réalisé qu'on pouvait vivre de la musique, parce que ces filles elles avaient grosso-modo mon niveau , je voyais leur parcours, j'ai fait : "Mais elles, elles vivent de la musique !" (…) C'était un autre monde, j'avais jamais pensé, je ne m'étais jamais dit : "Tiens si j'en vivais ? Mais ça doit être compliqué..."Même pas. (…) C'était un autre monde quoi ! Et donc c'est devenu possible aussi par la rencontre des gens comme ça. (…) Et après quand même au bout d'un an de doute, j'avais quand même un diplôme d'ingénieur donc il a bien fallu que je rentabilise, par rapport à ma mère, donc j'ai dû bosser, un vrai boulot. Mais au bout de 6 mois, j'ai un peu pété un plomb. (…) En me disant : "Bon je ne peux plus bosser dans un bureau quoi !" »*
>
> Lydie, 33 ans, accordéoniste.

Nous pouvons relever, dans cet extrait d'entretien, à la fois la barrière que se met Lydie à elle-même, l'autocensure qu'elle opère mais aussi le chemin qu'impose l'éducation proposée par ses parents. Elle parle d'ailleurs de *« rentabiliser »* son parcours scolaire et son diplôme en allant travailler dans une branche qui, dans son récit, ne l'attire déjà plus. Nous percevons bien ici le poids que peut peser, même de manière plus ou moins consciente, la socialisation familiale et notamment les orientations scolaires dans les choix professionnels. Ce qui rend envisageable la transgression des normes établies au sein de la famille, ce sont des modèles divergents qui rendent visibles

d'autres possibilités. Ici, pour Lydie, il s'agira des jeunes femmes intermittentes rencontrées lors du stage comme il a pu s'agir pour Annie de la troupe de comédiens en cours de professionnalisation avec lesquels elle a monté un premier spectacle ou encore pour Chantal des premières rencontres avec le monde du cirque.

Lydie a la même lecture ascendante qu'Annie et Chantal sur l'évolution de ses goûts et de son parcours culturel. Elle reconnaît cependant, avec plus de recul, que la détestation de ce qu'aime ses parents est un peu mécanique.

> *« - Est-ce qu'il y avait des antécédents de parcours artistiques dans ta famille, dans tes proches ? Tu disais que tes parents n'étaient pas du tout branchés musique ?*
> *- Mon père, pas du tout ! Et ma mère, elle a toujours écouté des trucs qui m'ont saoulée quoi. (…) Bon, maman voulait qu'on fasse de la musique (…) quelque part, elle a poussé quand même à ça ! Bon, après ça me broutait ce qu'elle écoutait, même si c'était Barbara et compagnie ! (Rires) Mais je crois, enfin, je vais te dire, vu que c'était ma mère elle aurait pu écouter n'importe quoi mais... Je ne pense pas qu'elle écoutait des trucs nuls hein ! (…) Elle écoutait Brassens et tout, mais je ne supportais pas ! »*

Lydie, 33 ans, accordéoniste.

Cet extrait d'entretien illustre des éléments qui peuvent fortement faire penser à une analyse produite par Octobre, Détrez, Mercklé et Berthomier[60] dans leur article sur la « diversification des formes de transmission culturelle ». Dans la synthèse de cette enquête sur les pratiques culturelles des adolescents, ils notent, en particulier, que les pratiques culturelles des parents ne sont pas reproduites mécaniquement mais « *transmutées* » par les jeunes générations.

> *« Ce qui est intéressant, plus que la comparaison terme à terme des comportements culturels de chaque génération, c'est l'observation de la transmission de systèmes d'appétences différentielles. L'enquête montre ainsi que les parents les plus investis dans les loisirs culturels, quels qu'ils soient, ont des enfants qui ont une probabilité plus élevée de figurer eux aussi parmi les plus investis dans les loisirs culturels, quand bien même les leurs ne sont pas les mêmes que ceux de leurs parents (...) Ce travail de transformation à l'œuvre dans les processus de transmission culturelle peut se matérialiser aussi bien par un déplacement des contenus consommés que des modalités de consommation. (...) Cette transmutation des supports de la construction d'identités culturelles doit évidemment aux effets de contexte, déjà évoqués, notamment ceux liés à l'évolution de l'offre culturelle (...). La transmission culturelle est un processus de transmutation, non seulement des biens, des pratiques et des usages, mais également des goûts. C'est très clair par exemple en matière de musique, où il y a ce qui est transmis et ce qui est transmuté. D'un côté, ce qui est transmis, c'est le goût pour la musique et la propension plus ou moins forte à l'éclectisme (…) Mais d'un autre côté, cela ne signifie pas que les goûts musicaux des parents et des enfants, et leur variété, s'appuient sur les mêmes genres de musique. Les enfants n'aiment en effet ni systématiquement tous les mêmes genres musicaux (...), ni les mêmes genres musicaux que leurs parents »*

Nous pourrions conclure cette description d'une typologie de femmes artistes qui se construisent en opposition avec les choix familiaux sur cette idée de la *« transmutation »*, qui résume assez bien plusieurs éléments importants. En effet, dans le cas de Lydie, d'Annie ou de Chantal, le choix des parents n'est pas ouvertement favorable à une orientation artistique pour leur enfant. Pourtant, un ensemble d'éléments a rendu possible cette trajectoire, et notamment la construction dès l'enfance

60 Sylvie Octobre, Christine Detrez, Pierre Mercklé et Nathalie Berthomier 'La diversification des formes de la transmission culturelle : quelques éléments de réflexion à partir d'une enquête longitudinale sur les pratiques culturelles des adolescents', Recherches familiales, n° 8.1 (2011), p.75

de goûts pour un certain nombre d'activités culturelles. Dans les milieux les plus populaires qui sont représentés dans notre enquête (et ils le sont assez peu en terme de quantité[61]), la présence d'appétences artistiques dans la famille va être incorporée puis déplacée sur un autre type de support que celui présent dans les familles. Une forme de « *transmutation* » (plus que de transgression à proprement parler) est racontée dans les récits de vie, en même temps qu'une forme de trajectoire sociale ascendante. Il s'agit de transmutation dans le sens où les goûts culturels des familles sont transformés en d'autres types d'appétences artistiques. En ce qui concerne Annie par exemple, ses parents aimaient le théâtre très « classique » et elle va se tourner vers une forme à la fois plus contemporaine, plus engagée et moins conventionnelle de représentation. Lydie, dont les parents écoutaient de la variété française, va, elle, s'orienter vers la musique instrumentale et traditionnelle. Chantal, quant à elle, transpose le goût de ses parents pour le patrimoine dans une passion pour l'univers du cirque contemporain.

1.B. AVEC L'AVAL DE LA FAMILLE : LES « HERITIERES »

La deuxième typologie dont nous pouvons tracer les contours au vu de notre corpus est celle des familles les plus favorisées socialement. Les parents, dans ce cas de figure, occupent des emplois particulièrement valorisés sur le plan financier comme sur le plan de l'estime qui leur est accordée dans nos sociétés. Il s'agit par exemple de médecins (qui allient à la fois un parcours avec de longues études et un métier d'indépendant mais plutôt stable financièrement), d'ingénieurs ou de professeurs (je ne reviens pas ici sur la catégorie des professions intellectuelles). Nous emploierons donc le terme d'« héritières » puisqu'on va beaucoup parler ici des transmissions à l'œuvre entre parents et enfants. Je prendrai aussi pour référence le livre de Bourdieu et Passeron[62] ainsi qu'un paragraphe du livre de Raymonde Moulin[63], consacrés à ce phénomène.

Dans ce cas précis, l'ouverture à l'art est vue comme un passage obligé dans la formation des individus. Il est « de bon ton » d'inscrire les enfants dès leur plus jeune âge dans une pratique culturelle amateur. Si certains font le Conservatoire, par exemple, d'autres sont inscrits à de multiples activités extra-scolaires visant stratégiquement à cultiver à la fois leurs compétences et leur capacité de travail[64].

La famille d'Anaëlle, par exemple, ne dissocie pas pratique sportive, pratique instrumentale et scolarité. D'après celle-ci, chez ses parents s'exprime une nécessité de travailler constamment,

61 Mais en cela mon échantillon, même très parcellaire est assez représentatif des caractéristiques décrites par Raymonde Moulin *« Les artistes se recrutent surtout dans les catégories sociales élevées (…). Moins de 10% d'entre eux ont un père ouvrier et près de la moitié sont fils de cadres supérieurs, artistes ou membres des professions intellectuelles. » in Raymonde Moulin, L'Artiste, L'institution et Le Marché, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.277. C'est le même constat qu'on retrouve plus récemment dans une étude de l'INSEE : « Les professionnels exerçant des métiers artistiques se distinguent des autres par une origine sociale souvent favorisée : comparés à l'ensemble de la population active en emploi, ils ont nettement plus souvent un père cadre supérieur (25 % contre 11 %) ou profession intermédiaire (22 % contre 14 %) et beaucoup moins fréquemment un père ouvrier (19 % contre 36 %) »* Marie Gouyon et Frédérique Patureau in 'Dossier - Les Métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques...' *France portrait social, édition 2013*, p.153

62 Jean-Claude Passeron et Pierre Bourdieu, *Les héritiers : Les étudiants et la culture* (Paris: Les Editions de Minuit, 1964) loc. cit. note de bas de page n°30 p.17 de ce mémoire.

63 Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.277

64 Au sujet des stratégies familiales on peut notamment lire l'article de Agnès Henriot-Van Zanten, 'Stratégies utilitaristes et stratégies identitaires des parents vis-à-vis de l'école : une relecture critique des analyses sociologiques', *Lien social et Politiques*, 1996, pp.125–135.

quotidiennement et afin d'atteindre des objectifs clairement explicités (le baccalauréat, la médaille de sortie du Conservatoire, les championnats sportifs). La pratique d'un instrument, notamment, est présentée par Anaëlle comme une forme de discipline du corps et de l'esprit.

> *« -Le choix de l'instrument, pourquoi tu t'es orientée vers le violoncelle ? C'est tes parents qui t'ont incité à ça ?*
> *-C'est mes parents qui m'ont inscrit. Alors moi je suis…*
> *- Ils ont choisi l'instrument ?*
> *-Exactement. Parce qu'en fait, moi, j'ai 2 frères qui étaient plus âgés. Donc on a 2 ans de différence. Donc mon grand frère a f... A l'époque... Enfin mes parents sont instituteurs spécialisés, ça n'existe plus, ils étaient rééducateurs scolaires, c'est une profession qui n'existe plus malheureusement. (…) Ils prenaient, eux ils avaient une classe, ils étaient dans une, ils étaient à ********** (ville moyenne du nord-ouest d'où elle est originaire) dans 2 écoles différentes mais ils faisaient le même travail. Dans des écoles un petit peu difficiles, avec des enfants issus de l'immigration, alors à l'époque c'était le Vietnam, le Biafra, enfin toutes les guerres civiles, enfin voilà, les boat people, tout ça. Et donc eux, ils avaient une classe pour eux, et en fait ils allaient chercher les enfants, avec des cours individuels, pour les enfants qui étaient à la ramasse et puis à la fin de l'année, ben, généralement, ils avaient rattrapé le niveau. Et donc mes parents sont, bon de gauche, et puis... Et puis ont toujours voulu, ma mère a toujours voulu faire de la musique, de la danse, voilà. Et donc pour mes parents c'était très important qu'on fasse, ben qu'on soit bon à l'école, qu'on fasse du sport et qu'on fasse de la musique. En l'occurrence. Donc ils ont inscrit, donc on faisait tous de la natation, tous les midis, pendant une heure, hein ! A midi, mon père venait nous chercher, nous jetait à la piscine, on nageait pendant une heure, on retournait à l'école l'après-midi et le soir, donc mon grand-frère faisait du piano, mon frère aîné, mon second frère faisait du violon et moi j'ai, et donc moi pour compléter le trio ils m'ont dit : " ben tu vas faire du violoncelle". Ben je n'ai pas eu trop le choix en fait, et puis, et puis ben voilà : "ouais, OK, d'accord". Donc mon frère, donc on a fait quand même beaucoup, on était tous les 3 au conservatoire, et ******** (nom du frère aîné) lui il est devenu dentiste, mon deuxième frère est devenu violoniste professionnel, et ben moi, moi aussi enfin, musicien professionnel. Mais je n'avais pas, je n'ai pas eu trop le choix, en fait, donc euh... Après je ne regrette pas mais... »*
>
> Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

A travers cet emploi du temps très « chronométré », on constate bien qu'Anaëlle décrit sa famille comme à la recherche d'une forme de rentabilité des parcours scolaires et extra-scolaires. Les pratiques « de loisirs » ont un rôle très important dans la socialisation et font partie intégrante d'une « bonne éducation » pour les parents qu'elle décrit. J'émettrai ici l'hypothèse que ces pratiques extra-scolaires visent à renforcer ce que Marie Duru-Bellat appelle les « *compétences non-académiques* »[65], indispensables à la réussite (et à la reproduction sociale des élites).

Dans ces familles, les parcours scolaires sont fortement valorisés et, pour les jeunes filles en particulier, une orientation vers la littérature, l'art ou la musique fait partie des normes sociales admises, voire encouragées[66]. Tant qu'il s'agit d'études, en tout cas. Si parfois le passage à la pratique de l'art en tant qu'activité professionnelle pose question, les parents encouragent jusqu'à un

65 *« Les groupes qui contrôlent l'école vont aussi sélectionner les compétences qui seront au cœur de la réussite, de telle sorte que seuls les "héritiers" réussissent à les maitriser, et ce à des fins de reproduction sociale. Il peut certes s'agir de compétences académiques (maîtriser la culture littéraire classique par exemple) ; cependant, les compétences non académiques sont en la matière cruciales, qu'il s'agisse d'adopter un certain rapport (distancié) au langage, de fait familier des "dominants" (Lahire, 1993), ou de développer certaines attitudes. »* in Marie Duru-Bellat, 'Les compétences non académiques en question', Formation emploi, n°130.2 (2015), pp.13–29.

66 Sur les choix d'orientation et la dimension sexuée des parcours scolaires on peut notamment se reporter à Marie Duru-Bellat et Annette Jarlégan, 'Garçons et Filles à L'école Primaire et Dans Le Secondaire', in *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui (Paris: Presses Universitaires de France, 2001), pp.73–88.

certain âge la pratique d'activités culturelles et artistiques.

Le type de culture familiale dont il est ici question est considéré par les interviewées comme un ensemble d'éléments beaucoup plus proches de la culture « légitime »[67]. Les valeurs qui ont été transmises, même si elles sont parfois remises en question par les enquêtées, correspondent à une norme de ce qui est « beau », « bien », « incontournable » dans notre société, en privilégiant, par exemple, toutes les catégories d'art très institutionnalisées (musique classique, littérature, grands musées).

Ainsi, les parents d'Anaëlle écoutent beaucoup de musique classique, et l'emmènent au concert d'un virtuose de l'époque. Ils aiment le jazz, la chanson française et les textes littéraires élaborés.

> *« Et encore plus avant, vous écoutiez beaucoup de musique à la maison ?*
> *-Oui.*
> *-Plutôt du classique ?*
> *-Oui. Du classique, du classique et puis du Brel. Mes parents étaient fans de Brel. Enfin du classique et puis mon père était fan de jazz, oui oui il y avait, je me rappelle qu'on avait acheté une grosse chaîne hi-fi et puis alors, oui, oui et puis il y avait du, oui, oui il y avait des, des, oui du classique, pas mal de classique. Et puis tous les trucs qu'on travaillait, mes parents achetaient le 33 tours, avec la super version de machin, bref, oui, oui. C'était, on était baigné quand même dans la culture. Oui.*
> *-Vous alliez au concert ?*
> *-On allait au concert. Oui. Moi, je me rappelle du premier concert que j'ai vu, ben je me suis endormie mais c'était Yehudi Menuhin, qui était la STAR, c'était comme Rostropovitch au violoncelle, Yehudi Menuhin c'était une star quoi ! Voilà. A l'époque, hein. Et puis c'est l'époque du grand échiquier, je ne sais pas si tu vois ce que c'est le grand échiquier avec, je ne sais plus comment il s'appelait, qui est décédé l'année dernière, Jacques Chancel ! Tu vois, on regardait ça. C'était, c'était... Ça désacralisait un peu le classique, ça amenait le classique aussi dans les, dans ben, à la maison au lieu de regarder Patrick Sébastien, on regardait le grand échiquier. Pour, c'était un peu la grand-messe mais c'était, et puis ouais, ça désacralisait un peu le classique, c'était bien. Voilà. »*
>
> Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Dans le cas de figure des « héritières », nous pourrions opposer au conflit avec le père précédemment évoqué (au sujet des profils de « transgressives » dans la partie 1.A.), un fort soutien maternel. En effet, il est frappant de voir à quel point les interviewées mettent en avant ici un ensemble de messages d'encouragements et d'attitudes d'appuis de la part de leurs parents et de leur mère, en particulier. C'est par exemple ce que dit Morgane dans cet extrait où elle présente sa mère et sa grand-mère comme des « passeuses » qui vont rendre possible l'attrait pour le dessin.

> *« Moi, j'ai toujours dessiné. J'ai toujours dessiné et je vous dis, j'avais ma mère qui m'encourageait... Très fortement dans ce sens-là. (…) Alors première œuvre dans la démarche, j'arrive à la localiser. La démarche des panneaux. Alors sinon en première œuvre, je pense comme tout... J'ai un souvenir assez lointain de... Je faisais des, des figures de mode. Comme je vois ma fille actuellement, elle dessine des mangas, beaucoup d'ados c'est la mode, à l'époque, il n'y avait pas de manga. Mais je faisais des modèles. Je sais que ma mère, elle faisait des, elle faisait des mickeys, elle recopiait des personnages célèbres, des choses comme ça. Moi, j'ai jamais trop fait ça. J'ai pas copié en tout cas de*

67 Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Le sens commun (Paris: Les Éd. de Minuit, 1979). *« Du fait que leur appropriation suppose des dispositions et des compétences qui ne sont pas universellement distribuées (bien qu'elles aient l'apparence de l'innéité), les œuvres culturelles font l'objet d'une appropriation exclusive, matérielle ou symbolique, et, fonctionnant comme capital culturel (objectivité ou incorporé), assurent un profit de distinction, proportionné à la rareté des instruments nécessaires à leur appropriation, et un profit de légitimité, profit par excellence, consistant dans le fait de se sentir justifié d'exister (comme on existe), d'être comme il faut. »* p.252

BD ou de… Non, je dessinais. Je dessinais des personnages, des paysages… Je me souviens ma grand-mère, elle tenait une coop'. Vous savez, c'est comme un casino, un petit point de vente dans un village. Et je devais avoir, je sais pas moi, je dirais moins de huit ans. Et à chaque client, je faisais un petit dessin que je donnais comme un ticket de caisse. Ça amusait beaucoup les gens, ma grand-mère aussi et je faisais ça tout, ou une partie de l'après-midi. J'ai toujours fait ça ! Voilà.»

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Il est intéressant de constater comment Morgane dans cet extrait d'entretien met en scène une forme de linéarité de transmission féminine, presque matriarcale. Elle commence par parler de sa mère et de ses encouragements. Elle fait ensuite le lien avec sa fille, puis en arrive à la complicité qu'elle a pu entretenir avec sa grand-mère. Ce type de discours est assez présent dans plusieurs des entretiens réalisés et pose la question de la façon dont les enquêtées rattachent ou non leur identité de genre à l'éducation reçue. En effet, dans le type des « héritières » que nous sommes en train de dépeindre, Morgane se rattache aux figures féminines de sa famille pour mettre en avant une dimension sensible qu'elle décrit comme héritée des femmes de sa famille. Nous reviendrons plus précisément, dans le chapitre 9 consacré aux modèles, sur la façon dont la variable de genre entre en compte dans les héritages revendiqués. Nous pouvons tout de même déjà évoquer ici l'idée de Catherine Marry[68] soulignant à quel point le soutien parental, en particulier celui de la mère, est important pour les femmes qui choisissent une voie professionnelle peu féminisée.

« Les relations mères-filles ne sont pas toujours le vecteur immuable de la domination masculine. Les mères et les grands-mères n'apprennent pas seulement à leurs filles et petites-filles à manier l'aiguille, laver et repasser le linge, ranger leur chambre et celle de leur frère. Nombre d'entre elles leur transmettent le goût de la lecture, de l'école et des diplômes qu'elle délivre, dot la plus sûre pour acquérir une plus grande indépendance intellectuelle, professionnelle, économique. »

Parfois, dans les discours recueillis, cela va encore plus loin dans la transmission et la fille peut être investie d'un rôle réparateur dans la réalisation d'une aspiration inaccomplie (de la mère en particulier). C'est le cas pour Morgane qui rapporte la forte réticence que les espérances de sa propre mère ont suscitée au sein de sa famille. En effet, pour les grands-parents de Morgane, envisager une carrière artistique s'apparenterait à une forme de prostitution. Nous constatons bien ici la dimension genrée de la comparaison, avoir une profession artistique est connoté très défavorablement, en particulier pour une femme, cela ne peut pas être une situation « honorable ».

« Ma mère savait très bien dessiner. Elle adorait ça ! Mais la génération, ces générations-là je veux dire, faire tout ce qui était beaux-arts ou assimilé à l'époque, à 20 ans, quand elle, elle avait 20 ans. C'était comme si elle allait à la prostitution ! Les parents, veto total ! Enfin surtout du paternel. Donc il n'y a pas eu de soucis quand moi du coup j'ai manifesté cette envie-là. "Vas-y ma fille !" (…) Elle l'a très bien compris et puis surtout je pense elle a projeté. Elle a projeté ce qu'elle n'avait pas pu faire elle-même. »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Pour enrichir le propos, parlons ici du cas d'Anaëlle qui souligne la façon dont elle a accompli,

68 Catherine Marry 'Celles qui dérogent...' in Christian Baudelot et Roger Establet, *Quoi de neuf chez les filles?: entre stéréotypes et libertés* (Paris: Nathan, 2007). p.127

en quelque sorte, la « vocation »[69] frustrée de sa mère. En effet, elle présente celle-ci comme ayant eu l'ambition de devenir danseuse mais n'ayant pas pu réaliser cette « destinée » du fait de contingences extérieures.

> *« -Et tu disais que ta mère, elle aurait bien aimé peut être, avoir...*
> *-Ouais. Être danseuse. Ou musicienne. Mais au fin fond de la Bretagne, après la guerre, c'était pas facile donc, voilà quoi.*
> *-Mais elle ne l'a pas fait, elle n'a pas fait le...*
> *-Elle n'a pas pu ! Et puis ça n'existait pas à l'époque, enfin tu vois, à ********** (petite ville de Bretagne), elle est née à ********** (petite ville de Bretagne), mon père aussi. Non et puis elle avait très envie d'être institutrice. Tu vois, c'était vraiment une vocation aussi hein donc...*
> *-Et du coup, le fait que toi tu deviennes musicienne, tu disais au départ, elle envisageait plutôt classique et tout ça, ils ont eu un regard plutôt bienveillant tes parents par rapport à ce choix de métier ?*
> *-Complètement ! Complètement !*
> *-Ils t'orientaient même vers ça ?*
> *-Ah ! Vers ça. Oui, oui, complètement! Oui, oui, ils ne m'ont pas dit : "Ah non, non, il est hors de question que tu fasses ça." C'était bon, non, non. Non, non, ils ont vu que ça marchait et que j'étais douée et ma mère, c'est tout son plaisir, c'était de m'entendre jouer du violoncelle quoi. Le soir, quand elle rentrait du travail, elle se faisait un thé et puis, et puis son plaisir, c'était de se poser dans le canapé et puis de m'écouter jouer du Jean-Sébastien Bach, tu vois ! C'était un bonheur pour elle, quoi.*
> *-Donc il n'y avait pas de doute sur le parcours choisi mais peut-être plus des inquiétudes sur le, comment est-ce que tu vas gagner ta vie avec ça ?*
> *-Non. Oui. Mais elle ne se faisait pas de doute là-dessus. Parce qu'elle savait que (rires) elle savait que, que j'allais arriver à faire un truc de bien. Donc voilà... Maintenant c'est un peu plus dur maintenant. C'est maintenant que ça se pose les questions. Parce que c'est la crise, doublement dans la musique, quoi ! C'est la crise pour tout le monde, mais dans le milieu de la musique, c'est encore pire. »*
>
> Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Nous relevons, dans cet extrait, qu'Anaëlle insiste sur le bonheur, le plaisir que pouvait ressentir sa mère en l'écoutant jouer. Elle met aussi en avant la confiance de ses parents dans les choix professionnels qu'elle a pu effectuer. Il est marquant de voir à quel point la « bonne » éducation, évoquée dans les premiers paragraphes, est ici racontée comme donnant effectivement une forme de confiance dans l'avenir professionnel choisi par les enfants : *« Ils ont vu que ça marchait et que j'étais douée », « Elle savait que (…) j'allais arriver à faire un truc de bien »*. La causalité est presque directement établie entre une éducation stratégiquement pensée et un débouché logique sur le plan professionnel.

Le soutien que ses parents offrent à Anaëlle n'est pas seulement moral, il est aussi matériel.

> *« Je n'avais pas le temps d'avoir d'autres emplois mais heureusement que ma maman et mon papa étaient derrière moi parce qu'ils m'ont payé mon loyer encore pendant quelques temps. »*
>
> Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Cette assistance financière va aider Anaëlle à entamer sa carrière de musicienne professionnelle et à partir en tournée. Il ne s'agit pas d'un simple détail technique mais bien d'un assentiment bienveillant qui vont encourager Anaëlle à « se lancer » dans son premier groupe.

69 Notion que nous questionnerons largement dans le chapitre 2 et sur laquelle je choisis de ne pas m'étendre ici.

Cet encouragement des parents n'est pas négligeable, dans les propos de Louise, il joue un rôle déterminant. Si elle raconte son détachement géographique par rapport à sa famille et sa prise d'indépendance, liée au choix de ses études, elle souligne autant sa distance avec l'opinion de ses parents que l'importance de leur aval.

> *« Il n'y en a jamais eu depuis le début (d'inquiétudes de la part des proches) ! Enfin je veux dire, je suis partie à 14 ans en fait. Quand je vous dis que j'ai changé de voie, je n'étais déjà plus dans, du foyer donc... J'ai toujours été encouragée.*
> *-Et est-ce que votre entourage suit ce que vous publiez ?*
> *-Oui.*
> *-Ils lisent ce que vous publiez ?*
> *-Oui, oui, oui. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Sans s'étendre sur sa famille, dont Louise ne souhaitait pas trop parler, elle souligne quand même que leur profession ne correspond pas au mode de vie qu'on aurait pu attendre. Pour elle, ses parents, tous deux médecins, n'ont pas eu un mode de vie très conventionnel et c'est une part de l'explication qu'elle attribue à sa vocation artistique. Elle dit par exemple :

> *« -Je me demandais s'il y avait d'autres personnes qui avaient un parcours artistique dans votre famille ?*
> *-Mais je pense que les 4 sœurs là, on aurait eu, on aurait pu toutes l'être (artiste). Alors certainement que, l'air de rien, il devait y avoir un terreau. (Rires) Mais voilà.*
> *-Mais du coup, vos parents, ils ne faisaient pas, ils n'étaient pas écrivains ?*
> *-Non. Non mais par contre, ils étaient très ouverts, très manuels, très portés vers la culture certainement. Ça doit jouer, enfin je ne sais pas exactement.*
> *-Oui, vous étiez confrontés, enfin vous aviez des livres à la maison, des choses, bon, on vous emmenait voir des expositions, des choses comme ça ? Quand vous parlez d'un terreau c'est quel genre de … ?*
> *-De la curiosité. De tous les jours, un peu hors norme un peu : "Ben qu'est-ce qu'on fait ? Ah ben il est 11h30 ! Ah ben on prend les enfants et puis on va à Paris et on y sera demain matin." Voilà, ce genre de petit grain de folie là, qu'il y avait souvent à la maison. Et du coup qui, qui donne un champ des possibles hyper large. (…)*
> *-Et ils faisaient quoi comme métier vos parents ?*
> *-C'est... Ça n'a rien à voir avec le, mais médecin et dentiste. Les, voilà, les week-ends, autant une fois, on faisait du tir à l'arc dans le jardin et le week-end d'après, on commençait à construire une maison qu'on finissait, les fondations, voilà il s'arrêtait de son boulot et il construisait sa maison. Voilà, ce n'est pas très représentatif.*
> *-Du mode de vie ?*
> *-Voilà, ni des sous qu'il pouvait y avoir à la maison ! (Rires) Tu te dis : "Ah ouais ! C'est bien." Alors que non ! (Rires) »*

Louise, 33 ans, auteure-illustratrice.

En soulignant ce décalage entre les valeurs propres à leur catégorie sociale et un mode de vie raconté comme un peu « bohème », Louise se place dans une filiation que nous retrouverons dans de nombreux entretiens. Elle souligne l'ouverture d'esprit de ses parents qui lui laissent *« un champ des possibles hyper-large. »* Comme elle le raconte, c'est de cette ouverture dont elle se saisira pour forger son projet professionnel. Il est intéressant de constater, dans une rapide parenthèse, que Louise est dyslexique et voit dans le dessin une forme de compensation pour son handicap qui l'empêcha longtemps d'apprendre à lire et à écrire. Pour des parents appartenant à une catégorie sociale supérieure, le fait de valoriser un parcours artistique est donc peut-être aussi une façon de

pallier ce désavantage scolaire[70].

Parfois cette éducation aux valeurs artistiques ne suffit pas à combler les angoisses matérielles des parents. On peut prendre ici l'exemple de la famille de Berthille qui exprime, quant à elle, son accord pour le choix d'études de leur fille mais dès qu'il s'agit de devenir professionnelle dans ce domaine, commence à émettre de sérieux doutes sur cette possibilité. Berthille raconte ainsi, en caricaturant cette attitude, que ses parents trouvaient valorisant le fait d'avoir une fille dans le milieu artistique mais beaucoup moins le fait d'avoir un enfant au R.S.A. ou intermittente du spectacle.

> *« Alors les beaux-arts, ben d'abord je pense que la, les gens de la, oui, familialement, il y a eu un truc : "Oh c'est bien, ma fille !" (...) Au départ, il y avait un, familialement, il y avait un truc un peu, de, il y avait une certaine prestance, enfin une certaine, de : " Ah les beaux-arts ! Les beaux-arts..." (d'un ton ampoulé) Tout ça... Il y avait une certaine noblesse de ça. Mais quand même assez rapidement, il y avait la question : "Oui d'accord c'est bien joli mais... Mais... Tu vas faire quoi d'autre ?" Quoi. Et après, bon je n'ai pas des relations très proches hein avec ma famille. Mais sur la danse, il y a eu une phase où, où... Non, ils ont été plutôt interloqués, ce n'est pas vraiment des gens qui me suivent dans ça quoi. Ou qui... Ouais je pense qu'ils se demandent quand même, quand est-ce que je vais refaire, quand est-ce que je vais faire quelque chose de... Enfin, enfin...*
> *-De plus concret ?*
> *-Voilà. (...) Bon ça, je parle de mes parents. Mais ils me laissent quand même, ils me laissent faire ce que, tu vois là, ils ne vont pas non plus, ils ne m'ont jamais mis de bâtons dans les roues, ils ne m'ont jamais vraiment, voilà mais, mais ils ne sont pas... Il y a une fierté et à la fois une espèce de truc bizarre. Ils sont à la fois fiers que je prenne un chemin aussi qui n'est pas, je pense qu'il y a un truc comme ça, à la fois une fierté, enfin je sais pas, d'un chemin qui n'est pas, un chemin tout fait, tout préparé et à la fois une angoisse par rapport à ça et un... Une angoisse mélangée de "Ben on n'y croit pas trop." Enfin... Il y a un truc comme ça. Ben peut-être qu'aussi le truc des parents qui veulent absolument, qui ont l'envie que tu les dépasses et que tu fasses mieux qu'eux, que tu fasses autre chose et tout et puis en fait mais qui, qui... Ben non c'est dan..., enfin c'est dangereux, c'est ...*
> *-Oui, une appréhension, une crainte, peut-être de ce qui va arriver après ?*
> *-Mmh. Ouais, plus que ça, une, une gêne, une gêne, de voir quelque chose d'autre qu'ils n'avaient pas imaginé quoi.*
> *-Et qu'est-ce qu'ils faisaient comme profession, tes parents ?*
> *-Ma mère, prof d'anglais et mon père, ingénieur, prof dans une école d'ingénieur. Prof-prof. »*
>
> Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète et auparavant danseuse-chorégraphe

Berthille évoque bien l'ambivalence de la position de ses parents. Elle correspond par ailleurs assez bien au type des « héritières » que nous essayons de décrire. Dans ces familles, les parents sont favorables aux aspirations artistiques mais souhaitent qu'elles débouchent sur un statut social favorable pour leur enfant. Les interviewées se retrouvent donc face à des injonctions paradoxales qui valorisent d'un côté les pratiques artistiques, de l'autre, les activités rentables financièrement.

C'est tout à fait cette analyse qu'on pouvait déjà lire chez Raymonde Moulin[71], elle dit en effet que seuls 30% des parents s'opposent directement au choix d'une carrière artistique. Ceux qui sont d'accord pour cette option essayent toutefois d'orienter leur progéniture vers des filières porteuses, concrètes ou valorisantes.

70 Je relierais cette hypothèse à cette idée de Agnès Henriot-Van Zanten d'après qui *« les familles des classes supérieures comptent d'avantage sur la socialisation familiale que sur la socialisation scolaire pour assurer la transmission d'une identité de classe »* in Agnès Henriot-Van Zanten, 'Stratégies utilitaristes et stratégies identitaires des parents vis-à-vis de l'école : une relecture critique des analyses sociologiques', *Lien social et Politiques*, 1996 p.130

71 Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997). p.304

« Cependant, préoccupés de la sécurité matérielle de leurs enfants, les parents cherchent à négocier à moindre risque leur vocation artistique, ou leur échec scolaire, en les orientant vers des professions de substitution, de caractère para-artistique. Plutôt que l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, antichambre de la vie d'artiste, les parents appartenant aux classes favorisées optent pour des cursus scolaires conduisant aux professions de l'architecture, de la décoration ou de l'enseignement. »

En accentuant cette description typique à partir d'une approche genrée, nous pourrions dire que, du point de vue scolaire, le parcours de ces femmes est conforme aux stéréotypes de genre majoritaires. Elles se sont en effet consacrées à des domaines d'études littéraire, artistique, ce qui correspond à leur profil de genre. Par contre, cela correspond moins avec leur profil socio-économique où les études scientifiques et techniques sont plus valorisées. Elles sont ainsi dans une position d'intersectionnalité[72] où leur identité de genre est assez conformiste mais leur identité de classe légèrement déviante, surtout à partir du moment où elles deviennent professionnelles et encore plus quand leur statut est instable ou leur condition financière compliquée. C'est le même constat qui était fait par Caille, Lemaire et Vrolant[73], notant que la position des filles était paradoxale.

« Le choix de la première S est très emblématique de la situation paradoxale des filles face à l'orientation. Leur meilleure réussite par rapport aux garçons devrait les conduire à s'engager plus fréquemment vers cette filière. Or, on assiste à la situation contraire. La plus faible demande d'orientation des filles vers cette section est un phénomène général, qui traverse à la fois les différences de milieu social et les hiérarchies scolaires. Quelle que soit l'origine sociale, le décalage entre garçons et filles est important. (…) L'analyse, toutes choses égales, par ailleurs de l'impact des différentes caractéristiques sociales et scolaires des élèves sur le processus d'orientation en première S met à jour une triple différenciation : scolaire, sexuelle et sociale. Mais de toutes les caractéristiques socio-démographiques observées dans le modèle, c'est le sexe qui a l'impact le plus marqué sur l'expression de ce choix d'orientation. Le fait d'être une fille plutôt qu'un garçon a un impact négatif d'ampleur comparable à celui associé aux caractéristiques scolaires. »

Mais le choix d'une carrière artistique pour une femme appartenant à une catégorie sociale dominante n'est pas si paradoxal que cela. En effet comme le souligne bien Raymonde Moulin[74], la fille qui devient artiste offre une forme de consécration à sa famille en accomplissant une carrière, plutôt enviée, dans un domaine pour lequel elle a été fortement prédestinée par son éducation.

« Les femmes évoquent, au même titre que les hommes, le caractère précoce de leur vocation, mais cette vocation a été moins souvent contrariée par les parents que celle des hommes: 25% seulement des femmes et 36% des hommes se sont heurtés à une opposition des parents. Au moins dans les couches sociales élevées, une certaine familiarité avec les beaux-arts est associée à une tradition d'accomplissement féminin. Même si la pratique de l'aquarelle, avec celle du piano, n'est plus la forme actuelle de cet accomplissement, il n'en reste pas moins que l'acquisition d'un minimum de formation artistique accroît les chances, pour une femme mariée et mère de famille, d'élever le statut culturel de la famille. »

Cette tradition de l'accomplissement féminin, telle que décrite par Raymonde Moulin, semble

72 Concept introduit par Kimberlé Crenshaw pour *« mettre en lumière la nécessité de prendre en compte les multiples sources de l'identité lorsqu'on réfléchit à la construction de la sphère sociale. »* Kimberlé Williams Crenshaw, 'Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur', trad. par Oristelle Bonnis, *Cahiers du Genre*, 2005, pp.51–82.

73 Jean-Paul Caille, Sylvie Lemaire et Marie-Claude Vrolant, 'Filles et garçons face à l'orientation', ed. Ministère de l'Education Nationale, *Note d'information*, 02 (2012) p.3

74 Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.280

bien repérable dans les propos de Berthille comme dans ceux de ce type de famille. Je rajouterai à l'assertion de Raymonde Moulin qu'aujourd'hui, à l'heure où l'ambition n'est plus uniquement liée à la réussite sociale ou matérielle mais à une forme de réalisation de soi[75], la carrière artistique paraît une perspective d'avenir intéressante pour les familles appartenant à une couche sociale élevée.

On retrouve aussi dans ces familles des trajectoires artistiques dans la fratrie[76], ce qui n'était pas le cas dans notre idéal type précédent. Est-ce une preuve que les projets familiaux ont bien porté des fruits concrets ? Anaëlle a un frère violoniste et les deux sœurs de Louise écrivent (même si ce n'est pas leur activité principale).

1.C. « NI POUR NI CONTRE, BIEN AU CONTRAIRE... » : LES « INDEPENDANTES »

Par cette tautologie empruntée à Coluche, je voudrais présenter ici le cas idéal-typique des enquêtées chez lesquelles la socialisation primaire et le rôle de la famille vont osciller entre les deux pôles précédemment décrits. Dans le cas de ces artistes, les parents ont des professions aussi diverses que : agriculteur, fonctionnaire, orthophoniste, aide-soignante, entrepreneur dans le bâtiment, géomètre ou commerçante. Les éléments qui les classent dans une catégorie socio-professionnelle plutôt intermédiaire vont permettre aussi de les voir tendre tantôt vers un pôle idéal-typique tantôt vers l'autre, en fonction de leur histoire familiale comme de leur parcours scolaire.

Les « indépendantes » ne forment pas une catégorie purement fourre-tout ou arbitraire mais plutôt un regroupement des interviewées autour d'une acceptation des parents mitigée, prudente et somme toute assez distante pour le choix professionnel des enfants. Dans la majorité de ces cas, nous retrouvons des descriptions de prescriptions scolaires très importantes, voire décisives. Ces artistes disent avoir été influencées dans leur socialisation primaire plus par l'école que par leur famille. Si la famille n'est « ni pour ni contre, bien au contraire », c'est l'école et au-delà, l'ensemble de la socialisation institutionnelle qui sont décrits comme importants dans les orientations professionnelles.

Il se dégage, dans ces entretiens, une figure d'enseignant, majoritairement d'enseignante, qui a rendu possible l'accès à une « culture cultivée », a su faire germer l'envie, voire la passion pour l'art.

75 On pourrait ici citer Marcel Gauchet, très critique sur cette question, il dit notamment : *« Jadis conspué, honni, déconstruit, le "sujet" trône comme jamais en majesté. Mais un sujet qui doit peu à son ancêtre métaphysique hier livré à la vindicte. Un sujet tout de singularité, d'intériorité vécue et d'effusion charnelle, dont le "soi" intime a délogé le "moi" trop abstrait de la psychologie classique. Un sujet préoccupé au plus haut point par son "identité" et en quête de "reconnaissance". Un sujet pour lequel l'"émotion" constitue la pierre de touche, qu'il s'agisse de s'orienter dans le vaste monde ou de s'assurer de sa propre expérience. »* in Marcel Gauchet, 'Trois figures de l'individu', *Le Débat*, n° 160.3 (2010) p.72

76 Au sujet du capital culturel et de son rôle particulier dans la famille, on peut notamment rapporter ici cette hypothèse : *« Tout se passe comme si le nouveau mode d'appropriation du capital rendait possible (et même souhaitable) l'instauration d'une véritable solidarité organique entre les membres de la famille : par opposition aux détenteurs d'un patrimoine économique qui sont divisés, autant qu'unis par leur commune prétention à s'approprier le patrimoine, d'ailleurs toujours menacé de division et de dispersion, au hasard des héritages et des alliances, les possesseurs d'un capital diversifié, à forte composante culturelle, ont tout à gagner à maintenir les liens de famille qui leur permettent de cumuler le capital possédé par chacun de leurs membres. Ainsi, le réseau des relations familiales peut être le lieu d'une circulation officieuse ou même clandestine de capital qui a pour fonction spécifique de donner toute leur efficacité aux réseaux de circulation officielle ou d'en contrecarrer les effets contraires aux intérêts de la famille (...). Ainsi la famille "intégrée" doit sa cohésion à un principe spécifique, à savoir l' "esprit de famille" ; et l'affection comme formes transfigurées de l'intérêt spécifiquement attaché à l'appartenance à un groupe familial, à savoir la participation au capital dont l'intégration de la famille restaure l'intégrité. »* in P. Bourdieu, L. Boltanski et M. De Saint Martin, 'Les stratégies de reconversion: Les classes sociales et le système d'enseignement', Information sur les sciences sociales, 12.6 (1973) p.86

Par exemple, dans le cas de Nolwenn c'est une professeure des beaux-arts qui a joué un rôle déterminant, lui donnant confiance en ce qu'elle faisait.

> *« Peut-être vraiment le déclencheur de quelque chose tout compte fait, c'est même au milieu des beaux-arts. Même les 3 premières années, je n'ai pas réussi à exprimer quelque chose, fondamentalement personnel. J'étais un peu trop embarquée dans, dans ce format des beaux-arts on va dire. Et quand je suis arrivée en licence, c'était pour souffler et en même temps, j'ai eu la chance de rencontrer une, c'était mon enseignante de pratique, une femme superbe. Et qui m'a, qui m'a permis en fait de m'exprimer tel que je le souhaitais, sans forcément répondre aux sujets qu'elle imposait, parce qu'on est quand même, on était quand même en licence et en licence, à l'Université, l'Université c'est beaucoup plus scolaire qu'aux beaux-arts, ça n'a rien à voir. Donc voilà, il y a un programme, avec des sujets, et ses sujets, moi au bout de 2 mois, je vais la voir en lui disant bon ben que je, que les sujets ça ne m'intéresse pas beaucoup quoi. Je suis déjà dans une pratique et que, et que je préfère plutôt tout d'un coup, me, essayer de prolonger cette pratique dans ce nouvel univers, avec ces nouvelles personnes, voilà. Et elle me, voyant en fait que, je pense qu'elle a dû saisir que j'avais un certain potentiel, du coup elle m'a dit :"Ben vas-y !" Et c'est vrai que, du coup je me suis vraiment remis dans le dessin. J'ai dessiné, dessiné, dessiné. »*

Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Parfois c'est vers l'institution en général que se sont tournées ces jeunes femmes en quête d'identité[77] pour trouver un moyen d'expression adéquat. C'est ce qu'exprime par exemple Ielena dans cet extrait d'entretien où elle affirme s'être cherchée longtemps avant de « trouver sa voie ».

> *« Après j'ai pas directement fait des études de théâtre, après ça c'est plus à cause de mon parcours et de mon rapport au monde personnel hein, c'était des choses où je n'avais pas confiance, j'avais peur. J'ai jamais testé les grandes écoles et puis je ne savais pas ! Je connaissais rien en fait. J'avais une prof de théâtre qui était sympa mais j'avais, je n'ai pas eu, j'aurais été quelqu'un qui aurait eu besoin de quelqu'un qui me pousse un peu qui me dise : "Ah tu peux aller là ou là." (…) Donc je n'ai pas fait d'école de théâtre tout de suite, ni tenté les concours de grandes écoles de théâtre, je suis partie en voyage et après j'ai fait une fac de socio, anthropo et arts du spectacle. Je continuais toujours des activités théâtre à côté en fait. Du coup, petit à petit, j'ai, j'ai ensuite arrêté, j'ai passé un double DEUG arts du spectacle et socio. Avec, j'allais squatter un peu les cours d'anthropo aussi parce que j'étais très curieuse de plein de choses à ce moment-là, pas hyper, je mangeais tout ce que je pouvais quoi. Et après je suis allée faire une école de théâtre, théâtre-danse à Lyon où j'ai rencontré ******* (co-fondatrice de sa cie) et ensuite je suis partie à Paris faire ******* (célèbre école de théâtre privée). Et ensuite ben voilà, je me suis lancée dans des projets artistiques et dans le, et dans le milieu artistique mais j'avais déjà à ce moment-là 25 ans quoi ! »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Là où Ielena exprime une forme de cheminement « naturel » qui l'a orientée très progressivement vers le théâtre, je lis quant à moi, une forme d'acculturation à la culture scolaire qui l'a poussée progressivement, au travers de différents apprentissages vers la participation à celle-ci.

77 Au sens d'une multiplicité de facettes comme semble l'esquisser Levi-Strauss : *« aucune des sociétés (…) ne semble tenir pour acquise une identité substantielle : elles la morcellent en une multitude d'éléments dont, pour chaque culture bien qu'en termes différents, la synthèse pose un problème »* in Claude Lévi-Strauss, *L'Identité: Séminaire Interdisciplinaire*, Figures (Paris: B. Grasset, 1977). Malgré cette multiplicité de facettes on prendra ici le terme d'identité comme le fruit d'une *« illusion ordinaire socialement bien fondée »* car comme le constate Bernard Lahire : *« Il existe de multiples institutions permanentes, de même que de nombreuses occasions plus éphémères, de célébration de l'unité de soi. »* in Bernard Lahire, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action* (Paris: F. Nathan, 2001) p.25

Nous retrouvons un peu ce type de parcours dans les propos de Faustine. Elle a bénéficié dans le cadre scolaire d'un rapprochement avec une institution culturelle de sa région grâce à laquelle elle s'est forgée une solide culture de référence[78].

> *« Dans ma famille proche, ma mère est graphiste. Donc c'est pas artiste mais enfin c'est, c'est pas loin quoi. Il y a un rapport à ouais, à la création quand même. Oui et puis sinon chez mes grands-parents, il n'y a pas du tout d'artistes. Non. Non, non je viens d'une famille où ils aimaient bien l'art. Et puis ils m'ont emmenée, ils m'ont emmenée au théâtre, au cinéma, la musique tout ça. Mais le théâtre aussi un peu. (…) Moi, j'ai découvert le théâtre et la danse parce qu'à partir de l'écriture. Parce que j'ai gagné, j'ai fait au lycée un concours de jeune journaliste où il fallait écrire un article sur un spectacle et je suis allée voir Maguy Marin, j'ai écrit un article sur May B et j'ai gagné le premier prix. Et dans ce qu'on gagnait, c'était ce que j'ai gagné, c'était un abonnement d'un an au théâtre de là où j'étais. J'étais à ********** (ville moyenne du Sud-Est de la France), ********** (nom d'un centre dramatique national de cette ville). Et du coup, je suis allée voir ce que je voulais pendant un an. Et puis après je suis devenue amie avec eux. Et du coup en fait, ils m'ont fait open, j'allais dire open-bar, mais open-théâtre, pendant le temps que je suis restée à ********** (sa ville d'origine) et que l'équipe est restée en place, c'est à dire 3 ou 4 ans. J'allais voir ce que je voulais et puis j'allais avec eux voir les spectacles en amont enfin voilà, j'étais intégrée un peu à l'équipe. Donc c'est ça qui m'a fait vraiment découvrir la danse en fait. »*
>
> Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

A travers l'exemple de Faustine, Ielena et Nolwenn apparaissent les principales caractéristiques d'une socialisation institutionnelle à l'art, évoquée notamment par Aurélien Djakouane[79] dans son article sur la « *carrière du spectateur* ». Pourtant, l'auteur de cet article souligne bien que ces simples prescriptions institutionnelles ne suffisent pas à motiver la fréquentation d'un lieu culturel. En effet, il insiste sur l'idée que le rôle des proches (au-delà de la famille), des réseaux sociaux et aussi des médias est déterminant.

> *« De fait, si les prescriptions institutionnelles (confiance, communication...) s'affirment dans la durée, elles n'agissent que faiblement sans la médiation des proches, au moins au début. Le choix des œuvres relève du même processus. Les habitués, sans doute plus familiers avec la programmation et le répertoire, choisissent surtout leurs spectacles en fonction de critères artistiques spécifiques (œuvre, auteur, metteur en scène, chorégraphe...) tandis que les débutants sont davantage sensibles aux conseils de leurs proches, même si les critères artistiques restent majoritaires. Une fois de plus, les injonctions de l'institution culturelle elle-même, à travers sa communication, restent limitées aux habitués tandis que les novices sont plus ouverts à l'influence des médias. Enfin, l'action des relations sociales s'illustre encore à travers la question de l'accompagnement. »*

Ce qui est intéressant dans cet article, c'est qu'il permet de repenser le simple rôle déterminant de la famille en formulant l'hypothèse qu'il existe d'autres formes de transmissions culturelles qui viennent compléter, transformer ou profondément modifier les pratiques culturelles des individus. En mettant en avant ce phénomène, on constate bien qu'on s'éloigne progressivement du deuxième

78 Nous garderons à l'esprit que la « culture de référence » des enquêtées est composée d'éléments variés, de valeurs non équivalentes. Nous nous appuierons également sur l'idée que cette « culture des individus » est structurée par différents éléments dont la stratification sociale : *« Les comportements des publics ne se réduisent pas à une homologation de la légitimité culturelle, les attitudes sont plus diversifiées que ne peut le prévoir l'état de la hiérarchie sociale (...). Cependant il n'est pas possible de passer outre la façon dont l'ordre social imprègne les choix culturels. (...) Retenons également que le degré de légitimité des objets accentue ou diminue le poids des hiérarchies sociales (…). »* p.64 in Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics* (Paris: La Découverte, 2009).

79 Aurélien Djakouane, 'La carrière du spectateur', *Temporalités*. Revue de sciences sociales et humaines, 2011 p.11

idéal type de notre chapitre consacré aux « héritières » qui présentait la famille comme prescripteur culturel principal. Dans cette enquête, Djakouane démontre qu'une expérience culturelle dans l'enfance est capitale mais ne détermine pas automatiquement une appétence pour ce type de pratique et n'est pas forcément d'origine familiale.

Quels sont alors les autres éléments importants des socialisations primaires que nous pouvons observer dans les récits de vie de nos enquêtées ? Quand les artistes nous racontent leur enfance elles décrivent presque toutes une forte appétence pour les activités manuelles, une forme d'apprentissage pratique, technique qui va leur donner plus tard, l'envie de créer. Nous pouvons rapprocher cette disposition des activités extra-scolaires choisies stratégiquement par les parents des « héritières » de la partie 1.B. (pratiques sportives, sorties culturelles, découverte du patrimoine,...). L'incorporation de techniques du corps qui vont permettre ensuite d'apprendre vite, de *« s'approprier la matière »* est en particulier soulignée par Nolwenn. Elle raconte l'exigence de son père qu'elle trouve particulièrement formatrice.

> *« J'ai une capacité à, à maîtriser rapidement en fait, tout ce qui est gestes manuels. Alors ça, je pense que c'est éducation et patrimoine ! (rires) C'est comme ça, mes parents, enfin je viens comme je te disais d'un milieu d'artisans et nous, on a toujours bricolé, on a toujours mis les mains à la pâte, mon père a toujours été très exigeant sur la maîtrise des bons gestes, les bonnes attitudes d'un procédé efficace, tous ces trucs ! Et donc en fait, c'est vrai qu'on est 3 à la maison et sur les 3 on est 2 à être, voilà. On voit quelqu'un faire on sait faire. »*
>
> Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Nous retiendrons ici l'apprentissage des *« bons gestes »*, des *« bonnes attitudes »* qui est vraiment très proche de l'incorporation telle que décrite par Marcel Mauss[80], Bruno Martinelli[81] puis plus tard par Loïc Wacquant[82] ou, dans une dimension artistique plus proche de ce qui nous intéresse, par Sylvia Faure[83].

> *« Ils faisaient quoi comme métier tes parents en fait ?*
> *-Ah ben ils étaient juste dans le bâtiment en fait. Bâtiment mais bon, voilà, on a toujours bricolé à la maison, on a toujours eu un établi démentiel quoi ! Et avec mon frangin on était toujours dedans. (...)*
> *-Et tu disais que vous étiez 2 à apprendre très vite mais ce n'est pas …*
> *-Le plus petit non, le plus petit moins, moins, lui c'est un gestionnaire.*
> *-Ils ne sont pas dans une carrière artistique...*
> *-Non, non, par contre on n'est pas du tout, même mon frangin il n'est pas dans une, il a des mains en or mais il n'est pas... (…) Il trouve vite des solutions en fait, c'est à dire que transformer un bout de bois ça ne va pas lui poser de problème. On va trouver des solutions on va réussir à s'approprier la matière. On va en faire quelque chose. On ne va pas se dire : "Oh là là, ça y est, ce n'est pas possible." Ah non, tac, tac, tac. Ça je pense que ça vient de notre éducation et aussi de l'exigence de mon père quand il nous voyait utiliser ses outils. Quand il nous voyait construire des boîtes, des cabanes, des trucs... Voilà il fallait bien faire quoi. Il fallait bien faire, il ne fallait pas que ça dépasse, il ne fallait pas faire de gaspillage... (Rires) Il fallait que ça soit efficace, il fallait que ce soit solide donc tout ça c'est vrai que ça forme.*

80 Marcel Mauss, 'Les techniques du corps', *Journal de Psychologie*, xxxii.3-4 (1935).
81 Bruno Martinelli, 'Sous le regard de l'apprenti. Paliers de savoir et d'insertion chez les forgerons Moose du Yatenga (Burkina Faso)', *Techniques & culture*, 1997, pp.9–47. Nous reviendrons plus précisément sur cet auteur dans le chapitre 3 consacré aux études et à la socialisation secondaire.
82 Loïc Wacquant, *Corps et âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (Agone, 2002).
83 Sylvia Faure, *Apprendre Par Corps: Socio-Anthropologie Des Techniques de Danse* (Paris: La Dispute, 2000).

-Oui, oui ça a eu une incidence sur ta façon de travailler ?
-Ouais. C'est pour ça que du coup pour moi les techniques ce n'est pas, ne sont pas des murs, c'est pas du tout quoi, au contraire. Au contraire, c'est vraiment des moyens pour être au service de mes projets. »

Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Nolwenn souligne à quel point l'apprentissage technique, manuel, concret est important pour elle, mais elle met aussi en avant la dimension morale de cet héritage. Elle souligne en particulier à quel point il lui facilite les apprentissages, il la guide vers une forme de rigueur du *« bien faire »*, *« efficace »* et *« solide »*. On observe aussi, comme chez les héritières, que ces transmissions familiales imprègnent largement la fratrie de ce qui est une forme de capital culturel (l'incorporation de gestes techniques). Dans sa pratique actuelle des arts plastiques, on comprend que cet héritage manuel soit valorisé par Nolwenn mais il est aussi revendiqué chez Claudine qui est chorégraphe. Dans cet extrait d'entretien, Claudine mêle tout à la fois les pratiques manuelles des membres de sa famille et les pratiques sportives qu'elle a pu mener dans l'enfance.

« Mon père, avant qu'il n'y ait la guerre, donc je n'ai pas vraiment connu, je n'ai pas connu cette période-là de lui. Mais il était sculpteur sur bois. (…) Donc j'ai des petites choses qui me restent, j'ai un cadre que j'ai réussi à sauver et que j'ai gardé parce que je voulais vraiment une trace de sa sculpture. Mais tout est parti, mes frères et sœurs ont pris aussi, etc. Mais voilà, il, donc il dessinait beaucoup. Et autrement mon frère, mon frère aîné était sculpteur sur bijoux. Il travaillait pour un grand bijoutier (…) et donc lui aussi dessinait des pièces mais sur l'or, sur l'argent, sur les pierres, etc. Mais autrement, mes sœurs non, elles étaient très carrées. Et les plus jeunes, pareil. J'en ai une qui elle, la dernière est plus orientée vers le social. (...) Elle a fait du théâtre, mais pour le plaisir. J'étais plus profondément artiste. Mes sœurs aînées étaient gymnastes aussi, et championnes aussi, c'est elles d'ailleurs qui étaient mes animatrices donc c'est... D'où la sévérité (rires) très petite, des règles à suivre pour travailler le mouvement. Mais elles, elles n'ont jamais voulu continuer la danse ou... C'est moi qui le plus avait envie de continuer la danse. »

Claudine, ≈70 ans, chorégraphe.

Retenons en particulier ici la présence de *« règles à suivre pour travailler le mouvement »* qui nous ramène à l'incorporation précédemment évoquée. Il est aussi intéressant de noter que Claudine met en avant l'artisanat comme une forme de transmission, somme toute assez directe, de ses compétences pour les activités artistiques. Pourtant, on pourrait dire que l'activité chorégraphique est assez éloignée de la menuiserie ou de l'orfèvrerie. Mais c'est aussi le rapprochement entre artisanat et artiste que faisait Raymonde Moulin[84] dans son chapitre consacré aux « héritiers ».

« Le taux de transmission professionnelle apparaît nettement plus élevé dès lors qu'on adopte une définition plus large de l'activité artistique. Chez les mères d'artistes qui exercent ou ont exercé une activité professionnelle, on constate, tout comme chez les pères, une forte surreprésentation des professions artisanales et des activités artistiques ou para-artistiques (…). En élargissant l'univers familial de référence, on constate que plus des deux tiers des artistes ont des liens de parenté avec des artistes et un cinquième d'entre eux ont au moins 3 artistes dans la famille. »

Nous pouvons partager le constat de Raymonde Moulin en lui apportant une teinte qualitative. En effet, dans de nombreux entretiens sont mentionnés des membres de la famille plus proches de

84 Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.277

l'artisanat que d'une profession directement artistique. Je formulerai l'hypothèse que s'opère, ici encore, une forme de distinction. On se rattache à une tradition, un savoir-faire artisanal pour mieux s'en détacher en évoquant la différence avec la dimension plus intellectuelle ou plus abstraite de l'art. On reconnaît donc volontiers un héritage du point de vue des savoir-faire mais on s'en détache du point de vue des savoir-être. C'est pour moi une façon de se distinguer de sa famille et d'affirmer sa singularité, ce qui est capital pour un artiste (et nous en reparlerons dans le chapitre 2 consacré à la vocation). Quand Claudine dit *« j'étais plus profondément artiste »*, elle se distingue de ses sœurs (qu'elle dote d'une profonde rigueur) et s'affirme comme un individu indépendant pourvu d'un don (dont nous reparlerons dans le chapitre 2 sur la vocation).

La présence dans la famille d'individus ayant une pratique artisanale ou para-artistique est donc une façon pour nos enquêtées de souligner leur appartenance à une lignée marquée par une forme d'ouverture d'esprit qui rend possible le destin artistique. Cela leur permet aussi de se distinguer de cette lignée en insistant sur la singularité et l'indépendance de leurs choix.

Pour parler de l'ouverture d'esprit familiale ou des projets que pouvaient forger les parents à leurs égards, plusieurs interviewées évoquent une pratique intensive du sport. Cette valorisation intensive des compétences sportives dans les socialisations primaires va souvent forger chez elles un goût pour la réussite, une acceptation de l'ambition. Ces dispositions apparaissent notamment dans les propos de Ielena dont les parents rêvaient pour elle d'un avenir de championne.

> *« Oui, oui mes parents ils n'ont pas... Ils ont rêvé des choses jusqu'à nos 18 ans quoi, moi j'ai fait de la natation beaucoup et je ne sais pas pourquoi, ils ont rêvé que je sois championne de natation, mais je... Je n'ai jamais compris pourquoi. Et puis à 18 ans je pouvais faire ce que je voulais donc euh, je fais ce que je veux. J'ai toujours fait ce que je voulais. (…) Une grande liberté même parce que, quand j'étais au collège, j'étais la seule dont les parents ne venaient pas voir les profs (rires) dans les réunions parents-profs là (rires) ! Ça m'emmerdait, j'avais envie qu'ils soient plus présents (rires). Non, ouais, j'ai, pas eu de, c'était plus qu'une liberté, c'était une sorte, enfin c'est une... C'était pas ça qui les intéressait dans la réussite de leurs enfants. A part le fait d'être champion de natation (rires) ! »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

En rêvant pour elle d'un avenir de compétitrice ils ont forgé des ambitions de réussite qui placent Ielena dans une position inconfortable. Elle considère aujourd'hui que ce qui était important pour eux, différait de ce qui lui importait à elle. Pourtant, lorsqu'elle évoque *« une grande liberté »* nous pouvons penser que cela a joué un rôle dans la façon dont elle a pu progressivement envisager de construire une orientation artistique.

Parfois le sport pratiqué va directement enrichir la vocation des enquêtées. C'est le cas pour Claudine qui pratiquait la danse classique en complément d'un parcours de gymnaste de haut-niveau. C'est aussi le cas pour Faustine qui s'est intéressée au hip-hop par la musique puis par le sport avant de s'en saisir comme d'un moyen d'expression dans son activité artistique actuelle.

> *« Comment j'ai commencé à m'intéresser à la danse, par le hip-hop, je m'intéressais d'abord au hip-hop, à la musique. Essentiellement. Enfin c'était plus visible. Et puis ça me parlait beaucoup en terme, c'était dans les années 90-95 tu vois, c'était assez politique à ce moment-là. Donc c'est ça qui m'intéressait, la musique et puis les textes. Et voilà j'ai regardé, moi j'étais plus dans le corps en général, c'était, ça qui me parlait. Je faisais*

beaucoup de sport, j'aimais bien la danse mais pas... Et donc je suis allée à un, chercher des cours de danse hip-hop. Et voilà, et j'en ai trouvé. (Rires) Donc j'ai commencé comme ça, prendre des cours, et j'en ai fait tout de suite beaucoup parce que j'ai commencé vers 20 ans. J'ai commencé tard. Et donc tout de suite, j'en ai fait énormément, ça me, ça me parlait, c'était mon truc quoi ! Donc autant le faire vraiment. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Dans les socialisations primaires de ces enquêtées « indépendantes » se lit également une forte influence de la pratique artistique « en amateur ». Dans leur famille, beaucoup de proches ont une ou plusieurs compétences dans le domaine artistique mais ne les ont pas transformées en activité professionnelle. C'est aussi le cas pour Rosalie qui explique que dans sa famille d'agriculteurs beaucoup de ses proches étaient passionnés de théâtre.

« - (…) Est-ce qu'il y avait déjà dans ta famille des gens qui faisaient un peu des choses comme ça ? Qui étaient déjà dans le créatif ?
-Ben en fait pas du tout. Mais un peu quand même. (Rires) Enfin, mes parents sont agriculteurs donc moi j'ai grandi dans une ferme au fin fond de la campagne en Bourgogne, mes grands-parents aussi étaient agriculteurs, du coup c'était, il n'y avait pas de personnes qui vivaient vraiment de la photo. Après euh, c'est vrai que mes grands-parents et mon père ont fait beaucoup de théâtre. Ils chantent, ils dansent, ma grand-mère, elle, joue de la musique. Et du coup bon il y a peut-être un peu ce côté-là artistique donc c'est vrai que moi ils m'ont toujours encouragée à, quand même, à poursuivre dans cette voie. Même si ben oui, ça pouvait être dur, ça va, enfin c'est assez casse-gueule, c'est hyper instable et, mais en tous cas à aucun moment, mes parents ou les gens de ma famille m'ont dit :"Mais t'es sûre que tu pourras en vivre ?" Enfin il n'y a jamais eu de doute ou…
-Plutôt un soutien du coup ?
-Ah oui, oui, oui. Complètement d'ailleurs, c'est même, enfin ils m'ont même beaucoup encouragée. Et aussi j'ai vu mes grands-parents me dire que eux aussi ils auraient peut-être aimé faire du théâtre toute leur vie mais que voilà, ils étaient à la ferme et à l'époque c'était, c'était comme ça quoi. Donc euh, donc il y a ça et après il y a deux semaines euh... Ma grand-mère m'a dit que j'avais une arrière-grand-mère qui faisait beaucoup de photos. (Silence) Et en plus pour l'époque ! Enfin les appareils étaient quand même assez rares. Parce que du coup c'était plus au début des années 1900 quoi. Et du coup elle a récupéré des albums euh, et du coup elle avait des albums blindés de photos de famille, de choses, d'événements, du quotidien à la ferme... Et peut-être que voilà il y a un gène ! (Rires) »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Rosalie accorde à la fois de l'importance à la présence dans sa famille d'artistes amateur mais aussi au soutien de ses proches. Dans le paragraphe consacré aux « héritières », nous avons vu que les encouragements prodigués par la famille sont capitaux pour ouvrir l'espace des possibles d'une carrière artistique. Nous retrouvons également ici le motif d'une transmission matrilinéaire dans une variation jusqu'à présent inédite dans notre enquête. Quand Rosalie présente son arrière-grand-mère photographe et la rareté de cette situation, elle met bien en avant l'idée que le rôle des pionnières est primordiale dans la transmission d'une passion culturelle. Nous pouvons saisir ici un parallèle possible avec l'analyse que fait Catherine Marry[85] sur le profil des techniciennes en mécanique et de leur famille.

« Le vécu d'une transgression dépend aussi de l'histoire familiale. La souffrance est atténuée voire le bonheur possible, lorsque les filles ont des modèles féminins positifs

85 Catherine Marry 'Celles qui dérogent...' in Christian Baudelot et Roger Establet, *Quoi de neuf chez les filles?: entre stéréotypes et libertés* (Paris: Nathan, 2007) p.126

d'identification ou s'en écartent mais avec le double soutien maternel et paternel. C'est le cas de techniciennes en mécanique et électricité dont les mères voire les grands-mères sont déjà des femmes atypiques par leur goût pour des activités "masculines" (travail à l'extérieur, bricolage, sciences, sports...) et dont les pères, élevés par de telles femmes, respectent et estiment les femmes, leur souci de liberté, d'émancipation. Le brouillage des rôles dans les couples parentaux n'implique ni dévalorisation du masculin ni dévalorisation du féminin (…). »

Nous observons également la figure des choix artistiques inaboutis, de la carrière *« avortée »* des *« parcours tués dans l'œuf »* dans le récit de Sandrine. Elle semble s'accorder, comme Anaëlle, un rôle de « réparatrice » vis à vis des frustrations familiales. En racontant les freins que ses propres parents ont pu rencontrer elle met en avant aussi la singularité de ses propres choix professionnels et l'importance des encouragements qu'elle a reçus.

« - Et du coup tu parlais un peu de ta famille, est-ce qu'il y a des antécédents de parcours artistiques professionnels dans tes proches ? Est-ce qu'il y a des gens qui en ont fait leur métier, bon pas forcément de la photo mais dans l'art... ?
- Non mais euh... En parlant un petit peu par rapport à l'histoire familiale je me rends compte que, il y a des, dans mes mère ou tantes, etc, des gens qui auraient aimé euh, faire les beaux-arts etc. et qui ne l'ont pas fait. Parce que mon père était pianiste amateur. Lui il voulait être pianiste. Mais ses parents lui ont dit : "Mais c'est pas sérieux !" Parce qu'à l'époque, voilà c'était non, ce n'était pas un métier. Enfin à l'époque et aujourd'hui aussi pour plein de gens, mais voilà. Euh oui, peut-être ouais. Mais ce sont des parcours tués dans l'œuf on va dire, enfin. Avortés.
- Donc dans ta famille, il y avait un intérêt pour les arts mais pas de parcours professionnels dans le domaine, c'est ça ?
- Non, non. Pas assumé, on va dire. Pas osé, je ne sais pas.
- Et toi, quand tu as commencé on t'a plutôt, même si c'est récent, on t'a plutôt encouragée dans cette voie-là, ou au contraire tu as entendu le discours : "C'est pas un métier ! etc… " ?
- Oui, oui… Non et puis en plus, j'étais trop vieille pour qu'on me dise quoi que ce soit. (Rires) Non, non, mais on m'a plutôt encouragée.
- Et est-ce que je peux te demander ce que faisais tes parents comme profession ? (...)
- Bien sûr ! Ben mon père était géomètre-expert et ma mère a fait plusieurs métiers, elle a eu une boutique, après elle a bossé, elle a commencé dans l'éduc' nat' mais ça lui a pas du tout convenu. Elle a eu ensuite, elle a été commerçante. Et ensuite elle a bossé dans le tourisme. Elle a fini sa carrière dans le tourisme, elle a fait le tour du monde. Mais bon. Plusieurs métiers.
- Dis donc de géomètre à pianiste ça fait une différence, c'est pas pareil ?
- Ben je sais pas, en même temps, il y a sûrement des, on peut trouver des accointances mais c'est sûr que lui il était pas heureux. Enfin voilà il était... Je pense que c'est des parcours frustrés quoi ! C'est des, c'est des gens qui vraiment lui dès qu'il arrêtait son boulot voilà il arrivait, il se mettait au piano, voilà c'est... Piano photo. (Silence). »

Sandrine, 47 ans, photographe.

C'est cette même amertume qu'on note chez Séverine. Elle décrit sa mère comme une *« artiste frustrée »* puis parle brièvement de la profession artisanale de son père mais on a l'impression, qu'ici encore, c'est le parcours abandonné de sa mère qui lui semble important dans la socialisation primaire qu'elle reconstruit dans son récit.

« Alors ma mère, oui. Je pense que c'est une artiste frustrée (rires). Ouais, elle a un bon coup de crayon et elle n'a jamais osé quoi que ce soit parce que... Elle venait d'une famille hyper modeste et que voilà il fallait que, elle a bossé. Mais elle, oui ! Après, ouais je pense qu'ils ont quand même sensibilisé. On n'était pas tout le temps fourré dans les musées mais on y allait, on allait voir des expos, on allait voir des spectacles, donc je pense que

ouais, ils m'ont quand même transmis ça. Je l'ai pas... J'ai pas été autodidacte là-dedans, des fois, vous avez des gens qui, voilà qui, des enfants qu'on emmène jamais, tandis que si moi j'ai, enfin c'était pas systématique mais on y allait quand même souvent. Alors il y avait beaucoup, mes parents, c'était plutôt les vieilles pierres, les choses comme ça mais ça fait partie d'un tout, je pense hein. Ils étaient pas trop art contemporain mais par contre, oui, à la maison il y avait des tableaux, il y avait des choses de sculptures, je pense qu'il y avait une ambiance mais bon il n'y avait pas de parcours artistique professionnel. (…) Non mon père était menuisier. Et ma mère a travaillé dans une banque mais vraiment, c'était pas sa vocation. C'était parce qu'elle a pu travailler là-dedans très jeune et voilà, sinon elle aurait... Mais avec un côté manuel des deux côtés un côté voilà. Mais pas professionnellement. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

J'aimerais souligner ici deux phrases qui me paraissent importantes. *« Elle n'a pas osé »* suggère, de la part de Séverine, une double lecture. Elle présente sa mère, comme à la fois contrainte par le contexte (famille *« hyper modeste »*, nécessité du travail très jeune) et pas assez « libérée » pour oser transgresser ce contexte familial. En décrivant ainsi sa mère elle se place elle-même dans la position d'avoir osé (on le verra plus loin à l'occasion d'une reconversion professionnelle) entrer dans une carrière artistique. *« C'était pas sa vocation »* montre plutôt que la mère avait de fortes appétences pour le dessin, *« un bon coup de crayon »* mais qu'elle n'en a pas fait sa profession, ici par contrainte familiale. C'est en tout cas la lecture qu'on peut faire des propos de Séverine.

Nous retrouvons dans une forme d' « autrui généralisé », ce type de discours dans l'entretien avec Pauline. Elle décrit ainsi la famille de sa mère comme des passionnés de musique. Elle replace elle aussi dans un contexte plus ancien supposé plus difficile ces passions qui ne se sont pas transformées en profession.

« -Est-ce qu'il y avait des antécédents de goût, de parcours artistique dans ta famille ? Est-ce qu'il y a des gens qui vivaient d'une profession artistique ?
-Non. J'ai une famille qui est vraiment, enfin... qui aime bien les pratiques artistiques. Mon père il aime beaucoup dessiner ou peindre. Mais il le fait peu. Mais je sais qu'il aime ça. Et ma famille, du côté de ma mère, ils sont vraiment amateurs de musique, chanson, guitare, etc. Et je pense qu'elles... Enfin je dis elles parce qu'elles sont, ma mère a plusieurs sœurs et elles font, enfin elles ont toutes un profil où, on sent qu'elles auraient eu potentiellement l'envie et les capacités de faire un petit bout de chemin de carrière artistique quoi. Mais que c'était une époque aussi où ça, ça se faisait moins, c'était peut-être pas sécurisant, du coup ben elles sont parties dans des carrières plus, voilà plus conventionnelles. Mais voilà, il y avait tout ça, ce goût là et puis le, aussi ben du coup moi mes parents ne m'ont jamais dit : "Mais tu es folle ! Tu t'embarques dans un truc vraiment incertain." Je n'ai jamais eu ce genre de discours là »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Ces propos sont vraiment intéressants car pour Pauline, le contexte familial est directement bénéfique pour elle. Grâce à l'expérience de ses aînées, elle bénéficie de la bienveillance de ses parents.

« -Ils t'ont encouragée du coup ?
-Ouais enfin ils m'ont laissé faire. Et puis ben régulièrement, ils assistaient au spectacle, ils entendaient des, les disques, le clip. Et du coup ben chaque fois, ils sont très enthousiastes, ils sont hyper fiers ! (rires) Ils sont très contents donc en fait c'est pas tant,

c'est pas tant qu'ils m'ont stimulée c'est qu'à chaque fois que j'ai fait des propositions, ils étaient là, pour, pour voir comment ça avançait et puis vache... me faire des retours vachement encourageants et... Voilà, donc là ils me demandent tout le temps : "Alors qu'est-ce que tu vas faire ? (d'un ton curieux et enthousiaste) T'en es où ? C'est quoi ton prochain truc ?" Alors ça fait...
-Ouais ils suivent tes projets ?
-Ouais. Enfin c'est pas, ils ne me harcèlent pas mais euh, ouais, quand même, ils sont bien intéressés et ils viennent régulièrement. (…) Ils étaient éducs tous les deux. Plutôt milieu socio, ouais social ou médical, pour le reste de ma famille. J'ai pas mal d'infirmières, éducatrices de jeunes enfants tout ça. Tout autour des gens et de l'aide aux personnes. Voilà. Et mes sœurs sont aussi dans des sphères artistiques. Comme quoi, il y avait quand même un, un terreau pour ça. Pour qu'en tous cas, on puisse s'exprimer là-dedans.
-Dans la musique aussi ?
-Non pas là, enfin un petit peu mais de manière amateur pour l'une d'entre elles. Mais plutôt le graphisme et la danse pour l'une des deux et puis pour l'autre c'est plus une pratique proche de l'artisanat mais euh, artisanat créatif aussi. Ébénisterie, elle travaille sur des maquettes, des reproductions, donc des, des choses qui demandent à la fois une grande technique et puis en même temps voilà une sensibilité artistique aussi quoi. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Nous noterons ici l'importance du *« terreau »* pour l'ensemble de la fratrie. Si Pauline estime avoir bénéficié d'une famille compréhensive, elle souligne aussi les influences de ses sœurs dans le domaine de ce qu'elle appelle le *« sensible »*. Sans surprise on retrouve pour la quatrième fois dans notre enquête un(e) proche artisan(ne) dans le domaine du bois. Nous pouvons, dès lors commencer à penser que le contexte familial et de socialisation primaire favorable à l'émergence de femmes artistes partage les valeurs morales du monde de l'artisanat.

Nous rapprocherons cette importance des transmissions familiales dans les propos de nos interviewées à l'analyse d'Olivier Donnat[86]. Il a en effet analysé la façon dont peut se « *transmettre une passion culturelle* ». Dans cet article, il montre bien comment les prescripteurs familiaux peuvent avoir un rôle très fort. Il montre aussi comment les pratiques culturelles se transforment et évoluent une fois transmises. Du côté des « *receveurs* », il note en particulier que les filles sont très réceptives aux prescriptions familiales ce qui permettrait peut-être de mieux comprendre pourquoi ce thème de la famille est si présent dans notre enquête.

« La transmission d'une passion culturelle présente un caractère sexué dans toutes les générations : les femmes sont plus nombreuses que les hommes à avoir reçu une passion dans le domaine de la lecture – ceci est particulièrement vrai pour les 14-28 ans – ainsi que dans ceux du spectacle vivant et des arts plastiques, tandis que les passions regroupées dans le poste "connaissance" sont plutôt masculines, dans toutes les générations. Celles qui relèvent du domaine musical apparaissent de ce point de vue plus équilibrées : elles sont plutôt féminines dans les générations anciennes mais se sont masculinisées chez les moins de 45 ans, probablement en rapport avec la montée des musiques amplifiées. »

Dans l'ensemble de ces témoignages, nous pouvons dégager la même distance avec la culture familiale déjà évoquée dans le paragraphe consacré aux « transgressives » (1.A.). Les parents de Séverine n' *« étaient pas trop art contemporain »* alors que c'est précisément le courant artistique auquel elle se rattache aujourd'hui, *« c'était plutôt les vielles pierres les choses comme ça »*.

86 Olivier Donnat, 'La transmission des passions culturelles', *Enfances, Familles, Générations,* 2004 p.4

Faustine, qui a commencé par être danseuse hip-hop avant de devenir chorégraphe contemporaine, nous explique avoir l'impression d'appartenir à une autre culture que celle du hip-hop *« en tout cas (pas) celle du hip-hop traditionnellement quoi. »* Elle attribue ensuite ce sentiment d'étrangeté au travail de son père, médecin, qui aurait dû la rattacher selon elle à un autre type de pratique.

Olivier Donnat[87] émet l'hypothèse que la transmission d'une passion culturelle peut être liée à une forme de reproduction ou à une forme de rupture. Nous retrouvons le motif de la reproduction chez les « héritières » décrites dans le paragraphe 1.B. et celui de la rupture chez les « transgressives » du 1.B..

> *« Aussi, est-on tenté de considérer que l'intérêt pour la culture – notons bien qu'on pourrait dire la même chose à propos du sport, du bricolage ou de la pêche – relève pour l'essentiel de deux logiques : la première se situe sur le registre de la reproduction quand une "passion" permet de prolonger une tradition familiale ou locale, et ainsi d'affirmer ou de renforcer une appartenance héritée ; l'autre s'inscrit plutôt dans un registre de rupture ou d'arrachement à ces appartenances héritées, quand la "passion" traduit une volonté de s'en affranchir ou répond à une recherche de "libération" ou d'expression de soi. »*

Pour ce que nous avons pu constater dans la typologie des « indépendantes », le rapport à la famille peut aussi être ambivalent. Nos enquêtées rapportent en effet des discours évoquant l'importance des goûts culturels familiaux mais aussi la forte distinction d'avec ceux-ci.

Ielena, qui est devenue comédienne, avait une culture théâtrale limitée au cinéma voire à la télévision, elle affirme n'avoir connu le théâtre que par l'intermédiaire de l'école. Elle situe donc ses origines dans une forme de culture assez « populaire ». La culture « légitime » correspond pour elle à ce qui s'apprend à l'école.

> *« Moi l'enfance c'était la télé. Et c'était Charlotte Gainsbourg à la télé des voisins, parce qu'en plus nous on n'avait pas vraiment la télé. Et c'était ça, le cinéma, j'ai jamais été au théâtre. Parce que dans ma campagne il n'y avait pas de théâtre. A part les trucs qui viennent dans l'école là les spectacles de marionnettes ou les cirques. Et du coup dans le cadre de l'école on avait des ateliers théâtre donc j'ai fait du théâtre au niveau scolaire et puis en activité locale quoi. Euh MJC, et après au lycée où j'étais il y avait l'option théâtre, à la fac. Non pas à la fac ! Au lycée. Et j'étais à l'option théâtre mais de manière un peu bâtarde parce que mes parents me, enfin je faisais beaucoup de natation en fait. J'avais un niveau de compétition en natation. Du coup j'avais beaucoup d'entraînement et du coup du fait de mes entraînements de natation qui prenaient la priorité j'ai été dans l'atelier théâtre du bac théâtre mais dans la classe euh, genre quand j'étais en première j'étais avec les secondes, j'étais tout le temps un peu en décalage. Et je suis allée pour la première fois au théâtre quand j'avais 17-18 ans. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Chez Ielena ce décalage entre culture familiale et culture du milieu professionnel d'exercice se fait plutôt par l'intermédiaire de valeurs politiques.

> *« Je dirais qu'il y a une ouverture sur le poétique. Mais le poétique de la vie quoi. Il y a un truc un peu à l'anarchiste (rires) mais anarchiste ah, je ne sais pas si c'est le mot en fait mais quelque chose de... Parce que c'était, mes parents ils n'utilisaient jamais ce terme mais... Mais quelque chose où ils sont, ils appartenaient pas, quoi ils n'étaient pas affiliés à quelque, à un mouvement ou à quelque chose comme... C'était comme ils étaient étrangers en plus, ils n'étaient même pas politisés. Du coup il n'y avait aucune, ils n'avaient aucune référence de rien du tout en fait. (…) Mes parents c'est pas des anciens*

87 Olivier Donnat, 'La transmission des passions culturelles', *Enfances, Familles, Générations*, 2004 p.1

68ards. Parce que je dis ça, parce que dans le milieu des arts de la rue il y a beaucoup des 68ards, ils font toujours référence à cette époque-là maintenant. Et c'est pour moi une époque qui me, que j'ai pas du tout porté dans ma famille, on ne m'a rien transmis de cette histoire-là, de cette mouvance-là, ou de la gauche et de la droite ! Quoi ma mère elle est suisse-allemande, il n'y a, dans sa façon de voir les choses politiquement, elle ne réfléchit pas en gauche ou en droite. De toute façon ils sont tous à droite en suisse. Quoi c'est très étrange. Disons que je ne corresponds pas du tout à la culture artistique française que j'ai ensuite appris à la fac où... J'ai grandi dans un vrai décalage en fait. Et ce décalage je me rends compte que c'est une richesse, quelque chose qui me nourrit. Et je suis souvent en décalage aussi. »

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Nous percevons ici à la fois une sensation de *« décalage »* et une affirmation de cette singularité comme une véritable *« richesse »*. Nolwenn décrit le même décalage qu'elle semble vouloir « compenser » en « éduquant » ses propres parents à l'art contemporain.

« -Quand tu as décidé de devenir artiste est-ce que ta famille a porté un regard particulier sur ton parcours ? (...)
-Ben ça les a fait flipper quoi, c'est tout. Ouais. (Rires) C'est tout. Flipper et puis de se dire bon que là du coup ils me laissaient m'embarquer dans une aventure dans laquelle ils ne pourraient pas du tout m'accompagner. Donc un peu, un peu démunis quoi, un peu en se disant : "Bon ben du coup on ne pourra pas l'aider quoi !" C'était plus ça quoi tu vois. Pour des parents je pense que c'est plus ça. Ouverts, ils sont ouverts donc bien, ils ne jugent pas, ils savent très bien qu'ils n'y connaissent rien, ils n'y connaissent pas grand-chose, ils n'ont pas beaucoup de regard. Ils s'y intéressent mais ils n'émettent pas forcément d'opinion parce que... Ils n'ont pas une prétention mal placée en disant : "ça c'est beau, ça ce n'est pas beau", pour eux ils se disent que ça va au-delà de ça, donc ils ont besoin de saisir, voilà un peu plus le processus de l'artiste pour peut-être appréhender l'œuvre. Donc voilà. Voilà ce sont des, ce sont des personnes très ouvertes. Donc ils ont... Ouais »

Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Nous constatons dans cet extrait à la fois l'idée de l'ouverture qui rend possible le fait d'envisager une carrière artistique et l'idée que ses parents sont très éloignés de la forme d'art qu'elle pratique : « *Ils n'y connaissent rien* » et « *ils n'ont pas une prétention mal placée* ». Elle continue son récit en insistant sur la grande « *confiance* » que lui accordent ses parents. Confiance qui n'est pas sans rappeler la confiance des parents d'Anaëlle quant à son avenir dans la musique.

« -Donc il n'y a pas eu une opposition à ce que tu choisisses cette voie-là ? Des inquiétudes de parents ?
-Non. Non. Des inquiétudes et puis des inquiétudes surtout, pas d'opposition mais plutôt : "Qu'est-ce que tu vas faire avec ça quoi ? Tu penses que tu, on peut gagner sa vie avec ça ?!" (Rires) C'était plus ça en fait, eux ils sont très pragmatiques, donc faire des études artistiques c'est une chose, mais des études artistiques qui ne mènent à aucun métier whaou ! Voilà. Et en fait, ils m'ont toujours fait confiance, ils ont toujours su que je pourrai me débrouiller. Même mon père le premier, c'est un de ses amis qui me l'avait dit en me disant : "Nolwenn de toute façon je la laisse faire elle a la tête sur les épaules. Je ne sais pas du tout où elle va..." (Rires) Voilà.
-Il y avait quand même une confiance ?
-Il y a une confiance, il y a toujours eu une confiance. Bon. Mais après ils ne comprennent rien ! (Rires) Ils ne comprennent rien, mais ça les fait marrer je crois. »

Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Ici, la façon de rapporter les propos de son père est intéressante : « *je pourrai me débrouiller* » et « *elle a la tête sur les épaules* ». Il s'agit de deux expressions qui sont directement reliées à l'idée de gagner sa vie, de « s'en sortir » financièrement.

Malgré la distance que Nolwenn place entre elle et ses parents, entre leur culture et la sienne, elle souligne, tout de même, leur soutien constant. Il s'agit d'un soutien moral, comme chez les autres interviewées, mais aussi d'une forme de soutien financier puisqu'ils se sont déjà rendu acquéreurs de ses œuvres.

> *« -Mais ils suivent quand même ton travail artistique ?*
> *-Oui ils suivent. Alors par contre...*
> *-Ils viennent voir tes expos ?*
> *-Non, ils ne viennent pas parce que bon ils habitent très loin. Mais c'est vrai que je leur envoie toujours, toute, je fais de la comm' sur mes expos, je leur envoie toujours , toujours une invitation, et en fait ils l'impriment à chaque fois. Ils l'impriment à chaque fois et puis ils la conservent, dans une sorte de petit classeur, toutes les invitations que je leur ai données, que je leur ai envoyées via mail, ou par la poste. Donc, c'est drôle quoi !*
> *-Ben c'est une forme de fierté quoi ?*
> *-Ouais certainement. Ils m'achètent des œuvres, de temps en temps. Ils ne m'en ont pas acheté énormément mais dans le cadre de leur entreprise en fait, vu qu'ils ont une entreprise, ils m'ont acheté des œuvres, tu vois je leur ai un peu expliqué aussi le dispositif de déduction des impôts et puis, et puis ils l'ont fait avec quelques-unes de mes œuvres, avec d'autres œuvres aussi extérieures, donc voilà je leur ai, je leur ai appris à s'intéresser aussi à l'art, et à acheter de l'art et à soutenir aussi l'art...*
> *-Donc il y a certainement des choses qui leur plaisent aussi ?*
> *-Oui. Oui mais non ils sont très, ils sont très fiers. Ils sont très fiers, je pense ouais. »*

Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Les encouragements des proches apparaissent capitaux dans la socialisation primaire. S'ils devaient manquer, comme l'exprime très bien Inès, tout deviendrait beaucoup plus difficile.

> *« Après ça dépend beaucoup de la famille et de l'entourage. Parce que quand tu es aidé à la base, c'est beaucoup plus simple d'accepter ce truc là en fait. Alors que si tu ne l'es pas, tu te bats déjà pour les, par les... Comment dire. Contre ces préjugés là et tu n'es pas aidé donc du coup tu mets beaucoup plus de temps et en fait il faut être vachement fort dans sa tête pour y arriver quoi ! Parce que si tu n'es pas aidé du coup t'es, tu es tout seul quoi ! Donc il faut que tu te battes pour vivre, il faut que tu te battes contre ça, il faut que tu te battes pour tes idées enfin, ça devient super compliqué donc il y a beaucoup de gens qui abandonnent hein, parce qu'il vaut mieux faire autre chose, plus simple quoi ! »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Dans cet extrait d'entretien Inès mélange tous les aspects du soutien des proches. Dans la façon dont elle le décrit, nous percevons qu'elle attend une forme de reconnaissance identitaire, une légitimation aussi de la valeur de ce qu'elle peut produire en tant qu'artiste. Cet enjeu de reconnaissance par les proches, revient à plusieurs reprises dans les entretiens. J'ai fait le choix de l'évoquer ici car lors de la socialisation primaire les rapports avec l'entourage, les proches semblent cristalliser cette problématique. Il s'agit ici de mettre en cohérence l'image qu'on a de soi-même et l'image de nous qu'ont les autres[88]. Être reconnu en tant qu'artiste n'est pas qu'un enjeu de célébrité

88 Cette cohérence de l'image de soi a été profondément analysée par Erving Goffman dans les différents rites d'interaction de la vie quotidienne : *« Bref, chaque fois que nous entrons en contact avec autrui, que ce soit par la poste, au téléphone, en lui parlant face à face, voire en vertu d'une simple co-présence, nous nous trouvons avec une obligation*

médiatique, c'est en premier lieu un enjeu identitaire et en particulier de l'identité choisie par les femmes interviewées et de la façon dont elles vont s'affirmer par rapport à leur entourage.

Nous conclurons ce chapitre sur la famille et les socialisations primaires en revenant sur mes interrogations de départ. En construisant mon projet de recherche j'écrivais : « *La théorie des "héritiers" de Bourdieu et Passeron m'intéresse et j'aimerai chercher dans quelle mesure les carrières artistiques se construisent au travers des histoires familiales et des héritages sociaux.* » Je peux dorénavant répondre que les femmes que j'ai pu rencontrer ont bénéficié ou non du soutien de leur famille et qu'elles ne sont pas toutes des « héritières ». En effet, il est intéressant de voir que, au-delà d'une simple reproduction sociale, une véritable transmutation des cultures et des valeurs entre les générations est à l'œuvre. Nous l'avons démontré à plusieurs reprises, les femmes artistes rencontrées se sont construites à la fois avec, mais aussi contre, leur socialisation primaire. Mon intuition de départ incluait déjà cette double dimension puisque j'écrivais : « *Comment ce parcours s'inscrit-il dans une reproduction des schémas sociaux et culturels familiaux mais aussi comment cette trajectoire s'écrit en réaction à son milieu d'appartenance ? Il m'intéresse de saisir quelles transgressions et quelles reproductions sont à l'œuvre dans les récits de vie de femmes artistes que je pourrai interviewer.* » Il me semble donc qu'il y ait une reproduction assez forte dans l'ensemble des discours recueillis sur les savoir-faire, les dispositions aussi bien manuelles que corporelles. Une forme de reproduction des savoir-être semble à l'œuvre sur une partie seulement de l'échantillon. Celle des « héritières » qui se voient transmis, en même temps que le capital culturel familial tout un ensemble d'attitudes vis-à-vis du travail, de la discipline, de la rigueur, de l'ambition et de la réussite. Cependant, malgré cette forme de reproduction un ensemble de transgressions est aussi présent dans les propos recueillis. L'ensemble des femmes interviewées se distingue (plus ou moins fortement) de la culture de leur famille. Ce faisant, elles affirment leur identité individuelle, leur singularité d'artiste. Elles montrent bien que se joue aussi, au moment de leur socialisation secondaire, une forme de passage à l'art, une conversion à la culture légitime de l'ensemble des professionnels du domaine. Si les transgressives « rabaissent » la culture de leurs parents c'est pour mieux souligner à quel point elles l'ont dépassée et ont pu progresser dans un univers dont elles n'avaient pas forcément les codes au départ. Les « héritières » montrent elles aussi leur détachement en soulignant à quel point la culture de leurs parents est « classique », « traditionnelle » et elles s'en éloignent dans une métaphore du progrès vers la modernité. Pour finir les « indépendantes » ne le sont pas tant que ça et s'écartent également de la culture de leurs parents en oscillant entre recyclage des choses transmises, distinction d'avec les appétences familiales (en passant parfois par un déménagement géographique, loin du foyer) et transmission à leur tour des valeurs apprises dans le monde de l'art à leurs propres ascendants.

---

cruciale : rendre notre comportement compréhensible et pertinent compte tenu des événements tels que l'autre va sûrement les percevoir. Quoi qu'il en soit par ailleurs, nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions. Voilà qui limite ce que nous pouvons dire et faire ; mais voilà aussi qui nous permet de faire autant d'allusions au monde qu'autrui peut en saisir » in Erving Goffman, *Façons de parler*, Les sens commun (Paris: Ed. de Minuit, 1971) p.271

2. LA VOCATION, LE DON, LE TRAVAIL ET LE TALENT

Quand elles racontent leurs parcours, les femmes que j'ai pu rencontrer évoquent toutes un imaginaire de la vocation, elles se réfèrent toutes à une forme de force extérieure qui les auraient poussées à créer. Ce mythe de la vocation, né dans la sphère de la religion, est lié à la figure de l'artiste depuis le 19ème siècle[89]. Il induit que le créateur d'une œuvre d'art ait reçu une forme de « don » qui lui permet d'exprimer son « talent » de manière « naturelle ». Dans cette rhétorique essentialiste comment se placer en tant que sociologue ?

Le mot « artiste » a de nombreux sens, si on se fie au dictionnaire[90] on en obtient pas moins de 6 :

> *« 1. Personne qui exerce professionnellement un des beaux-arts ou, à un niveau supérieur à celui de l'artisanat, un des arts appliqués.*
> *2. Vieux. Personne dont le mode de vie s'écarte délibérément de celui de la bourgeoisie ; non-conformiste, marginal.*
> *3. Personne qui a le sens de la beauté et est capable de créer une œuvre d'art : Une sensibilité d'artiste.*
> *4. Personne qui interprète des œuvres théâtrales, cinématographiques, musicales ou chorégraphiques : Artiste dramatique.*
> *5. Personne qui fait quelque chose avec beaucoup d'habileté, selon les règles de l'art : Travail d'artiste.*
> *6. Familier. Bon à rien, fantaisiste. »*

Ce qu'il est étonnant de remarquer c'est la double connotation de ce terme. Un artiste est rattaché à la fois à l'idée d'un travail particulièrement habile et à un mode de vie manquant de sérieux. Nous nous attacherons à déconstruire ici les conceptions qui sous-tendent la vision que l'on peut avoir de l'artiste du sens 1 et 4. Nous tâcherons de garder à l'esprit l'ambiguïté de ce mot et les différentes réalités sociologiques qu'il recouvre. J'ai basé mes recherches de terrain sur des entretiens avec des artistes qui se définissent comme telles. Cette autodéfinition est importante car elle entraîne, pour celles qui s'ancrent dans cette profession, un rapport particulier aux notions de vocation, de talent et de don dont nous parlerons dans ce chapitre.

Nous essayerons d'abord de définir le terme de vocation. Je proposerai dans cette première partie de nous intéresser aux propos des interviewées qui se réfèrent à la vocation. Dans l'ensemble de ces propos on peut lire la nécessité pour les artistes interrogées de relire leur vie en lui donnant un sens, en la dotant d'une direction précise voire inéluctable. Les récits de vie tels qu'ils sont retracés après coup répondent bien à cette nécessité. En utilisant le registre de la vocation les interviewées donnent à leurs parcours le sens d'une destinée prédéfinie.

89 *« Depuis le XIXe siècle, le syntagme est couramment utilisé hors du champ religieux pour l'art et la littérature, puis à partir notamment de la deuxième moitié du XXe siècle dans le registre du travail. »* Christian Chevandier, 'Vocation professionnelle : un concept efficient pour le xxe siècle ?', *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, 2009, pp.95–108 Voir aussi : *« Le thème de la vocation, en dehors du domaine religieux, est en réalité une figure historique datée, et qui n'est devenue dominante dans l'inconscient collectif occidental qu'au XVIIIème siècle. Sa consécration dans le domaine artistique date, quant à elle, du mouvement romantique à la fin du XIXème siècle. Cette percée n'a été possible qu'avec le développement de l'individualisme et de l'importance devenue philosophique du travail: ce que nous sommes intrinsèquement va désormais massivement se définir par ce que nous faisons professionnellement. »* p.2 in Pauline Adenot, 'La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens', *Revista Proa*, 01.02 (2010)

90 Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artiste/5584 consulté en janvier 2016

Nous verrons ensuite comment déconstruire le concept de « don ». Nous analyserons comment les femmes présentent leurs goûts pour les pratiques artistiques comme un « don ». Cette volonté de se représenter comme dotée d'une capacité un peu « fantastique », extérieure à sa personne semble permettre de « s'exprimer » mais oblige aussi à un certain nombre de « contre-dons ». J'analyserai donc cette dimension du « don » à travers l'axe des obligations qu'elle suppose ainsi que des avantages qu'elle peut représenter.

Nous articulerons ensuite ces deux thématiques avec celle du travail qui s'invite aussi dans les récits de nos interlocutrices. En effet, selon elles, être douée, avoir une vocation ne suffisent pas. Une forme de travail constant est nécessaire pour parvenir à vivre de son art. C'est en tout cas ce que racontent plusieurs femmes qui insistent sur la dimension laborieuse de leur profession artistique. En valorisant cet aspect nous verrons qu'elles se positionnent comme actrices de leur destinée et responsables de leur choix de vie.

Nous aborderons enfin la question de la définition du talent qui est également assez présente dans chacun des entretiens. A travers ce thème nous verrons comment les artistes se placent dans une forme de hiérarchie au sein de la sphère artistique. La notion de talent nous amènera donc à questionner les différentes formes de reconnaissance. Nous verrons également comment les enquêtées assimilent, en mobilisant le champ lexical du talent, leur personnalité et leur profession.

2.A. LA VOCATION

Le terme de vocation est utilisé ici pour parler de la façon dont un acteur social peut se sentir « appelé » par une force supérieure à accomplir une tâche particulière. Nous occulterons ici sa dimension religieuse bien que sa première utilisation vienne de là. Dans le sens commun une vocation est à la fois liée à la nature de la personne et à son destin, elle va dans le sens d'un choix de vie particulier (notamment dans les définitions du dictionnaire[91]). De mon point de vue de sociologue je mettrais ici en garde contre l'idée de nature et de destin qui sont socialement et historiquement construites dans le parcours des individus.

La notion de vocation se retrouve tout au long de la sociologie des professions. Nous renverrons ici à la lecture d'un article historique sur ce terme écrit par Christian Chevandier[92]. Dans cet article il attire précisément notre attention sur ce qui rend le terme de vocation ambiguë dans une recherche sociologique :

> *« Le risque principal de son usage est de prendre un discours pour une réalité, alors que la connaissance des mobilités sociales et professionnelles permet d'appréhender le choix d'une activité en fonction de critères tout aussi adéquats et qui, surtout, ne font pas saisir comme individuelles des démarches qui, en la plupart de leurs aspects, se situent au sein du collectif. »*

91 On peut notamment citer 3 sens du dictionnaire Larousse consulté en février 2016 : *« Littéraire. Destination d'un être, ce vers quoi sa nature ou le destin semblent l'appeler :* La vocation maternelle de la femme. *Inclination, penchant particulier pour un certain genre de vie, un type d'activité :* Avoir la vocation du célibat. Avoir une vocation artistique. *Acte par lequel Dieu prédestine tout homme à un rôle déterminé, qui constitue sa fin personnelle, en particulier destination, appel au sacerdoce ou à la vie religieuse. »* http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vocation/82353

92 Christian Chevandier, 'Vocation professionnelle : un concept efficient pour le xxe siècle ?', *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 116-3 | 2009, pp.95-108, p.104

Je tâcherai donc en m'attachant à décrire des parcours individuels et leurs dimensions vocationnelles à ne pas perdre de vue leur situation au sein du collectif et de la communauté artistique en particulier.

L'origine de l'étude de la vocation, en sociologie remonte à Max Weber[93]. Dans *« Le savant et le politique »* paru en 1959 il analyse la vocation de savant et de politique en réutilisant ce concept d'origine religieuse. Il replace notamment la profession du scientifique dans le contexte d'un jeune chercheur qui choisirait d'exercer le métier de savant par vocation. Il explique que pour faire ce choix il doit avoir une « passion » pour un aspect très spécialisé de la science dans laquelle il exerce. Il faut ensuite qu'il soit « inspiré » dans le sens où il doit avoir une idée, une intuition qui le pousse à avancer dans sa recherche. Enfin il devra fournir un « *travail acharné* » pour mener à bien ses recherches. Il doit donc en tout point « *se mettre au service de sa cause* » et Weber noue ici un parallèle très fort avec les professions artistiques (bien qu'elles aient un rapport différent à la notion de progrès).

> *« La science est de nos jours une "vocation" fondée sur la spécialisation au service de la prise de conscience de nous-mêmes et de la connaissance des rapports objectifs. Elle n'est pas une grâce qu'un visionnaire ou un prophète auraient reçue en vue de dispenser le salut de l'âme, ou des révélations; elle n'est pas non plus partie intégrante de la méditation des sages et des philosophes qui s'interrogent sur le sens du monde. »*[94]

Dans plusieurs de nos entretiens en effet nous relevons ce mélange de passion pour une spécialité et d'inspiration qui semble constituer pour Weber la source d'une vocation. La passion transparaît dans les propos de nos enquêtées quand elles nous parlent de leur enfance. Souvent elles replacent dès leur plus jeune âge un goût pour l'artistique, une attirance qui, si elle n'est pas partout nommée comme une passion, en revêt bien les contours.

C'est notamment le cas pour Chantal qui a forgé dans son enfance une image d'elle, qu'elle raconte dans plusieurs interviews, où elle aurait déjà eu un goût pour l'artistique et pour l'itinérance, prémices de sa vie actuelle.

> *« Parce que vraiment toute petite à l'âge des voitures à pédales j'avais une R16 bleue. C'est mon petit texte de, c'est mon petit texte de présentation sur le site de ********** (compagnie actuelle) qui parle de cette R16 bleue. Mais voilà j'avais, je sais pas... J'avais cinq ou six ans, sept ans... Cette voiture à pédales, je, j'mettais une petite remorque derrière, et dessus il y avait un duvet, il y avait une boîte avec des outils et puis ma boîte de couleurs, ma fameuse boîte de couleurs que je, que j'ai toujours d'ailleurs ! Et ça je, j'ai fait des kilomètres et des kilomètres autour de la maison, dans le, dans le square,... et je, et voilà, c'était l'itinérance, c'était bricoler et c'était peindre. Mais voilà j'étais toute petite alors où est-ce que j'ai pêché ça. J'en sais rien ! (rires) (...) Je serais incapable de le dire ! »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal exprime bien l'idée d'une vocation au sens où il s'agit d'une passion, présentée comme

93 Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. par J. Freund, Paris, Plon, 1959. (1919)
94 Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. par J. Freund, Paris, Plon, 1959. (1919) p.24

précoce[95], à laquelle on ne voit pas de causes objectives. Or, comme l'explique bien Charles Suaud[96], ce n'est pas parce qu'elles ne sont pas expliquées par les acteurs que ces causes objectives n'existent pas. Ce qui est intéressant c'est de voir comment elles disparaissent du discours de nos enquêtées comme chez Chantal par exemple. Rosalie évoque aussi un attrait, un goût, une *« passion »* d'abord inexpliquée. Pour elle d'ailleurs cette passion ne peut pas, dans un premier temps, être considérée comme un métier potentiel. C'est ce qu'elle décrit quand elle retrace ce passage de son enfance.

> *«- Alors en fait la photo j'en fais depuis toute petite. Euh donc euh déjà j'ai commencé à avoir des appareils photos jetables avec des... Des petits appareils voilà en faisant des photos chez moi de mes chats de, des sorties de l'école enfin... Voilà donc ça ça n'a jamais cessé sauf que j'ai pas forcément pensé à tout de suite en faire quelque... Enfin à concevoir euh... Ben un projet professionnel ou... Enfin même juste quoi d'être photographe de métier ou même artiste. Euh...*
> *- C'était plus un loisir ?*
> *- Oui. Enfin c'était vraiment une passion. Mais c'était, voilà je l'exploitais pas vraiment sérieusement. »*
>
> Rosalie, 28 ans, photographe.

Le passage de la pratique « amateur » à la pratique intensive « vocationnelle » constitue donc un pas important à franchir. Le « *travail acharné* » dont parle Weber se transforme chez Rosalie en une *« exploitation sérieuse »*. Pour elle, sa pratique amateur n'était pas du tout du niveau de sa pratique professionnelle actuelle mais la « graine » était « semée » et l'envie de photographier était déjà une passion motivante.

D'après la description que donne Weber, une profession vers laquelle on se dirige par « vocation » est aussi une profession qui exige de se mettre totalement au service de sa cause. Ce type d'idéologie est présent dans plusieurs entretiens, en particulier dans celui d'Inès où elle explique qu'il faut une certaine « force » pour épouser totalement une profession artistique.

> *« C'est un engagement de vie, je pense, au départ donc, soit on est assez fort, mais c'est pas un... Je ne dis pas que les autres sont faibles hein, c'est pas ce que je veux dire mais, il y a des gens qui ont plus de capacité à se dire : "Bon ben moi c'est ce que je veux faire dans la vie et j'y arriverai." Enfin en tout cas je vais tout faire pour arriver à ça quoi. Il y en a qui ne peuvent pas, ben parce qu'ils sont trop pris dans, dans les schémas quoi. Dans les schémas qu'on leur donne, qu'on leur met et puis euh... C'est compliqué quoi ! »*
>
> Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès emploie sans le savoir la rhétorique weberienne impliquant qu'un discours autour d'un métier du registre « vocationnel » va se charger d'une teinte connotant l'engagement voire même l'éthique personnelle des individus. L' *« engagement de vie »* dont parle Inès est une façon de relire

95 On retrouve d'ailleurs la « *boîte de couleurs* » de Chantal dans le texte de Raymonde Moulin quand elle explique la *« précocité du don »* : *« Près de 3 artistes sur 4 déclarent avoir décidé d'être artistes avant l'âge de 18 ans (20% avant l'âge de 10 ans, 20% entre 11 et 14 ans, 30% entre 15 et 18 ans). Sur le caractère impératif et précoce de la vocation, sur* ***la boîte de couleurs comme souvenir fondateur****, les témoignages sont multiples, quelles que soient l'origine sociale, la génération et la tendance esthétique. »* Raymonde Moulin, *L' Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.300

96 Il parle notamment de la vocation comme *« produit de l'intériorisation des contraintes économiques et sociales »* (par rapport à la place dans la fratrie des aspirants à la prêtrise) p.82 mais aussi d'un véritable *« travail d'inculcation de la vocation »* permettant d'opérer *« la transmutation de projets scolaires et professionnels en destin »* (ici religieux) p. 84. In Charles Suaud, 'Contribution à Une Sociologie de La Vocation: Destin Religieux et Projet Scolaire', *Revue Française de Sociologie*, 15.1 (1974), pp.75–111.

son parcours après-coup comme quelque chose qui a du sens, quelque chose qui l'a amenée personnellement à exercer sa passion en suivant son inspiration.

En replaçant ici la question du genre de nos enquêtées, force est de constater que les passions de l'enfance sont assez conformes aux stéréotypes de genre, en particulier le goût pour l'art[97] qui est très présent chez les petites filles, en partie grâce à leur forte proximité avec l'institution scolaire[98].

Ensuite dans la phase de professionnalisation de la vocation et dans la dimension d'engagement personnel exigé par les professions artistiques, les femmes se retrouvent confrontées à un dilemme classique : choix de carrière et arbitrage entre vie privée et vie professionnelle[99]. Évidemment ces questions se poseraient aussi pour un homme mais dans le cas des femmes interviewées la vocation pour une carrière aussi « exigeante » et « engageante » sur le plan personnel que la carrière artistique n'est pas neutre. En effet, encore « programmées »[100] la plupart du temps à fonder une famille, à s'occuper des tâches ménagères et des enfants, choisir une profession artistique peut les amener à entrer dans une forme de transgression vis à vis de ces rôles stéréotypés.

Pour le sociologue comme pour l'anthropologue la vocation n'est pas naturelle, et encore moins religieuse. Elle se construit dans un lent apprentissage des codes et des rôles sociaux. Comme Charles Suaud[101] le montre bien dans un article la vocation est le fruit d'une construction. A la limite elle n'est nommée vocation qu'après, à la relecture d'une trajectoire personnelle.

Chez les enquêtées que j'ai pu rencontrer la construction du parcours individuel comme une vocation est lisible dans un ensemble de propos qui présente comme logique le chemin qui les a amenées à devenir artiste. Ainsi Corine nous raconte comment sa vocation s'est construite

97 On peut renvoyer ici pour l'enfance à l'ensemble du travail de Sylvie Octobre et en particulier à Sylvie Octobre, 'Du féminin et du masculin', *Réseaux*, n° 168-169.4 (2011), pp.23–57.où elle dit notamment : *« Décalage, opposition et convergence, diversité des socialisations familiale, juvénile et scolaire dessinent des trajectoires individuelles de rapport à la culture et aux loisirs différentes pour les filles et pour les garçons : les premières sont plus nombreuses parmi les enfants qui présentent les trajectoires globales les plus favorables, tandis que les seconds sont plus nombreux parmi ceux qui présentent des trajectoires globales défavorables. »* p.44

98 On peut ici s'appuyer sur les propos de Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard *Introduction Aux Gender Studies: Manuel Des études Sur Le Genre*, Ouvertures Politiques (Bruxelles: De Boeck, 2008). qui souligne *« Les statistiques concernant les différentes filières d'enseignement supérieur révèlent le maintien d'une différenciation sexuée des filières universitaires, avec, aux extrêmes, un pôle littéraire à dominante féminine et un pôle scientifique et technologique à dominante masculine. A l'université, les lettres, les arts et les sciences humaines restent des filières très majoritairement féminines, alors que les sciences fondamentales sont à dominante masculine. »* p.129

99 Au sujet de la conciliation entre vie privée et vie professionnelle j'aimerais renvoyer ici à Hélène Périvier et Rachel Silvera, 'Maudite conciliation', *Travail, genre et sociétés*, n° 24.2 (2010), pp.25–27. *« Certes, les statistiques indiquent qu'encore aujourd'hui c'est bien aux femmes, (en tant que mères, grands-mères, filles ou belles-filles), qu'incombe ce numéro d'équilibriste. Mais c'est une chose de constater que les femmes ont cette double vie, c'en est une autre d'affirmer qu'elles sont les seules à pouvoir – et d'autant plus à devoir – le faire. Là est bien toute l'ambiguïté du terme "conciliation", qui peut implicitement être entendu comme les arrangements qui permettent aux femmes de mieux articuler leurs temps. Or, les hommes, qui sont aussi pères, grands-pères, fils et beaux-fils, devraient être tout autant concernés. Pourtant leur investissement dans la famille n'évolue pas assez rapidement pour entrevoir un possible rééquilibrage des tâches familiales et donc une hypothétique égalité professionnelle. »* p.25

100 Au sujet du travail domestique j'aimerais renvoyer ici à la synthèse proposée par Laure Bereni (dir.), *Introduction Aux Gender Studies: Manuel Des Études Sur Le Genre*, Ouvertures Politiques (Bruxelles: De Boeck, 2008). *« Qu'en est-il aujourd'hui ? En dépit de la diffusion, depuis les années 1970, de représentations égalitaires quant au partage des tâches dans le couple, les pratiques changent peu et très lentement. (…) Par cette réitération d'une inégale répartition du travail domestique, la sphère privée constitue un site important de "fabrication" des rapports de genre. On constate par ailleurs le maintien d'une spécialisation sexuée des tâches domestiques. »* p. 112 ou encore à Michel Lallement qui présente *« le travail domestique comme levier de domination en faveur des hommes travailleurs et des employeurs, à la dynamique d'une économie familiale capitaliste »* p. 129 Michel Lallement 'Quelques remarques à propos de la place du genre dans la sociologie du travail en France' in Jacqueline Laufer, Catherine Marry et Margaret Maruani, *Le travail du genre: les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexe*, ed. Centre national de la recherche scientifique (France), Collection 'Recherches' (Paris: La Découverte/MAGE, 2003).

101 Charles Suaud, 'Contribution à une sociologie de la vocation : destin religieux et projet scolaire.' *Revue française de sociologie*, 1974, 15-1. pp.75-111.

progressivement comme une suite logique l'amenant à sa profession actuelle.

> *« En fait les choses on les fait, c'est comme une espèce de suite, c'est comme un chemin qu'on prend en fait. Donc euh... Ben à un moment il fallait que je prenne ce chemin là je l'ai pris. Et puis là je suis en train de le prendre. Et puis je ne sais pas il va y avoir des intersections et je ne sais pas ce qui va se passer. Mais euh, c'est vraiment un chemin qu'on prend. Ouais et puis c'est vraiment un chemin... »*

Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène et auteure.

Dans ce *« chemin »* décrit par Corine on ne peut s'empêcher de lire une métaphore du parcours de la vie qui amènerait vers un but, une consécration, même si elle évoque de possibles *« intersections »*.

C'est aussi ce que dit Morgane quand elle affirme *« avoir toujours dessiné »*. Elle souligne par là à la fois la nécessité qu'elle avait dès l'enfance de créer et l'idée que son besoin de dessiner l'a amenée logiquement vers des études et une carrière artistique.

> *« En fait moi j'ai toujours su que je ferai une carrière artistique. »*
> *« Moi je sais dessiner, j'ai su dessiner avant de savoir écrire hein ! Ou presque. J'ai toujours ce souvenir de dessiner. Voilà donc depuis petite. »*

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Bien sûr beaucoup d'enfants dessinent sans forcément transformer cette pratique en activité professionnelle. C'est donc l'entourage, l'institution scolaire ou la socialisation secondaire qui va accompagner ces enfants d'une pratique enfantine vers une véritable envie de la transformer en activité professionnelle.

Dans un article, Annie Verger[102] montre comment se forme, dans le parcours scolaire des enfants, le goût pour les pratiques artistiques. En croisant ces pratiques, les choix d'orientations et les classes sociales dont sont issus les élèves elle arrive à une déconstruction de la notion de vocation. Elle montre aussi comment s'est construite progressivement une institutionnalisation de l'enseignement des pratiques artistiques.

Le parcours de Louise vient éclairer ce point de vue théorique. Elle explique en effet qu'elle a commencé à dessiner car n'ayant pas accès à l'écrit, il s'agissait de son seul moyen d'expression. Elle a donc trouvé dans le cadre scolaire où elle éprouvait des difficultés, une compensation possible de son « stigmate »[103] en choisissant ce moyen d'expression. Elle a ensuite opté pour une filière artistique et technique à l'issue de la troisième assumant assez jeune un choix professionnel qui a d'abord été un choix scolaire.

> *« -Vous vous rappelez un petit peu des premiers dessins que vous faisiez ? Vous pouvez m'en parler un peu ?*
> *-Euh... Les tout premiers là autour de 6 ans je ne m'en rappelle pas bien. C'était plus comme du jeu. Je me rappelle très bien à partir de 8-9 ans. C'était un vrai moyen*

102 Annie Verger, 'L'artiste saisi par l'Ecole. Classements scolaires et "vocation" artistique.' *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 42, avril 1982. Classements scolaires et classement social. pp.19-32.

103 *« Nous pouvons maintenant formuler ce qui caractérise essentiellement la situation de l'individu stigmatisé dans la vie. Il s'agit de ce que l'on nomme souvent, quoique vaguement, l' "acceptation". Il se passe que ceux qui sont en rapport avec lui manquent à lui accorder le respect et la considération que les aspects non contaminés de son identité sociale les avaient conduits à prévoir pour lui, et l'avaient conduit à prévoir pour lui-même ; et il fait écho à ce refus en admettant que certains de ses attributs le justifient. »* p.19 in Erving Goffman, *Stigmate*, trad. Alain Kihm (Paris: Ed. de Minuit, 1975).

d'expression. (Long silence)
-D'accord, et qu'est-ce que vous dessiniez alors ?
-Je faisais des grands tableaux. Parce que j'étais plutôt, enfin j'avais plutôt dans l'idée de devenir peintre, qu'illustratrice. (Silence)
-D'accord donc plutôt de la peinture ?
-Ouais.
-Et vous aviez quelqu'un dans votre famille qui faisait de la peinture ou c'est venu comme ça ?
-Ce n'est pas venu comme ça. C'est venu parce que je n'ai pas appris à lire et à écrire donc ça s'est vraiment développé sur ce handicap. Mais non il n'y avait personne dans la famille.
-Et du coup quand vous avez évolué quand est-ce que c'est venu l'idée d'en faire un métier en fait ? Une profession ?
-Hum, c'est venu assez vite. Vu que c'était un domaine dans lequel j'étais à l'aise. Je voulais en faire quelque chose. Je pense que j'avais, c'était en fin de 3ème quand il faut prendre une orientation. Là c'était vraiment sûr. J'ai pris une orientation F12 (bac techno arts appliqués) ça s'appelait à l'époque. Et là je savais que j'en ferai un métier, enfin je ne savais pas si je ferai de l'archi, si je ferai du design ou si je ferai de la bande-dessinée. Mais c'était un métier artistique.
-Donc c'est 14-15 ans à peu près ?
-14 ans oui. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Dans les discours de nos enquêtées, l'école, puis plus tard les études supérieures, jouent un rôle important dans la naissance de « vocation » au sens où elles semblent ouvrir pour plusieurs femmes un éventail des possibles jusqu'alors inenvisagés. Pour Louise ce processus l'a par exemple amenée à modifier sa pratique artistique passant de la peinture au dessin puis à l'écriture.

La proximité entre vocation artistique et vocation religieuse est liée à l'idée du don dont nous reparlerons dans le paragraphe suivant. La vocation est racontée comme un appel auquel les artistes ne peuvent se soustraire et les parallèles avec une vocation spirituelle sont nombreux.

Pour Pauline cet « appel » est décrit comme une *« attirance »* et sa dimension n'est pas religieuse mais rattachée encore une fois à une forme de *« logique »*.

« Disons que voilà j'ai eu assez tôt dans ma vie une attirance pour les pratiques artistiques en général. Soit du théâtre, de la danse, des... Du chant, voilà. Donc c'est vrai que j'ai, j'en ai fait régulièrement depuis que je suis toute petite. Et puis après j'ai eu envie de faire des études autour du théâtre et puis ça a changé, finalement j'ai fait des études autour du cinéma. Et puis ça a changé... (rires) »
« Non c'était pas trop prémédité, j'ai, c'est un peu voilà un enchaînement de choses logiques qui m'ont amenée sur ce terrain-là mais je n'avais pas décidé d'être, de devenir ou chanteuse, ou musicienne, par contre c'est vrai que j'avais cette attirance pour le milieu artistique et du coup je, tout ce que j'entreprenais allait plutôt dans ce sens- là donc c'était assez logique. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Ce rattachement à une forme de *« logique »* transforme un parcours construit progressivement en un cheminement qui apparaît, relu avec du recul, comme « naturel ». Cette logique a conduit Pauline dans son récit à lier son attirance dès l'enfance au choix d'un mode de vie d'adulte.

Dans le domaine artistique on parle de vocation professionnelle mais aussi personnelle. Il pourrait s'agir d'un équivalent au *Beruf* allemand ou au C*alling* anglais. En effet, la vocation est

vécue et racontée par les artistes comme une aspiration à la fois à exercer un art mais aussi à adopter avec le métier une forme de mode de vie artistique. Il est fréquent de trouver dans les discours des artistes des propos qui les incitent à parler de leur « vocation » artistique comme d'une rupture avec leur héritage familial, leur quotidien, le travail au sens traditionnel.

Les expressions du *« hasard »* ou de la *« rencontre »* reviennent plusieurs fois, transformant les apprentissages successifs de la socialisation secondaire, l'acculturation aux mondes de l'art en processus naturel et inexorable.

> *« C'est vraiment lié aux rencontres et puis voilà aussi être capable de, de changer, voilà j'étais partie dans l'idée de faire du théâtre, et puis en fait en me confrontant à la réalité de ce métier-là, je me suis rendue compte que ça ne me correspondait pas et puis à ce moment-là il y avait une formation en cinéma en parallèle, et puis en fait j'ai raccroché là, en fait c'est vraiment voilà des, un peu des hasards de la vie qui construisent quelque chose de logique quand même au final, je pense. (…) (et il y a aussi un rapport) à l'objet artistique, à la création. C'est peut-être ça aussi qui m'avait rebutée un peu, enfin rebutée, par rapport au théâtre c'était le, c'est que moi j'aime bien quand même être à l'initiative de la création. Et c'est vrai que souvent un acteur, pas systématiquement mais il a plutôt tendance à se… A se mettre au service de la vision d'un metteur en scène ou d'un, ou d'un cinéaste ou… Et c'est vrai que moi j'avais surtout envie d'inventer, plus que… plus que de, d'être une virtuose dans tel ou tel domaine quoi. »*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

Dans cet extrait, Pauline explique avec des termes choisis qu'elle préfère être *« à l'initiative de la création »*, *« d'inventer »*, et qu'elle n'a pu trouver cette distance exacte avec la création qu'en essayant plusieurs pratiques artistiques. Nous relevons dans le discours de Pauline une constante, qui émerge dans presque tous les entretiens que j'ai pu mener : un véritable goût pour l'apprentissage. Dans les paroles de Pauline nous voyons poindre une recherche de techniques complémentaires et de formation continue tout au long du parcours artistique, la « vocation » évoquée dans l'enfance est donc sans cesse renforcée par des apprentissages successifs qui vont permettre aux acteurs sociaux de tenter de s'approcher au plus près de leurs idéaux artistiques.

Dans cet ordre d'idée la vocation artistique qui se construit dans un discours de rupture va faire émerger comme l'explique très bien Marie Buscatto[104] des idéaux artistiques. Celui de l'autodidacte est intéressant. La chercheuse souligne en effet que les musiciens de jazz se désignent tous comme autodidactes alors même que certains ont appris la musique dans des écoles. C'est le contact avec les autres et le fait de baigner dans un milieu artistique qui est revendiqué comme formateur dans l'identité d'artiste. Ainsi l'artiste qui se définit comme autodidacte revendique la dimension personnelle et individuelle de sa vocation et de son expression artistique.

Chez nos enquêtées peu revendiquent directement être des autodidactes. Par contre elles évoquent sans cesse le rôle du *« hasard »* et de *« rencontres »* qui leur permettent de cheminer de leur envie de créer, de s'exprimer vers une forme plus précise d'expression. C'est notamment ce qu'expliquent Berthille et Pauline qui toutes deux ont souvent changé de moyen d'expression.

> *« A la base je fais plutôt de la danse, à l'origine. Mais là j'ai, on va dire que j'ai, plus ou moins là, décidé d'arrêter, donc la danse. (…) Chronologiquement moi j'ai fait les beaux-*

104 Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.35–56. p.42

*arts. Ensuite... (…) Arts plastiques à la base. Mais je faisais de la vidéo aux beaux-arts, dans la vidéo j'utilisais mon corps. Je faisais déjà de la danse par ailleurs. J'avais découvert le butō. Et voilà, après les beaux-arts j'ai trouvé une résidence pour jeunes artistes dans un centre chorégraphique. Je faisais de la vidéo donc j'ai pu lier vidéo et quelque chose de corporel qui m'intéressait. Et puis ça, ça m'a amené après à faire une formation dans, vraiment en chorégraphie. (…) Qui était une formation qui incluait des gens de, qui venait de différents milieux, pas que de la danse, quoi il n'y avait pas besoin d'une technique de danse incroyable. Donc euh, du coup avec ma casquette plasticienne j'ai pu intégrer ce truc-là chorégraphique, de chorégraphie. (...) La musique c'est venu... C'est quand même 2 choses très séparées pour moi, c'est venu beaucoup plus tard quoi. (…) La musique, je n'ai pas de formation de musique, je n'ai pas de formation. Je... Pff, tu vois j'ai tripoté un accordéon pendant quelques temps. J'avais continué un petit peu, enfin j'avais commencé avec d'autres copines qui faisaient de l'accordéon, on a fait un jour un duo d'accordéon, on a fait ça quelques mois. Ptt. Après je suis arrivée en ********** (le département rural où elle vit) enfin je suis passé en ********** (le même département) et j'ai rencontré des gens, dans un lieu collectif et euh... Et dont quelqu'un qui jouait, qui jouait tout seul et qui m'a embarqué à jouer de l'accordéon avec lui. Mais j'avais vraiment pas de formation musicale. Après ça ça s'est fini. Et après, plus tard, j'ai fait mes chansons, enfin quoi, 2 ans après ou quoi, j'avais écrit mes chansons et j'ai commencé... La musique c'est beaucoup plus, euh, on va dire une génération spontanée un peu, enfin c'est beaucoup plus, il n'y a pas de formation, il n'y a pas de, c'est venu comme, ouais, c'est un peu que par les rencontres et euh... Et puis, et puis les chansons que je fais actuellement sur un mode où ben, j'avais des textes à, j'avais des textes à écrire, j'avais des trucs à raconter et puis j'ai commencé à les chanter...(...) Du coup par contre le parcours de la musique il est vraiment hors, voilà, hors formation, hors projection, ça s'est fait comme ça pouf ! Voilà. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Ici Berthille exprime bien combien son parcours musical est celui d'une autodidacte. Elle n'emploie pas directement le terme mais elle utilise tout à fait les procédés de valorisation mis en avant par Marie Buscatto[105]. Elle oppose en particulier son parcours dans le domaine des arts plastiques et de la danse où elle a suivi plusieurs formations au cheminement *« hors formation »*, *« génération spontanée »* qu'elle a pu effectuer en musique. En distinguant ces deux types d'apprentissages radicalement différents elle semble valoriser en filigrane son parcours musical qui serait à la fois beaucoup plus personnel, beaucoup plus indépendant et beaucoup plus « vrai » (au sens « authentique »). C'est la même lecture linéaire et progressive qu'effectue Pauline quand elle raconte son parcours du théâtre à la musique en passant par la vidéo.

« Après par moi-même j'ai appris la guitare, j'ai pris quelques cours de batterie tout ça mais, c'est plus de manière autodidacte quelques cours par-ci, par-là mais... Voilà j'ai pas fait de conservatoire ou tout ce qui est ce type de formation. Et puis ben du coup voilà, au sein de ce groupe j'ai découvert ben le chant, et puis l'écriture et la composition. En tous cas pour des voix un premier temps. Et ça m'a vraiment plu donc j'ai de plus en plus proposé de, de contenus pour le groupe quoi ! »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Dans son parcours musical en particulier, Pauline raconte comment elle s'est progressivement intéressée à différents aspects, sans vraiment solliciter de formation solide dans ce domaine. C'est la nécessité de son premier groupe par exemple qui l'amènera à écrire ses premières compositions.

105Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.35–56, p.42

Pourtant bien qu'elle n'ait *« pas fait de conservatoire »*, Pauline a bel et bien réalisé un apprentissage de la musique mais au côté de ses pairs dans une forme de socialisation secondaire sur laquelle nous reviendrons.

Pauline Adenot[106] précise la notion de vocation dans le contexte social particulier qui est le nôtre en étudiant le cas des musiciens. Elle définit très bien la façon dont est construite dans l'imaginaire des mondes de l'art la notion de vocation et la façon dont celle-ci s'articule avec le don et la passion. Pour Pauline Adenot, il y a eu un glissement sémantique du mot « vocation ». Une vocation artistique n'est pas une vocation « choisie ». Elle dit notamment qu'il s'agit d'une forme de prédestination plus traditionnelle où on se « révèle » doué pour quelque chose et on est obligé d'accepter ensuite les répercussions de ce talent.

> *« Ce que nous appelons en effet aujourd'hui "vocation" pour qualifier l'envie de s'épanouir dans telle ou telle activité ne renvoie pas à la vocation entendue au sens artistique ou même à la vocation au sens où l'entendait Max Weber. L'une des différences fondamentales est que la vocation laïque est choisie (ce qui est pour le moins contradictoire avec son étymologie) parmi un panel soit de goûts soit de compétences, tandis que la vocation traditionnelle est subie, et c'est bien à cette dernière catégorie qu'appartient la vocation artistique. »*

Dans les propos recueillis, nous constatons pourtant la présence de ces deux facettes de la vocation. Il est vrai qu'elle est souvent racontée comme « subie » par les interviewées quand elles retracent leurs parcours de vie. Elle devient en revanche nettement « choisie » quand elles racontent le chemin qu'elles ont suivi pour parvenir à leur moyen d'expression actuel comme étant celui qui leur « convient » le mieux. Nous comprenons pourtant à travers l'analyse de Pauline Adenot[107] que l'artiste aujourd'hui hérite d'une forme de mission, son expression artistique a un sens directement lié à sa personnalité et son expressivité.

> *« Car, dans l'inconscient collectif, l'activité musicale ne constitue pas une profession à part entière: le musicien reste un être social quelque peu à part, en dehors des normes et des conventions. Ne dit-il pas "jouer", en lieu et place de "travailler" ? S'il est passionné, s'il a une vocation, alors il ne peut connaître les vicissitudes professionnelles communes ; il ne peut s'ennuyer, avoir des revendications ou souffrir de sa condition. Et pour que la "magie" de l'art continue à opérer, il doit affirmer qu'il en est ainsi. »*

Dans les parcours de Morgane, Rosalie, Sandrine et Nolwenn se retrouve bien ce que Pauline Adenot décrit ici. Ces quatre femmes ont choisi d'affirmer leur vocation, leur identité d'artiste progressivement et cette affirmation ne s'est pas faite toute seule.

Morgane raconte, par exemple, qu'il lui a fallu beaucoup de courage pour choisir à l'âge de 40 ans de vivre finalement sa vocation. Elle s'est choisie une identité d'artiste tout en identifiant clairement les difficultés matérielles qui peuvent résulter de ce choix.

> *« C'est pas évident d'avoir cette démarche. Moi je connais plein de personnes qui font des choses, et qui ne les montreront jamais. La démarche de montrer et d'exposer à un jugement, c'est hyper... C'est pas évident. (…) Vous voyez moi d'ailleurs sous couvert de, de salariat en entreprise et de... J'ai pas osé le faire quand j'ai fait ma maîtrise, je ne me sentais pas prête. Je ne me, je pense que je ne voulais pas. Parce que ça me faisait peur.*

106Pauline Adenot, 'La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens.' *Proa – Revista de Antropologia e Arte,* n. 02, nov. 201 p.5

107Pauline Adenot, 'La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens.' *Proa – Revista de Antropologia e Arte,* n. 02, nov. 201 p.10

-Du coup c'est un peu le jeu des circonstances qui vous a poussé à le faire, en étant licenciée de cette entreprise ?
-Oui. Ben c'est un truc que j'ai toujours voulu faire au fond de moi. Mais je ne me sentais pas le courage de. Et quand vous voulez bon être femme libérée, faire ce que vous voulez, ben il faut un métier, il faut un boulot, il faut gagner sa vie. Et l'art n'est pas la voie la plus facile et la plus directe pour ça. Je dirais même c'est le plus sûr moyen d'être RMIste dans un premier temps. (Rires) Tous les artistes émergents, tous les jeunes, euh je ne sais pas comment ils font pour bouffer hein ! Moi je vois tous ceux qui sont en activité que je côtoie aujourd'hui, ben je ne connais pas des grands noms non plus, c'est des gens retraités, donc revenus en parallèle. Beaucoup de professeurs, parce que du temps, donc revenus en parallèle ! Des gens comme moi bon qui ont une vie de couple bon qui permet de lisser tout ça et euh, euh, de fonctionner quand même. J'en connais plein qui ont double métier aussi. Qui sont artistes et qui sont autre chose, parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement. Ils donnent des cours, ils font des trucs ! Pour manger ! »

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Suivre sa « vocation » ne va pas de soi pour Morgane et c'est un véritable moment de rupture qui nous est raconté. Nous reviendrons sur ce type de propos dans le chapitre consacré aux ruptures et dans celui consacré au statut et à l'insertion dans le monde professionnel.

Pour Rosalie la vocation photographique qu'elle avait « enfouie » émerge de nouveau à un moment où elle doit choisir une réorientation professionnelle.

*« -J'étais un peu paumée et en fait j'ai vu des gens qui aident à l'orientation professionnelle. (…) Et en fait moi très vite ces gens-là ils m'ont dit la photo... (signe de tête affirmatif d'encouragement). Parce qu'en plus j'avais déjà amené des photos quand même (…) Mais ça restait quand même du loisir, à aucun moment j'ai eu vraiment le déclic, sauf que là... Et eux en fait ils m'ont vraiment dit : "Il faut aller là-dedans !" et à partir de ce jour-là je me suis dit mais oui en fait c'est une évidence. Donc là je suis rentrée à l'atelier ********** (où elle a passé son CAP de photographie). (…) Et à partir de là ça a vraiment été sûr ! (…) Ouais à ce moment-là c'était sûr que j'en ferais mon métier et …*
-Tu n'as plus douté à ce moment-là ?
-Ben en fait avant c'était même pas un doute, c'était juste pas du tout une évidence en fait. Enfin pour moi être photographe c'était pas forcément un métier. Enfin ou je sais pas. Ou alors je me disais que c'était pas possible ou... Donc euh...
-Plutôt financièrement ou alors par rapport à ce que tu faisais tu te disais que ça ne pouvait pas être professionnel ?
-Euh... Ben financièrement. Enfin je me disais voilà c'est, pour entrer dans la presse ça va être très compliqué (…).Donc c'est vrai qu'en fait moi juste le métier de photographe c'était, enfin (…) pas forcément un métier en soi. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Rosalie n'envisage pas l'activité photographique comme une opportunité professionnelle. C'est par une acculturation progressive que cette passion va être transformée en vocation professionnelle. Elle utilise par exemple les expressions *« une évidence »*, *« à partir de là ça a vraiment été sûr »* et « *j'en ferais mon métier* ». Le terme d' *« évidence »* est particulièrement intéressant puisqu'elle dit qu'a lieu à ce moment-là une forme de révélation de ce qu'elle "doit" faire alors qu'elle l'utilise aussi pour dire que ce n'était pas envisageable pour elle au départ.

Sandrine utilise d'ailleurs cette même rhétorique de la révélation quand elle retrace sa reconversion professionnelle en tant que photographe.

« Et là ! Ça a été un déclic, bon c'est que des termes photographiques, on s'en rend compte après. Là je me suis dit : "Ah ouais ! Ça ! C'est ça que je veux faire." Et un grand, grand plaisir à faire les choses, à passer une journée entière avec mon appareil photo à regarder les gens à observer, à me balader à ressortir à faire le tour à, à chercher euh... Voilà comment je pouvais exprimer ce que je ressentais, ce que je voyais euh... Et à ne faire que ça, c'est à dire avoir le temps pour ça ! Et à pas faire ça entre deux trucs, vite fait... Voilà ça ça a été vraiment... Une révélation quoi ! »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Nous retiendrons dans le registre de la révélation de la vocation les termes de *« déclic »* (sic), de *« plaisir »* ainsi que l'utilisation des verbes *« pouvoir »*, *« vouloir »* et *« ne faire que ça »*.

Cela se vérifie bien à travers ces propos, choisir la vie d'artiste et épouser sa vocation, c'est aussi cultiver l'idéal d'une expression de soi. Cette personnalisation du métier n'est pas sans danger comme le montre bien Marie Buscatto[108] dans son article. Les échecs professionnels et individuels se mêlent, les critiques sur le travail deviennent des reproches personnels. Par ailleurs cet entremêlement entraîne une volonté de contrôle de soi ainsi qu'une nécessité à se renouveler et à se remettre en question. On voit bien aussi que le processus artistique passe par la construction d'une identité d'artiste. Cette identité peut être extériorisée dans différents aspects de la vie quotidienne. C'est peut-être une forme de lucidité sur cet engagement personnel qui a d'abord freiné Nolwenn dans le choix d'une carrière de plasticienne.

« - Étant donné qu'en fait, je fais partie de ces artistes qui ne pensaient pas, à un moment donné, vraiment s'affirmer et le montrer au grand jour, tout compte fait donc euh...
-C'est à dire que tu pensais rester dans une pratique amateur c'est ça ?
-Non pas vraiment en fait ! Je sais pas vraiment, je ne peux pas te dire, je n'avais pas vraiment défini les choses. Pour moi c'était une nécessité de créer. Mais de là à chercher absolument à avoir une visibilité, à exposer, à essayer d'exposer de plus en plus dans des endroits qui me semblent intéressants, qui me semblent "challenge", où je vais rencontrer de plus en plus des pointures voire des critiques d'art, voire tout ça... Euh pfff ! Ouais, non je ne me sentais juste pas capable quoi. Et en fait les choses se sont faites petit à petit, naturellement. Donc c'est très bien. Et c'est vrai que maintenant, je suis dedans et j'ai envie de, là je suis en train de relancer vraiment des démarches avec des dossiers dans des lieux qui me semblent un peu plus prestigieux et qui vont me, qui vont me stimuler, là j'ai besoin de stimulation et de trouver des lieux qui vont me permettre d'aller plus loin. Là maintenant c'est bon, je suis, je peux. (…) C'est bilan positif mais c'est vrai que je pourrais, je pourrais avoir été, je ne vais pas très vite tout compte fait. Mais j'y vais sereinement. Voilà. »

Nolwenn, 35 ans, artiste plasticienne.

Nolwenn oppose une *« nécessité à créer »* (sur laquelle nous reviendrons) à une forme de réserve quant à l'utilité d'être visible, reconnue ou même tout simplement exposée. Il y a donc pour elle au départ une frontière assez nette entre l'art pour soi et l'art pour les autres (comme il existait un écart entre image de soi pour soi et image de soi pour les autres). Être artiste pour Nolwenn c'est d'abord s'exprimer pour soi, puis dans un second temps c'est exposer et signer[109] cette expression de

108Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.35–56, p.51

109D'un point de vue anthropologique la façon de s'affirmer en tant qu'artiste passe notamment par l'acte de signer une production. La signature est un acte ou l'artiste affirme à la fois son identité et la dimension créatrice de son travail. La façon dont ce signe mêle les deux dimensions identitaire et sociale est intéressante. Pour une analyse très riche de la signature nous renvoyons aux travaux de Béatrice Fraenkel, 'La signature : du signe à l'acte', *Sociétés &*

soi aux yeux des autres.

Nathalie Heinich[110] montre bien dans son travail sur les écrivains à quel point le métier choisi est vécu comme un engagement. Par le principe de l'engagement il nécessite une mise à disposition totale de l'artiste pour son œuvre. Il se joue dès lors un processus de construction identitaire intéressant qui vise à assimiler la personne et ce qu'elle fait comme métier. Elle insiste en particulier sur l'idée que l'écriture peut être vécue comme une mise à l'épreuve.

> *« Il n'est pas étonnant que l'écriture, engageant de façon aussi intense des dimensions aussi variées de la relation au monde, puisse être associée à une "épreuve", au double sens de "souffrance" ("Douleur, souffrance, solitude, folie qui grignote. Ça alors on paie ! On paie !", dit une romancière) et de "dispositif permettant d'attribuer les états de grandeur". Mais la grandeur qui est en jeu dans cette épreuve n'est que marginalement définie par rapport à autrui (…). Car ce qui s'y trouve engagé c'est, avant tout, une image de soi : l'image de soi à soi médiatisée par une instance de reconnaissance extérieure (éditeurs, prix littéraires, critiques, lecteurs), autant que l'image de soi vécue dans l'autoréflexivité dès lors que le sujet s'est fixé à lui-même un objectif indexé sur sa capacité d'écrire ou d'être publié. C'est alors une véritable mise à l'épreuve de soi qui se joue dans l'écriture : tels ce poète de province qui attribue sa dépression nerveuse à ses échecs successifs à faire publier son recueil de poèmes, ou cet enseignant qui s'était promis de se suicider si à trente ans il n'avait pas publié un roman (il a depuis longtemps dépassé, sain et sauf, cette échéance).* [111]*»*

Nous pouvons finalement affirmer que la vocation de l'artiste est un construit social qui revêt une dimension mythique[112]. Elle correspond à différents idéaux qui amènent à penser la figure de l'artiste comme un individu doté d'aspirations et d'un destin particulier. Mais ce mythe se heurte à la réalité de la profession artistique. La vocation évoquée au départ d'une carrière est en grande partie liée à des dispositions sociales préexistantes et à l'environnement social dans lequel évolue l'individu. En tant que femmes, nos enquêtées ont bénéficié d'un contexte favorable au développement d'un ensemble de dispositions culturelles et artistiques. Elles ont toutefois aussi incorporé des doutes sur leurs capacités, des difficultés à oser s'affirmer[113] dans un domaine artistique en particulier, ce qui les amène parfois à « se chercher » quelque temps.

Par ailleurs, cette vocation va se construire dans un long apprentissage du métier lors de sa socialisation secondaire. La vocation artistique entraîne un véritable processus de transformation identitaire. Chez nos enquêtées dans les récits de vie qui nous sont proposés on voit bien à l'œuvre

---

Représentations, n° 25.1 (2008), pp.13–23. et de Nathalie Heinich, 'La signature comme indicateur d'artification', *Sociétés & Représentations*, n° 25.1 (2008), pp.97–106.. Cette dernière explique en particulier que « la signature va de pair avec l'accession d'une activité au rang d'art, et d'un producteur au rang d'artiste ou d'auteur »

110Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.95

111Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). pp.110-111.

112Ici mythe est pris dans le sens : *« Ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour (…) d'un phénomène, (...) et qui leur donnent une force, une importance particulières. »* (Larousse en ligne consulté en mars 2016 : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630). Le mythe de la vocation c'est donc pour moi l'ensemble des représentations idéalisées existantes autour de l'idée d'être pré-destiné, appelé pour la profession d'artiste.

113On peut se reporter ici au travail de Jean-Paul Caille et Sophie O'Prey, 'Estime de Soi et Réussite Scolaire Sept Ans Après L'entrée En Sixième', Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de La Recherche, 2005 *« Cette estime de soi plus faible des filles n'est pas l'apanage du seul domaine physique. Elle reste prononcée en matière d'image de soi sociale ou de confiance en soi.(...) Plus d'une fille sur deux avoue avoir peur de ne pas réussir quand elle entreprend une action et 40 % déclarent ne pas être souvent contentes d'elles-mêmes (…). Cette moindre estime de soi des filles par rapport aux garçons frappe par son caractère systématique. Quelle que soit leur situation sociale ou scolaire, on n'observe jamais, dans les trois domaines pris en compte, d'inversion de tendance. Ainsi, le fait que leur père se situe favorablement dans la hiérarchie sociale, que leur mère soit fortement diplômée ou encore que les filles soient elles-mêmes en réussite scolaire n'a pas d'effet sur leur plus faible degré d'estime de soi. Tout se passe comme si celui-ci était imperméable aux différences de situation scolaire ou sociale. »* p.28

cette métamorphose. Elle les amène en effet à se présenter d'abord en tant qu'individu, puis en tant que « découvreuse » de leurs capacités artistiques et, enfin, en tant qu'artiste. Ce processus entraîne donc une transformation de l'identité professionnelle mais aussi personnelle. Nous reparlerons de cette nouvelle identité dans le chapitre consacré aux socialisations secondaires.

L'idéal de l'artiste pousse les professionnelles à entrer dans une forme d'expression de soi. Cette expression de soi est à double tranchant puisqu'elle lie fortement l'individu à sa création. En cas de réussite elle peut entraîner l'idée de « tourner en rond » ou de « se répéter » par exemple[114]. En cas d'échec elle peut amener à de profondes remises en cause personnelles. Nous reparlerons de ces éventuelles difficultés dans le chapitre sur le statut et l'insertion professionnelle.

2.B. LE DON

Nous utiliserons ici le terme de don pour raconter comment les artistes peuvent percevoir qu'ils ont « reçu » de manière innée des aptitudes dans un domaine artistique et comment ils racontent la façon dont ils utilisent ces capacités notamment vis-à-vis du public. Dans le sens commun avoir un don renvoie encore une fois à la nature d'une personne et même presque à une dimension magique. Dans la tradition populaire une « bonne fée » attribue à un enfant un pouvoir particulier[115] et on n'est pas très éloigné de cette conception dans la façon dont sont décrits certains dons artistiques. Je m'attacherai ici à garder en tête combien cette vision du don est à contextualiser et à déconstruire afin de comprendre comment une artiste arrive à se percevoir progressivement comme quelqu'un de doué pour tel ou tel moyen d'expression artistique.

La notion du don en sociologie et en anthropologie fait tout de suite référence à un des textes fondateurs de ces deux disciplines *« Essai sur le don »* de Marcel Mauss[116]. Dans son *« Essai sur le don »*, Mauss développe notamment l'idée que tout don engendre en retour un contre-don et que c'est ainsi que se recréent sans cesse les liens sociaux. Il existe pour Mauss une triple obligation liée au don : donner, recevoir et rendre. De cette dynamique naît « *une circulation des êtres et des choses, un mouvement qui serait à l'origine de toute société par les modes d'échanges qu'il engendre*. »[117] Tel que décrit par Serge Dufoulon le don apparaît comme une boucle, une structure récursive qui serait « *le ciment de la société donc du lien social*. »[118]

Le don artistique tel qu'il nous intéresse ici est perçu dans sa dimension symbolique par les acteurs, il s'agit de quelque chose d'abstrait qui est échangé notamment entre l'artiste et le public. Dans un article en particulier, Nathalie Heinich[119] montre bien qu'il ne s'agit pas de savoir si le don

114 Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.35–56, p.51

115 *« Action de donner, de céder quelque chose que l'on possède (…) chose ou somme ainsi donnée, cadeau :* Un don de mille euros. *Littéraire. Bienfait, faveur :* Ces fruits magnifiques sont un don de la nature. *Talent, disposition, qualité de quelqu'un, que l'on considère comme innés, naturels :* Avoir un don pour la musique. *(…) Traditions populaires : Pouvoir extraordinaire accordé par une fée à un enfant qui vient de naître. »* à l'URL http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/don/26410?q=don#26288 consulté en février 2016

116 Marcel Mauss, 'Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques.' *L'Année sociologique*, 1923 pp.30-186.

117 Serge Dufoulon, 'The logic of the Gift. From Local Traditional Exchange to Modern Globalization', *Sociological Problems (Социологически проблеми)*, 2011, pp.271–86, p.276

118 Serge Dufoulon, 'The logic of the Gift. From Local Traditional Exchange to Modern Globalization', *Sociological Problems (Социологически проблеми)*, 2011, pp.271–286, p.283

119 Nathalie Heinich, 'Avoir un don. Du don en régime de singularité', *Revue du MAUSS*, n° 41.1 (2013), pp.235–240.

existe en soi ou pas. Nous nous attacherons quant à nous à voir comment celui-ci est décrit comme naturel, inné dans les propos de nos enquêtées.

Pour moi, dans le contexte de mon terrain, à l'origine du don artistique il y a un choix[120]. Le choix d'une passion qu'expriment particulièrement bien nos enquêtées. Sur le mode de la révélation elles expliquent la façon dont elles ont pour la première fois perçu leur don. D'une façon rétrospective, elles affirment que ce don modifiera leur avenir et la vie dont elles rêvent. Dans leurs propos se lit aussi l'idée qu'on ne peut pas renoncer à son don, on ne peut pas le mettre de côté, on ne peut pas « s'en passer ».

Les propos de Ielena par exemple illustrent bien cette vision « à rebours » d'une petite fille qui aspirait à une carrière artistique, dont les capacités pour le théâtre et le jeu lui ont offert facilement une forme de visibilité qui l'a séduite.

> *« Ben il y a la première fois où quand tu es gamin tu as, où tu, c'est un rêve, mais du coup, il y a entre euh... Entre ton rêve et entre le monde où tu grandis et puis les possibles que tu t'offres quoi ! Moi la première fois que j'ai été au théâtre clairement j'adorais ça. Et puis en plus les gens, quoi c'était le seul endroit où j'avais pas besoin de faire grand chose et puis on me disait que c'était bien alors j'étais contente (rires) ! Et du coup, du coup voilà, je crois que je devais avoir 9 ans, oui la première fois c'est ça c'est quand j'avais 9 ans et puis que je faisais pour l'école mon premier spectacle et j'avais le rôle d'une voyante, je ne sais plus le titre du spectacle mais pour moi c'est la première chose, ouais c'est des trucs de l'enfance. Parce que ce qui ce, les sensations de ce moment-là c'est les mêmes que maintenant, quand je vais, quand je vais jouer en fait c'est toujours là... ces mêmes sensations-là. »*

Ielena, 36 ans, comédienne, metteuse en scène.

Quand Ielena utilise la thématique du « rêve » enfantin elle se raconte comme aspirant déjà jeune enfant à un parcours dans le domaine artistique. On peut se demander si cette lecture « après-coup » ne lui fait pas enjoliver ce sentiment de prédestination dans l'enfance. Elle creuse ici aussi le fossé entre sa culture familiale et ses appétences culturelles en soulignant la différence *« entre ton rêve et entre le monde où tu grandis »*. Elle ajoute ensuite *« les possibles que tu t'offres »*, cela lui permet de souligner son rôle de moteur dans la mobilisation de ses compétences afin d'accomplir ce à quoi elle aspirait. Elle raconte ensuite que la pratique d'une activité théâtrale était pour elle un lieu où elle a pu cultiver quelque chose pour laquelle elle était particulièrement douée. Elle estime ainsi qu'elle *« n'avait pas besoin de faire grand-chose »*, et qu'on lui disait qu'elle faisait pourtant *« bien »*. Cette idée de parvenir à quelque chose sans effort est particulièrement présente dans la rhétorique du don puisque cela permet de souligner qu'on sait faire quelque chose de manière "innée", "naturelle" alors même que de nombreuses compétences nécessaires à ces pratiques se sont construites progressivement.

Dire que l'on a reçu un don c'est une autre façon de dire qu'on s'attribue aussi une forme de « génie ». Cette expression est intéressante car « avoir du génie » c'est avoir quelque chose

120 Contrairement peut-être au don des chamanes qui est directement repéré et investi par sa communauté, donc assez peu choisi : *« Les "bizarreries" de l'individu destiné à la chamanerie sont immédiatement repérées et reconnues par sa communauté comme étant les signes culturels de la vocation naissante. Ce sont alors les spécialistes, des chamanes confirmés, ou les esprits qui vont initier l'apprenti chamane et le confronter dans le rôle social qui lui est dorénavant imparti. »* In Serge Dufoulon, *Femmes de Paroles: Une Ethnologie de La Voyance*, Collection Traversées (Paris: Editions Métailié, 1997), p.141

d'extérieur à soi qui pousse à créer. Cette figure est intéressante car elle est directement rattachée à une dimension sacrée. Parfois le « génie » est raconté comme venant « saisir » mes enquêtées à un moment qu'elles estiment inattendu. C'est par exemple le cas pour Corine qui raconte comment, alors qu'elle était professeure dans le secondaire elle se retrouve un jour congratulée pour des capacités de comédienne qu'elle n'exploitait pas professionnellement.

> *« J'ai fait mon premier atelier de théâtre quand, j'avais 30 ans ! Donc j'ai commencé tard. Au théâtre. (…) En fait j'ai commencé par des cabinets de lecture d'auteurs de théâtre contemporain. Parce qu'à côté d'ici il y a (...) une bibliothèque de théâtre contemporain. Et ils faisaient des ateliers de découverte d'auteurs, des ateliers de lecture. Et j'aimais bien lire et j'aimais bien lire à voix haute. Donc... J'étais prof. Donc voilà ouais, il y avait quelque chose qui me plaisait bien. Donc je me suis dit : "Ben tiens, découvrir des auteurs comme ça par lecture à voix haute pourquoi pas ?" Donc ça a commencé comme ça. Et puis après, on a fait une restitution des textes d'auteurs, une restitution publique. Et puis la personne qui organisait, qui organisait les ateliers, l'animatrice, elle m'a demandé si j'étais comédienne, j'ai dit (rires) : "Pff, non pas du tout !" Voilà. Ça a commencé comme ça en fait. (…) C'était vraiment très ponctuel.*

Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène et auteure.

Le don tel qu'il est raconté chez les femmes que j'ai pu rencontrer est souvent révélé par une tierce personne. C'est quelqu'un d'extérieur qui, reconnaissant des compétences chez elles, leur ouvre le chemin d'une autodéfinition comme artiste. Elles envisagent, grâce à une rencontre, leur activité artistique comme une identité professionnelle envisageable. Ce qu'elles aiment et savent faire devient alors une possible fonction. Comme dans le cas du premier client qui paie la voyante pour un service rendu, il s'agit ici d'un « *prescripteur* » au sens où l'entend Serge Dufoulon[121] : « *Il s'agit dans ce cas d'un intermédiaire qui possède les connaissances et les informations nécessaires sur le marché de la voyance et qui émet un jugement sur la prestation de la voyante et sur la possibilité de la négocier.* » En donnant une valeur, d'abord symbolique au travail de l'artiste, ce tiers qui reconnaît une qualité à l'œuvre la fait entrer sur le marché symbolique d'échange des biens de l'art.

Berthille, par exemple, qui avait un parcours par ailleurs dans l'art plastique et la danse, raconte aussi qu'elle faisait des chansons dans son coin, pour elle au départ, et que l'avis de ses proches lui a donné envie de les rendre publiques, de continuer à en faire et de se produire sur scène.

> *« Et puis, et puis les chansons que je fais actuellement sur un mode où ben, j'avais des textes à, j'avais des textes à écrire, j'avais des trucs à raconter et puis j'ai commencé à les chanter...*
> *-Donc c'est venu des textes au départ ?*
> *-Ouais, c'est venu des textes. J'ai commencé à les, à chanter aux copines et puis elles m'ont dit : " Ah ben..." Je vais les chanter à tout le monde.*
> *-Elles t'ont encouragée ?*
> *-Voilà. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Ce rôle des pairs dans la reconnaissance du « don » est capital, il sert souvent de premier public, d'encouragement qui permet de donner confiance à l'artiste et d'envisager une plus large diffusion

121 Serge Dufoulon 'Le prix de la voyance.' *Revue du MAUSS*, n°10, 2e trimestre 1997, pp.290-307. Paris : Les Éditions La Découverte, p.10

des productions. Comme dans le cas des voyantes étudiées par Serge Dufoulon[122] la valeur accordée à ce qu'elles font est primordiale puisqu'elle les conforte dans leur rôle d'artiste. Ainsi pour Sandrine montrer ses photos lui a permis de prendre progressivement conscience de ses compétences dans ce domaine et des possibilités professionnelles que celles-ci pouvaient lui offrir.

> *« J'ai eu un appareil photo très, très tôt petite, je me souviens c'était une tête de Mickey, avec un déclencheur, une pellicule. Mais en fait ça c'est... C'est venu par la suite. Tu vois je m'y suis, j'ai retrouvé ce, cet intérêt par la suite. En fait je l'avais toujours, moi j'ai toujours pratiqué, j'ai toujours fait beaucoup de photos, mais voilà quoi. Comme un amateur éclairé comme... Des gens qui partent en voyage, qui font des portraits, mais j'aimais ça quoi ! C'est vraiment un outil, enfin voilà c'est une, un médium que j'utilise tout le temps, mais je... Voilà. Mais en amateur. Je l'ai utilisé pendant longtemps et... Après t'as les retours de tes amis, de ton, de ton environnement qui dit : "Ah elles sont chouettes tes photos !" Mais bon voilà comme on peut dire, voilà de plein de gens, qu'ils font de belles photos, voilà il y en a plein. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

La pratique amateur a pu servir de « terreau », d'un « point d'ancrage » autour duquel Sandrine a pu développer un ensemble de compétences techniques et artistiques, encouragées par son entourage. Son « don » s'est donc construit progressivement au gré de ses expériences. Par ailleurs, sa première expérience professionnelle dans le domaine de l'administration culturelle lui a permis de nouer le réseau nécessaire au développement de sa reconnaissance dans le domaine de la photographie. Connaissant sa « passion » personnelle on lui a en effet proposé différents travaux qui lui ont permis de mieux savoir ce qu'elle voulait et pouvait faire.

> *« - Alors... Je faisais déjà pas mal de photo... En fait, avant ma formation je faisais pas mal de photos aussi pour la compagnie et pour d'autres d'ailleurs, de photographies de spectacle. Ça j'aimais bien. J'étais mal équipée on va dire au niveau technique et même si, c'est pas l'appareil qui fait le photographe on peut quand même dire que, dans le spectacle où on a des conditions difficiles de travail c'est à dire basses lumières, etc, si t'as pas un super matos, tu feras quand même des choses euh... Qui voilà, qui moi me satisfaisaient pas parce que au niveau technique il y avait un rendu qui était, pas super propre et voilà. (...) Au début j'ai eu ce qu'on appelle la chance du débutant ! C'est à dire que PAF il y a des gens qui sont autour de toi et qui disent : "Ah ben t'es photographe ! Est-ce que tu peux faire ça ? Est-ce que tu peux faire ça ?" Donc j'ai gagné ma vie avec ça. Un petit peu, mais comme j'avais un autre salaire j'étais moins aux abois on va dire. Et euh... J'ai fait beaucoup de choses très très différentes. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

Dans cet extrait apparaît la façon dont se construit graduellement l'idée du « don » au sens où Sandrine se découvre petit à petit « douée » pour la photographie. Nous constatons également que, pour rendre possible cette « révélation » il a fallu tout un contexte et un entourage dont le rôle a été capital. Le contexte et l'entourage sont deux éléments qui ont donc permis a Sandrine de se sentir progressivement « *faite pour cela* ». Elle s'en est convaincue et est parvenue à une forme d' « *aboutissement* » comme a également pu le constater Serge Dufoulon[123] au sujet des voyantes.

122 *« Premières surprises de leur succès, les voyantes acceptent cependant volontiers, car elles accumulent des relations, du prestige et récoltent le plaisir d'avoir été le centre d'intérêt du moment et la fierté d'avoir "vu juste". Leur statut en tant que femme et spécialiste en dépend. »* p.9 Serge Dufoulon 'Le prix de la voyance.' *Revue du MAUSS*, n°10, 2e trimestre 1997, pp.290-307. Paris : Les Éditions La Découverte.

123 *« La voyante est alors portée par sa réputation. L'amateurisme va progressivement se muer en une professionnalisation*

Nous percevons enfin que le regard de Sandrine sur le plan artistique a évolué puisque si elle reconnaît des qualités à ses premiers travaux, elle leur trouve aussi des défauts, des maladresses qu'elle ne reproduirait plus aujourd'hui en bonne « professionnelle » de la photographie.

Chez Anaëlle nous retrouvons aussi la figure du proche qui reconnaît le « don » de l'artiste. Pour elle il s'agit d'un professeur qui l'a « repéré » lors d'une audition, pourtant ratée, et qui décide ensuite de l'accompagner. Cette figure joue un rôle important puisqu'elle accorde à Anaëlle la visibilité nécessaire et la conforte dans l'idée d'être « douée », en tout cas suffisamment pour avoir été « repérée » lors de cette audition. En attirant l'attention d'un professeur en particulier, Anaëlle se voit « dotée » de compétences, certes encore à travailler mais qui la distingue du commun des autres participants à l'audition.

> *« - Ben après le concours que je n'ai pas eu il est, on m'a dit : "Ben il y a un des membres du jury qui veut te faire travailler absolument." Donc j'ai rencontré un monsieur qui est devenu mon prof de violoncelle et qui m'a appris à, à me dépasser et puis à, à être moins scolaire, à être plus, fff. Voilà et puis c'est devenu pratiquement un, je suis devenue très amie avec sa fille qui avait le même âge que moi enfin, et j'y passais mais, j'y passais même mes vacances mais c'était un plaisir. Et puis il m'a appris à, il m'a appris à, à jouer des façons, enfin, à jouer des concertos mais d'une manière un peu plus adulte tu vois. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Ici le professeur est une personne déjà reconnue pour ses compétences dans le domaine musical. En se liant avec Anaëlle il lui offre l'opportunité de transformer ses compétences *« scolaires »*, en une véritable expression artistique *« adulte »*. Il permet la métamorphose de l'élève à l'artiste[124] et Anaëlle décrit comment celle-ci s'est opérée.

Ce même professeur va lui mettre assez directement "le pied à l'étrier" puisqu'il va lui offrir sa première opportunité professionnelle. Cette reconnaissance du don par un tiers va donc aussi permettre aux artistes de se lancer dans une carrière où il n'est pas aisé d'être reconnu comme apte à tenir un rôle de professionnel même après plusieurs années de pratique amateur.

> *« Je continuais du quatuor, mon prof avait monté un octuor de violoncelle, je faisais des remplacements, donc mon prof était violoncelle solo de l'Orchestre National de France qui est un des 2 orchestres de Radio France, il m'a fait faire des piges là-bas. Grosse pétoche ! Parce que moi j'avais 18 ans, il me dit : "Ah ben écoute je t'ai inscrite tu vas faire un truc à Pleyel avec machin !" Il me dit : "Mais je te préviens je ne suis pas là !" Ah bon ? "Non, non je suis là sur ce service-là, je ne serai pas là donc tu te débrouilles toute seule !" »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Cette perception d'un don inné et le rôle des institutions dans la construction de ce mythe est fort bien rapportée dans un article de Jérémie Vandenbunder[125] sur les écoles des beaux-arts. Il montre en effet, à travers différents extraits d'entretiens, comment élèves et professeurs entretiennent le mythe de l'artiste doué, doté d'un don. Il montre ensuite comment l'apprentissage va permettre une

---

de la pratique qui trouvera sa justification dans la tradition familiale, une histoire de vie singulière ou même la sensation devenant conviction qu'elles étaient "faites pour cela", que toute leur vie trouvait là son aboutissement. » p.11 Serge Dufoulon 'Le prix de la voyance.' *Revue du MAUSS*, n°10, 2e trimestre 1997, pp.290-307. Paris : Les Éditions La Découverte.

124Pour reprendre le titre d'une websérie proposée par Arte sur les jeunes danseurs de l'Opéra de Paris. Consultable à l'URL : http://grainesdetoiles.liveweb.arte.tv

125Jérémie Vandenbunder, 'Une école de la maturation ?', *Temporalités*, n°14, 2011.

socialisation professionnelle, puis la construction d'un projet artistique.

Pour les femmes artistes en particulier l'idée d'avoir un don et la reconnaissance de celui-ci par des autruis significatifs ne va pas de soi. En effet si on repart du parcours d'Anaëlle dont le don aurait été « repéré » par un membre du jury lors d'une audition on ne doit pas oublier qu'elle a aussi échoué à la même audition. Elle explique en particulier que son jeu était trop « scolaire » et manquait d'affirmation et de « personnalité ». On peut ici faire un parallèle avec les propos de Hyacinthe Ravet[126] qui explique comment les instrumentistes peuvent avoir des difficultés à s'imposer dans un milieu masculin et devront donc transformer leurs façons d'être ou en tout cas d'apparaître.

> *« Les musiciennes qui souhaitent s'imposer dans un milieu masculin se trouvent alors confrontées à des résistances et à des traditions par rapport auxquelles elles doivent se situer pour trouver leur place : faut-il "masculiniser" son jeu et son attitude au sein du collectif ? Ou œuvrer à la remise en cause des stéréotypes ? Les femmes qui apprennent à jouer d'instruments réputés masculins expriment ainsi les dilemmes auxquels elles doivent faire face : comment* convaincre *de la puissance de sa sonorité, au-delà des* a priori *visuels, et vaincre le jugement éventuel d'un "jeu de fille" ? Comment se faire* reconnaître *comme musicienne tout aussi capable de jouer de l'instrument, malgré les apparences ? »*

Dans plusieurs des récits recueillis on retrouve cette réserve au sujet des compétences liées au don. Mes enquêtées se reconnaissent à la fois comme « douées » pour une pratique artistique mais ont aussi intégré certaines limites qu'elles estiment ne pas pouvoir dépasser seules. On notera ainsi que dans de nombreux propos recueillis il leur a fallu d'abord affronter leurs craintes d'exposer un travail qu'elles n'estimaient pas pleinement satisfaisant aux yeux d'un public (qui a pu les encourager on l'a vu). Dans mon mémoire de M2[127] sur les femmes artistes j'avais notamment pu parler d'une forme de « *modestie incorporée* » déjà présente dans les récits de vie que j'avais pu analyser. J'entendais par cette expression que les femmes artistes avaient intégré dans la critique de leur œuvre une forme de domination masculine qui les amenait à se déprécier et rendait difficile leur affirmation. Je pense aujourd'hui qu'on peut compléter cette idée par le fait que, étant statistiquement moins nombreuses dans le domaine artistique et bénéficiant de moins de reconnaissance que leurs homologues masculins, les femmes artistes sapent elles-mêmes une partie de leur confiance en soi en maintenant dans un premier temps leur pratique artistique dans la sphère du privé. On le sait les petits garçons et les petites filles sont conditionnés dès l'enfance dans des rapports à la sphère privée et publique[128] différenciés. Je pense donc qu'il est plus difficile pour les femmes artistes de s'affirmer ensuite dans la sphère publique avec un moyen d'expression artistique qu'elles estiment toutes au départ très « personnel »[129].

---

126 Hyacinthe Ravet, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Autrement Collection mutations Sexe en tous genres, 266 (Paris: Autrement, 2011) pp.56-57

127 Anaïs Chevillot, *Femmes et artistes : comment concilier identité genrée et statut de créatrice ?* Mémoire de M2R Sociologie, Art, Culture sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, Université Pierre Mendès France Grenoble 2, 2007

128 Christian Baudelot et Roger Establet, *Quoi de neuf chez les filles?: entre stéréotypes et libertés* (Paris: Nathan, 2007) p.48

129 On pourrait renvoyer ici à Elsa Galerand et Danièle Kergoat, 'Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 27.2 (2008), pp.67–82. pour qui *« C'est bien parce que le travail domestique a été exclu de l'échange marchand, séparé des questions d'ordre public, politique et économique et rabattu sur le "privé", qu'il peut ne pas être considéré comme un travail à part entière, et que les métiers qui s'appuient sur les compétences acquises dans la sphère domestique (métiers de la petite enfance par exemple) voient tant d'obstacles dressés à la reconnaissance de leur professionnalité, et même à celle d'activités à part entière. »* p.70. On peut voir aussi Anne-

Ici le « don » intervient d'une façon particulière. En effet, par rapport à ce que j'ai pu constater dans mon enquête, certaines femmes pensent bien bénéficier d'une forme de don mais le fait de « faire profiter » le public de cette forme de don en exposant son travail artistique à un public n'est pas une évidence première pour elles. Quand une forme de contre-don s'impose dans les discours, mes enquêtées justifient leur choix de visibilité en revendiquant un sens, une utilité à leur mode d'expression artistique. C'est notamment le cas de Séverine qui explique qu'il lui paraît invraisemblable de simplement *« créer pour créer »* et que ces œuvres doivent avoir un sens pour les autres.

> *« C'est pas créer pour créer. Parce que c'est le regard de l'autre qui vous fait évoluer je pense. Donc sinon vous tournez en boucle à mon avis. C'est pour ça que je disais sortir de son atelier c'est bien, rencontrer du public c'est bien. Même quand je vais sur le marché et que je ne vends rien, j'ai, j'ai quelque chose. J'ai des réflexions, j'ai un dialogue, j'ai... voilà ! Donc c'est pas, je ne reviens pas sans rien quelque part. La semaine d'après, ça je l'aurais digéré, je vais travailler avec ça. Je pense que c'est important. Enfin je ne sais pas, je vois les choses comme ça. Après c'est assez confus, c'est vrai que... Parce que dans l'acte de créer, il y a une libération où vous mettez, vous vous exprimez donc vous mettez ce que vous avez dans les tripes mais il n'y a pas que ça. Il y a aussi, il y a aussi le dialogue avec les autres. Moi je suis incapable de, bon là je parle mais c'est pas mon trip de parler. Quand on me demande de faire un discours aux vernissages c'est insupportable quoi ! Moi je préfère que les gens regardent et me parlent après de ce que, de ce qu'ils ont ressenti ou... (…) J'ai essayé de monter sur scène une fois j'en suis incapable, jouer de la musique je ne sais pas, voilà ! Donc c'est par ce biais là que je peux communiquer, plus facilement. Donc voilà je pense que c'est une façon de communiquer avec les autres, c'est tout. (silence) Enfin je le vois comme ça. (silence) »*
>
> Séverine, 44 ans, plasticienne.

Dans cet extrait on constate combien pour Séverine s'impose une « nécessité » de créer, elle fait donc ici directement référence à l'idéologie du don. Pour elle l'expression artistique est en plus un moyen d'expression qui compenserait une forme de timidité ou de réserve « naturelle » chez elle. Enfin elle voit une utilité dans le fait de peindre pour *« communiquer avec les autres »*. En se rattachant à une volonté d'échange et de communication, Séverine se rapproche alors d'une dimension très « féminine » de la répartition genrée des activités professionnelles puisqu'elle s'identifie quasiment au domaine du *care*[130] (en mettant notamment en avant ses qualités relationnelles réputées comme « féminines »).

A l'image des hypothèses sur le don de Mauss, « être doué » entraînerait les artistes à une forme de contre-don dans une volonté d'offrir sa personne au public. Cette dimension, présente chez

---

Marie Daune-Richard, 'Hommes et femmes devant le travail et l'emploi', *La dialectique des rapports hommes-femmes*, 2e éd. (2001), pp.127–150 pour qui : *« De plus,la relation entre ces deux sphères (publique et privée) construit, à l'évidence, un ordre des sexes : aux hommes l'individualité, la liberté, le travail, la raison, la citoyenneté et la représentation publique ; aux femmes la dépendance et la soumission, la naturalité et les tâches "naturelles", l'invisibilité du privé. »* p.130

130A ce sujet on peut lire la synthèse proposée par Elena Pulcini, 'Donner le care', *Revue du MAUSS*, n° 39.1 (2012), pp.49–66. dans laquelle on peut notamment lire : *« L'identification entre le care et les femmes est si profondément ancrée dans notre imaginaire qu'elle s'impose involontairement à la conscience, malgré les transformations radicales qui ont investi le sujet féminin au cours des dernières décennies. Or une telle identification produit un effet ambivalent. D'une part, elle évoque l'image traditionnelle, foncièrement maternelle et oblative des femmes, qui les a confinées dans le rôle secondaire de gardiennes attentionnées des besoins et des attentes d'autrui, reléguées dans la sphère privée et exclues de la sphère publique. De l'autre, elle est considérée comme un précieux héritage qui mérite d'être valorisé pour retrouver des aspects bannis de la pensée occidentale, pour restituer sa dignité à la "différence" des femmes, pour concevoir une autre forme de subjectivité. »* p.49

Séverine, est d'autant plus vraie dans les arts du spectacle où l'artiste est souvent présent physiquement face au spectateur. C'est donc tout naturellement ce que vont revendiquer certaines enquêtées qui travaillent dans ce domaine. S'offrir au spectateur peut être une véritable gageure pour certains artistes dans le sens où il s'agit d'un engagement personnel. Comme nous l'avons vu, être artiste c'est s'exprimer personnellement et presque intimement. Notons ici que ce don de soi exigé par la profession d'artiste peut accentuer certains effets comme le trac.

C'est notamment ce qu'explique Annie, qui raconte ne pas avoir eu le trac pendant toute une partie de sa pratique théâtrale amateur, tant qu'elle n'y voyait pas d'enjeu particulier. En gagnant de la visibilité elle a commencé à aspirer à une carrière professionnelle et en même temps à développer une forme de crainte avant les représentations, certainement liée au souci d'accéder à une forme de compréhension voire de reconnaissance de la part du public.

> *« - Et du coup de cette première expérience tu gardes un souvenir de la représentation devant un public ça t'avait fait un effet particulier ? Tu avais eu le trac ?*
> *- La toute première année, euh, non. Le trac est venu après. Et très bizarrement le trac est venu après. Le trac est venu quand, quand en quelque sorte j'avais peur de l'enjeu ! En fait. Quand, quand j'ai mesuré le, ce que l'impact, quand... Donc c'est au fur et à mesure des années en fait que le trac est venu. Pas au début, les deux, trois, quatre mais même peut être, les 3-4 premières années, je connaissais pas le trac.(...) J'étais juste là pour me faire plaisir. Je me disais vraiment ça ouais. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Des conditions sont donc nécessaires pour que l'artiste soit reconnu comme tel, comme pour qu'il se reconnaisse lui-même dans cette identité. C'est ce que montre notamment Jacques Godbout[131] dans son article comparatif entre art et science. Il note en particulier :

> *« Cette obligation de toujours continuer, on la retrouve aussi chez l'artiste. Combien d'artistes meurent pauvres et inconnus ! Ils poursuivent leur voie, malgré tout, envers et contre tous, et n'arrivent pas à faire autre chose – d'autres choses qui seraient susceptibles de plaire à leurs contemporains. Ils n'arrivent pas à répondre à la demande, même si souvent, ils le pourraient sans aucune difficulté. Ils obéissent plutôt à cette "nécessité intérieure" [Kandinsky, 1989, cc1954, p. 92]. Et quel artiste a jamais refusé de reconnaître l'importance de l'inspiration ? Quel artiste n'a pas dit que cela lui venait d'ailleurs ? L'inspiration conduit à des œuvres où l'artiste n'est qu'un instrument du don qu'il a reçu [Kandinsky, ibid., p. 93]. »*

S'exprimer est donc pour les artistes une forme de besoin. Pour les sociologues et les anthropologues qui les observent on peut noter que cette nécessité s'inscrit dans les parcours de vie de ces artistes et qu'elle participe à la construction de leur identité.

Comme l'explique bien Christine Détrez[132], le besoin de créer est à prendre au sérieux dans le sens où, même socialement construit, il relève d'une volonté de « *devenir quelqu'un* », de se construire en tant qu'individu et ici, en tant qu'artiste. La « nécessité intérieure » décrite a donc pour corollaire une dimension identitaire forte.

> *« Mais comment dépasser un discours qui risque fort de recourir aux termes de la vocation, de la nécessité intérieure et impérieuse qu'il serait impossible d'expliquer ou d'analyser : écrire parce qu'on ne peut pas faire autrement, écrire parce qu'on écrit tout*

131 Godbout Jacques T., 'Les conditions sociales de la création en art et en sciences.', *Revue du MAUSS* 2/2004 (n°24), pp.411-427

132 Christine Detrez, *Femmes Du Maghreb, Une écriture à Soi* (Paris: La Dispute, 2012) pp.78-79

simplement et tautologiquement ? Or leurs propos (des enquêtées) mêlent de façon inextricable des dimensions symboliques, mais également très concrètes. Ainsi les discours sur la nécessité de l'écriture comme nécessité existentielle doivent être, à notre avis, pris au sérieux, et ne pas être rabattus sur une simple posture rhétorique. Si l'écriture leur permet de s'exprimer, dans une fonction quasi thérapeutique, surtout, ces femmes disent avoir le sentiment de devenir "quelqu'un". C'est au sens premier que cette expression doit être entendue : devenir quelqu'un, c'est à dire être reconnue comme un individu, au-delà de la place assignée. »

Comme Christine Détrez dans son enquête, je pense que mes interlocutrices sont en quête de cette forme particulière de reconnaissance à travers l'évocation qu'elles font d'une « nécessité intérieure ».

Cette obligation est également mise en scène dans une forme d'expression de soi très codifiée, en tout cas telle qu'elle nous est raconté dans les récits de vie. Etre artiste c'est souvent se raconter comme « être habité » et il faut « jouer » ce rôle[133].

Cette « nécessité intérieure » on la retrouve notamment dans les propos de Berthille qui explique comment la danse a d'abord été pour elle un moyen d'exprimer des choses profondes qui ne pouvaient pas rester enfouies.

« Et puis que ça la faisait, et puis que ça les (ses parents) dérangeait aussi bien dans la danse, je sais que dans la danse j'ai eu des réflexions ben qu'en gros il fallait que j'aille me faire soigner plutôt que de faire ce que je faisais ! Il y a, c'est vrai que j'ai pas mal, moi la danse et la musique m'ont permis de, mettre en forme, mettre en mots, mettre en partage des choses qui ne sont pas du domaine du... Du... Enfin qui sont des choses qui familialement, familialement je suis d'une famille qui n'exprime rien, qui, qui ne met pas de mots ou peu, enfin qui, on ne parle pas des choses qui, voilà. (…) Voilà, c'est très très tabou l'expression des choses privées chez moi. Donc le fait que en fait moi, en fait artistiquement, c'était aussi un besoin artistique je pense pour pouvoir faire ça ben je pense que, voilà ça les, ça les... Ça les a dérangé, ça a pu les déranger à des moments, plus ou moins. »

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Ainsi Berthille évoque un *« besoin artistique »* qui serait presque une forme de soutien psychologique, en tout cas on sent qu'elle accorde à son expression par la danse une place importante dans son parcours émotionnel. Elle évoque également les tensions que cette « nécessité intérieure » a pu faire naître entre elle et ses parents se rapprochant en cela de certains propos évoqués par les écrivaines rencontrées par Christine Détrez[134].

Dans un extrait d'entretien cité précédemment Nolwenn évoquait elle aussi une *« nécessité à créer »*. Morgane quant à elle, revendique aussi une dimension émotionnelle forte dans son travail et une réelle obligation vis-à-vis de cet engagement puisqu'elle le rapproche d'une métaphore de la maternité.

133Comme peuvent notamment le faire les voyantes observées par Serge Dufoulon : *« La manière dont la voyante fait état de ses qualités et de son statut est davantage remarquable que le contenu des révélations auxquelles nous avons droit. (…) Les acteurs sont mis en demeure de s'identifier dans l'intensité d'une relation théâtrale qui déconstruit l'espace social quotidien et les statuts différentiels reposant sur une charpente temps/espace discontinue, pour les réassembler sur le mode de la proximité, de la transparence, et de l'éternité : préciser son identité et ce faisant réinterpréter l'histoire en la reconstruisant. Dans la relation qui lie soudain la voyante à l'autre, on assiste alors à l'émergence de la redéfinition permanente d'appartenance et d'identités qui trouvera sa stabilité lorsque chacun reconnaîtra le rôle et la place qui lui reviennent. »* In Serge Dufoulon, *Femmes de Paroles: Une Ethnologie de La Voyance*, Collection Traversées (Paris: Editions Métailié, 1997) pp.20-21

134Christine Detrez, *Femmes Du Maghreb, Une écriture à Soi* (Paris: La Dispute, 2012) pp.38-39

« Il y a plein de bébés en nous, il y a plein de, je ne sais pas, de névrose, de choses qu'on met sur nos peurs, nos angoisses, nos amours, nos haines, nos émotions dans la peinture qu'on produit. Donc c'est, c'est pas évident d'avoir cette démarche. »

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Les sentiments puissants qui sont évoqués ainsi que l'emploi de l'expression des *« bébés »* pour parler de ses œuvres montre bien à quel point Morgane ressent ses appétences artistiques comme une forme de « nécessité intérieure » qui doit être extériorisée. D'un point de vue sociologique ce type de rhétorique est intéressant puisqu'il rattache clairement le métier d'artiste au choix d'un mode de vie « à part », se distinguant du reste de la société. Il singularise l'artiste dont la profession n'est pas seulement une activité rémunératrice mais aussi une identité profonde. Les femmes artistes en particulier qui revendiquent cette identité d'artiste font parfois le parallèle entre identité d'artiste et identité de mère comme si elles construisaient un lien entre leur vie et leurs œuvres, une forme à la fois de responsabilité et de filiation. Nous développerons ce parallèle plus particulièrement dans le chapitre consacré à la vie privée.

La vocation des artistes qui les pousse à s'exprimer est donc vécue ou racontée comme une forme de don de soi. De la même façon que la voyance étudiée par Serge Dufoulon[135], l'activité artistique participe d'une économie du don et des biens symboliques dans lequel les artistes ont pour devoir de « rendre » ce qui leur est échu.

« Elles ont reçu un don et elles sont comptables devant les divinités de la manière dont elles vont l'utiliser. Elles doivent rendre au ciel une partie de ce qui leur a été concédé car ce don ne leur appartient pas, elles en sont dépositaires. »

Le don de soi ici évoqué qui semble répondre en miroir au don reçu au travers de l'inspiration ou des capacités artistiques. Sur le mythe de l'artiste qui est appelé à effectuer une forme de don de soi on peut lire le très riche article de Gisèle Sapiro[136] qui explique bien comment s'est construit cet idéal. Elle dit notamment que :

« La conception vocationnelle de l'art suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies, qu'il s'agisse de l'artisanat, de l'académisme ou de la bureaucratie.[137] »

Dans l'entretien avec Agnès se retrouvent cette distinction et cette souffrance nées de l'engagement dans une carrière artistique. Elle explique notamment qu'elle a choisi une *« qualité de vie »* pour laquelle elle a dû renoncer (plus ou moins douloureusement) à plusieurs éléments notamment à la maternité.

« Et je vois sur mon parcours c'est pas, comme je disais j'ai pas de "carrière", en tête, non j'en avais pas, c'est pas ça. C'est plus la qualité de ma vie qui compte. Si j'ai un énorme regret c'est de ne pas avoir d'enfant. Ça. Bon, maintenant ça va mieux, il y a eu un moment où ça a été vraiment très difficile pour moi ça. Euh... Mais par rapport à mon travail

135Serge Dufoulon 'Le prix de la voyance.' *Revue du MAUSS*, no 10, 2e trimestre 1997, pp. 290-3-307. Paris : Les Éditions La Découverte, p.16

136Gisèle Sapiro, 'La vocation artistique entre don et don de soi', *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), pp. 4-11

137Gisèle Sapiro, 'La vocation artistique entre don et don de soi', *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p. 7

*j'essaye toujours d'être le plus juste par rapport à moi-même. Ben là je me suis mise dans la merde en venant ici, en quittant la compagnie et ********** (la ville du Sud-Est où elle vivait). Mais je ne peux pas regretter, je ne peux pas ! Je, je n'en pouvais plus euh... Je peux pas, je peux pas !*
- C'était nécessaire ?
- Absolument ! Donc euh... Pas raisonnable, à aucun niveau, tout comme mes voyages où j'arrêtais des choses et j'étais surtout... Il y a eu deux fois où je, je , j'arrêtais des, des... Comment dire, des courants qui auraient pu m'amener à travailler vraiment avec des gens très intéressants, à avoir, enfin très intéressants et puis très reconnus dans ce sens là hein ! (Silence) Et malgré ça je peux pas me dire : "Putain c'est dommage ! " Je ne peux pas me le dire. Je n'y arrive pas alors que... Oui. La vie me serait certainement actuellement beaucoup plus facile. Etc quoi ! Mais... Oui, voilà c'est plus une qualité de vie que j'avais rêvée...
- Et des choix aussi ?
- Oui qui du coup a entraîné des choix. Mais c'était plus, plutôt ça mon... Mon désir quoi. Et d'être, d'être juste par rapport à moi ! C'était vraiment ça. Et de pas accepter... D'accepter jusqu'à un certain point mais... Et les concessions, etc, etc, … Bon voilà. Si j'étais assez... Assez intransigeante quand même. Tu vois le... Des concessions un peu, mais pas trop. Pas trop, pas trop. »

Annie, 59 ans, comédienne.

Dans cette volonté *« d'être le plus juste »*, Annie s'est donc parfois placée volontairement ou non dans des situations qui l'ont fait souffrir. Elle exprime pourtant le fait que ces différents bouleversements personnels et professionnels lui ont été dictés par une forme de nécessité (ici encore). Il faut donc pour les artistes se mettre entièrement « au service » de leur don, pour les femmes en particulier cela veut dire faire des choix de vie et notamment des choix sur la vie conjugale ou sur la maternité ; pour Annie ne pas faire d'enfant en particulier semble lui avoir pesé mais nous reviendrons sur cette question dans le chapitre sur la vie privée.

Pourtant aussi exigeant soit-il sur le plan personnel, le métier d'artiste offre aussi des compensations. L'artiste qui donne de sa personne reçoit aussi en retour plusieurs types de rétributions symboliques qui ne sont que très peu explicitées dans les entretiens que j'ai pu mener. Gisèle Sapiro montre bien que ce don de soi est soumis à une contrepartie, la visibilité, mais que celle-ci est différée et qu'ainsi le travail artistique apparaît comme désintéressé.

« Ce don de soi apparaît comme désintéressé parce qu'il se fonde sur le renoncement aux profits temporels et la prise de risque liée aux aléas de la carrière, mais c'est dans l'espoir de bénéfices symboliques différés : reconnaissance, renom, gloire. [138]*»*

Ces bénéfices symboliques[139] sont bien une forme de contre-don dans le sens où ils sont ce qui est rendu à l'artiste en échange du don qu'il fait de sa personne et de son art. Pour les femmes artistes que j'ai pu rencontrer on peut tout de même s'interroger car elles se retrouvent dans une forme de position un peu interlope dans la mesure où, pour la plupart elles estiment avoir effectivement connu des renoncements mais peu ont accédé à une franche reconnaissance, à un renom important ou à une réelle gloire. Nous étudierons ces aspects en particulier dans le chapitre

138Gisèle Sapiro, 'La vocation artistique entre don et don de soi', *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p.9

139Il s'agit du même type de bénéfices que ceux que peut recevoir la voyante dans le cadre de son activité : *« D'autres choses s'échangent également, du prestige, de l'amitié, de la reconnaissance, des biens symboliques, etc. »* in Serge Dufoulon 'Le prix de la voyance.' *Revue du MAUSS*, no 10, 2e trimestre 1997, pp. 290-3-307. Paris : Les Éditions La Découverte, p.28

consacré au statut et à l'insertion dans le monde professionnel.

2.C. LE TRAVAIL

Même si de nombreux propos recueillis peuvent être rattachés aux mythes de l'artiste-né(e), de la vocation ou du don, de nombreuses enquêtées font cependant part de leur « travail » et de la profonde nécessité de celui-ci dans leur activité professionnelle. Nous entendrons ici le travail dans le sens d'un ensemble d'activités qui permet d'entretenir des compétences artistiques. Dans le sens commun le « travail » est un terme éminemment polysémique[140], pourtant dans l'ensemble de ses sens on peut retenir l'idée d'une activité et d'une rémunération. Ce terme de travail est aussi connoté négativement comme une forme de charge et cet aspect va nous intéresser dans la démarche qualitative que nous voulons opérer. Paradoxalement, le travail artistique est certes une activité mais il n'est pas toujours rémunérateur (nous en parlerons en particulier dans le chapitre sur le statut et l'insertion dans le monde professionnel). De la même façon les compétences artistiques sont racontées comme à la fois naturelles (on peut être « doué ») mais aussi comme le fruit d'un travail intense et continu (il faut tout de même « travailler » pour entretenir ses aptitudes).

Revendiquer une forme de travail artistique, c'est attribuer une forme de mérite qui justifierait la visibilité accordée aux artistes qui réussissent. Il faut bien souligner que l'idéal de l'effort, du talent et de la nécessité d'entretenir son don est très présente dans le discours des artistes. En mettant en avant le travail artistique, le labeur fourni, il s'agit de justifier en quelque sorte la place d'artiste occupée. Pour les artistes qui tiennent ce discours d'après Nathalie Heinich[141] c'est aussi une façon de dire que tout le monde, par un travail acharné peut devenir artiste et occuper cette situation socio-professionnelle. C'est aussi d'après cette auteure une façon de se singulariser, l'artiste par son travail personnel construit une œuvre singulière qui lui est propre, qui est le fruit de son labeur et aide à le différencier des autres.

Dès l'enfance certaines de mes enquêtées ont donc été habituées à cette partie de leur activité

140 *« Activité de l'homme appliquée à la production, à la création, à l'entretien de quelque chose :* Travail manuel, intellectuel. *Activité professionnelle régulière et rémunérée :* Vivre de son travail. *Exercice d'une activité professionnelle ; lieu où elle s'exerce :* Le travail en usine. *Ensemble des opérations que l'on doit accomplir pour élaborer quelque chose :* Cette réparation demandera deux jours de travail. *Toute occupation, toute activité considérée comme une charge :* Les enfants, ça donne bien du travail. *Ouvrage réalisé ou à réaliser, manuel, artistique, intellectuel :* Il a publié un travail sur la littérature provençale. *Manière dont un ouvrage ou une œuvre ont été exécutés :* Le fin travail d'une miniature. *Technique permettant de travailler une matière, d'utiliser un outil ou un instrument :* Apprendre le travail du bois. *Exercices accomplis pour acquérir la maîtrise d'une activité :* Le travail d'un gymnaste aux anneaux. *Activité laborieuse de l'homme considérée comme un facteur essentiel de la production et de l'activité économique :* Le capital et le travail. *Effet, résultat utile produit par le fonctionnement de quelque chose :* Évaluer le travail d'une machine. *Action continue produite par un élément ou un phénomène naturel ; modification subie par un milieu, une matière qui en est l'objet :* Le gauchissement d'une poutre dû au travail du bois. *Modification, évolution lente due à une cause extérieure :* Laisser faire le travail du temps. *(...)»* D'après Larousse consulté en février 2016 : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travail_travaux/79284

141 Nathalie Heinich, 'Avoir un don. Du don en régime de singularité', *Revue du MAUSS*, n° 41.1 (2013), pp.235–240 : « La passivité inhérente au don, en ce second sens, s'oppose radicalement à l' "apprentissage" et au "travail", qui constitu*ent l'acquisition active de la compétence. Mais cette opposition logique n'est pas, loin de là, une incompatibilité pragmatique : bien au contraire, apprentissage et travail viennent compléter le don, en produisant ce qu'on appelle le "talent". Le problème réside plutôt dans l'opposition axiologique entre don et travail ; car le premier exclut la notion de mérite (le don reçu n'a fait l'objet d'aucun effort de la part de son bénéficiaire), à la différence du second. Ce pourquoi la discréditation de "l'idéologie du don" et l'éloge du "travail" ("artisanal", si possible) sont devenus des lieux communs, y compris et surtout dans la bouche des artistes, désireux de faire ainsi allégeance à la norme démocratique de l'égale distribution des ressources : c'est la critique politique de la notion de don (au nom de la valeur d'égalité), s'ajoutant à sa critique rationaliste (au nom du refus de toute mystique) et à sa critique artiste (au nom de la singularité, ennemie par définition de tout lieu commun, fût-il singularisant).* » p.237

artistique qui consistait à « travailler ». Il s'agit donc ici de s'exercer afin de maîtriser des techniques, d'incorporer un savoir-être nécessaire à la pratique artistique. C'est notamment ce que raconte Anaëlle quand elle retrace l'apprentissage de la musique dans son enfance.

> *« J'ai commencé la musique par le conservatoire. Moi je suis née à ********** (ville moyenne du nord-ouest) et je suis rentrée au conservatoire déjà pour une année de solfège parce qu'à l'époque on ne pouvait pas faire d'instrument sans faire une année de solfège. (...) Donc j'ai fait un an de solfège, après j'ai fait le cursus classique de, du conservatoire. Dont je suis sortie 7 ans plus tard, donc à 14 ans. Avec mon prix, ma médaille, une médaille d'or de violoncelle et puis mon prix de solfège, donc à 14 ans. (...) Entre temps je faisais aussi l'été des stages de musique beaucoup, beaucoup poussée par mes parents parce qu'il faut bien le dire, parce que moi j'aurais préféré être avec mes copines en colo ou à la plage mais, mes parents m'ont beaucoup poussée et ils étaient très très présents. Et me, et m'engueulaient si je ne faisais pas mon travail ! Et heureusement parce que sinon... Voilà. Et dans l'apprentissage d'un instrument classique c'est, il y a quand même beaucoup, beaucoup de travail, même si on a des facilités au départ il faut quand même beaucoup, beaucoup travailler. Ça ne vient pas tout seul. Et donc voilà. (…) Parce qu'un enfant si on le laisse, au conservatoire et puis qu'on n'est pas tous les soirs derrière en disant : "Fais ton heure d'instrument." Il ne le fera pas. Enfin je ne pense pas, c'est très rare qu'un enfant soit motivé par faire des gammes hein ! Pendant 20 minutes tous les soirs...*
> *-Pendant plusieurs années ?*
> *-Ah ben tous les jours même les dimanches hein ! Il n'y a pas de week-end, il n'y a pas de vacances hein, c'est... Parce que l'apprentissage ouais si tu arrêtes pendant 2 mois ben, ça se, ça s'entend tout de suite (rires). »*
>
> Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Dans les propos d'Anaëlle transparaît ce que disait déjà Charles Suaud[142], la vocation naît d'un ensemble d'apprentissages qui vont ensuite être « naturalisés » comme un « don ». Le choix d'une carrière artistique est donc aussi le fruit d'un long processus de formation, d'un travail d'acculturation que nous détaillerons dans la partie consacrée aux études et à la socialisation secondaire. Remarquons tout de même que, contrairement aux prêtres étudiés par Charles Suaud, le travail d'inculcation de dispositions n'est pas l'œuvre d'une institution aussi visible que l'Eglise, mais s'exerce au travers d'un ensemble de situations d'apprentissages variés qui jalonneront la socialisation secondaire de nos enquêtées.

Il est intéressant ici de constater encore une fois le rôle déterminant des parents qui encouragent, bornent et réglementent la pratique instrumentale. Sans ce cadre Anaëlle n'aurait certainement pas développé de passion pour la musique ou pour son instrument (qu'elle n'a d'ailleurs pas choisi) et elle n'aurait pas choisi ce type de métier pourtant réputé vocationnel.

Pour Berthille, il a été par ailleurs difficile d'affirmer auprès de sa famille que son activité professionnelle était bel et bien un travail, un véritable métier. Elle défend ainsi ce qu'elle lit comme le fil conducteur de sa vie contre les préconçus qui laisseraient penser que l'art est un simple

142 Charles Suaud, 'Contribution à une sociologie de la vocation : destin religieux et projet scolaire.' *Revue française de sociologie*, 1974, 15-1. pp.84-85 : *« La logique que les prêtres adoptent dans leurs pratiques de repérage des futurs séminaristes se conforme à celle des transformations symboliques que la notion de vocation fait subir à la réalité. Leur projet explicite qui est de rendre "pensable" le sacerdoce et de le "faire désirer" comme "la plus belle des carrières" peut se définir sociologiquement comme une entreprise d'inculcation d'un habitus religieux particulier, à savoir d'un système de dispositions à retraduire ou mieux à reconstruire continûment et de façon cumulative dans la logique de la pensée religieuse, toutes les actions nécessairement concrètes et atomisées qui constituent la vie d'un individu en un ensemble systématique et signifiant, autrement dit en une biographie religieuse. »*

« passe-temps ».

> *« -Après je pense qu'aussi le fait, bon, ma famille n'est pas du tout une famille artistique. C'est une famille euh, ouais prof, ingénieur, médecin. Un truc assez intellectuel en fait. Euh, et du coup c'est vrai que la voie, l'art familialement parlant c'était pas quelque chose de, c'était pas une activité de, c'était pas un travail (en insistant sur le mot) quoi ! C'était une, un passe-temps. Donc je pense que ça a eu, même maintenant j'ai du mal à affirmer, ou enfin, dire que c'est MON activité, mon métier, et tu vois ? C'est pas... Alors je ne sais pas si l'idée de la vocation... Peut-être que si je regarde, si je regarde le fil tracé, ben oui il y a de l'art, de la musique, de la danse, de l'art plastique et tout, il y a un truc dans l'art c'est sûr. Alors est-ce qu'il y a une vocation je ne sais pas mais... (silence) »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Pour Berthille ainsi il a été difficile de considérer la pratique artistique comme une profession. Pourtant c'est celle qu'elle s'est choisie, confrontant ainsi ses préjugés sur le travail et son idée de la vocation.

Nous reviendrons plus profondément à plusieurs reprises sur la notion de travail mais c'est ici qu'il nous faut souligner qu'il existe donc un lien fort entre le travail et la vocation, qui dépasse le simple paradoxe. L'imbrication de l'un dans l'autre peut sembler difficile à démêler mais nous pourrons retenir que la vocation et le don sont bel et bien construits progressivement par une forme de travail constant, dès l'enfance.

C'est d'ailleurs ce que constate Séverine qui déclare ne croire *« ni au don ni au talent »*. Elle affirme la constance de son travail pictural pour mieux mettre en avant la façon dont ses propres aptitudes ont pu se révéler et se développer au fil d'un temps long.

> *« Ah moi je suis une visuelle. Je suis une visuelle pour tout d'ailleurs. La preuve c'est que j'ai voulu faire de la musique, j'aurais adoré faire de la musique. Et au bout de deux ans de guitare mon prof m'a dit : "Non ! Il faut laisser tomber ce n'est pas ton truc !" (Rires) (…) Je suis incapable de, la musique c'est pas mon truc, apprendre une langue étrangère c'est pareil (…) Donc non je ne suis pas, c'est pas mon, on a des... Moi je ne crois pas au don ni au talent. Enfin le talent c'est beaucoup de travail et la persévérance, je ne sais plus qui a dit ça mais. Euh,... Je pense qu'on a des, ouais des aptitudes. Bon la mienne c'est plutôt dans le visuel quoi. Après il faut, c'est que du travail je pense. L'envie de, l'envie d'y arriver, de sortir quelque chose et la poursuite d'un, une recherche d'un, pas d'un idéal mais euh... (Silence) Je ne sais pas comment expliquer... En tout cas une quête qui est quelque part sans fin quoi. Un chemin... (…) Pour moi je le ressens plus comme essayer de faire passer de l'émotion. Si j'y arrive, c'est gagné. Voilà. C'est gagné, mais c'est gagné jusqu'à la prochaine parce qu'en général, voilà, je ne suis pas... (…) Mais je pense que c'est la même chose pour un cuisinier, pour n'importe qui qui a envie de, n'importe qui qui fait des choses créatives mais ça peut être traduit aussi dans le monde du travail pur et dur, un chef d'entreprise il doit avoir la même démarche je pense. Pas sur le plan artistique mais ça doit être sur autre chose. Mais je pense que c'est transposé sur le milieu artistique. Nous par contre on a la chance, qu'on fasse de la musique, du théâtre, de la peinture ou de la sculpture de pouvoir s'exprimer en même temps. Je pense que ça c'est un avantage. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Dans cet extrait, Séverine évoque l'idée qu'elle a au départ ce qu'elle appelle *« des aptitudes »* pour elle dans le domaine visuel. Ce type de discours est très proche de ce que nous avons pu analyser dans le cadre de l'étude du don ou de la vocation. Elle avance pourtant après l'idée que pour se servir de ces aptitudes il lui a fallu *« beaucoup de travail et de persévérance »*. Quand elle

évoque un *« chemin »* ou une *« quête »* on voit bien qu'elle revendique l'effort (physique et intellectuel) nécessaire pour avancer sur cette voie symbolique.

Nous relevons, dans le récit de Sandrine, l'idée d'une progression que pourrait provoquer le travail, l'expérience. Elle estime en effet, qu'elle a dû *« comprendre »* un certain nombre d'éléments pour parvenir à s'exprimer pleinement et que cela n'est pas venu « naturellement ».

> *« Je devais rendre le produit sous forme d'un diaporama. Je suis pas super fière aujourd'hui quand je le vois je le trouve euh... Je le trouve timide ! Je le trouve euh, krr, un peu mou quoi ! Mais voilà après c'est normal on évolue très vite en fait. Quand on a le temps de faire ça tous les jours. On se rend vite compte après de, ben des écueils, des problèmes de notre travail. (…) Mais euh c'est là où j'ai compris que, même si je n'y suis pas arrivée tout de suite, c'est là où j'ai compris que le médium que j'avais choisi, me permettait d'écrire, me permettait de m'exprimer, me permettait de dire plein de choses. La technique que j'avais apprise pouvait me permettre de le faire. Et maintenant il restait à pratiquer, pour se lâcher en fait. Moi c'est ça que je trouvais le plus difficile, c'était, ben prendre ma place. C'est à dire ne pas avoir peur de déranger, euh... Voilà, je voulais une image BIM ! J'y allais, je me posais là, tant pis si... Voilà les gens me voyaient, ben ouais ils me voient mais moi je veux ça donc j'y vais.*
> *- Donc une affirmation... ?*
> *- C'est ça. Et au début j'étais, je pense que dans ce reportage on le sent, il y a... Je suis encore trop derrière ! Mais voilà ça c'est mon regard aujourd'hui sur ce travail. Et euh aujourd'hui plus j'en fais plus je me dis : "Wahou ! Là..." Là dernièrement j'ai photographié un spectacle. Je vois vraiment, euh l'évolution. De, de mon regard, de, de ma technique, euh... Et de mon affirmation, c'est à dire voilà, je suis là je me pose et... Et là je peux travailler. J'attends pas qu'on me fasse une place, c'est moi qui, je prends la place et là je peux travailler. »*
>
> Sandrine, 47 ans, photographe.

Les propos de Sandrine nous amènent assez directement à l'analyse sous l'angle du genre que l'on pourrait amorcer sur la notion de travail artistique. En effet, pour elle le « travail » de ses compétences s'est surtout fait en termes d'affirmation de soi et de prise de confiance. Nous retrouvons donc ici les thématiques qui creusent les écarts entre femmes et hommes dans la scolarité comme dans le domaine professionnel. J'émets ici l'hypothèse que si l'accès à la reconnaissance est moins aisé pour les femmes artistes c'est peut-être en partie dû au fait qu'elles ne se font que très lentement confiance et n'accèdent que très peu rapidement au degré d'affirmation nécessaire à la réussite d'une carrière artistique.

Magali Danner et Gilles Galodé[143] font le même constat chez les plasticiennes qu'ils étudient. Ils introduisent en particulier l'idée qu'en plus du traditionnel « plafond de verre » il existerait un véritable « mur de verre » qui empêcherait dès la sortie des études supérieures les plasticiennes de devenir reconnues professionnellement dans leur spécialité.

> *« Si les recherches sur le champ artistique dénoncent des obstacles qui pourraient s'apparenter au "plafond de verre" et qui empêchent les femmes d'accéder au rang des artistes les plus reconnus, notre étude montre que, dès leur début de carrière, elles se heurtent aussi à un "mur de verre". En effet, les femmes sont peu nombreuses à exercer en tant que plasticiennes. La profession ne leur est certes pas refusée explicitement mais il semble que leurs conditions d'exercice étant peu favorables comparativement à celles des hommes, elles renoncent plus facilement à ce type de carrière. »*

143p.49 in Magali Danner et Gilles Galodé, 'L'insertion des femmes artistes : entre obstacles culturels et choix rationnels', Formation emploi. Revue française de sciences sociales, 2008, pp.37–52.

Cette expression du « mur de verre » est intéressante puisqu'elle montre bien qu'il existe un cloisonnement vertical mais aussi horizontal dans les types d'emplois que peuvent occuper les femmes. Pour être légitimes en tant qu'artiste elles devront plus encore que les hommes mettre en avant leur travail, le labeur qu'elles sont capables de fournir afin de pouvoir passer au travers de ce « mur de verre » et de le faire « voler en éclats ».

2.D. LE TALENT

D'après le Larousse[144] le talent se définit selon 3 aspects :

> *« - Aptitude particulière à faire quelque chose : Avoir un réel talent pédagogique.*
> *- Capacité, don remarquable dans le domaine artistique, littéraire : Ce jeune peintre a beaucoup de talent.*
> *- Personne douée en telle activité : Encourager les jeunes talents. »*

Ce qui est important c'est de voir comment on passe d'un mot qui désigne l'aptitude à faire quelque chose, au don remarquable jusqu'à désigner la personne douée. Le talent est donc, dans le sens commun à la fois le fait de savoir faire quelque chose, le fait de savoir le faire bien et le fait d'être quelqu'un qui sait bien faire quelque chose.

En sociologie la distinction entre le premier et le deuxième sens est intéressante. En effet, savoir faire quelque chose s'apprend mais le faire bien n'est pas donné à tout le monde. De la même façon qu'on a vu que la vocation et le don étaient des construits sociaux, le talent est le fruit d'un apprentissage, de la comparaison avec des pairs et d'une reconnaissance.

La conception habituellement admise du talent laisse penser que certains en sont pourvus, d'autres dépourvus. Les motivations, même très fortes qui peuvent pousser quelqu'un à choisir une activité créatrice ne suffisent pas seules à en assurer le succès. Pour réussir sa carrière Pierre-Michel Menger[145] montre qu'il faut à la fois réunir ces motivations, une habileté à pratiquer son art et un réseau solide de relations sociales qui vont l'accompagner[146]. Pour Nathalie Heinich (nous l'avons vu dans la note de bas de page n°99) « *apprentissage et travail viennent compléter le don, en produisant ce qu'on appelle le "talent"* », il n'est donc pas inné, ne vient pas « tout seul » mais est le fruit d'un labeur. Pour moi le talent est un construit social qui, à partir d'un ensemble de dispositions acquises pendant la socialisation primaire et secondaire, s'inscrit dans la reconnaissance des pairs, des institutions culturelles et/ou du public. Nous emploierons donc ici le terme de talent pour désigner une habileté artistique mais nous garderons en tête que cette habileté est le fruit d'un travail constant et d'une reconnaissance des mondes de l'art.

Pour les individus qui choisissent cette voie artistique on peut dire qu'il existe une véritable injonction au talent. C'est vrai en particulier dans les écoles de formation artistique dans lesquelles

144Définition consultée en février 2016 à l'URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/talent/76465

145Pierre-Michel Menger, *Le Travail Créateur* (Paris: Le Seuil, 2009) p.20

146Pour une étude de cas assez concrète on peut aussi lire l'article de Sébastien Fleuriel qui suit le parcours d'une jeune danseuse de jazz : Sébastien Fleuriel, 'De la vocation artistique à la précarité: devenir professeur de danse jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 15.1 (2010), pp.137–157. En suivant tout son parcours et en menant avec elle des entretiens chaque année pendant 5 ans, il montre qu'elle n'arrivera pas à accomplir son destin vocationnel de danseuse interprète et deviendra professeure de danse contrairement à ses aspirations de départ. Dans cette enquête on voit bien que malgré un talent manifeste, un apprentissage rigoureux et un travail constant, il demeure peu de place pour les artistes reconnus bien que beaucoup aspirent à ce type de carrière.

les élèves, en concurrence les uns avec les autres se trouvent confrontés à l'angoisse de ne pas faire partie des plus talentueux. Parmi nos interviewées toutefois cette injonction au talent ne semble pas avoir trop pesé. En effet, plusieurs d'entre-elles affirment avoir senti que leur talent était reconnu dès l'enfance. C'est par exemple ce que raconte Anaëlle quand elle explique comment ces bons résultats au conservatoire l'ont « naturellement » amenée à une place dans un orchestre régional.

> *« En fait je ne me suis jamais dit : "Tiens je vais devenir professionnelle." parce que, en fait j'étais, bon j'étais douée pour le violoncelle, j'ai, les concours ça marchait bien, tout le monde me disait, voilà... Et je ne me suis jamais dit : "Tiens qu'est-ce que je vais faire, tiens qu'est-ce que je vais faire d'autre ?" En fait j'ai commencé, comme j'ai eu mon prix du conservatoire de ********** (sa ville d'origine) à 14 ans un truc comme ça, 14 ans et demi, et en fait à partir du moment où tu as eu ton prix (…) tu pouvais intégrer l'orchestre symphonique de ********* (sa ville d'origine) qui n'existe plus. Mais donc qui était un orchestre qui faisait, je ne sais pas une dizaine de concerts par an. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Dans cet extrait on note bien qu'Anaëlle perçoit assez tôt la façon dont son « talent », le fait d'être reconnue comme *« douée »*, lui ouvre une voie toute tracée. De la même façon Corine raconte comment le public, les proches et les gens du métier l'ont encouragée à faire carrière dès ses premières productions.

> *« C'est venu tout doucement en fait. Euh... Parce qu'à partir de ce moment-là on a, donc en lecture hein. On a présenté à cette soirée-là et bon ça s'est super bien passé. Et du coup après tous les mois on présentait quelque chose. Un texte d'un auteur en lecture et tout. Et après les gens ils nous ont dit : "Il faudrait faire un, il faudrait faire un spectacle." Et donc on a dit : "Ben ouais, on va faire un spectacle !" »*

Corine, 44 ans, comédienne, auteure, metteure en scène.

Comme Corine a été encouragée par son public qui l'a sollicitée pour faire un spectacle, Louise a vu son premier livre tout de suite publié par un éditeur.

> *« Je crois que oui mon premier livre je devais avoir, mon premier livre chez un éditeur je devais avoir 20 ans. Ce n'est pas trop tard. (…) Il y a eu plusieurs idées de livres avant celui-ci. Celui-ci c'est un de mes projets de diplôme en fait aux arts déco de ********** (une grande ville du nord-est), on mène un ou plusieurs projets d'album. Et il a été pris en l'état. Enfin je veux dire je l'ai retravaillé mais, il a été pris tout de suite.*
> *-Par l'éditeur ?*
> *-Par l'éditeur. Hum.*
> *-Vous aviez fait la démarche de l'envoyer à différents endroits déjà ?*
> *-Peut-être 3 maisons d'édition.*
> *-Et ça a tout de suite plu ?*
> *-Oui. Ça c'est quand même une grande chance. De ne pas trop, de ne pas rester trop longtemps dans le doute même s'il y a vraiment beaucoup de montagnes russes dans notre métier. Ça peut très bien fonctionner 3 ans et puis plus rien et puis à nouveau. Et puis beaucoup mieux encore et puis plus rien. (Rires) »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Louise perçoit donc la *« chance »* de voir ses travaux immédiatement reproduits et commercialisés, à la sortie de sa scolarité. Elle attribue implicitement cette bonne fortune à son talent puisqu'elle souligne qu'elle a eu peu besoin de retravailler son projet d'album, ce qui est le gage d'une qualité déjà bien ancrée.

Pour Pierre-Michel Menger[147] le talent seul ne suffit pas, il faut une combinaison de travail, de reconnaissance et de talent pour parvenir à construire une carrière d'artiste. Pour être reconnu le talent seul ne suffit pas. Menger montre que le talent continue à se construire tout au long de la carrière et que la reconnaissance qui entraîne la confiance en soi va amener encore plus de reconnaissance de son talent. Pour ce chercheur travail et talent sont imbriqués dans l'optique d'une construction commune et doivent être complétés par un réseau offrant une forme de reconnaissance. Si l'artiste a un don au départ, une vocation et le réseau nécessaire il devrait être capable d'arriver à ses fins en s'astreignant à un travail acharné. C'est un constat assez similaire à celui que font les artistes que nous avons pu rencontrer sur le terrain.

Dans un de ces articles, Marcel Fournier analyse « Le statut social de l'artiste »[148] et il montre bien que le travail seul ne suffit pas à déterminer le talent d'un artiste, sa valeur, il s'agit pour lui d'un métier, d'une profession particulière où le temps de travail en particulier n'est pas quantifiable :

> *« Parfois, certains artistes doivent cesser pendant des périodes plus ou moins longues toute production artistique : ils sont "bloqués". Cessent-ils pour autant d'être artiste ? Et l'artiste qui exerce un autre métier (enseignement, animation, etc.), est-il moins artiste que celui qui peint dix heures par jour ? Enfin, soit par gêne soit par difficulté d'accès au marché de l'art, des artistes ne rendent jamais publique leur production : ils n'ont pas, en tant qu'artistes, de visibilité publique. »*

Ce constat nous permet de rejoindre les différents propos de nos interviewées qui évoquent la difficulté à se dire artiste, les moments de doute quant à son identité de créatrice. Nous reviendrons plus en détails sur ces moments de flottement identitaire dans le chapitre sur l'insertion dans le monde professionnel.

Au sujet du travail et de la reconnaissance économique du talent, dans un article, Gérard Mauger[149] montre bien que quelle que soit l'idéologie qu'on mette en avant, celle du talent comme celle du travail peu d'éléments peuvent permettre de légitimer les revenus des grandes stars, celles de la culture comme celles du sport ou de la finance. Il conclut notamment son article ainsi :

> « *Au lieu de s'extasier devant des prouesses supposées inimitables des* "surhommes" *du show business, des stades ou du business, il faut rappeler que le "mana" artistique, sportif, scolaire, économique, etc., n'est jamais qu'un héritage social et/ou une acquisition laborieuse. Et s'il y a de meilleures raisons de rendre hommage au travail qu'aux "gènes" et à "l'innéité", c'est- à-dire à la "nature" ou au "hasard", on peut néanmoins se demander quel genre de "travail" peut valoir, en un an, 1 491 années de travail d'un « Smicard » (c'est le cas de Maurice Lévy, PDG de Publicis), 866 années de travail d'un « Smicard » (c'est le cas de Franck Ribéry) ou 447 années de travail d'un « Smicard » (c'est le cas de Dany Boon)... »*

En revenant ici sur la rétribution financière du talent il nous faut reconnaître que la problématique sur notre terrain est en léger décalage avec celle évoquée par Gérard Mauger. En effet, loin d'être de véritables stars (au sens du degré de visibilité obtenu), les « bricolages » économiques que les artistes rencontrées effectuent pour « vivre de leur art » sont assez éloignés des situations de confort matériel évoquées ici. Pourtant, en ayant recours à ces aménagements financiers, les enquêtées se posent la question de la « rentabilité » de leur travail. En effet, certaines

147Pierre-Michel Menger, *Le Travail Créateur* (Paris: : Éd. du Seuil, 2014). pp.296-297
148p.145 in Marcel Fournier 'Le statut social de l'artiste', *Possibles*, Montréal, vol. 11, no 2, hiver 1987, pp.137-147.
149p.106 in Gérard Mauger 'Talents : de Gérard Depardieu à Bernard Arnault', *Savoir/Agir* n°24, 2013/2, pp.103-106

font par exemple le choix de se ménager une activité professionnelle parallèle afin de ne pas « contaminer » leur travail artistique avec des questions de nécessité économique. Ici se pose la question dite de « l'art pour l'art » sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre consacré à l'insertion dans le monde professionnel. En s'extrayant de cette dynamique comptable certaines de nos enquêtées revendiquent le choix de s'abstraire des contraintes de reconnaissance et de produire leurs œuvres d'une manière plus ou moins autonome vis à vis du marché. Malgré cela le contexte des mondes de l'art ne peut pas totalement disparaître de leurs préoccupations et toutes les interviewées ont réalisé une forme d' « adaptation » entre leurs pratiques individuelles et celles en cours et efficientes sur le marché de l'art.

Or, nous l'avons vu, la reconnaissance d'une œuvre d'art est liée à un contexte social particulier. Ici on peut retenir l'idée des avantages cumulatifs de Merton[150]. Pour Merton l'idée forte est que, comme dans un proverbe français « on ne prête qu'aux riches », c'est à dire que les individus les plus reconnus vont pouvoir continuer à engranger de la reconnaissance. Merton a étudié ce phénomène dans le domaine des sciences mais Pierre-Michel Menger[151] le transpose dans celui des arts par rapport à la notion de visibilité et de reconnaissance artistique. Pour Menger cela signifie que c'est dans un contexte social particulier que l'artiste peut faire reconnaître son talent et c'est grâce à la reconnaissance de son talent qu'il va pouvoir poursuivre sa carrière.

Ainsi Nolwenn explique bien comment elle est passée d'une pratique personnelle du dessin à un réseau de créateurs qui lui ont permis d'exposer, d'acquérir une forme de reconnaissance qui à nouveau lui a ouvert les portes d'autres occasions de visibilité. Son talent (construit notamment autour de sa pratique au sein des beaux-arts) s'est donc combiné avec un travail constant et l'entretien de ses relations avec le milieu professionnel.

Revenons à la question principale que se pose le sociologue : qu'est-ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art ? Et par extension : qu'est-ce qui fait la reconnaissance d'un artiste ? Cette reconnaissance n'est liée qu'au contexte d'exécution. C'est ce que disait déjà Raymonde Moulin[152] et même Marcel Duchamp quand il signait une pissotière ou autre « ready made ».

La reconnaissance d'un artiste est liée à un contexte social. Il doit, pour faire progresser sa carrière, trouver des appuis dans différentes sphères, aménager les conditions nécessaires à sa rencontre avec le public. Comme l'a montré Howard Becker dans « Les Mondes de l'art » cette rencontre passe par de multiples intermédiaires qui en accordant leur reconnaissance à un artiste vont, à la fois lui donner de la valeur, et lui permettre d'entrer en contact avec les spectateurs qui lui offriront peut-être la notoriété[153]. Parfois c'est donc une personne, une rencontre qui facilite

150Robert K. Merton, 'The Matthew Effect in Science. The reward and communication systems of science are considered' *Science* volume 159 n°3810, pp.56-63, 1968

151Pierre-Michel Menger, *La différence, la concurrence et la disproportion: sociologie du travail créateur ; [leçon inaugurale prononcée le jeudi 9 janvier 2014]*, Leçons inaugurales du Collège de France, 242 (Paris: Fayard, 2014).

152Raymonde Moulin *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, 1992, p.49

153 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, (Paris: Flammarion, 2006) : *« N'oublions pas que dans tout art, les modes de travail conventionnels font bénéficier du réseau de coopération existant tous ceux qui savent manier les conventions conformément à l'esthétique régnante. Soit un monde de la danse organisé autour des conventions et des techniques du ballet classique. En apprenant ces conventions et ces techniques du ballet classique, je peux espérer être recruté par les meilleures compagnies de danse. Les chorégraphes les plus réputés vont créer pour moi des ballets parfaitement adaptés à mes compétences personnelles, qui me donneront l'occasion de briller. Les plus grands compositeurs du moment vont écrire des musiques à mon intention. Les directeurs de salles m'ouvriront toutes grandes leurs portes. Je*

l'émergence du talent, d'autres fois c'est tout un contexte culturel qui va permettre cette survenue. C'est ce que Louise raconte dans le fait d'avoir été « choisie » par un éditeur en sortant de sa formation initiale.

Au sujet du contexte social et de la façon dont le talent se construit socialement on peut lire Manuel Schotté[154] et son article critique[155] sur la vision du talent de Menger. D'après cet auteur et contrairement à ce que semble parfois suggérer Menger il existe une genèse sociale du génie. Il dit par exemple que :

> *« En dépit de l'évidence avec laquelle la virtuosité s'impose à un observateur, il faut rappeler que celle-ci a une histoire : on ne naît pas plus violoniste soliste que champion de saut à la perche. Dire le contraire serait passer sous silence les heures consenties à la pratique, à s'exercer pour exceller dans un domaine donné. »*

Manuel Schotté met notamment en avant l'idée que la formation est un endroit où se fabrique la différence entre artistes.

Dans un article de Maria-Antonietta Trasforini[156] on observe aussi que la reconnaissance artistique est difficilement accessible à certaines personnes, aux femmes notamment. Elle l'explique par plusieurs raisons qui entrent en résonance avec les arguments de Pierre-Michel Menger. Elle montre en effet tout un contexte social et historique qui a permis peu à peu l'accès des femmes au statut d'artiste mais qui les a en même temps contenues dans des rôles subsidiaires et dans des positions marginalisées (hors des regroupements professionnels « porteurs » et dans des genres artistiques dévalorisés). Elle met en avant notamment les questions de la reconnaissance et du passage à la postérité. Nous aborderons de nouveau cette question dans un chapitre consacré aux modèles de mes enquêtées. Nous pouvons cependant nous accorder avec Maria-Antonietta Trasforini[157], comme d'ailleurs avec Hyacinthe Ravet[158], sur l'idée que la présence de « *gatekeepers* [159]» à l'entrée dans la vie d'artiste limite l'accès des femmes aux professions de créatrices par un phénomène de « *double dispositif d'exclusion ou de démarcation* » ou de « *double droit d'entrée* ».

Le talent d'un artiste est donc à la fois quelque chose qui différencie un individu d'un autre, quelque chose qui classe un individu par rapport aux autres et quelque chose qui s'apprend par une forme de travail et d'acculturation. Le talent est aussi la variable selon laquelle on va classer les artistes sur une échelle de valeurs. Qu'est-ce qui nous fait dire qu'un artiste est talentueux ? Quels signes, quelles manifestations du talent attend-on quand on observe une œuvre ? Bien sûr les normes et les codes du talent varient d'une époque à l'autre et d'une société à l'autre. Le talent est le

---

gagnerai ma vie aussi bien qu'il est permis à un danseur. Le public m'adorera. Et je serai célèbre. » p.306

154Manuel Schotté, *La construction du "talent". Sociologie de la domination des coureurs marocains*, Raisons d'agir, coll. « Cours & travaux », 2012

155Manuel Schotté, 'Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger', *Genèses* 4/2013 (n°93), p.151

156Maria Antonietta Trasforini, 'Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ?', *Cahiers du Genre* 2/2007 (n°43), pp.113-131

157Maria Antonietta Trasforini, 'Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ?', *Cahiers du Genre* 2/2007 (n°43), p.121

158Hyacinthe Ravet 'L'accès des femmes aux professions artistiques : le double droit d'entrée dans le champ musical' in Gérard Mauger, *L'accès à La Vie D'artiste: Sélection et Consécration Artistiques*, Collection Champ Social (Bellecombe-en-Bauges: Croquant, 2006) pp.151-176

159*« Les gardiens attitrés des diverses entrées possibles dans les sphères artistiques »* d'après Maria Antonietta Trasforini, 'Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ?', *Cahiers du Genre* 2/2007 (n° 43), p.120

fruit d'un apprentissage et d'une lente acculturation. Un artiste reconnu, même autodidacte a toujours reçu une formation aux usages en cours dans le champ artistique dans lequel il exerce. La façon dont il va mêler son individualité, son expression personnelle et les codes en vigueur dans son œuvre va déterminer sa reconnaissance et sa visibilité artistique. Les femmes artistes sont comme les autres soumises aux normes sociales qui encadrent la notion de talent. Elles sont aussi soumises à un ensemble de stéréotypes leur accordant, contrairement à leurs homologues masculins des dispositions pour l'intuition, le naturel et la minutie dans le travail. Le concept même de talent (ainsi que son appropriation récente par le management moderne) est attribué traditionnellement à l'homme. Nous comprenons donc aisément que les femmes interviewées se rattachent plus volontiers à l'idéologie du travail qu'à celle du talent valorisant par là à la fois leur professionnalisme et leur mérite sans trop transgresser les normes de genre en vigueur.

Il nous faut maintenant conclure ce chapitre consacré à la vocation, au don, au travail et au talent. Nous avons vu, à travers les récits de vie recueillis, comment se construit l'idéal d'une artiste « prédestinée » à créer. Pour résumer les différents aspects de chaque problématique nous pouvons dégager un ensemble d'éléments.

La « **vocation** » artistique nous est présentée par les enquêtées comme **précoce**, c'est une envie forte qui les pousserait rapidement à faire quelque chose d' « **utile** », de « vouer sa vie » à une œuvre supérieure à la manière des destins **religieux**.

Le « **don** » revêt dans les propos recueillis une dimension de **nécessité**, être doué pour une pratique artistique entraîne une série d'**obligations** et en particulier celle de « **rendre** », ici au public à travers la production d'oeuvres, le fruit de ce qui a été donné.

Le « **travail** » revendiqué par les femmes rencontrées est utilisé pour se présenter en tant que véritable « **professionnelle** » qui, grâce à une application acharnée, a pu **progresser** dans la maîtrise de sa technique artistique afin de **mériter** la place qu'elle occupe aujourd'hui.

Le « **talent** » enfin est une forme d'**habileté,** présentée par les interviewées comme une façon de se distinguer des autres parmi la **concurrence** qui peut régner dans les mondes de l'art, le talent serait un moyen d'accéder à la **reconnaissance**.

D'un point de vue de sociologue nous ne pouvons pas oublier que cette perception d'un « destin social », cet ensemble d'aspirations pour une fonction sont socialement construits. Nous avons essayé de montrer comment la famille, l'école puis les pairs du milieu artistique ont consolidé cette identité d'artiste (aujourd'hui vécue comme tellement solide que décrite comme préexistante).

Les difficultés matérielles et relationnelles que peuvent et ont pu rencontrer chacune de mes enquêtées dans l'affirmation de leur double identité de femme et d'artiste va parfois les pousser à se proclamer dotées d'une solide vocation, d'un don miraculeux, d'une capacité de travail insoupçonnée ou d'un talent immédiatement reconnu. Pour moi il s'agit d'une stratégie d'affirmation de soi qui fait intervenir dans le récit de vie cet ensemble de construits sociaux afin d'attester avec force qu'elles sont bien à la place qu'elles se doivent d'occuper.

Nous allons maintenant voir comment les études et la socialisation secondaire viennent

compléter ces premiers éléments d'une construction identitaire.

3. ETUDES ET SOCIALISATION SECONDAIRE

Nous utiliserons ici les termes de socialisation secondaire pour décrire le moment où les artistes interviewées vont être amenées à modifier leur identité et où elles vont commencer à se percevoir et se présenter comme artiste. Loin d'imaginer que leur identité ne se définit qu'exclusivement au travers de leur profession, nous allons voir comment l'intégration de nouveaux savoirs va les amener à modifier à la fois l'image qu'elles ont d'elle-même et celle qu'elles donnent à voir aux autres.

Nous nous appuierons dans ce chapitre sur la définition que Claude Dubar[160] donne de la socialisation :

> *« Les approches culturelles et fonctionnelles de la socialisation mettent l'accent sur une caractéristique essentielle de la formation des individus : elle constitue une incorporation des manières d'être (de sentir, de penser et d'agir) d'un groupe, de sa vision du monde et de son rapport à l'avenir, de ses postures corporelles comme de ses croyances intimes. (…) L'individu se socialise en intériorisant des valeurs, des normes, des dispositions qui en font un être socialement identifiable. »*

Nous garderons à l'esprit que l'identité est multiple, composée à la fois d' *« identité héritée »* et d' *« identité visée »*, de *« définitions de soi »* et d' *« étiquetages par autrui »*[161]. Nous appréhenderons quant à nous les *« formes identitaires »* qui naissent au moment de l'apprentissage du métier d'artiste car elles nous paraissent intéressantes pour explorer ces différentes composantes de l'identité. Nous nous intéresserons à la façon dont la socialisation secondaire n'est pas qu'une socialisation professionnelle mais bel et bien une transformation profonde des individus et de leur rôle dans la société. Comme l'écrit Claude Dubar[162], la dimension professionnelle de la socialisation dans le contexte de la société actuelle revêt une dimension particulièrement importante :

> *« Parmi les multiples dimensions de l'identité des individus, la dimension professionnelle a acquis une importance particulière. Parce qu'il est devenu une denrée rare, l'emploi conditionne la construction des identités sociales ; parce qu'il connaît des changements impressionnants, le travail oblige à des transformations identitaires délicates ; parce qu'elle accompagne de plus en plus toutes les modifications du travail et de l'emploi, la formation intervient dans les dynamiques identitaires bien au-delà de la période scolaire. »*

Nous analyserons donc comment la formation, le travail et l'emploi vont intervenir dans les récits de vie recueillis et modifier profondément la façon dont les acteurs sociaux se définissent.

Les artistes interviewées ont en majorité effectué des études supérieures et sont en cela assez conformes au portrait dressé des artistes par Moulin, Passeron, Pasquier et Porto-Vazquez[163].

> *« Pour ce qui concerne la formation artistique de l'ensemble de la population, il faut retenir 3 caractéristiques : les artistes ont très majoritairement reçu une formation artistique ; ils ont généralement effectué des études longues ; ils sont peu nombreux à avoir obtenu un diplôme à la suite de leur scolarité artistique. »*

160Claude Dubar, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000). p.79
161Claude Dubar, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000). p.231
162Claude Dubar, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000). p.16
163Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto-Vazquez, *Les Artistes: essai de morphologie sociale* (Documentation française, 1985). p.48

Pourtant comme le soulignent aussi ces auteurs elles ont tendance à se mettre en avant comme des autodidactes bien que cela puisse paraître paradoxal. C'est donc cette contradiction entre études longues et revendication d'apprentissages individuels qui ressort de mes entretiens. On peut y lire une façon de vouloir se présenter dans les récits de vie comme acteur de son destin, comme décideur de sa trajectoire. Évidemment, il s'agit d'une construction sociale sur laquelle nous reviendrons dans une première partie.

Nous analyserons aussi la façon dont les enquêtées racontent leur formation comme un moment de socialisation secondaire au cours duquel elles vont à la fois s'acculturer aux normes en vigueur dans le monde artistique qu'elles se sont choisi et se construire un réseau professionnel décisif.

Nous verrons enfin comment cette étape de la formation artistique fabrique des dispositions artistiques qui vont permettre aux enquêtées de développer leur sensibilité mais aussi de modeler leur corps pour l'art pratiqué. Nous essayerons de voir comment l'esprit et les gestes sont transformés pendant cette période de formation.

3.A. L'ELEVE ET L'AUTODIDACTE

La plupart de mes enquêtées ont toutes été élèves et ont fait des études au moins jusqu'au baccalauréat, mais très souvent jusqu'au niveau universitaire. De plus elles ont été très souvent formées à des disciplines littéraires ou directement artistiques qui ont certainement beaucoup accompagné la construction de leur sensibilité artistique. On peut donc dire qu'il ne s'agit pas de « pures autodidactes » au sens où elles ont pu bénéficier d'une formation qui les a influencées dans la construction de leur identité. De plus, nous pouvons souligner que l'offre de formation dans les filières artistiques s'est fortement développée et, qu'en dehors des écoles des beaux-arts traditionnelles, il existe aujourd'hui des filières universitaires, des écoles privées ainsi qu'une offre de formation continue importante dans ce domaine. Enfin on sait par de nombreuses enquêtes empiriques que les filles sont dans des situations de meilleure réussite scolaire que les garçons mais qu'elles « rentabilisent » moins cette réussite en choisissant des filières moins prestigieuses que les garçons[164]. Nous observerons donc jusqu'où mes interlocutrices ont poussé leurs études et quelles filières ont été choisies.

Mes enquêtées sont toutes titulaires du baccalauréat, une grande majorité dans une filière générale et une part très importante dans une option littéraire. Après le bac un peu plus de la moitié de mes enquêtées s'est tournée vers une formation universitaire (beaux-arts, université de lettres, musicologie, arts du spectacle,...). Les filières choisies (à part les beaux-arts dont nous reparlerons) sont représentatives de ce que Marie Duru-Bellat[165] décrit comme le choix de filières peu prestigieuses. En effet, il s'agit de filières non sélectives et assez généralistes moins valorisées dans

164*« Concernant les différences sexuées, à réussite comparable et même quand elle est meilleure, les filles rentabilisent moins bien cette réussite, à l'aune de la hiérarchie scolaire des filières. (...) Pour ce qui est des différences filles/garçons, les deux processus se contrarient, avec plutôt une meilleure réussite des filles mais une plus forte auto-sélection, en l'occurrence des choix moins polarisés sur les filières les plus prestigieuses, que l'école n'aura plus qu'à entériner. »* in Marie Duru-Bellat, 'La (re)production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire ?', *Travail, genre et sociétés*, n°19.1 p.136

165Marie Duru-Bellat, 'La (re)production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire ?', *Travail, genre et sociétés*, n°19.1 loc. cit. note ci-dessus.

la sphère artistique que certaines grandes écoles privées réputées (une formation à l'Ecole Emile Cohl de Lyon par exemple sera mieux considérée qu'une faculté d'arts plastiques à St Etienne). Cette hiérarchie des formations joue un double rôle dans la construction identitaire de mes enquêtées. En effet, elles s'orientent tout de même assez jeunes vers une profession artistique. Elles s'acculturent dans ces filières aux goûts, aux normes en vigueur dans les mondes de l'art. Elles intègrent aussi implicitement l'échelle de valeurs qui déclasse leur formation.

Ainsi, Séverine explique comment elle aurait pu ou dû s'orienter vers des filières plus sélectives et comment ses choix de filières l'ont en quelque sorte « déclassée » par rapport à sa réussite scolaire.

> *« En fait moi j'ai toujours peint et j'ai toujours modelé mais euh... En fait j'ai été un peu piégée (rire gêné) c'est bizarre de dire ça mais... Comme j'étais assez bonne élève, on m'a expliqué que, faire un bac A3 (littéraire et arts) c'était pas bien, que faire les, se présenter aux beaux-arts je pouvais faire mieux, enfin bon, j'ai été un peu piégée par ce discours là et puis bon, ça vous rattrape hein ! Donc en fait j'ai suivi un parcours plus généraliste et puis plus complet c'est à dire, soit-disant, plus... Pff, plus valorisant. Et en fait non, au bout du compte je me suis retrouvée en fac de lettres, parce que au début on m'avait conseillé de faire Hypokhâgne, bon, je ne me voyais pas là-dedans, et je me suis retrouvé en fac de lettres à me dire mais il faut que j'arrête et je me suis retrouvée en cours du soir à faire un CAP de photo quoi ! Comme quoi on n'échappe pas à ses, à son destin. Et j'ai travaillé d'ailleurs grâce à mon CAP photo pendant 17 ans. Voilà. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Dans cet extrait Séverine explique bien comment elle a pu se sentir attirée par une formation artistique bien que l'accès lui soit refusé par ses parents à cause de sa réussite scolaire. Dans certains milieux sociaux en effet les filières artistiques gardent une image d'études « au rabais » et certains parents, comme l'institution scolaire et les différentes instances d'orientation valorisent mieux les « classes préparatoires » (qu'elles soient littéraires ou scientifiques).

On retrouve le même type de discours chez Anaëlle qui explique comment elle a été attirée par la faculté de musicologie et comment elle s'est ensuite rendu compte que cette filière n'était pas très valorisante. Elle établit en plus une comparaison avec son parcours dans les écoles de musique et les conservatoires, filières plus sélectives.

> *« Et puis donc ben j'ai, l'année de mon bac, ben donc j'ai eu mon, déjà j'ai eu mon prix. Première nommée, félicitations du jury machin, donc j'étais super contente et, cerise sur le gâteau, j'ai eu mon bac. In extremis mais je l'ai eu, au rattrapage, mais je l'ai eu donc comme ça j'étais débarrassée. J'avais donc mon prix de ******* (sa ville natale), mon prix de Paris en violoncelle et mon bac. Donc là, qu'est-ce que je fais, ben je me suis inscrite à La Sorbonne en musicologie. Parce qu'il y avait des cours qui m'intéressaient et puis avec mes diplômes de musique et de solfège j'avais déjà des U.V. qui étaient validées. Et donc il y avait des cours d'acoustique, d'histoire de l'art qui m'intéressaient, et puis en plus c'était à La Sorbonne et moi je rêvais d'aller prendre des cours à La Sorbonne et puis en plus ça me permettait d'avoir aussi la sécurité sociale enfin tu vois... (…) Voilà le statut d'étudiant. Et euh... Donc euh... Finalement en fait comme c'était à Nanterre les cours, ce n'était pas à La Sorbonne, enfin je n'y suis jamais allée. Je me suis juste inscrite et puis en fait par contre j'ai continué à travailler, j'allais, j'allais répéter toujours au conservatoire dont je ne dépendais plus mais ils m'aimaient bien et donc ils me laissaient une petite salle de répète à disposition, je laissais mon violoncelle là-bas, j'étais dans un foyer d'étudiantes, enfin voilà. Comme ça je pouvais répéter, je voyais mes anciens profs, et puis donc j'ai fait, je continuais à faire... »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste

Il est important de noter qu'Anaëlle met en avant sa rupture avec la scolarité comme un moment où elle s'approprie et prend en charge une part importante de son travail de musicienne. Elle raconte donc l'abandon de la formation universitaire comme le moment d'un intense apprentissage personnel. Elle s'approprie par là même la figure de l'autodidacte, revendiquant la dimension très personnelle de sa formation et son rôle d'actrice dans la trajectoire qu'a prise sa vie à ce moment-là. Comme le raconte très bien Marie Buscatto[166] dans un article consacré aux musiciens de jazz, on peut affirmer que les artistes revendiquent être des autodidactes alors même qu'ils ont suivi des formations scolaires plutôt longues.

> *« La figure de l'autodidacte est ici magnifiée, contre l'école et les apprentissages formalisés. Même pour les musiciens les plus jeunes, de plus en plus souvent issus des conservatoires de musique ou des écoles de jazz réputées, l'école est jugée secondaire dans la construction de cette vocation au regard des expériences musicales fondatrices qui façonnent le musicien, sa personnalité, son style »*

C'est le même constat dans l'enquête que Antonella Corsan et Maurizio Lazzarato ont consacré aux intermittents. Ils constatent en effet un paradoxe dans les postures des enquêtés soulignant *« la formation par le travail et le travail par la formation »* ainsi que la récurrence de l'expression *« apprendre en faisant »*[167].

Nous retrouvons cette valorisation de la formation « sur le tas » dans la façon dont mes enquêtées se racontent comme artistes. En effet elles mettent toutes l'accent sur les rencontres qu'elles vont faire avec des pairs pendant ce moment de socialisation secondaire et combien celles-ci vont être décisives dans leur carrière. Comme Anaëlle après le bac plusieurs n'ont pas acquis d'autres diplômes et se sont immergées dans le milieu artistique auquel elles aspiraient.

C'est par exemple le cas de Sandrine qui nous raconte comment, attirée par les mondes de l'art, elle s'est trouvée chargée d'administration pour une petite compagnie de théâtre après avoir fait plusieurs « petits boulots ».

> *« Donc j'ai fait mes études euh... Et rapidement et un peu par hasard j'ai rencontré une chorégraphe et je me suis mise à travailler dans le spectacle vivant. Bon j'avais des études qui étaient pas tellement éloignées puisque j'ai fait information et communication. Dans les options je me suis toujours intéressée soit à l'histoire de l'art, soit à vidéo, soit à photo, etc. Et j'ai commencé à bosser dans la production audio-visuelle plutôt. Parce que j'avais une expérience en télévision (…) pendant deux ans, deux trois ans j'avais été chargée de production animatrice d'émission. Encore une fois sur le culturel, donc ça je me suis rendu compte après que tout ça ça avait... Enfin que ça avait un sens ce chemin. Donc à l'époque c'était des petites productions, des petits euh... Des petits sujets sur des groupes de rock,*

166Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.35–56 p.42

167*« Si le niveau de formation générale et spécialisée est très élevé, la formation est inséparable du travail. 88% considèrent que leur formation s'est faite et se fait sur le tas, par la pratique. On observe un processus de learning by doing qui fait du travail un moment de la formation, et de la formation un moment de travail. Ceux qui possèdent un diplôme dans le domaine du spectacle considèrent eux-mêmes très majoritairement (80%) que l'expérience, la pratique, sont au cœur de l'apprentissage, un apprentissage permanent qui s'alimente de la multiplicité et de la diversité des expériences. Que ce soit dans le cadre d'emplois rémunérés ou non, l'expression "apprendre en faisant", décrit une modalité essentielle de la formation des intermittents. »* Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato 'Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents' in Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009) p.42

sur des artistes plasticiens, sur des… (…) Coulisse de concerts, coulisse de… D'artistes euh voilà. Comment ils travaillaient etc…(...) Et pendant vingt ans ensuite, un peu par hasard, la production audiovisuelle c'était un peu bouché, bref, j'ai pas rencontré des gens qui me, que j'avais un travail intéressant avec ça… Et par hasard donc j'ai rencontré cette artiste et, et je me suis mise à bosser dans l'administration de spectacle vivant, de spectacles chorégraphiques, pendant vingt ans. Parce que voilà, j'ai mis le pied dedans et pff j'ai pas vu le temps passer quoi ! Euh, donc j'ai aidé à monter cette compagnie qui était, qui avait déjà cinq ans. Et je l'ai vraiment, j'ai aidé à la structurer pendant vingt ans. Bon on a fait plein de choses, on a voyagé, on a fait plein de spectacles… J'ai développé aussi ben, mon travail à l'intérieur de ça, me professionnaliser, me former, monter des réseaux d'administrateur pour, voilà, pour parler de notre travail enfin bon, et puis tout ça ça a pris vingt ans parce que voilà… Je te dis, j'ai pas… C'est allé assez vite finalement. C'est tellement des trav... C'est tellement des boulots qui nous prennent 24-24 c'est… T'arrives pas à être en week-end, en vacances… »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Dans la suite de l'entretien elle explique bien comment, se retrouvant dans les mondes de l'art mais du côté de l'administration plutôt que de la création, elle a eu la sensation de s'être fourvoyée, de ne pas appartenir à la branche qui lui convenait. Elle souligne notamment une forme de trop-plein, de lassitude par rapport aux tâches qui lui étaient confiées et raconte comment cela la décidera plus tard à se reconvertir dans la photographie.

« Mais quand t'es dans une toute petite structure, t'es le seul salarié en fait tu portes un peu tout. Et puis les artistes ils te… Ils t'aspirent dans leurs projets quoi ! Et puis finalement, tu te mets à avoir leur rythme quoi ! Voilà. Et puis au bout de vingt ans ben j'étais un petit peu, j'avais l'impression d'avoir fait le tour et surtout le fait d'être seule à travailler dans ma partie pour cette structure, je voyais pas comment j'allais évoluer finalement. Je pouvais pas changer de secteur, je pouvais pas… vraiment évoluer. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Nous reviendrons plus précisément sur son parcours dans le chapitre suivant consacré aux ruptures mais il est intéressant de voir comment son parcours professionnel s'est construit. Sandrine souligne combien ses premières expériences professionnelles l'ont aidée à se construire un réseau de professionnels mais aussi comment elles l'ont enfermée dans un rôle trop éloigné de la création pour qu'elle s'y sente à l'aise.

De la même façon, Annie va, directement après le bac, s'orienter vers des études qu'elle estime accessibles, plus accessibles en tout cas qu'une filière directement artistique, mais elle n'ira pas au bout puisqu'elle est happée par des activités de comédienne très rapidement.

*« Alors attends comment ça s'est passé… J'ai le, j'ai mon bac. Et là, euh…. Je décide, donc mes parents habitaient ********** (sa ville natale) c'est à une centaine de kms de Paris, et euh.. Je ne prends pas la décision de, de devenir comédienne, d'ailleurs je me souviens bien que ça me semblait extrêmement prétentieux et puis bon… Non, j'ai pris la décision de faire psychomotricité. Et euh… Et du coup de me servir du théâtre, comme moyen thérapeutique. (...) Mais en même temps, je ne pouvais pas concevoir de pas continuer, le théâtre. Mais, voilà, en amateur, avec le groupe, surtout que là on se voyait beaucoup, comme tout le monde s'entend… Enfin bon il y avait vraiment un truc très, très fort entre nous. Je pensais que c'était partout comme ça et que voilà… Donc je suis partie à Paris ! Et je revenais d'ailleurs à ********** (sa ville d'origine) les week-ends pour euh, pour les répétitions et tout ça. Et puis en fait j'ai pas du tout, du tout, du tout supporté Paris à ce moment-là. Et je rencontre des gens, un an et demi après ou tout ça, qui, ouais, j'ai pas fait les deux années pleines psychomot… »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Il est intéressant de noter qu'Annie ne choisit pas de faire des études de théâtre ce qui peut s'expliquer par deux éléments. Elle estime que cela est *« extrêmement prétentieux »* c'est à dire qu'elle ne s'imagine pas capable de devenir officiellement comédienne. Elle a incorporé une forme de modestie, certainement en partie liée à son genre, qui l'incite à penser qu'elle n'en est pas « digne ». La deuxième explication plus implicite est qu'il existait certainement moins de possibilités pour Annie, venant d'une petite ville de province dans les années 70, de se projeter comme étudiante dans un milieu trop éloigné des aspirations de ses parents. Elle choisit donc des études paramédicales qui correspondent d'abord au champ des possibles qui lui est proposé tout en continuant à s'immerger dans le monde du théâtre qu'elle va épouser complètement peu de temps après.

La seule figure de l'autodidacte de notre enquête ce serait plutôt Inès qui a rompu avec ses études et sa famille assez tôt mais qui ne met pas du tout en avant cette rupture dans son récit de vie. Elle explique par contre très bien comment elle est devenue réalisatrice « sur le tas » en faisant des essais de films avec du matériel prêté, des copains disponibles et les moyens « du bord ».

> *« Alors c'est vrai que ça a été un peu compliqué (pour faire un 1er film) parce que n'ayant pas été à l'école de cinéma et même à l'école tout court, du coup c'est compliqué d'avoir, enfin de trouver des gens qui sont, bon motivés on en trouve toujours des gens motivés, mais des gens compétents c'est autre chose. Donc du coup on a fait un peu comme ça, comme on a pu, on a tourné avec une caméra qu'on nous a prêté, le son c'est pareil, on a pris des acteurs qui ne sont pas vraiment des acteurs donc le premier film c'est vrai que c'est des choses personnelles mais en même temps qui… Comment dire ? On est entouré de gens qui sont aussi motivés que soi, parce qu'ils ont envie d'apprendre, ils ont envie de faire des choses, ils ne sont pas forcément très compétents donc euh… Mais ça c'est, mais moi non plus, c'était mon premier truc donc forcément, on est tous dans le même… Le même truc quoi ! Voilà. Mais sinon j'ai bien aimé parce que c'est, en fait j'ai appris vraiment en faisant des films parce qu'on apprend à écrire, on apprend à faire le découpage technique, on apprend à rechercher les lieux enfin vraiment tout ce qu'on doit faire pour faire un film quoi ! Et ça je l'apprends, je l'ai appris dans les livres par exemple, j'ai pris beaucoup de livres à la bibliothèque par exemple. Du coup j'ai, j'ai regardé comment, comment il fallait faire quoi. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès a vraiment participé à de très nombreux projets, de toutes sortes, avec une grande diversité de moyens, assez rapidement. Contrairement aux enquêtées qui ont fait des études plus longues, elle ne compare pas cet apprentissage sur le tas à des apprentissages plus théoriques. Elle ne valorise pas l'expérience pragmatique par rapport aux connaissances générales mais elle souligne combien elle a appris en faisant et combien cela a été formateur.

Dans la même veine, Chantal n'a pas non plus fait d'études dans le domaine artistique. Pourtant elle semble regretter ce manque de formation. Elle a appris sur le terrain les codes des milieux artistiques puis elle a choisi de suivre plusieurs formations courtes en parallèle à son travail d'intermittente. Au contraire d'Inès, quand elle décrit son envie de stages et d'apprentissages, Chantal amoindrit son parcours scolaire.

« A revenir en arrière je pense que, ben je, ouais, j'insisterais pour ça parce que je pense que je… Peut-être qu'au lieu de partir tout de suite travailler euh, je me débrouillerais pour aller faire, au moins les beaux- arts. Tu vois d'avoir au moins au minimum quand on est jeune comme ça un cursus qui permet de… D'avoir toutes les bases quoi ! Parce que je pense que les beaux-arts c'est ça, c'est avoir les bases, en dessin, en peinture, c'est apprendre des techniques c'est de… D'avoir de l'Histoire de l'art, de… C'est une formation générale, même si je peux là, même si à chaque fois que je vais fouiner dans une expo, une bibliothèque ou un DVD, je me la forme, je me forme à ça mais… Mais quand si j'avais pu avoir au minimum cette, cette formation là au départ ça aurait… (silence)(…) Parce que moi là j'ai pas le temps en fait de, de tout fouiner alors que aux beaux-arts j'aurais pu toucher un peu à tout quoi. Vous savez ce que c'est qu'un lavis, le fusain, le… Enfin tout des choses comme ça que moi j'ai pas forcément le temps de… Le temps de découvrir peut-être mais le temps de persévérer dedans et puis de voir une technique qui plait ça j'ai pas forcément le temps quoi. Il faudrait avoir beaucoup plus de temps personnel que je n'ai quoi !(…) Là le manque de temps personnel fait que ben je me sens parfois un peu frustrée en matière de satisfaction et de curiosité quoi ! Il y a telle ou telle technique que j'aimerais bien découvrir mais j'ai pas le temps quoi ! Je pense que voilà, les beaux-arts c'est peut-être suffisamment, peut-être généraliste pour que ça donne envie de faire des choses mais ça donne pas une formation même pas académique du tout. Et technique. On fait pas forcément, on fait pas forcément un métier les beaux-arts. »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et factrice de masques

Le cas de Chantal est assez typique pour expliquer le parallèle qui nous occupe dans ce paragraphe. Il semble qu'on pourrait résumer ainsi la problématique ici posée : les femmes qui ont fait des études revendiquent leur apprentissage sur le tas, le côté autodidacte de leurs formations. Les femmes qui ont eu des parcours scolaires plus écourtés mettent en avant leurs façons informelles de se former par elles-mêmes et, comme Chantal, regrettent même de ne pas avoir eu accès à des formations plus généralistes.

3.B. APPRENDRE LES MONDES DE L'ART

Dans les propos recueillis, nous observons que le moment de la socialisation secondaire est très bien décrit. Il s'agit d'après moi du moment où les enquêtées vont s'acculturer à l'ensemble des « conventions[168] » existantes dans leur discipline artistique de façon à se positionner comme productrice d'œuvre à l'intérieur de ce champ. En particulier les enquêtées qui ont fréquenté une école des beaux-arts comme Nolwenn ou Berthille, revendiquent cette période comme un moment où on peut se chercher des moyens d'expression et apprendre à se présenter progressivement comme une artiste.

Louise observe à peu près la même dynamique, son passage aux arts appliqués l'a progressivement habituée à s'exprimer dans le cadre précis du dessin d'illustration et de la bande-dessinée. Au départ petite fille elle pratiquait plutôt la peinture mais, suite à sa formation, elle a transformé ses gestes et son médium d'expression pour se consacrer à une technique acquise à l'école, dans le cadre de ses études et de sa socialisation secondaire.

168 *« Différents groupes et sous-groupes possèdent en commun la connaissance des conventions en vigueur dans une discipline artistique, et l'ont acquise de diverses façons. (…) Parler de l'organisation d'un monde de l'art (de sa division interne en divers types de publics, de producteurs et de personnels de renfort), c'est une autre façon de parler de la distribution des savoirs et de leur rôle dans l'action collective. »* in Howard Becker, *Les mondes de l'art*, (Paris: Flammarion, 2006) p.88

Nolwenn, elle, accomplit le même cheminement vers un autre médium. Elle pratiquait en particulier beaucoup le dessin et va s'acculturer complètement à la gravure de façon à affirmer son identité de plasticienne. Elle apprendra aussi à créer des installations comme Berthille apprend à créer des performances, se pliant ainsi aux formes en vogue au moment de leur scolarité.

Ainsi par rapport à sa pratique actuelle de la gravure, Nolwenn explique comment aux beaux-arts on lui a proposé de s'ouvrir à d'autres techniques qui lui ont servi aujourd'hui à développer sa pratique vers l'installation plastique dans l'espace.

> *« -Et du coup c'est aux beaux-arts que tu as appris la gravure ?*
> *-Non. Alors j'ai touché à la gravure, je me suis initiée à la gravure, surtout avec les techniques de la pointe sèche, j'ai découvert un peu les eaux-fortes mais non c'était juste toucher du doigt quoi. Et je l'ai développée après. Parce qu'à l'époque c'était encore considéré comme une pratique ringarde enfin moi en tout cas dans les écoles où j'ai été. Les enseignants avaient tendance à passer par le concept et qu'on ne passe pas trop par les techniques, enfin qu'on ne passe pas trop de temps sur les techniques. Voilà. Voilà les enseignants étaient des faiseurs de concept eux. (…) Ils trouvaient cela intéressant que l'on découvre des techniques. Mais la gravure... Je pense qu'ils y connaissaient suffisamment, ils savaient que la gravure en fait ça passe vraiment par un apprentissage assez long, avant d'arriver à extirper quelque chose d'intéressant, pouvoir arriver même à faire un dispositif et ce, enfin en faire quelque chose d'autre que de la gravure traditionnelle. Et... Et je pense que c'est pour cela qu'ils m'ont vite, ils m'ont plutôt invitée à me recentrer sur le dessin autrement, le dessin dans l'espace, le dessin sur le mur enfin pas, voilà, mais pas en gravure. Et c'est vrai qu'ils ont eu raison parce que c'est vrai que la gravure c'est au bout de 2 ans où vraiment j'ai, j'ai utilisé cette idée du multiple, où tout d'un coup c'est devenu de l'installation. Enfin voilà, j'ai cherché à imprimer sur d'autres supports, enfin j'ai, voilà je ne suis pas restée à juste graver une matrice et l'imprimer sur un support papier, sous forme d'édition et puis voilà quoi. Ça a été beaucoup plus loin. Ça a été vraiment le multiple, découper, installer, assembler, voilà. Imprimer sur peaux... »*
>
> Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

De la même façon que Nolwenn est encouragée par ses enseignants à utiliser le modèle de l'installation, Berthille est incitée à réaliser des vidéos / performances à une époque où cela est particulièrement à la mode.

> *« Une première œuvre... Si peut-être, mais ça j'étais encore aux beaux-arts, une vidéo. Où euh... Je faisais, c'était, moi j'avais, aux beaux-arts c'était le temps où on a passé des bancs analogiques aux bancs numériques là. Et donc c'était le début, on commençait à bidouiller les petits effets spéciaux sur le numérique, un peu, bon mais c'était pas il y a si longtemps que ça mais bon, bref, c'était en 2004, et... C'était un, ouais, un truc, une petite vidéo où... Où je m'étais filmée, je marchais à 4 pattes et j'inspirais, je ne faisais que, je m'arrêtais j'inspirais, j'expirais, et euh, et en fait il y avait un, le fond avait une couleur et moi en inspirant je prenais la couleur du fond et je, et je passais comme ça, il y avait des fonds qui défilaient différemment et je devenais là, je prenais la couleur du fond. Un truc tout bête, c'était un truc de caméléon, de caméléon humain. »*
>
> Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

La façon dont sont décrits les beaux-arts (et les arts appliqués) laisse penser qu'il s'agit d'un véritable « rite initiatique », un moment de passage où l'identité se transforme où l'individu modifie ses comportements et son identité pour devenir artiste. Raymonde Moulin avait déjà analysé ce processus quand elle expliquait le rôle de ces écoles dans la construction de l'identité d'artiste.

> *« L'Ecole des beaux-arts, au moment même où elle n'enseignait plus guère un métier, où*

elle n'assurait plus une carrière à ses lauréats, a gardé un poids symbolique incomparable dans le système d'enseignement. Elle a été le lieu de construction de l'identité d'artiste et de l'apprentissage de la vie d'artiste. Les élèves (…) font coïncider leur "état d'artiste" avec leur entrée à l'Ecole des beaux-arts. »
« Les artistes (…) disent que l'Ecole n'est rien tant il est vrai que l'art ne s'apprend pas, que le talent est affaire de don, qu'on ne diplôme pas un artiste et que, de surcroît, le diplôme est sans valeur. Ils disent aussi que l'Ecole est tout puisqu'elle est le lieu d'inculcation de la manière d'être artiste. La centralisation de la vie artistique française faisait de cette fonction de socialisation artistique le quasi-monopole de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts. »

L'entrée à l'école des arts appliqués marque pour Louise le moment précis où se crée une nouvelle identité. Il a été particulièrement difficile pour elle d'endosser le rôle social de l'artiste, elle le compare à un *« manteau »* trop lourd à porter.

« -Et du coup puisqu'au départ vous faisiez de la peinture qu'est-ce qui vous a orienté vers le dessin, dessin pour la jeunesse, la bande-dessinée ?
*-Là je pense que c'est des, comme des chemins qu'on croise ou des jeux de hasard. Je ne pensais pas faire de la bande-dessinée mais j'étais étudiante dans la ville de ******** (ville du Sud-Ouest) qui est très marquée BD et il y a énormément de mes amis qui avaient pris ce chemin. Et ce n'était pas quelque chose qui m'effrayait ou, enfin je veux dire, je ne l'avais pas choisi mais ce n'était pas non plus quelque chose que je rejetais. Donc je pense que j'y suis allée par curiosité. Donc j'ai fait des études de BD avant mes études d'illustrations. (…) Parce que faire de l'illustration ça permettait de raconter des histoires, donc c'était aussi assez complet, ça permettait de s'adresser à un large public. Et j'avais l'impression que c'était plus accessible peut-être, oui, je ne sais pas. (…) Et puis c'était aussi plus cadrant. Parce que faire de la peinture c'est être un artiste et je pense que ça, c'est un manteau qui est plus difficile à endosser !*
-Ah ouais ? Qu'est-ce qui vous paraît plus difficile en fait ?
-De l'assumer ! »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

L'arbitrage des différences entre les rôles sociaux est ici évident. Louise semble avoir incorporé comment elle peut se situer dans les mondes de l'art, quelles positions lui sont accessibles et lesquelles ne lui sont pas. Cette affirmation est évidemment une acculturation et une socialisation progressive à la division du travail à l'œuvre. Dans la même division entre arts appliqués et beaux-arts Nolwenn a choisi quant à elle un autre positionnement.

« Déjà, même au collège, c'est à dire que vers la fin de ma 3ème je me suis orientée vers une option arts appliqués. Donc euh, et puis après les arts appliqués étant quand même un fonctionnement très particulier où on répond à des commandes, où tout compte fait la création est au service d'un cahier des charges, c'était assez, c'était trop douloureux pour moi et donc du coup je me suis axée, je me suis redirigée vers les beaux-arts. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn affirme ne pas avoir trouvé sa place dans les arts appliqués, le rapport à l'œuvre et à la création ne correspondait pas aux normes déjà intégrées qu'elle avait de la figure de l'artiste et qu'elle souhaitait incarner (contrairement à Louise). Pourtant cette volonté de devenir artiste n'est pas revendiquée par toutes mes enquêtées. Par exemple, Berthille qui a fait les beaux-arts affirme qu'il s'agit d'une sorte de choix « par défaut », elle soutient n'avoir jamais souhaité devenir artiste.

« -Et du coup quand tu as commencé à faire les beaux-arts tu avais déjà une idée de ce que tu allais faire ?

-Non, je n'avais AUCUNE idée.
-C'était un peu un choix par défaut ?
-Non, non, non. Je n'avais aucune idée de ce que je voulais en faire hein. Je n'ai jamais trop eu de projection, je ne suis pas trop dans le, dans le, je ne suis pas de ces gens qui ont une, un but et qui font tout pour aller vers leur but quoi, moi je...
-Donc il n'y a pas le côté vocation tout ça ? Pas au départ quoi ?
-Pas au départ. Non. Non.
-Mais du coup t'avais fait des études littéraires ?
-Non scientifiques. Scientifiques.»

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Dans mon panel, Louise et Anaëlle, qui n'ont pas fait les beaux-arts, semblent elles aussi avoir forgé leur identité dans le cadre scolaire. Ce sont leurs études qui leur ont, assez directement, « collé l'étiquette »[169] d'artiste. C'est directement à l'issue de leur scolarité qu'elles se sont vues devenir artistes professionnelles. Par exemple, les premiers cachets d'intermittente d'Anaëlle résultent immédiatement de ses études au sein du conservatoire de région auquel elle appartenait.

« Et dès que tu avais ton prix du conservatoire tu pouvais intégrer l'orchestre. Donc il y avait tous les professeurs du conservatoire qui étaient dans cet orchestre là et quand tu avais eu ton prix tu pouvais être, donc j'ai intégré cet orchestre et donc moi j'ai fait mes premiers cachets, mes premiers concerts payés, j'ai ouvert mon premier compte en banque avec mes cachets je devais avoir 15 ans et demi, 16 ans. Et j'étais encore au lycée bien sûr, mais je, mais il y avait ben des week-ends où je répétais tout le week-end et puis on faisait des concerts, généralement les concerts du dimanche à 17h. Et donc j'ai, en fait je n'ai pas eu de cassure tu vois, c'est, c'est allé assez naturellement et donc j'ai commencé à avoir mes premiers cachets, entre temps après j'ai fait ma terminale à Paris, parce que je voulais faire un, je voulais faire un lycée à mi-temps, parce que, et puis je voulais aller à Paris et puis je voulais me frotter un peu avec ce qui se passait. Et puis je prenais des cours dans un autre conservatoire à Paris. »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste

Pour une autre partie de mes enquêtées, l'apprentissage des mondes de l'art est plus informel. Certaines mettent en avant le « naturel » de la transition qui leur a offert leurs premières opportunités, pour d'autres leur insertion passe par ce qu'elles nomment une multitude de rencontres, de « hasards » qui les amènent à leur actuelle profession. Par exemple pour Ielena la rencontre avec la co-fondatrice de sa compagnie dans le cadre de ses études supérieures est décisive. Elles monteront ensemble le projet qui placera Ielena dans le rôle de l'intermittente.

*«(La première scène en tant que professionnelle) C'était suite à mon passage dans une école de théâtre mais c'était pas à cause de cette école de théâtre. C'était parce qu'au sein de cette école de théâtre ben tu as d'autres élèves comme toi qui te filent des tuyaux ensuite, et euh... Et donc c'était la possibilité de participer à la biennale de **** (ville de banlieue du Sud-Est de la France) (…) C'était une copine qui, c'était ma binôme en fait, on avait monté un petit spectacle, au sein de cette formation et euh du coup après elle, elle euh... Elle avait trouvé ce plan, il y avait une sorte de petite audition pour cette, pour cette aventure là et puis du coup voilà j'étais allée avec elle. (...)»*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

De la même façon, Pauline rencontre à l'Université les camarades avec lesquelles elle va monter

169 Au sujet de l'étiquetage on peut utilement renvoyer ici à Howard Saul Becker, *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, trad. by J.-M Chapoulie et Jean-Pierre Briand (Paris: A.-M. Métailié, 1985) ou a Erving Goffman, *Stigmate*, trad. Alain Kihm (Paris: Ed. de Minuit, 1975).

son premier groupe musical (ici exclusivement féminin). Par l'entremise de ses rencontres, Pauline va progressivement apprendre à se sentir capable de composer ce qui lui permettra par la suite d'envisager un projet « solo ». L'apprentissage informel que Pauline fait du monde de la musique lui donne suffisamment de confiance en elle pour se sentir ensuite capable de s'orienter seule dans ce milieu.

> *« Voilà et puis en fait en, au cours de ces études là j'ai, j'avais des copines qui étaient encore bien connectées à des milieux, au milieu théâtral et musical et qui m'ont proposé un projet de groupe féminin de chanson a capella. Qui mêle théâtre et chant. Et du coup on m'a branchée là-dessus, ça m'a bien bottée et puis de fil en aiguille ça a pris de plus en plus de place dans ma vie par rapport à... Enfin j'ai terminé mes études mais euh, du coup j'ai, je ne suis pas partie vers des filières, enfin des métiers autour du cinéma. Et du coup ben j'ai, je suis devenue au fil du temps, des mois intermittente du spectacle via ce projet là. Donc euh, moi j'avais pas eu une formation musicale très pointue, j'avais plutôt un parcours théâtral donc c'était plutôt ce, ce pourquoi on m'avait sollicitée. (…) Et puis au bout d'un moment j'ai vu un peu les limites de la création collective et toutes les contraintes que ça générait. Malgré tous les avantages que ça apporte aussi. Mais j'ai eu envie du coup de, de... Prendre une route plus solitaire. Et du coup d'arrêter le groupe et de me mettre à écrire de la musique pour moi, en ne sachant pas du tout ou ça allait aller mais... »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Inès, elle, découvre de manière informelle les modes de financement du monde du cinéma et de la production. Ainsi en montant des projets de courts-métrages elle apprend progressivement comment il pourra lui être possible de créer un long-métrage. Cet apprentissage des mécanismes économiques fait partie de l'acculturation aux mondes de l'art d'Inès. Elle explique aussi comment au début elle a dû concilier son activité artistique avec un ensemble de travaux alimentaires.

> *« Du moment que j'ai acheté une caméra, j'ai pu travailler en fait pour des gens. C'est à dire faire des commandes, j'ai beaucoup travaillé pour une compagnie de théâtre dans le sud de la France. Parce qu'ils faisaient du théâtre forum. (…) Et du coup j'ai filmé tous leurs projets en fait, tous leurs... (…) Donc ça m'a permis de commencer à travailler, dans ce milieu-là en tout cas. Et puis à côté j'avais toujours des projets pour faire des films personnels quoi. Donc voilà. Ça s'est un peu enchaîné comme ça. Après ça ne m'empêchait pas de travailler dans des trucs, dans des boulots alimentaires, ça ça n'a pas, dans des restos, des machins, pour gagner ma croûte quoi. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Cette *polyactivité*[170], pour reprendre les termes de Bureau et Shapiro, est pour Inès une façon d'expérimenter indépendamment ses appétences artistiques tout en préservant une source extérieure de revenus. Nous reviendrons plus longuement sur le cas de figure de la *polyactivité* mais nous pouvons déjà souligner ici qu'il s'agit plus que d'une simple nécessité alimentaire. En effet, Inès raconte ce moment de sa vie sans réelle amertume, en expliquant comment ses revenus extérieurs lui ont servi à financer ses projets artistiques personnels dans un premier temps.

Nous retiendrons que mes enquêtées ont toutes « appris » les mondes de l'art. Elles se sont

170 *« La* polyactivité *désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts, par exemple : jouer comme comédien tout en travaillant comme serveur dans un restaurant. »* p.20 Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro 'Introduction : Et à part ça, vous faites quoi ?' in Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009).

acculturées progressivement aux normes en vigueur jusqu'à construire leur identité d'artiste. Cette construction identitaire est vécue comme très « naturelle » dans le sens où elle s'effectue par une couche d'apprentissages successifs qui rend possible cette identification. C'est ce que résume Pauline quand elle explique que les choses se sont faites en douceur, répondant à une forme de logique, découlant pour moi de l'ensemble des éléments qu'elle a pu incorporer et de la construction sociale qu'elle s'est faite des mondes de l'art.

> *« Ben ça s'est fait un, pas naturellement parce qu'il y a quand même eu un choix à faire à un moment donné et de savoir si on s'y consacrait pleinement ou pas. Et... Mais ouais du coup je me suis professionnalisée avec ce groupe là au départ. Et puis ben du coup ben le projet là plus en solo ça a été là, dans la suite logique. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

3.C. MODELER SON CORPS ET SON ESPRIT

Dans le cadre de leur socialisation secondaire les femmes interrogées sont amenées à modeler à la fois leur hexis corporel[171] et leur fonctionnement cognitif. Il existe donc comme ont pu le dire Berger et Luckmann[172] un *« corps de connaissances »* propre au métier d'artiste acquis lors des études dans une forme de socialisation secondaire, une *« intériorisation des structures objectives du monde social »*.

Dans leur esprit, les femmes artistes intègrent progressivement le système des arts existant autour d'elles et elles se situent à l'intérieur de celui-ci. Elles apprennent notamment à cultiver des goûts pour certains artistes et des aversions pour d'autres. L'ensemble de ces choix va leur permettre de se situer dans les mondes de l'art, de s'attribuer une identité en se distinguant de certains artistes et en s'identifiant à d'autres.

L'esprit est donc progressivement modelé pendant la socialisation secondaire. On va voir d'autres artistes, on se compare, on « fait ses classes » en intégrant un ensemble de références. C'est notamment ce qu'explique Pauline qui raconte comment, pendant ses études elle a appris à aimer certains types de spectacles.

> *« Du coup c'est vrai que quand j'étais étudiante à **** (une grande ville du Sud-Est de la France), et puis en plus c'était l'objet un peu de nos, mes études autour du cinéma, de la danse, du théâtre donc on allait tout le temps à la Maison de la Danse, dans les CNP pour voir des, des films d'art et d'essai, dans les théâtres, moi j'ai, à ce moment-là j'en ai vraiment, vraiment vu beaucoup. Et aussi parce que j'étais dans une grosse ville. Là c'est vrai que... »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Dans le parcours de Ielena il apparaît que la culture acquise pendant la socialisation secondaire est très différente de la socialisation familiale. Elle découvre en fait les arts « légitimes » en tout cas ceux qu'il faudra revendiquer dans son futur parcours de comédienne.

171 Comme l'a très bien décrit Serge Katz au sujet des comédiens dans son article 'Quand savoir faire c'est savoir être : l'élève comédien à l'épreuve de la perception professionnelle de son corps' in Gérard Mauger, *L'accès à La Vie D'artiste: Sélection et Consécration Artistiques*, Collection Champ Social (Bellecombe-en-Bauges: Croquant, 2006). pp.49-70

172 Peter Ludwig Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité* (Paris: A. Colin, 2012) p.129

« Et du coup là je suis allée, retournée faire, je suis allée faire une formation de théâtre. Et je me suis retrouvée dans une formation où on faisait beaucoup de danse et de théâtre. Et du coup là ça bougeait, je ne travaillais plus du texte, j'étais plus, en tant que comédienne qui étaient les expériences que j'avais eu auparavant mais d'un coup je découvrais tout l'univers de la danse et l'univers de Pina Bausch et tout un univers que je ne connaissais absolument pas. Parce que j'ai pas ce bagage-là du, de ma famille quoi, j'ai pas eu la chance de rencontrer des gens plus tôt etc. Du coup ça c'est un univers qui m'a beaucoup plu et j'ai découvert qu'il y avait d'autres façons de FAIRE du théâtre et d'être en scène qui n'était pas forcément de, en faisant des entrechats ou en faisant du Molière. Que entre les 2 il y avait plein de choses belles. »

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

En dehors de cette acculturation aux valeurs des mondes de l'art nous pouvons dire que la formation artistique apprend aussi à développer des dispositions intellectuelles qui permettent l'affirmation d'un projet artistique. C'est ce que raconte Morgane quand elle explique comment on l'a poussée dans le cadre de ses études à s'attribuer une démarche artistique.

« En fait quand on est en licence d'art on nous demande pour préparer la maîtrise, de rédiger un mémoire sur une pratique personnelle qu'on n'a pas. (…) Et la plupart des étudiants n'ont pas, n'ont ni démarche ni vraiment de pratique personnelle élaborée puisqu'ils sont en études, ils se cherchent, ils tâtent un peu à tout. Donc c'est un gros challenge au niveau de la maîtrise de se dire : " Mince, qu'est-ce que je vais pouvoir produire pendant une année ?" Et rédiger sur cette production un texte cohérent, une pseudo démarche artistique qui n'est pas encore vraiment élaborée. »

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

De la même façon, le regard sur son propre travail artistique va être amené à évoluer. Les normes de styles et l'échelle des valeurs à l'œuvre dans le milieu artistique sont incorporées par les artistes qui mesurent ensuite leur travail à l'aune de ces standards. Rosalie, par exemple, va relire l'ensemble de son travail et le choix des projets qu'elle a acceptés en fonction des modes en cours dans son champ d'exercice.

« Je dirais que depuis que je fais des photos ça a fait que évoluer. Et autant il y a des choses je me dis : "Mon Dieu c'est horrible, j'ai vendu ça à un client ! " (Rires) Enfin je ferais dix fois mieux maintenant. Autant il y a d'autres domaines où c'est plutôt l'inverse, je vais me dire : "là j'ai trop fait ça, j'arrive plus à faire" alors qu'avant j'avais l'impression que c'était plus intéressant. En fait ça dépend vraiment des sujets... Mais c'est clair que ça évolue beaucoup. (…) Mais parce qu'en même temps ça fait quatre ans que je travaille et au début je prenais tout, tous les types de boulots, comme tout était une découverte, euh... J'arrivais à trouver tout intéressant. Maintenant, du coup j'ai pu éliminer ce qui m'a vite lassé pour me concentrer sur ce qui m'intéresse vraiment. Donc disons que sur des choses où maintenant je sens que je me lasse un peu, je trouve que je suis moins bonne mais par contre dans vraiment ce que j'ai envie de faire, de me perfectionner, là je trouve que je suis meilleure. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Cet apprentissage des normes mentales à s'appliquer se fait très progressivement. Anaëlle explique par exemple comment son professeur lui a appris à jouer d'une manière plus *« adulte »* en respectant les codes de l'interprétation tels qu'ils existaient à l'époque.

« Et puis il m'a appris à, il m'a appris à, à jouer des façons, enfin, à jouer des concertos mais d'une manière un peu plus adulte tu vois. Et puis moi j'avais 15 ans donc c'est

l'époque où...
-Plus adulte ? Plus personnel du coup ?
-Plus personnel, rentrer vraiment dans un travail plus professionnel. Pas juste une heure par jour, voilà. Et puis bon c'est une époque où on a 15 ans, on a pu commencer, commencer à réfléchir sur, sur la musicalité pas juste être sur des : "je fais des notes, et puis je fais mon petit truc." Non c'est rentrer vraiment dans une approche plus, plus spirituelle ! Et puis plus, ouais plus adulte on va dire, des œuvres. Surtout que bon voilà, tu as 15 ans mais tu joues du Jean-Sébastien Bach, du Dvorák, euh... Donc il faut avoir une certaine maturité et puis voilà. »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

La *« maturité »* en art, l'approche *« spirituelle »* dont parle Anaëlle nous montrent bien à quel point elle a intégré l'échelle de valeur propre à sa pratique artistique. Elle associe la façon de jouer qu'elle a apprise à LA bonne façon de jouer en général.

Comme a pu l'évoquer Bruno Martinelli[173], au sujet des apprentis forgerons, il existe une mémoire propre à chaque espace professionnel. C'est l'incorporation de cette mémoire qui permet à Anaëlle d'analyser les progrès qu'elle a pu faire dans son travail.

« Chaque secteur d'activité professionnelle génère et développe une mémoire spécifique. Elle est constituée de capacités particulièrement sophistiquées qui ne fonctionnent que pour l'espace-temps de cette activité. »

Au-delà des échelles de valeurs apprises lors de la formation, les artistes ont aussi intégré un ensemble de « bons » gestes et de procédures efficientes nécessaires à leurs pratiques artistiques.

Ainsi pour devenir artiste, les enquêtées interrogées ont dû développer une sorte de *« mémoire procédurale et implicite »* qui englobe l'ensemble des techniques artistiques auxquelles elles ont recours. Dans les arts du spectacle en particulier (par le travail direct du corps) mais dans l'ensemble des autres pratiques aussi (les gestes techniques de la peintre, sculpteuse, graveuse, le style de l'auteure, le cadrage de la photographe ou de la réalisatrice,...) le savoir fait l'objet d'une acculturation progressive. Comme pour les forgerons du Yatenga décrit par Bruno Martinelli[174] les connaissances techniques seules ne suffisent pas mais le sens dont elles sont porteuses est fondamental.

« L'apprentissage ne se réduit pas à l'assimilation sérielle ou imitative d'actions techniques. Par eux-mêmes, les gestes et les opérations sont asémantiques, de même d'ailleurs que les noms et les mots. Ils sont dépourvus de signification tant que ne sont pas mis en œuvre des savoirs. Ces savoirs portent sur les relations qui solidarisent tous les éléments du système opératoire (outils, matières, gestes, ressources énergétiques et humaines). Ils portent aussi sur la compréhension des circonstances du travail. La signification n'est pas une somme d'actes opératoires, aussi nombreux soient-ils, mais la résultante des rapports de plus en plus ramifiés et complexes qui se créent entre eux, dans un contexte social de réalisation. Grâce à cette mise en relation et en situation, l'expérience sensible et intellectuelle du technicien peut livrer toute sa richesse. »

Pour ce qui est du corps des artistes interrogées il paraît d'abord important de détailler la façon dont celles qui appartiennent au spectacle vivant ont dû travailler leur corps pour pratiquer leur art.

173Bruno Martinelli, 'La Mémoire En Travail : A Propos de La Forge Au Burkina-Fasso', *Les Territoires Du Travail*, 1998, pp.65–76, p.65
174Bruno Martinelli, 'La Mémoire En Travail : A Propos de La Forge Au Burkina-Fasso', *Les Territoires Du Travail*, 1998, pp.65–76, pp.74-75

C'est en particulier le cas des danseuses qui ont, comme des sportives de haut-niveau, acquis progressivement une maîtrise de leurs gestes, une précision dans leur mouvement, une technicité musculaire.

Les comédiennes aussi ont développé une façon de modeler leur corps afin qu'il soit conforme aux normes spectaculaires en vigueur. Pour cette profession nous étudierons deux moments précis : l'entrée dans le métier et la fin de la carrière à travers les cas de Ielena et d'Annie. Au moment de la formation Ielena explique comment son corps a été *« formé »* jusqu'à porter la trace de l'école dans laquelle elle est passée. Cet apprentissage des « techniques du corps[175] » portant les spécificités d'une école interroge la comédienne. En effet, dans les mondes de l'art où il faut affirmer sa singularité tout en acceptant un ensemble de codes, ce manque d'individualité est rejeté.

> *« Et après je me questionnais beaucoup donc sur le corps au jeu, le corps parlant, na-na-na, donc je suis allée à l'école ********** (l'école privée célèbre) à Paris, qui travaille beaucoup sur le geste. Et euh... Pareil ça ne m'a pas plu. Ça ne m'a pas beaucoup plu parce que je n'aimais pas le rapport très institutionnel au corps, où il fallait, on rentrait dans une école avec un, notre propre corps personnel et notre histoire individuelle et on ressortait de cette école avec un, une sorte de corps collectif, tous... J'allais voir des spectacles des anciens de ********** (la même école) c'était des, tout le monde faisait le même langage, c'était pas... Enfin ça ne me plaisait pas, donc il y avait une quête aussi de qu'est-ce que c'est... (…) Il fallait être conforme (rires) ! C'était trop ça. Mais après voilà, ça apporte des techniques et il faut apprendre à s'en défaire, c'est souvent des formations où on a 2 ans de formation et puis 4 ans de déformation quoi. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Quand le corps vieilli, se pose à nouveau cette question des normes, peut-être de manière encore plus particulière pour les femmes. C'est notamment ce que nous confie Annie qui explique comment elle doit continuer à travailler pour maintenir son corps dans les normes en vigueur.

> *« Je suis très contente quand mon personnage peut bouger. Maintenant c'est pas toujours comme ça quand même. Donc euh... Donc ça veut dire que dans ces cas-là et ben euh... Euh... Je le, je le, je bouge avant. Et d'ailleurs pendant toute une période, pas par rapport au, tu parlais du trac tout à l'heure... Et ben pour calmer mon trac je me mettais une musique tonitruante genre euh, je sais pas boîte de nuit, tu vois n'importe quoi mais où il est facile à bon, bon, et voilà et tu vois j'évacuais, j'évacuais comme ça et puis après je passais à un échauffement plus, plus intérieur, plus... Mais, mais ça... Ouais j'y peux, je, j'ai vraiment... J'ai vraiment appris à... A mettre en route ce corps. (Silence) Et là je me dis d'ailleurs qu'il va falloir que je décale un peu ça et que je vois comment ça va pouvoir se passer autrement parce que j'ai plein d'arthrose. Que j'ai une hanche, ma hanche gauche qui va pas bien du tout, là plus ou moins là il y aurait une prothèse à mettre à plus ou moins court terme. Donc je, voilà, ce corps qui jusqu'à présent fonctionnait tout seul, il commence à dire : "Hep, hep hep ! T'as plus vingt ans !" »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Chez Claudine aussi on retrouve cette problématique de l'âge. En effet, ayant participé à un

175 *« Dans tous ces éléments de l'art d'utiliser le corps humain les faits d'éducation dominaient. La notion d'éducation pouvait se superposer à la notion d'imitation. (...) Ce qui se passe, c'est une imitation prestigieuse. L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors, d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres. C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. »* In Marcel Mauss, 'Les techniques du corps', *Journal de Psychologie*, xxxii.3-4 (1935) p.8

spectacle avec des seniors et travaillé avec des danseurs handicapés, elle explique bien comment un ensemble de normes pèse sur le corps dansant. Dans sa propre socialisation secondaire elle a ainsi su adapter ses gestes et son hexis corporel successivement à la danse classique, jazz, contemporaine puis hip-hop.

Les danseuses cultivent au long de leur apprentissage des dispositions qui les amènent à percevoir leur corps autrement. Le rapport à la féminité et à la blessure prend ainsi une place particulière dans les apprentissages corporels. C'est ce qu'expliquent notamment Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia[176] au sujet des danseuses hip-hop.

> *« Le corps "instrumental" mis au service de la danse conduit aussi les filles à ne pas se soucier des marques du travail sur leurs corps (les égratignures, les "bleus", les courbatures qui donnent une allure un peu "boiteuse"), mais au contraire à en parler avec une certaine fierté, comme de signes extérieurs de leur appartenance à un monde plutôt réservé aux hommes. Il s'agit de "ne pas s'écouter", d'ignorer les douleurs, que l'on soit un homme ou même une femme. »*

Chez les artistes musiciennes existe aussi un travail sur le corps. Les instrumentistes expliquent par exemple comme Anaëlle à quel point la pratique de l'instrument est physique. Dans cette description du corps et de la façon dont il se modèle lors de l'apprentissage on ne peut passer à côté de la dimension de genre. En effet, pour Anaëlle l'instrument et sa pratique requièrent une force qu'elle estime masculine, bien qu'elle soit elle-même une femme[177].

> *« Alors moi j'ai eu un prof de violoncelle qui nous a dit, j'étais horrifiée quand il nous a dit ça, je devais avoir 15-16 ans, il nous avait dit : "De toute façon le violoncelle c'est un instrument d'homme !" On était en master-class et on était 3-4 filles, on s'est regardé et on s'est dit (en chuchotant) : "Mais qu'est-ce qu'il raconte ?" Et puis lui c'était un, c'était un gros macho lui, ce prof de violoncelle, qui était, qui était très séducteur, qui d'ailleurs s'est marié avec une de ses élèves, enfin bref. Il nous a sorti ça, j'ai dit quand même, bon je pense que c'était quand même un peu pour nous provoquer, un peu aussi. Mais parce que c'est vrai que le violoncelle c'est un instrument physique, enfin on a besoin d'app..., enfin contrairement au violon, le violon c'est très léger machin, quand tu veux tu veux, quand tu veux un peu rentrer dans le violoncelle il faut, il faut vraiment rentrer dedans et puis (elle mime un grand espace avec ses bras) c'est un peu physique tu vois ! Moi j'ai des potes hommes, musiciens, qui ont essayé de se mettre, essayer l'instrument, ils m'ont dit : "Ah ouais mais putain il faut y aller quand même ! (d'une voix surprise)" J'ai dit : "Ben ouais, il faut y aller ! Il ne faut pas faire vou-vou, sinon ça ne marche pas quoi." Et donc voilà, et donc il y a des capacités physiques aussi. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Parmi les musiciennes, les chanteuses soulignent combien la voix, la respiration et les gestes de scène doivent faire l'objet d'un entraînement régulier. Cet entraînement n'est pas « naturel » il est acquis au fil des cours, des enseignements, des répétitions où on apprend à travailler et à entretenir sa voix. C'est notamment ce qu'explique Pauline.

> *« J'ai pas de méthode, à part voilà avoir une espèce d'hygiène de travail vocal*

176 Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, *Culture Hip-Hop, Jeunes Des Cités et Politiques Publiques* (Paris: Dispute, 2005) p.118

177 Une acrobate de cirque me confiait d'ailleurs dans une enquête précédente que lors de sa formation à l'école de cirque, sa morphologie avait beaucoup évolué. Elle estimait qu'en développant sa musculature elle avait dû faire attention à "rester féminine" car elle trouvait être devenue assez carré d'épaule et cela lui apparaissait comme une caractéristique masculine. Cf Anaïs Chevillot *Se construire ''Artiste'', Processus de construction de l'identité professionnelle des artistes du Cirque Plume*, mémoire de L3 sous la direction de Marie- Carmen Garcia, Université Lumière Lyon 2, 2004

régulièrement, de... De bosser un peu des trucs de guitare mais... Toujours aussi dans l'idée qu'il va peut-être émerger ce moment de travail quoi. (…) Quand c'est des périodes de concert du coup j'ai, je suis vigilante à quand même aussi régulièrement re-répéter même toute seule sans forcément être accompagnée mais les morceaux, à bien bosser au niveau de la voix, pour être fraîche et disponible le jour du concert. Enfin... Du coup ouais il y a une espèce de truc, une petite hygiène musicale voilà. (…) Après là je suis dans une période où il n'y a pas de concert donc, c'est un peu différent.»

Pauline, 33 ans, musicienne.

Pour les artistes qui exercent dans le domaine du visuel, l'apprentissage corporel est moins explicite pourtant mon hypothèse est qu'il est à l'œuvre même dans ces disciplines. Ainsi les plasticiennes que j'ai pu rencontrer ont dû modifier ou adapter leurs gestes lors de leur formation artistique. Ainsi elles sont passées d'un médium à l'autre apprenant pour la plupart à s'approprier un espace de plus en plus grand. Cette extension du domaine de la pratique artistique s'applique de plusieurs façons. Chez Séverine, il passe de la pratique du dessin « à plat », aux installations monumentales en passant par la sculpture en petits volumes. Avec Louise, nous passons successivement par la pratique de la peinture, par celle du dessin dans de petits carnets puis celle de l'art de rue proche du graffiti et enfin celle d'œuvre « performance » collective . Pour Nolwenn, le dessin s'est transformé en gravure puis en sculpture puis en installations qui investissent les lieux d'expositions.

Pour conclure ce chapitre consacré aux études et à la socialisation secondaire, nous pouvons retenir différents éléments importants.

D'abord élèves au sein de l'institution scolaire puis, pour certaines d'entre elles, dans différentes écoles artistiques, nos enquêtées ont appris l'art qu'elles pratiquent. Malgré cette forme d'apprentissage, somme toute assez scolaire, les femmes rencontrées se perçoivent et se présentent comme des autodidactes. Elles valorisent en effet plus ce qu'elles ont pu apprendre « sur le tas » par leurs expériences personnelles et professionnelles que les acquis dans le cadre scolaire. L'individualité étant particulièrement valorisée dans le milieu artistique on retiendra ici l'hypothèse qu'il s'agit d'une façon de se distinguer des autres artistes du même champ en affirmant ne pas « sortir du même moule », en mettant en avant une forme de singularité.

Les mondes de l'art dans lesquels évoluent nos interviewées s'apprennent donc. Ils sont constitués d'un ensemble de conventions qu'il faut maîtriser pour pouvoir prétendre aux rôles et au statut de professionnelles. Nous retiendrons en particulier dans l'inculcation de ses conventions le poids des écoles d'art, des beaux-arts en particulier, qui joue ici le rôle de « moment initiatique » dans la carrière des artistes rencontrées.

Nous avons enfin pu relever à quel point les enquêtées ont dû modeler leur corps et leur esprit afin d'intégrer le champ artistique. Elles ont donc incorporé un ensemble de dispositions à la fois intellectuelles et physiques pour correspondre à la « mémoire » exigée dans leur pratique professionnelle. Ces artistes ont en particulier intégré une échelle de valeurs concernant les œuvres produites et un ensemble de gestes et de « techniques du corps » nécessaires à leur entrée dans le

domaine artistique.

Nous allons maintenant voir comment la thématique de la rupture intervient dans les différents entretiens. En effet, entre la socialisation primaire et secondaire tout ne se passe pas forcément dans une forme de continuité ou pour le dire comme Claude Dubar[178] il peut exister un « *décalage* » entre « *la définition de soi issue de sa trajectoire antérieure et la projection de soi dans l'avenir.* »

178Claude Dubar, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000) p.231

4. RUPTURES

Malgré la forte scolarisation de mon panel, 80% de mes enquêtées ont fait de longues études, nous remarquons pourtant que la thématique de la rupture et notamment de la rupture scolaire reste assez forte dans l'ensemble des entretiens. Cette thématique n'arrive pas ici par hasard, elle marque dans l'ensemble des récits de vie une façon de mettre en avant certains éléments biographiques. En retraçant leurs parcours, mes enquêtées cherchent à structurer leur récit de vie. Elle introduisent des éléments de ruptures dans les discours qui leur permettent de raconter en particulier le moment de leur professionnalisation dans l'art. Nous distinguerons trois types de ruptures mises en avant : avec l'école, avec la famille, avec le travail (au sens traditionnel).

Pierre Bourdieu a décrit comment le récit de vie entretenait une forme d'illusion[179] quant à l'unicité de soi et à l'orientation de la vie vers un but. Il explique aussi qu'il faut dépeindre les « paysages » successifs dans lesquels s'effectuent les « trajectoires » des enquêtés. Pour ce qui nous intéresse, la façon dont seront mises en scène les ruptures dans les récits de nos enquêtées va nous permettre de revenir sur le processus de construction identitaire et sur la façon dont on se choisit un « but », une aspiration en racontant sa vie. En ce qui concerne la contextualisation des « trajectoires » nous verrons comment les jeunes femmes interrogées se définissent « contre » un ensemble d'éléments ce qui leur permet d'affirmer leur identité et leur singularité.

Franco Ferrarotti quant à lui a montré comment l'identité était un processus fluide[180], difficile à saisir par le récit de vie. Il compare l'analyse qualitative à une *« chasse aux fantasmes »*, une poursuite de l'impossible. Ferrarotti[181] explique en effet que le récit biographique est un construit social :

> *« Un récit biographique n'a rien d'un compte-rendu de faits divers, c'est une action sociale à travers laquelle un individu retotalise synthétiquement sa vie, (la biographie) et l'interaction sociale en cours (l'interview) au moyen d'un récit – interaction. »*

Ce qui nous intéressera sera donc de prendre en compte la façon dont les artistes rencontrées « *retotalisent* » leur vie en expliquant le « chemin » qui les a amenées à devenir ce qu'elles sont. Dans ce récit elles mettent particulièrement en avant les différentes ruptures qui ont pu jalonner leur trajectoire. En mettant en avant ces cassures, ces femmes retissent une unité dans leur biographie en se présentant comme capables de les surmonter. Comme le souligne Ferrarotti[182] les « histoires de vie » sont subjectives et peuvent être déformées au gré des intentions de celle qui raconte.

179Pierre Bourdieu, 'L'illusion biographique', *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62.1 (1986), pp.69–72.

180*« Quiconque a l'expérience de la recherche dans ce domaine sait que le recueil d'une histoire de vie, même la plus humble, marginale et en apparence insignifiante, consiste souvent dans le fait de tourner autour du pot. On connaît la "banlieue du secret", mais celui-ci reste insondable. Le sens profond, vrai d'une vie – de n'importe quelle vie – reste impénétrable. C'est pourquoi il vaudrait mieux que l'identité ne soit pas mythifiée. C'est une réalité changeante, multiforme, fluide. L'identité n'est pas une conquête. Elle n'est pas un objectif fixe, ou fixé. Elle n'est pas un but à atteindre. L'identité n'est pas un donné, mais un processus – dynamique, changeant, sensible à la mutation des circonstances. »* Franco Ferrarotti, 'La parole : mémoire et récit', *Sociétés*, 87.1 (2005), 81, p.85

181Franco Ferrarotti, *Histoire et histoires de vie: La méthode biographique dans les sciences sociales*, Collection sociologies au quotidien (Paris: Librairie des meridiens, 1983). p.53

182Franco Ferrarotti, *Histoire et histoires de vie: La méthode biographique dans les sciences sociales*, Collection sociologies au quotidien (Paris: Librairie des meridiens, 1983). p.82

> *« Une biographie est subjective à plusieurs niveaux. Elle lit la réalité sociale du point de vue d'un individu historiquement spécifié. Elle se fonde sur des éléments et des matériaux qui sont pour la majeure partie* autobiographiques*, donc exposés aux innombrables déformations d'un sujet-objet qui s'observe et va au-devant de lui-même. Elle se situe souvent dans le cadre d'une interaction personnelle (*interview*). »*

Pourtant, malgré ces difficultés, nous postulerons que s'attacher à définir les points de ruptures dans les récits de vie nous aidera à mieux saisir l'identité en train de se faire, au gré de ses transformations, dans sa fluidité même. Nous partirons en effet de l'idée que c'est grâce à le mise en scène de ces ruptures que l'on peut analyser la dynamique et l'aspect changeant de l'identité.

4.A. LE MYTHE DU « DECROCHAGE » SCOLAIRE

Malgré l'importante scolarisation de mes enquêtées, nombreuses sont celles qui mettent en avant un moment de rupture avec l'institution scolaire. Il s'agit ici comme dans le mythe de l'autodidacte précédemment évoqué de mettre en avant son individualité et sa singularité en se distinguant de l'institution. Raymonde Moulin[183] avait déjà noté que dans les carrières d'artistes, raconter sa rupture avec l'école avait un rôle particulier. Elle explique en effet *« la rationalisation de l'échec scolaire »* comme une façon d'interpréter un ensemble de *« signes prémonitoires »* du *« destin »* d'artiste.

Inès se présente d'ailleurs comme *« n'ayant pas été à l'école de cinéma et même à l'école tout court »*. Elle montre que cela a pu lui poser des problèmes de crédibilité ou de légitimité au départ. Elle retourne ensuite ce « stigmate » pour le présenter comme une force, la façon dont elle a dû apprendre à s'affirmer comme capable, oser devenir l'artiste qu'elle est aujourd'hui. La rupture avec l'école est ici le ressort d'une forte affirmation de soi. Inès se raconte sur le mode du parcours semé d'embûches, malgré les difficultés qui peuvent jalonner le chemin, la jeune femme se dépeint aujourd'hui triomphante de ces difficultés et heureuse d'avoir pu « réaliser » son « destin ».

Anaëlle, qui raconte avoir peiné à obtenir son baccalauréat, explique comment en abandonnant ses projets d'études supérieures elle a pu se consacrer entièrement à la pratique de son instrument et à des projets professionnalisants. Elle met ainsi en scène une opposition entre l'approche théorique de la musique (qui serait l'apanage du milieu scolaire) et son apprentissage pragmatique. En se situant du côté de la pratique elle se construit une image de travailleuse, presque manuelle, à plusieurs reprises dans l'entretien elle se positionne ainsi contre les aspects trop « intellectuels » de sa profession[184]. De cette façon elle s'attribue une identité d'artiste qui se situe dans le faire, dans l'action, dans le vivant.

Le récit de la rupture scolaire n'est pas forcément directement celui d'un « décrochage ». C'est souvent dans mon panel d'enquête celui du récit de « bifurcation » biographique, de changement d'orientation (notamment entre le scolaire et le professionnel). Nolwenn explique comment elle s'est rendu compte de « qui elle était » quand elle s'est aperçu que les arts-appliqués présentaient trop de contraintes pour elle. Elle met ainsi en scène une révélation de son identité en rupture avec les

183Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997) p.302

184Et notamment quand elle raconte sa collaboration avec une troupe de cirque qu'elle distingue bien de son expérience musicale. Anaëlle valorisera notamment leur dimension très corporelle, presque charnelle en regard à la dimension très réflexive de son groupe de l'époque.

études d'abord choisies. De la même façon, Louise explique comment la bande dessinée ne correspondait pas à sa « personnalité » et comment elle a trouvé avec l'illustration une position plus en retrait qui lui a mieux convenu. Elle présente elle aussi ce mouvement de rupture comme une révélation déterminante dans sa construction identitaire d'artiste. Pauline explique elle aussi qu'elle s'est plus retrouvée dans l'expression musicale que dans l'orientation cinématographique précédemment choisie. Après avoir changé de moyen d'expression, elle revient aujourd'hui vers des projets intégrant de la vidéo et de l'art plastique. Elle raconte donc la rupture avec ses études mais aussi la « réconciliation » au sein de ses projets entre ses différentes aptitudes.

Le récit de Ielena est particulièrement symptomatique de ce type de « bifurcation ». Elle explique comment il lui a fallu se questionner afin de trouver sa place de comédienne, comment au début elle ne s'est pas sentie capable de devenir artiste et comment en cherchant d'autres voies, celle de l'art s'est progressivement « imposée » à elle.

> *« Ben du coup en fait c'est un milieu tellement pluridisciplinaire, il y a tellement, il y a beaucoup de, j'ai eu plein de questionnements différents dans mon parcours, il y a eu au début vraiment ce désir d'être comédienne avec euh, à côté de là un petit peu cette peur d'entrer dans ce milieu-là que je sentais très, très compétitif. En tant que, juste être comédienne, passer son temps à faire des castings et des auditions, ça me faisait très peur. Du coup il m'a fallu, je suis allée faire, j'étais aussi partagée entre cette envie de jouer et cette envie de découvrir le monde en fait, de rencontrer euh, quoi j'ai un truc hyper humain dans mon travail et euh, et du coup j'ai fait le choix de voyager et puis ensuite de faire une fac de socio, d'anthropo, na-na-nan. Et puis je me suis rendue compte que mon rapport au monde à travers le prisme scientifique, universitaire ça me convenait pas du tout. Ça manquait véritablement de sensible pour moi. C'était beaucoup trop, enfin il y a des choses qui me questionnaient beaucoup en fait sur euh... Sur la place qu'on nous demandait un peu observeur-observé, d'observer quoi ? Enfin bon bref, et cette place-là elle ne me plaisait pas. Donc je me suis dit : "Bon j'ai pas envie de continuer là-dedans." »*
>
> Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

La façon dont elle construit son cheminement biographique est intéressante puisqu'elle met en parallèle sa peur de devenir comédienne et sa recherche sur *« l'humain »*. Elle fait ainsi se rejoindre deux chemins différents qu'elle a pu emprunter et essaye de les rendre complémentaires. En faisant cette démarche elle opère une véritable « mise en cohérence » de son parcours[185] qui nous renseigne sur ce qu'elle souhaite mettre en avant de son identité d'artiste.

Pour finir, certaines enquêtées qui ont effectué un parcours scolaire plutôt long comme Faustine mettent en avant une discontinuité entre leurs études et leurs choix professionnels. Il ne s'agit pas d'une rupture scolaire à proprement parler mais d'une forme de mise en scène de la disjonction dans des trajectoires qui pourraient sembler toutes tracées. Ainsi Faustine explique comment après de longues études en sociologie et plusieurs petites missions dans ce domaine, elle change finalement d'orientation pour effectuer des remplacements comme professeure de danse, ce qui l'amènera progressivement à se construire une carrière dans ce domaine.

> *« J'ai fait, je faisais des études, j'ai fait économie, de la sociologie. Et c'est quand j'ai arrêté les études après la maîtrise de socio, que, ben qu'à ce moment-là je faisais des petites missions en sociologie où je faisais des petits trucs quoi mais il n'y avait pas, je ne*

185Michaël Voegtli, 'Du Jeu dans le Je : ruptures biographiques et travail de mise en cohérence', *Lien social et Politiques*, 2004, pp.145–158, p. 146

cherchais pas énorme de boulot et puis de toute façon et ben à partir de la maîtrise je ne comptais pas, c'était difficile de bosser là-dedans. Et j'ai commencé à faire plus de danse, j'avais du temps, donc j'ai fait plus de danse. Et puis j'ai commencé à bosser dans la danse comme ça, un peu par hasard quoi parce qu'on m'a proposé des trucs. Et finalement c'est là que je suis restée. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse interprète.

Nous noterons dans les propos de Faustine qu'elle met en avant ici encore une forme de hasard qui l'amène à réaliser des remplacements. Ce hasard est pourtant méticuleusement construit puisqu'elle suit elle-même des cours de danse depuis plusieurs années et qu'elle est enfin disponible pour exercer ce type de métier puisqu'elle vient de cesser ses études.

4.B. S'ELOIGNER DE SA FAMILLE

La très forte mobilité géographique est le deuxième élément de rupture mis en avant lors de mon enquête. Dans le cadre de leurs études, dès leur premier emploi ou plus tard au cours de leur trajectoire elles se sont beaucoup déplacées dans des territoires très variés. Nous étudierons ces mobilités territoriales et ce qu'elles nous disent du processus de construction identitaire dans un premier ensemble d'analyse.

Par ailleurs l'éloignement avec la famille est parfois très symbolique. Les enquêtées marquent en effet en parlant de leurs études ou de leurs premiers choix professionnels, une profonde rupture avec leur famille, déjà évoquée dans le premier chapitre correspondant à la socialisation primaire et à l'enfance. Nous verrons comment cette profonde rupture avec l'identification familiale est racontée dans un deuxième ensemble d'analyse.

4.B.a. MOBILITES GEOGRAPHIQUES

Au moment de la spécialisation artistique plusieurs enquêtées ont quitté leur famille, c'est le cas pour Louise et Anaëlle avant même la fin du lycée. Louise intègre un internat pour préparer un baccalauréat F12, Anaëlle choisit une terminale avec des horaires aménagés dans la capitale pour pouvoir pratiquer la musique. Cette période d'éloignement avec la famille est racontée comme un moment de travail vraiment intensif où se forge déjà l'identité artistique.

« F12 c'est une filière classique avec 11 heures d'arts appliqués supplémentaires par semaine. Donc des grosses semaines. Où on touchait un peu à tous les domaines. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice

*« Mais en fait c'était un lycée, le lycée ********** à Paris donc tu as des cours soit que le matin, soit que l'après-midi, en l'occurrence moi c'était de 8h à 13h et puis tout l'après-midi tu es disponible pour aller travailler. Donc moi, je mangeais un sandwich dans le métro près du lycée et puis j'allais travailler, j'allais me faire mes 4h de violoncelle l'après-midi, voilà. Et donc tant que je n'avais pas mon bac de toute façon bon ben je continuais mes, je continuais mes études pour avoir mon bac. Mais en même temps je travaillais »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste

Au moment du choix des études supérieures, la forte sélection de certaines filières et la

spécialisation de certaines écoles continuent à provoquer une forte mobilité géographique. Pour beaucoup des enquêtées, ce moment de vie est raconté comme un passage à l'âge adulte, comme une découverte de la vie en ville, comme un moment d'initiation aux mondes culturels. Ainsi, Nolwenn raconte sous la forme d'une nécessité son besoin de mobilité, de découverte et d'exploration.

> *« Je pense que c'était surtout un besoin de, de, de compléter ce... De nourrir ce manque. Donc c'est pour ça que je suis partie très vite. Dix-huit piges je me suis barrée, le plus vite possible, dans une grande ville. Enfin pour moi ça me paraissait hyper grand ********** (une ville moyenne du sud-ouest) de ma campagne profonde. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Ce type de mobilité vers l'urbain, vers la ville semble porteur d'une multitude de possibilités que les artistes présentent comme inexistante dans leur ville d'origine. Evidemment cela n'est pas aussi simple, des opportunités existaient bel et bien dans leur territoire d'origine mais il semble que ce soit le fait de se déplacer qui les amène à en saisir de nouvelles.

Plus tard, le fait de revenir se produire dans sa région d'origine prendra une dimension symbolique particulière pour certaines des artistes interrogées. Ainsi Ielena, qui revient jouer près de son village natal, se retrouve soudain confrontée au regard de ses parents comme spectateurs.

> *« Quand j'étais petite, quand j'étais petite ouais, que je faisais les spectacles de la MJC, machin, ils venaient voir. Quand ils étaient, on était dans des centres de vacances là, des fois, des villages-vacances familiaux on faisait, je faisais partie du club jeunes, théâtre aussi. Ils venaient voir. Après quand j'ai commencé à quitter le région de mes parents et que je suis allée en ville, ben ils ne venaient pas me voir là où je faisais mes études et puis mon père il, mon père il n'est jamais venu. Mais il est jamais venu, quand on est venu jouer, ah on est venu jouer par exemple là le spectacle dans les arbres dans la commune à côté de la commune de mes parents ouais, ouais, ils sont venus là. Mais disons que, ils n'ont pas, ils vont pas traverser la France pour venir voir quelque chose que je faisais à l'autre bout de la France. Ma mère, elle, elle est venue sur mes travaux de fin d'études. Donc quand j'ai fait des écoles on a souvent des sorties d'école donc là elle est venue pour ces travaux-là. Voilà. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Cet extrait d'entretien illustre bien comment Ielena rattache des lieux à des expériences artistiques particulières. Elle effectue en particulier une nette disjonction entre les espaces de son enfance (MJC, villages-vacances, club jeunes) et ceux de son passage à l'âge adulte (en ville, là où je faisais mes études, à l'autre bout de la France). Pour moi, cette rupture géographique est une thématique assez forte puisqu'elle met en scène un moment d'individuation bien particulier dans la carrière des artistes rencontrées. Le moment où, par les lieux qu'on choisit d'investir, on s'attribue une identité à la fois personnelle et indépendante.

Un cas particulier de mobilité vers le rural se distingue au cœur de mon panel d'enquêtées. Berthille semble en effet avoir « tout quitté » pour venir s'installer à la campagne dans un département très rural, dans un petit village isolé. Elle affirme que cette mobilité était une recherche personnelle vers de nouveaux moyens d'expression. Elle fait d'ailleurs coïncider son installation rurale avec son abandon de la danse pour la musique.

« Et oui et donc la cie j'ai décidé d'arrêter, enfin en tout cas d'arrêter de me projeter dans la danse ouais. Parce que ça faisait trop de choses différentes. Et puis parce qu'en dehors de ça j'ai aussi d'autres, je fais aussi d'autres choses quoi. (…) Et puis aussi par le constat, parce que… Entre mes choix de vie, de vivre ici, éloignée comme je suis un peu dans la pampa là haut et euh… Ben je me sentais très très éloignée du milieu de la danse contemporaine qui pourrait aussi stimuler des envies et puis stimuler des, des envies de faire quoi. J'avais plus trop, non je n'ai plus trop envie de… De suivre… »

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Berthille explique bien que son choix d'habiter à la campagne l'a coupée de son réseau professionnel mais que cette mobilité lui a donné de nouvelles envies et l'a aussi incitée à travailler autrement, dans d'autres perspectives. Elle qui ne vient pas de la campagne semble chercher dans ce mode de vie rurale un retour à une forme « d'authenticité » qu'elle estime nécessaire à sa création.

« C'était pas, je n'ai pas fait ce choix d'habiter là pour l'artistique du tout. Ben non c'est là… J'aurais fait le choix inverse pour l'artistique. Non je l'ai fait par besoin, vital un peu, d'être là quoi.
-Et toi tu es plutôt de la ville au départ ?
*-Oui je suis de la région de ********** (une grande ville du Sud-Ouest). Mais j'ai pas habité à Paris quoi. Mais je ne suis pas, je ne suis pas d'ici, je ne suis pas de la campagne paumée comme ici quoi. (…) Mais en même temps tu vois la musique je l'ai commencé en ********** (le nom de son département rural) et je pense que je ne l'aurais pas commencé ailleurs qu'en ********** (dpt) non plus. Alors même avec ce, ce… Bon par contre niveau chanson l'********** (dpt) est assez bien loti en fait, quand même, il y a une culture un peu de ça quoi. Au niveau de la danse pas du tout. Mais au niveau chanson oui. Et du coup… Je pense que… Ailleurs qu'ici je ne vois pas comment j'aurais commencé dans les petits bars, dans les petits cafés, les restos, les petits, les petits festivals improbables dans les chèvreries, les machins, tout ça je ne vois pas comment j'aurais commencé à faire ça. (…) Et puis l'écoute, les gens sont intéressés, a priori ils sont là, ils t'écoutent et ils… Je ne sais pas il y a quand même quelque chose qui a été rendu possible par cette géographie là pour la chanson ouais. Qui l'aurait, ailleurs qu'en ********** je n'aurais pas fait ça ! (…) Je suis arrivée en ********** (dpt) j'avais encore des activités plutôt, enfin, j'ai commencé à tourner avec ce duo là un petit peu, mes activités de danse continuaient encore mais ailleurs qu'en ********** (dpt) et puis petit à petit les activités ailleurs ont décru et la chanson a commencé à prendre le dessus, en ********** (dpt).(...) Et puis je pense que j'avais des envies, moi j'avais des envies de ruralité, de, de… D'être voilà tranquille. (Rires) De d'écologie, machin tout ça. Et euh… Et en même temps la question… Oui enfin je ne sais pas si c'est dans ce sens là que je me suis posée la question. J'allais dire que, qu'est-ce qu'on peut faire professionnellement quand on choisit d'habiter dans des coins comme ça et qu'on n'a pas envie d'être paysanne ou qu'on n'a pas envie d'être… Mais bon, la question ne s'est pas posée dans ce sens là moi en même temps. C'était… Je faisais, j'avais déjà la pratique artistique. Ouais et même si j'aimais, d'ailleurs je voulais un peu, j'ai un peu rêvé d'ailleurs d'être, de vraiment, d'aller, d'habiter dans des lieux collectifs, de, d'être, de cultiver, de faire mes plantes machin, délire voilà. Mais en même temps à chaque fois ça me rattrapait que j'avais besoin de créer, d'être dans une pratique artistique. »*

Berthille, 33 ans, auteure compositeur interprète.

Sa recherche d'appartenance à une communauté néo-rurale[186] est venue transformer son mode de diffusion, elle ne joue plus dans les mêmes lieux ni pour les mêmes publics. Cette démarche a également transformé son mode d'expression artistique, elle ne produit plus les mêmes œuvres.

Un autre cas particulier de mobilité géographique me paraît intéressant : c'est celui d'Annie qui a

186Sur les notions d'appartenance et de territoire dans le cas des néoruraux on peut notamment renvoyer à Yannick Sencébé, 'Être ici, être d'ici', *Ethnologie française*, 34.1 (2004), pp.23–29.

effectué de nombreux voyages dans le monde entier. En se mettant en scène comme une « routarde » elle explique l'ambivalence de sa démarche, ses voyages ont nourri sa démarche mais ils l'ont aussi isolée sur le plan professionnel.

> *« Donc je ne faisais plus que ça. Et c'est pas le fait de ne faire que ça qui m'embêtait, c'est le fait de ne connaître et de ne voir toujours que les mêmes personnes ! Et j'avais vraiment l'impression d'un univers qui était... En fait qui était fermé ! Qui était fermé. Et j'avais besoin de me frotter à d'autres gens, qui faisaient d'autres boulots, de... tout ça. Donc je suis repartie, en complètement, j'ai vraiment quitté là à ce moment-là la compagnie. Euh... Et là dans cette envie comme ça vraiment d'ouverture, d'aller voir ailleurs et tout ça. Euh... Je décidais avec mon ami de l'époque, de... De partir en Amérique du Sud parce qu'on avait monté un spectacle sur le Guatemala et tout ça... (...) Et du coup ça m'avait vraiment bien, bien intéressée, bien, même, j'étais très, j'étais très, très, très intéressée voilà par l'Amérique du Sud, l'Amérique Centrale et euh... Et du coup avec mon ami on décide de partir. Et euh... Et là bon, autant j'avais pu vivre, plus ou moins bien mais quand même, j'avais pu vivre du théâtre jusqu'à présent mais j'avais RIEN, pas un rond de côté pas un centime de côté. Du coup il a fallu le temps, bon la décision a été prise, mais il a fallu le temps que j'arrête quand même le, le, ce qui était en route... »*
>
> Annie, 59 ans, comédienne.

Annie utilisera la même figure de la nécessité que Nolwenn quand elle explique son arrivée à la capitale puis son changement de décor pour une ville du Sud-Est de la France et enfin ses voyages à l'étranger.

> *« Je suis repartie en voyage aussi. (...) Alors là toute seule. Un an en Inde. Euh, quelques années plus tard je suis... Alors ça aussi je me suis pas facilité la vie par rapport à ça hein ! Parce que c'est vrai que dès que tu tiens un, un filon il ne faudrait pas le lâcher ! En fait.(...) Vraiment c'est comme une, une route, qui, qui, hop, elle disparaît et l'eau la recouvre et voilà ! Ça revient à ça hein. Tu disparais vraiment. Et en plus à chaque fois, je ne pouvais pas concevoir les voyages autrement, tu vois je partais longtemps ! Et je suis partie aussi, tu vois 6 mois au Canada, 6 mois en Angleterre. Tu vois il y eut, il y a eu toujours ça. Ce que je ne peux pas regretter parce que... Parce que c'était vraiment important pour moi, mais n'empêche qu'à chaque fois je le payais cher !*
> *- D'accord. Par rapport au travail ?*
> *Par rapport au travail. Et à chaque fois je coupais les ponts, tu vois. Enfin c'est pas que je voulais le faire hein ! Mais ça revenait à ça. »*
>
> Annie, 59 ans, comédienne.

Ses ruptures géographiques si elles sont racontées comme des nécessités par Annie sont aussi des moments qui ont pénalisé sa carrière, en effet ils l'amènent à refuser des rôles, ils l'isolent de ses contacts et la laissent après coup un peu amère.

Cet aspect négatif de la mobilité est assez singulier dans l'ensemble des entretiens recueillis. Dans tous les autres cas la mobilité est racontée comme une occasion de créer de nouveaux contacts, d'agrandir son réseau professionnel. Pour les artistes rencontrées la mobilité géographique, en France comme à l'étranger est le vecteur de multiples opportunités et cela va dans le sens du constat réalisé par Sophie Louargant[187]. Pourtant du point de vue du genre, cette chercheuse a bien

187 *« Il est surprenant de constater que tous les types de mobilité favorisent l'apprentissage. (...) Tous les artistes soulignent l'apport de la mobilité dans leur processus créatif et également dans de nombreux aspects de leur vie : aptitudes économiques, compétences civiques, réseaux sociaux, ouverture culturelle, connaissance géographique. Le déplacement constitue une composante forte de la construction personnelle et sociale Les déplacements augmentent l'impact de l'artiste sur le territoire, à la fois dans le pays hôte et son pays d'origine. La mobilité de l'artiste a un très large impact à la fois sur l'environnement d'accueil et de départ à la fois, élargissant donc l'hypothèse de la ville*

noté que les femmes artistes ont moins accès à la mobilité que les hommes d'une manière générale et que lorsqu'elles se déplacent elles le font moins loin et pour des opportunités moins prestigieuses[188]. Pourtant dans le cadre de notre enquête on peut bel et bien dire que la mobilité géographique a permis à nos enquêtées de progresser dans leurs carrières dans le sens où les ruptures géographiques qui nous sont présentées sont toutes liées à des opportunités professionnelles (à part dans le cas d'Annie).

Enfin devenir artiste c'est découvrir et s'approprier de nouveaux lieux. Dans les récits de Pauline et de Chantal on trouve deux descriptions d'espace-temps bien spécifiques dans lesquels vont se forger leur identité d'artiste. Je leur ai en effet demandé de me décrire le premier souvenir de spectacle qu'elles avaient et elles ont toutes les deux déplacé la question pour revenir à une étape marquante de leur carrière : la découverte d'un nouveau type de lieu. Pour Chantal se sera la piste du cirque par le biais d'un travail avec un dresseur célèbre, pour Pauline il s'agira de son premier enregistrement en studio.

> *« Et ben j'ai réussi à prendre le biais artistique en ayant rencontré un... un lieu où j'ai bossé, un poney club en ********** (sa région d'origine). Très branché spectacle. Et en fait avec deux autres collègues on a continué à faire progresser la section spectacle du poney club. Et comme ça finalement ben, je me suis de plus en plus rapprochée du spectacle professionnel. Puisque pour continuer à améliorer la qualité de la cavalerie euh, j'ai été amenée à travailler avec euh, avec ********** (un dresseur de cirque célèbre) qui est un grand dresseur. Et euh... Et ben de fil en aiguille, je suis vraiment, partie bosser avec lui pendant plusieurs années. Et on peut dire que ça a vraiment embrayé à ce moment-là. Que c'était vraiment le début ! Alors c'était pas, c'était pas prendre les pinceaux tous les jours, c'était pas manier de la couleur. Mais c'était dans le milieu artistique ! Et c'était un sacré, un sacré pied dedans puisque, fana de chevaux pour moi c'était un beau doublé d'être à la fois, à la fois dans les chevaux et dans le, et dans l'artistique quoi. »*
>
> Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masque.

> *« Je me souviens de la première fois que je suis allée en studio quand même, parce qu'il y a quand même tout un fantasme autour du studio quand même ! (rires) Ben voilà, ça fait partie de ces petites bulles, on voit des fois des artistes dans des reportages ou quoi, dans des studios et c'est vrai que tant qu'on n'y a pas mis le pied c'est pas un endroit qu'on peut, c'est pas un lieu public qu'on peut arpenter... Quand c'est pas, comme c'est pas notre univers. Mais ça c'est ouais, je me souviens de ça. »*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

A l'évidence, elles se retrouvent toutes les deux plongées dans un lieu correspondant à une atmosphère et à des codes spécifiques. Elles relisent ce moment comme l'entrée dans le milieu artistique au sens quasiment physique du terme. Elles font à nouveau appel au champ lexical du mouvement pour évoquer ce déplacement métaphorique (progresser, rapprocher, amener, partir, embrayer, un pied dedans, être allée, mettre le pied, arpenter...).

4.B.b. DISTENDRE LE LIEN FAMILIAL

créative à une théorie plus vaste de territorialisation artistique. » Anne-Laure Amilhat Szary Sophie Louargant, Kirsten Koop et Guy Saez, *Artists Moving & Learning* (ENCATC, October 2008) p.60

188D'après les propos que j'ai pu recueillir le 14/11/2012 lors de son intervention 'Le genre et l'espace : objet de la géographie, objet pour les géographes' pour le séminaire interdisciplinaire sur le genre à l'ISH de Lyon

Nous avons commencé à évoquer avec Ielena la distension des liens familiaux à travers les espaces fréquentés et leur éloignement. Nous allons continuer à nous intéresser aux moments racontés comme des ruptures avec la famille dans la carrière des femmes artistes rencontrées.

Inès par exemple raconte une forme de mise à distance de l'avis de ses proches et de sa famille en particulier. Pour eux, l'activité de réalisatrice ne peut être qu'un hobby et ne peut en aucun cas être rémunératrice. Pourtant, sur le tard, elle recréera le lien familial d'abord distendu en redécouvrant que son grand-père avait quelques aptitudes dans le domaine.

> *« J'ai juste un (rires), j'ai appris il y a quelques années mon grand-père, que j'ai jamais connu d'ailleurs, avait acheté une caméra super 8, enfin 16 mm avec un petit projecteur et... Mais bon c'était vraiment des films de famille, que j'ai récupérés, j'ai récupéré deux bobines mais c'est vraiment, des trucs sur la plage, des gamins... Et il aimait le cinéma apparemment, il était assez... Il aimait bien cette petite caméra 16. Mais sinon il n'y a personne du tout dans la famille qui est comme ça et... Et d'ailleurs ça a été un peu... Pas problématique mais ouais. Ça a été un peu un choc on va dire. (…) Ouais ouais parce que ce n'était pas un métier en fait, ce n'était pas... C'était pas vu comme un métier, c'était plus, enfin je ne sais pas trop comment ils voyaient ça mais... Ben c'est sûr que comme au début c'était compliqué de vivre de ça, c'est pas forcément très bien vu quoi. Mais pff, je pense que dans plein de métiers c'est comme ça, c'est pas forcément le cinéma en particulier quoi. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Dans plusieurs entretiens se retrouve une figure de la famille éloignée déjà porteuse d'une forme d'aptitude artistique. Souvent cette référence sert à montrer l'isolement dans la famille, c'est l'exception qui confirme la règle du désintérêt de la famille pour l'art. C'est le cas pour Berthille qui n'a que peu connu une parente éloignée qui était peintre.

> *« -Et du coup (…) tu n'avais pas de famille, même éloignée qui avait une profession artistique ?*
> *-J'ai une tante par... Bon bref, une espèce de tante là, qui est, qui est peintre. C'est la personne dans la famille qui, qui représente le versant artistique.*
> *-Et ça a eu une importance pour toi ou pas du tout ?*
> *-Je la connais... J'ai dû la voir 2 fois dans ma vie cette dame. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète

Contrairement aux aïeux(-les) décrit(e)s dans le chapitre 1 sur la famille, ces figures tutélaires ne jouent pas ici un rôle de modèle, elle servent bien à montrer l'isolement ressenti dans la famille car on redécouvrira sur le tard qu'on n'est pas seule à avoir vécu cette forme d'ostracisation.

Dans le cas de Morgane, à la fin de son cursus universitaire, elle ressent le besoin de trouver un travail pour s'émanciper et quitter le giron familial. Comme la profession d'artiste ne lui paraît pas directement accessible elle choisit d'abord une autre orientation pour pouvoir être indépendante rapidement.

> *« Par contre à l'issue de ces études là je n'ai pas du tout entamé une carrière artistique. Du tout du tout ! Ben parce que quand vous avez 20 ans, et que vous voulez quitter papa et maman, l'art n'est pas forcément la voie la plus royale pour gagner sa vie et... (...) Et même encore aujourd'hui mais aujourd'hui j'ai fait ma vie c'est autre chose. Mais bizarrement comme j'ai travaillé sur, ma thématique de maîtrise était sur le panneau de signalisation routière, sur le détournement du panneau, je suis rentrée dans l'ingénierie routière. Par ce biais. Parce que j'avais des connaissances en matière d'histoire et de... Et*

de fabrication et de signification des panneaux, et que j'avais cette fibre artistique, complètement inconnue dans le milieu de l'ingénierie. Et ils avaient des besoins en fait, des besoins de communication, des besoins de graphisme, des besoins en matière de panneaux qui sont pas forcément conformes, enfin pas règlementaires mais qui sont des signalétiques spécifiques, panneaux d'animations d'autoroutes qui vous indiquent les curiosités touristiques et locales, les châteaux etc. J'en ai posé. »

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Malgré ce choix contingent, Morgane essaye de recréer du lien en indiquant combien ce premier emploi l'a aidée à approfondir sa démarche artistique (de détournement de panneaux routiers). Elle recompose une cohérence entre cette étape de sa vie moins créatrice et ses aspirations actuelles.

« Donc en fait j'ai baigné pendant plus de 20 ans dans le milieu routier. Donc contact avec les fabricants de panneaux, contact avec le ministère de l'équipement, euh tout ce milieu-là. Donc moi j'avais des facilités pour récupérer des panneaux pour faire mes œuvres, je continuais ma démarche artistique chez moi, en parallèle. Quand j'ai été salariée j'ai euh, à force de recherche, parce qu'en fait j'avais besoin de panneaux pour faire des créations. Mais ces panneaux à force d'en récupérer je me suis rendue compte qu'ils avaient une histoire au niveau du dessin. Il y avait une évolution du graphisme que je, que j'ignorais complètement. Et je me suis un peu appropriée ça et penchée sur la question. Et j'ai réalisé deux livres sur l'histoire des panneaux en France. Ça n'avait jamais été fait. (…) Donc en fait il y a un certain nombre d'années où je n'ai pas exposé, ou je n'ai pas vraiment créé de façon continue mais j'étais quand même dedans. Toute ma communication personnelle, je ne sais pas, je me marie, je fais des enfants, des faire-part avec des panneaux. Une communication à base de panneaux, une recherche toujours à base de panneaux, mais plus sur l'histoire et la collection de panneaux. »

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Dans les entretiens avec Faustine et Corine, nous remarquons une autre forme de mise à distance. Elles se positionnent en effet toutes les deux comme « trop âgées », au moment où elles débutent leur carrière artistique, pour que leurs parents puissent commenter ces choix. Cette forme de distanciation de l'avis de la famille peut certes être attribuée à leur âge (il ne s'agit pas de jeunes adolescentes sortant du cursus scolaire) mais il montre surtout une forte indépendance d'esprit et une forme, je pense, de distension du lien familial. Faustine nous confie ainsi les inquiétudes de son père mais formule aussi l'idée qu'il n'a pas tellement eu le choix face à son orientation professionnelle.

« Ma famille, mon père il n'était pas très fan quand je lui ai dit : "Oh ben je vais peut-être faire que ça." Ben forcément ce n'est pas, ce n'est pas sécure quoi. Mais voilà. J'ai fait mon truc. (…) Et puis j'avais 28 ans en fait quand j'ai vraiment commencé à être professionnelle. Donc voilà, j'étais majeure et vaccinée. Donc ils pouvaient s'inquiéter autant qu'ils voulaient ce n'était plus trop mon problème quelque part. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse interprète.

Corine fait à peu près le même constat quand, face à sa réorientation professionnelle, ses parents ont pu se questionner. Elle balaie leurs réserves en indiquant que leur avis importait peu.

« Ben quand je l'ai fait quand même j'avais un certain âge ! (Rires) Donc je ne voyais pas ce qu'ils pourraient me dire ! Il y a ça aussi ouais. Mais c'est sûr que ça leur faisait un peu, pas peur mais, ils trouvaient ça un peu étonnant. Surtout que c'est, c'est un univers qu'ils ne connaissent pas du tout donc voilà. Ils avaient du mal à voir déjà comment on peut gagner sa vie avec ce genre de métier. (…) Donc voilà et puis après… Je pense que si

je l'avais fait il y a, quand j'avais 20 ans, je pense que la réaction n'aurait pas été la même. Mais bon là j'avais, 40 ans ! Donc bon... Ils ne pouvaient rien me dire. Ils ne m'ont rien dit de particulier, ils m'ont dit, voilà ils ont trouvé ça assez... étonnant. Et je pense que même ils me disaient à un moment : " De toute façon tu vas démissionner (de l'Education Nationale son 1er métier)." Tu vois ils le sentaient que... Bon j'ai démi... Parce que là du coup j'ai démissionné. Donc ça veut dire que je n'y retournerai plus quoi. C'est sûr et certain. Sauf si je repasse le CAPES mais je ne vais pas repasser le CAPES à 50 ans ! (Rires) Franchement ! Donc voilà. »

Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène et auteure.

Du point de vue du genre, cette émancipation du regard parental me paraît intéressante. En effet si, comme Françoise Collin[189] l'a montré, il faut oser s'autoriser à devenir professionnelle, c'est d'abord auprès de ses proches qu'on peut vérifier son assurance et sa détermination.

« Cette qualification "professionnelle" souligne le droit et la force de se définir par son travail de création artistique, de s'affirmer dans le monde de l'art, pleinement assumé comme un "chez soi", et non de s'y introduire par effraction. Elle officialise en quelque sorte pour les femmes une pratique effective désormais identifiée à un mode de vie. »

Si parfois le lien avec la famille se « distend » effectivement, il peut aussi « reprendre son élasticité ». Certaines artistes qui avaient pu s'éloigner dans un premier temps de leur famille s'en rapprochent ensuite dans d'autres circonstances. Anaëlle nous raconte par exemple comment ses parents ont pu appréhender son entrée dans son premier groupe musical professionnel. Il s'agit ici au départ d'un véritable hiatus entre la culture familiale et celle qu'Anaëlle s'est choisie.

*« Et puis mes parents quand ils ont su que je faisais partie des ********** (nom du groupe) ils ont eu peur ! Ben pour eux c'était des punks, un peu drogués et puis on partait dans des camions... Enfin donc du coup ma mère qui s'imaginait que j'allais être à l'Opéra de Paris tu vois, ça l'a fait, ça lui a fait un peu peur. Ben elle ne savait pas, elle ne connaissait pas ce milieu là et puis elle se faisait une fausse idée tu vois. (...) Elle, elle me voyait en classique. Et en fait, un an plus tard après que j'ai intégré les ********* (nom du groupe) on a joué au Casino de Paris et donc je l'ai invitée et elle est ressortie du concert elle était, enfin mes parents, il y avait mon père aussi, ils sont ressortis, ils étaient, ils étaient aux anges quoi ! Ils étaient, tu vois, ils trouvaient que les textes étaient super, enfin que voilà, ils en avaient pris plein les oreilles et plein les yeux quoi ! Ils trouvaient que c'était vraiment... Et puis c'est des littéraires mes parents et puis ********** (nom du groupe) voilà il y a beaucoup de, il y a du texte ce n'est pas, c'est pas du Patrick Sébastien quoi tu vois ! Et puis ça reprend des, ça reprend des grands auteurs, ça reprend du Baudelaire, du Jean Genet des choses comme ça donc ils étaient... (...) Ils se sont dit, bon ils étaient rassurés, ils se sont dit : "Ben ouf, super !"(...) Et puis ils ont vu que voilà on n'était pas des guignols et qu'on n'était pas des punks, que les mecs ils n'avaient pas des épingles à nourrice dans les trous de nez, et que, et que je ne faisais pas n'importe quoi. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Finalement, Anaëlle a assumé ses choix professionnels en invitant ses parents à son concert. Ceux- ci ont compris qu'elle *« ne faisait pas n'importe quoi »* et le lien familial a pu se resserrer.

4.C. TRAVAILLER AUTREMENT

Nous pourrons observer enfin comment les artistes interrogées mettent en avant leur pratique

189 Françoise Collin 'Praxis et plastique, ou la double fiction' in Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, *Profession: créatrice: la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève, 18 et 19 juin 2004*, Existences et société (Lausanne: Antipodes, 2007) p.208

artistique comme une façon de travailler autrement. Dans la façon dont elles décrivent leurs choix et leurs orientations professionnelles, nous verrons comment elles construisent une opposition avec un monde du travail plus conventionnel. Nous analyserons la façon dont mes enquêtées mettent en scène leur rupture avec les codes traditionnels de la profession « classique » en analysant les spécificités qu'elles accordent à leur métier. Nous nous pencherons en particulier sur la façon dont plusieurs enquêtées, ayant vécu une forme de reconversion professionnelle, valorisent ce parcours atypique comme une opportunité de « mieux vivre sa vie ».

Cette forme particulière de rupture qu'est la reconversion professionnelle est à examiner avec attention car comme le dit Sophie Denave[190], elle peut avoir deux formes d'incidences biographiques.

> *« Dans certains cas, les ruptures professionnelles sont un indice d'une rupture biographique, tandis que d'ans d'autres cas, elles permettent au contraire d'assurer une continuité individuelle. (…) pour le dire de façon triviale, changer de métier et de domaine professionnel, ce n'est pas nécessairement devenir autre. »*

C'est notamment le cas de Sandrine qui évoque pourquoi elle ne s'est plus sentie « à sa place » dans son métier d'administratrice et comment elle a eu besoin de recomposer sa vie autour d'une pratique artistique. A travers le prisme du genre on peut aussi observer qu'elle met en lien sa grossesse et le fait de devenir mère avec le début de sa rupture avec sa première forme d'emploi.

> *« J'avais toujours cette, ce boulot où je devais faire 150 trucs... tout le temps ! Tout remettre sur le tapis chaque année, les subventions tu savais pas trop à quelle sauce tu allais être mangé etc. Et euh... Voilà. Donc, bon et puis j'ai, j'étais enceinte donc tout ça ça m'a fait prendre un peu de recul par rapport à ce que je faisais ! J'ai fait un premier bilan de compétences, ça ça m'a aidé à prendre un petit peu de recul. C'était, euh vraiment c'était la première pierre de dire : "Bon qu'est-ce qu'il y aurait à part ce travail que je fais depuis plus de vingt ans ?" Et ben j'ai, j'ai rempli des pages blanches et où la, la femme qui m'a aidé à faire ce bilan de compétences m'a dit : "Mais vous, vous voyez toutes les compétences ?" Et je manquais beaucoup de confiance en moi, elle m'a dit : "Mais regardez tout ce que vous savez faire !" Très bien. Bon. Et je regardais là, une reconversion éventuelle mais j'ai pas trouvé... Je cherchais des trucs trop loin de moi en fait ! Mais c'est, je crois que c'est un petit peu le réflexe de tout le monde ! Au début on rêve de faire des trucs... Voilà mais...*
> *- Ouais de changer carrément ?*
> *- Voilà de changer un peu trop. Et euh donc ça s'est, il ne s'est rien passé, je suis revenue à la case départ un petit peu. Mais sauf que j'étais quand même nourrie de, voilà de cette, ce petit moment où j'avais pris un petit peu de recul. Et puis donc j'ai fait, j'ai eu mon enfant, euh, euh... Voilà. Et en 2008 là j'ai pris la décision vraiment de, tout ça ça a mûri au fil du temps et là j'ai vraiment fait une euh... J'ai demandé un congé de formation. Comme j'étais salariée donc c'était, c'est dans des conditions assez confortables on va dire. Donc je suis partie pendant un an, avec ma famille à ******* (ville voisine du Sud-Est de la France), on a déménagé et pendant un an j'ai suivi le... ********** (nom de l'organisme qui l'a accompagné dans la préparation de son CAP photo). Qui a été une formation dispensée à ********** (ville de banlieue du Sud-est de la France), qui n'existe malheureusement plus, et qui délivrait un CAP, à la fin tu passais un CAP. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

Ce lien entre le fait d'avoir un enfant et l'envie de changer de vie est assez singulier, nous développerons plus longuement cet aspect dans le chapitre consacré à la vie privée et à la famille.

190Sophie Denave, *Reconstruire sa vie professionnelle: sociologie des bifurcations biographiques* (Paris: PUF, 2014) p.23

Dans le cas de Sandrine, comme dans celui de Morgane ou de Séverine dont nous allons parler, la perspective d'une précarité économique les entraîne aussi à envisager du changement dans le déroulé de leur carrière. Cette reconversion a pu avoir lieu pour Sandrine car elle a su trouver un organisme de formation qui correspondait à sa personnalité. Il est intéressant de noter qu'elle était en recherche de cadre et de sérieux et qu'elle estime ces deux éléments trop absents des écoles d'arts qu'elle aurait pu choisir.

> *« J'aimais bien la notion d'atelier c'est un petit peu comme les maîtres artistes, artisans qui vont passer à des jeunes, bon moi j'étais moins jeune que les autres parce que je, j'avais déjà un parcours professionnel derrière moi mais... Et qui passe son savoir et sa passion à des gens. Et c'est pas, c'était pas une formation comme j'aurais pu faire aussi... euh... Je sais pas une école d'art ou des choses comme ça. Où je pense que j'aurais été moins à l'aise parce que j'avais pas le parcours... D'abord parce qu'en école d'art les gens sont très jeunes, ils sont voilà... A mon avis, à mon sens en tout cas plus créatifs, plus fous et moi j'avais déjà ce parcours professionnel qui finalement m'inhibait plus qu'autre chose. Euh... Parce que l'administration c'est quelque chose de très carré, voilà il faut être très organisé euh... Quelque part pas trop de folie quoi à l'intérieur de ça. Et euh, moi ça m'a fait du bien cette année parce qu'elle m'a justement permis de me débarrasser un peu de tout ça, de fissurer un petit peu ce carcan dans lequel, dans lequel j'étais depuis plus de 20 ans. Et pendant un an je me suis, voilà j'ai appris, euh, le tirage... »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

Ici s'esquisse une activité créatrice qui libère, Sandrine utilise l'expression *« fissurer (…) ce carcan »* pour parler de la différence entre son ancien travail et la seconde profession qu'elle s'est choisie. Nous voyons alors poindre le mythe de l'activité artistique comme une façon de « travailler autrement », de se libérer des cadres rigides de l'expérience professionnelle traditionnelle.

> *« Mais j'ai l'impression que, j'ai rencontré plusieurs personnes comme ça qui sont au bout de, d'une histoire dans leur travail actuel, en plus le fait que la société ça parte un peu, au niveau du travail, il y a quand même beaucoup de réflexion là-dessus et beaucoup de, de douleur aussi. Beaucoup de ruptures aussi non voulues donc euh... Les gens commencent aussi parfois à prendre les devants en disant : "Ben moi maintenant, moi au bout de trente ans de boulot je vais peut-être me faire jeter n'importe comment donc je vais peut-être m'occuper de moi aussi avant que ça m'arrive !" Bon je schématise un petit peu mais j'ai quand même rencontré des gens comme ça et qui en voyant mon parcours m'ont dit : "Han (admiratif) ! Wouha mais c'est super, comme c'est super courageux !" Et en fait c'était pas pour me dire que j'étais courageuse c'était pour me dire que eux, je sentais dans leur parole que eux ils aimeraient bien aussi ! Ils auraient peut-être des choses à faire comme ça. Alors moi voilà, j'ai pas cherché à... C'est vrai que c'est une démarche où j'ai cherché à m'écouter. Parce que voilà. Parce que chaque jour c'est, c'est, ça peut devenir un effort si on est pas heureux dans sa vie et c'est terrible. Et parce que je regrette en rien, parce que vraiment euh, m'exprimer par la photo c'est pffou, c'est un cadeau pour moi quoi ! »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

Dans cet extrait, Sandrine met en scène sa reconversion professionnelle comme une véritable chance, une opportunité d'enfin « s'écouter » et de pouvoir répondre à des aspirations profondément personnelles. Elle oppose encore ici le travail au sens traditionnel dans lequel on n'œuvre pas pour soi et l'activité artistique où on a la possibilité de « s'exprimer ».

> *« Alors au début quand j'ai fait la, le congé individuel de formation c'était, je m'étais renseigné j'ai vu qu'en France on avait le droit. Ouais le droit à la formation c'est quand même magnifique ! Mais j'ai envie de crier à tout le monde mais servez-vous de la*

*formation quoi ! En fait c'est assez méconnu. Et il y a de l'argent, pour aider les gens justement à pas stagner quoi ! Et moi j'avais besoin d'évoluer. Et je crois même qu'en 20 ans j'ai trop accepté de ne pas évoluer. Je me suis vraiment desservie, au service d'un projet pour les autres, moi j'ai oublié de me, de grandir dans mon métier quoi. Et ça c'est grave ! Donc j'ai été quand même un peu frustrée à ce niveau-là et je ne pouvais en vouloir à personne à part à moi-même. Et donc quand j'ai vu que tout ça existait, le DIF, ça a été génial. C'était, j'étais payée, à hauteur de mon salaire, comme j'avais un tout petit salaire j'étais en totalité de salaire. J'ai été aidée pour la loc à ********* (la ville où elle a passé son CAP) de mon appart', ici j'ai pu louer... Ils m'ont aidé au matériel, enfin c'était vraiment mais magnifique ! Non fait dans des très très bonnes conditions enfin pas, économiques j'avais pas vraiment de ruptures, de changements donc ça c'était super... En revenant c'était un choix du mi-temps, c'était pas facile mais bon c'était un choix donc bon ben je l'assumais complètement mais ça allait. Et après (...) j'ai énormément travaillé mais j'ai mieux gagné ma vie (...) Et là après c'est moi qui ai fait une sorte de burn out c'est à dire que j'ai tellement travaillé que j'ai, j'étais en dépression quoi voilà ! Et je voulais pas lâcher la photo et je me suis accrochée et j'ai demandé une rupture conventionnelle. Donc j'ai accepté de perdre un emploi pour vivre ma passion. Donc quand même j'ai.... Là ça a été un gros pas à franchir. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

En mettant l'accent sur le confort matériel dont elle a pu bénéficier lors de sa formation Sandrine recrée une opposition avec le contexte difficile de son retour à son premier emploi. Elle oppose ainsi l'aspect *« magnifique »* des aides reçues pendant la formation qui lui ont permis de *«grandir dans son métier »* à une situation professionnelle dans laquelle elle était en train de *« stagner »*, *« ne pas évoluer »* voire même se *« desservir »*. Il a découlé de cette situation une forme de *« burn out »*, une *« dépression »*, véritable moment de rupture qui va précipiter sa décision de changer de trajectoire pour embrasser la vie d'artiste.

« C'est-à-dire que les premiers temps c'était : "Aïe, aïe, aïe mais qu'est-ce que tu fais, t'as un petit enfant, et son avenir et le tien, et tu es folle et..." Mais de toute façon c'était plus fort que moi, il fallait que j'aille là j'étais attirée comme un aimant quoi ! Et je ne regrette pas. Parce que c'est sûr que aujourd'hui je n'ai peut-être plus le salaire qui va avec mais au moins tous les jours j'ai la banane, je suis à l'écoute de mon gosse... On fait des trucs, on rigole, c'est détendu, alors qu'avant c'est, c'était en train de tourner, alors j'avais un bon chèque, enfin, un bon chèque, je ne gagnais pas non plus, enfin bon, je gagnais bien ma vie... Ah c'est sûr on pouvait, on pouvait acheter, on pouvait acheter mais ! Pffou ! Je pleurais tout le temps, j'étais sur les nerfs, je lui hurlais dessus parce que je ne supportais plus aucune contrariété ! Enfin j'étais vraiment pas bien quoi ! Et il n'y a pas photo comme dit l'expression ! (Rires) Il n'y a pas photo il faut arrêter les frais ! (…) Mais c'est pas tant en réaction. C'est devenu en réaction parce qu'il y a eu des aléas comme ça profonds mais, mon changement de parcours il a été de dire : "Tiens ben j'ai fait le tour de ça. Oh qu'est-ce que je pourrais faire de ma vie ?"Qu'est-ce qui se passe quand on est au bout de quelque chose ? Est-ce qu'on continue, on a, j'aurais pu aussi continuer dans le spectacle vivant. Faire une formation, vouloir diriger un théâtre, j'en sais rien, j'aurais eu plein de trucs à faire, bosser dans la com', faire du graphisme, j'en sais rien... Il y en a plein des choses à faire. Et moi j'ai cherché à partir en rupture totale avec ça. Et finalement non je ne suis pas tant en rupture je me rends compte finalement du...Voilà mais la photographie pour moi c'est un autre univers. C'est tellement vaste et c'est tellement, il y a tellement de choses à faire ! Et il faut trouver sa niche en même temps... Son bonheur et puis pour pouvoir en vivre. Voilà c'est vraiment toute une aventure, c'est vraiment très compliqué ! Très compliqué. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Il s'agit donc dans son cas d'une profonde rupture dans le récit de vie, une « bifurcation »[191] biographique qui conduit Sandrine à opposer deux éléments. Elle a vécu un profond mal-être dans un travail bien rémunéré alors qu'elle éprouvait une intense joie de vivre dans une activité plus incertaine économiquement. Pour reprendre les termes de Sophie Denave[192], Sandrine a vécu un événement (la naissance de son enfant) qui a « exacerbé son malaise professionnel préexistant, né du désajustement entre ses dispositions à agir et sa position professionnelle et a précipité son désengagement. » Comme l'explique bien Catherine Negroni, Sandrine a d'abord vécu une forme de « désengagement »[193] de son métier d'administratrice puis une phase de « latence » dans laquelle elle a fait mûrir son projet de reconversion enfin l'élaboration d'un « plan de sens » dans lequel elle va tenter de « comprendre ce qui s'est passé, mais aussi dans le même temps d'anticiper un devenir. »[194]

Le même type de configuration se retrouve dans le cas de Morgane qui devient peintre après son licenciement économique. Elle a eu une solide formation artistique et ce contexte va forcément jouer dans sa décision de reconversion. De plus son mari lui assure une forme de stabilité financière qui l'incite plus facilement à « se lancer » dans ce domaine.

> *« C'est quand j'ai été licenciée économique de la société pour laquelle je travaillais. Entre temps donc je m'étais mariée et j'avais fait trois enfants. Bon bout de chemin quand même, c'est là que j'ai réactivé la démarche de 1990 sur les panneaux qui m'avait vraiment jamais complètement quittée. Et j'ai vraiment cherché à la développer, à exposer et éventuellement d'en vivre. Mais cette démarche-là du coup, de monstration et de vente elle est plutôt récente puisqu'elle date de 2009. »*

Morgane, 46 ans, plasticienne et peintre.

Le processus de recomposition identitaire ainsi que le « plan de sens » dont parlait Catherine Negroni sont bien ici à l'oeuvre. En effet, Morgane dit que sa démarche ne l'avait *« jamais complètement quittée »*, qu'elle a ensuite cherché à la *« développer »* pour essayer *« d'en vivre »*.

Séverine situe elle l'événement déclencheur dans le passage de la photographie argentique à la photographie numérique. Elle qui travaillait dans un laboratoire de développement, voit son travail de plus en plus « colonisé » par des pratiques informatiques dans lesquelles elle ne « se retrouve pas ». Pour elle, c'est le moment de « changer de voie ».

> *« J'ai trouvé une place dans un labo (photo) que j'ai gardée pendant pas mal d'années. Et puis ensuite dans le numérique tout ce qui était tirage numérique, donc tirage grands*

191 *« Le terme de "bifurcation" est apparu pour désigner des configurations dans lesquelles des événements contingents, des perturbations légères peuvent être la source de réorientations importantes dans les trajectoires individuelles ou les processus collectifs. »* in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010) p.9

192 Sophie Denave 'Les ruptures professionnelles : analyser les événements au croisement des dispositions individuelles et des contextes ' in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010) p.175

193 *« Il semblerait que l'individu construise à partir de conditions de travail parfois difficiles ou insatisfaisantes, un vécu négatif qui vient alimenter une argumentation interne cautionnant le choix non encore pris de se réorienter. Ainsi, lorsque la décision de changer s'exprime dans la narration, le désengagement est déjà acté avec son univers professionnel qui est dès lors nécessairement appréhendé de manière négative. »* Catherine Négroni, 'Ingrédients des bifurcations professionnelles : latence et événements déclencheurs' in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010) p.177

194 Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010) p.181

formats, donc là c'était plus publicité. A l'arrivée du numérique en fait les labos il y en a beaucoup qui ont fermé, l'activité baissait, donc je me suis tournée vers tout ce qui était, ben là on faisait un peu tout, l'infographie, du tirage, mais plus publicitaire. Et ça ça me passionnait un petit peu moins. Tout ce qui était technique m'intéressait mais par contre, l'application dans le domaine publicitaire pur et dur c'était pas trop mon truc quoi. (…) Oui il n'y avait plus vraiment de démarche, après c'est une question d'efficacité du visuel, c'est... La démarche esthétique elle est pfft... Et donc c'est vrai que ça m'intéressait un petit peu moins. Et à un moment donné voilà, quand on s'est vraiment tourné vers le web je me suis rendue compte que voilà, (…) Ça ne me passionnait pas plus que ça et puis surtout je sentais que voilà j'étais pas née avec ça, (…) moi j'ai pas grandi avec un ordinateur dans les mains quoi ! (…) C'est ce qui m'a, ouais, c'est ce qui m'a poussé à sauter le pas ouais ! C'est sûr que si j'avais eu un métier que je maîtrisais totalement, et euh... Et dans lequel je me voyais évoluer j'aurais peut-être hésité... Parce que c'est aléatoire ce genre de pari, donc euh, j'aurais peut-être hésité à me lancer comme ça. Mais là, c'est tombé à ce moment-là quoi. Pas avant, j'aurais jamais, avant j'aurais pas eu le courage de me dire bon il faut que je me lance, je laisse tomber un boulot euh, là il se trouve que c'est l'occasion qui a fait le larron quoi. (…) Oui il y a un moment il y a des virages à prendre dans la vie et puis ça arrive à ce moment-là et pas avant quoi. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

A ce contexte macrosociologique d'une évolution technique vers l'informatisation des métiers s'ajoute pour Séverine un événement plus personnel, le « cap » symbolique de ses 40 ans. Ayant mené en parallèle sa profession et une véritable « carrière » artistique, multipliant les apprentissages et les expositions elle a évolué dans un contexte où, là encore, sa reconversion était possible.

« Je peins et je sculpte depuis très, très longtemps. J'ai commencé à faire des expos donc j'avais un travail à côté. J'ai travaillé longtemps dans la photo et puis après dans la pub et j'ai commencé à faire des expos à peu près autour des années 2000. Mais comme j'avais un travail à côté ben je faisais deux ou trois expos par an, assez difficilement parce que j'avais pas le temps. Et donc ben, petit à petit le chemin s'est fait dans ma tête. Je pense qu'à 40 ans j'ai pris la décision de... J'avais un tournant à prendre au niveau professionnel, et c'était soit je me reformais, là en l'occurrence c'était dans tout ce qui était web. Soit je sautais le pas et je m'inscrivais à la maison des artistes pour devenir professionnelle. Et donc je l'ai fait en 2010. (…) Donc ça a été deux choses qui ont pas... Enfin ça a été l'opportunité de me dire bon là il faut que je me, je me forme complètement sur le métier qui évolue ou (…) ou soit je fonce et puis j'essaye de faire ce que j'ai envie pleinement et puis on verra bien quoi. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

La période de latence décrite par Catherine Negroni[195] qui se caractérise par une période d'incubation puis une phase de recherche est tout à fait observable dans le récit de Séverine. Comme le fait aussi remarquer Sophie Denave[196] le contexte est ici essentiel. Dans ce cas, on pourrait

195 *« Cette deuxième séquence de la phase de latence est assimilée à un temps de gestation, une période d'incubation. Précisément, parce que dans ce temps, la prise de décision immédiate est différée, bloquée. L'individu est dans un état latent au sens d'être « en attente » d'autre chose. Le temps de l'action est comme suspendu, figé. L'individu s'il n'est pas dans le temps actif n'en est pas moins en recherche, une recherche erratique où se combinent des actes désordonnés et des tentatives souvent ébauchées. »* In Catherine Négroni, 'Ingrédients des bifurcations professionnelles : latence et événements déclencheurs' in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010) p.178

196 *« Au final, un événement produit des effets lorsqu'il se produit dans un contexte singulier et qu'il s'articule de manière spécifique avec les dispositions incorporées par les acteurs. (…) Autrement dit, ce n'est pas l'événement en lui-même qui produit la décision de quitter son emploi mais son avènement dans un contexte singulier. »* in Sophie Denave 'Les ruptures professionnelles : analyser les événements au croisement des dispositions individuelles et des contextes ' in Marc Bessin, Claire Bidart et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010) p.173

avancer l'idée que Séverine change aussi de métier pour « *ne pas changer* ». Sophie Denave[197] a en effet fait remarquer que certains changements professionnels avaient lieu quand les dispositions des acteurs sociaux ne coïncidaient plus avec leur contexte de travail.

> *« Concevant les comportements comme le résultat de l'interaction entre un contexte et des dispositions incorporées, l'analyse montre que les enquêtés changent de métier lorsque le contexte professionnel initial exige l'activation de dispositions qu'ils n'ont pas constituées. Si les enquêtés ne parviennent pas à s'adapter à leur contexte professionnel ni à le transformer, ils peuvent en changer afin de maintenir leurs manières d'être, de faire ou de penser. (…) Changer de métier permet ainsi de s'inscrire dans un nouveau contexte qui permet l'activation de dispositions incorporées et mises en veille (ou en crise) dans la situation professionnelle précédente. »*

Avançons donc l'hypothèse que Séverine n'est pas parvenue à s'adapter à un nouveau contexte professionnel, lié à l'informatique, elle a finalement choisi, en passant le « cap » des 40 ans, de changer de métier afin de rester fidèle à ce qu'elle voulait être, activant professionnellement des dispositions déjà mobilisées dans la sphère du loisir auparavant.

La reconversion professionnelle de Claudine n'a pas tout à fait les mêmes contours. D'une situation où elle ne travaillait pas ou peu, elle a progressivement endossé la profession de professeure de danse avant de devenir danseuse interprète puis chorégraphe.

> *« Donc il y a eu des périodes dans ma vie où j'ai arrêté pour raison maladie, pour, après je me suis mariée, donc je voyageais beaucoup avec mon mari. Donc il y a eu des périodes... Et il se trouve que dans les années 70, plus précisément vers 1977, nous sommes venus ici à ********** (la grande ville où a lieu l'entretien) où comme dans les villes que je traversais, je cherchais un cours de danse, une école de danse convenable et il se trouve que là j'ai fait la même chose et je, je suis venue à travailler dans le studio où se trouvait ********** (danseur et chorégraphe français très célèbre 1) qui lui démarrait et voilà. Tout a commencé, j'ai eu la chance de taper à la porte des gens qui étaient motivés pour faire des choses. Pour aller de l'avant, que ce soit en jazz ou en contemporain. Voilà j'ai travaillé autant l'un que l'autre, j'étais danseuse dans les 2 cas. (…) Je ne travaillais pas donc c'était en amateur. Donc c'était pour m'entretenir, pour le plaisir de faire, de continuer à faire, mais suivant les villes que j'ai traversées c'était plus ou moins sérieux, voilà, et là à ********** (ville de l'entretien) il se trouve que j'ai eu la chance de m'adresser aux personnes qui construisaient etc. Comme j'avais déjà un bagage je me suis trouvée dans le sillage. De ces gens-là... Et assez rapidement j'ai d'abord enseigné le jazz, où je travaillais avec ********** (professeur de danse et chorégraphe) qui lui était de ********** (une grande ville voisine) et il travaillait aussi bien pour la télé, en jazz que plein de gens... Il donnait beaucoup de cours à ********** (ville où nous sommes) et comme je travaillais beaucoup avec lui, que je l'assistais parfois, il m'a demandé de reprendre tous ses cours. Ce à quoi je n'avais pas du tout prévu de le faire. Dans ma vie, rien n'a été prévu. Tout a été fait avec les rencontres et le choix des rencontres. Alors là j'ai démarré, effectivement donc ça m'a amenée à faire ma formation d'enseignante. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Nous retiendrons les principaux paradoxes, déjà évoqués, entre hasard et prédestination. Claudine est prise dans un contexte, un réseau professionnel déjà très fort quand elle devient enseignante en danse. Les rencontres et les hasards qu'elle mentionne sont dus à l'ensemble des connaissances sur le milieu de la danse qu'elle a pu accumuler dans sa formation en tant que

197Sophie Denave, *Reconstruire sa vie professionnelle: sociologie des bifurcations biographiques* (Paris: PUF, 2014) pp.173-174

danseuse amateur. Elle souligne par ailleurs l'exigence qu'elle avait de choisir des cours « sérieux » et la totalité de son *« bagage »*.

De la même façon, l'entourage que Corine a su se choisir et les orientations artistiques qu'elle a pu prendre lui ont permis d'envisager sereinement son tournant professionnel. Ainsi, nous remarquons qu'elle s'intéresse à des textes de théâtre contemporain (à une époque où les textes classiques de théâtre ne sont pas encore revenus à la mode), qu'elle envisage ses spectacles sous un angle « sociétal » proche du public ce qui va produire pour sa compagnie l'accompagnement de structures associatives qui vont l'aider à développer son activité artistique.

> *« Au début ça s'appelait "Elles se la racontent" et puis on s'est dit : "Ouais c'est nul !" et du coup ça s'appelait ********** (un titre en rapport avec la thématique des femmes). Et euh il a fallu qu'on trouve un nom de duo. Parce qu'on est... Voilà. (Elle raconte comment elles ont trouvé leur nom par association d'idées. Un nom qui porte les marques du féminin). Et à partir de là on s'est, on n'a pas fait d'atelier de théâtre, on ne savait même pas, il y avait quelqu'un qui nous avait vu qui avait dit : " Si vous voulez je fais vos lumières." Il était technicien au théâtre de ********. Et moi je ne savais même pas qu'il y avait des lumières sur un spectacle quoi. Il y a plein de choses comme ça que... Pff, j'étais vraiment larguée. (Rires) Et euh... Donc voilà j'ai dit : "Ben d'accord !" et tout... Et donc voilà. C'est venu un peu comme ça. Et ça c'était en février 2006. Et après on est rentré on va dire dans le milieu amateur. (...) Ben après on a tourné dans le réseau ben amateur et tout et puis tout doucement... Ben voilà il a commencé à avoir de plus en plus de dates, on a commencé à se faire des cachets en plus de notre métier. Et puis à un moment il a fallu faire un choix. Parce que si on voulait rentrer dans une création, commencer à rentrer dans l'écriture etc... Voilà. Faire un choix. Et puis on a fait le choix. Moi je suis rentrée dans le, on est rentré dans le... Professionnel on va dire vraiment, on a arrêté notre métier en 2011. Septembre 2011. Enfin juin 2011. Mais moi je si je dis en septembre parce que j'étais en vacances à partir de juin (rires) donc voilà. Et officiellement, puisque quand on est artiste on est demandeur d'emploi (rires) je suis rentrée à... C'est ça qui est un peu étonnant, je ne m'y ferais jamais. Donc moi je me suis inscrite à Pôle Emploi en septembre 2011 ouais. (…) Quand on a arrêté en même temps on a demandé, on a demandé un soutien, une aide à la création au conseil général. On a arrêté en septembre et en septembre on faisait le dossier. Et on commençait l'écriture. (…) Une nouvelle création. Donc du coup en même temps, dans ce dossier là il nous fallait une structure partenaire, une structure d'accueil de résidence, donc euh, ben voilà on s'est retrouvé à ********** (une salle de théâtre du département) et on savait qu'on avait déjà notre date pour décembre, fin décembre 2012. Et donc on a arrêté, on a posé le dossier en septembre 2011 et donc on savait qu'en... Décembre 2012 on avait la date qui était calée, voilà il fallait que le spectacle il sorte. Donc là c'était sûr ! (Rires) »*
>
> Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène, auteure.

La période de « latence » va donc prendre, dans le cas de Corine, environ cinq ans pour son projet de reconversion, incubation et recherche comprises. Cela peut paraître assez long mais le processus de rupture se construit progressivement dans le temps. L'identité d'artiste que s'est créée Corine a mis du temps à émerger puisqu'il lui a fallu plusieurs spectacles, plusieurs propositions créatives, de multiples opportunités ainsi que des projets concrets et des financements institutionnels pour pouvoir quitter son ancien métier.

En conclusion de ce chapitre sur la thématique de la rupture nous redirons ici combien elle joue un rôle important dans les récits de vie. Dans les entretiens biographiques en effet, mettre en avant une rupture, une cassure dans le récit, c'est raconter comment se recompose une identité professionnelle et personnelle.

Nous avons pu aborder dans ce chapitre différents types de ruptures, avec l'école, avec les lieux et la famille, avec le travail. Dans chacune de ces ruptures on repère une volonté de se singulariser, de mettre en avant une forme (paradoxale) de continuité avec ses aspirations artistiques profondes.

En rompant avec l'école, les enquêtées se distinguent des savoirs appris et simplement reproduits, elles s'attribuent une forme de créativité. En se séparant des lieux de vie et de la famille, les interviewées se distinguent de leur milieu d'origine et affirment leur autonomie. En se coupant des normes traditionnellement rattachées au travail les femmes rencontrées se parent d'une aura de liberté.

Dans cette première partie, nous avons pu analyser la façon dont s'élaborent les « bases » d'une identité d'artiste.

Dans le chapitre consacré à la famille et à la socialisation primaire nous avons pu construire une typologie qui distingue trois cas. Il existe un ensemble d'enquêtées qualifiées de «transgressives» dans le sens où leur orientation vers une profession artistique se fait contre l'avis de leurs proches. Ces enquêtées se positionnent dans une nette rupture avec les valeurs familiales, et notamment vis-à-vis des normes professionnelles en vigueur dans leur milieu d'origine. Pourtant, nous avons pu noter qu'un goût pour la culture en général ou pour l'art en particulier avait tout de même une place dès leur prime enfance. Une autre typologie est proposée, celle des « héritières » qui optent pour un « destin » artistique avec l'aval de leur famille. Cet ensemble de profils donne à voir le cas de femmes s'étant approprié le capital culturel transmis au sein de leur milieu d'origine et ayant accepté de jouer le rôle de « l'artiste de la famille ». Cette acceptation est également marquée par une mise à distance des proches dont elles se distinguent en mettant en avant l'aspect singulier et personnel de leur parcours. Enfin, les « indépendantes » rassemblent une catégorie d'artistes dont les familles n'étaient ni franchement opposées ni nettement favorables à une carrière artistique. Ces figures mixtes sont plus fréquentes chez les enquêtées qui, appartenant à un milieu social intermédiaire en grande majorité, ont trouvé chez leurs proches à la fois la compréhension et l'ouverture d'esprit nécessaires à l'acceptation des choix de vie singuliers qu'implique le métier d'artiste.

Le chapitre consacré à la vocation, au don, au travail et au talent nous éclaire sur les principaux clichés rencontrés dans les entretiens au sujet de la naissance d'une aspiration artistique. La vocation est racontée comme l'identification immédiate par les individus d'une passion pour l'art qui animera leur vie. Or, comme nous avons pu le démontrer, la vocation est socialement (et historiquement) construite et naît d'une lente inculcation. Le don est perçu comme la capacité hors-norme des enquêtées à produire des œuvres, quelque chose dont elles sont dépositaires et qui ne leur appartient pas. Nous avons cependant expliqué combien « être doué » pouvait être le fruit d'un long apprentissage. Le travail est aujourd'hui raconté, dans le paradigme méritocratique que nous avons décrit, comme une donnée essentielle à toute activité, en particulier si celle-ci est rémunératrice. Pourtant comme nous l'avons noté, la notion de labeur, si elle est valorisée par les enquêtées, en conformité avec les normes sociales en vigueur, devient floue dès qu'elle se mêle à l'idée du plaisir d'exercer son art, de vivre de sa passion. Enfin, le talent apparaît à nos enquêtées comme le gage d'une reconnaissance immédiate par les pairs et par le public de la qualité des œuvres produites. Il se présente comme la combinaison d'une vocation, d'un don et d'un travail constant. Paradoxalement, la reconnaissance attendue n'est pas toujours obtenue en retour par nos enquêtées, ce qui peut les amener à certains questionnements identitaires.

Dans le chapitre consacré aux études et à la socialisation secondaire, nous nous sommes en particulier arrêtés sur l'idée que le métier d'artiste s'apprend. Nous avons démontré que les femmes rencontrées se positionnent plus facilement comme des autodidactes alors que la plupart d'entre-elles ont avant tout été des élèves (et que l'institution scolaire a pu jouer un grand rôle dans leur formation). Nous soulignons aussi le rôle capital d'un apprentissage progressif des mondes de l'art,

notamment au travers des premières expériences professionnelles. Nous avons enfin pu mettre en avant la façon dont devenir artiste c'est modeler son corps et son esprit afin de répondre de mieux en mieux aux normes établies dans cet univers professionnel. Loin de l'idée d'un simple formatage au métier d'artiste nous avons voulu insister sur le fait que les artistes rencontrées sont amenées à épouser des codes communs tout en apprenant à se singulariser d'avec leurs pairs.

Enfin, le chapitre consacré à la rupture nous amène à une réflexion approfondie sur cette thématique très présente dans les entretiens. Pour se singulariser, impératif artistique fort nous venons de le dire, les femmes rencontrées entretiennent souvent le mythe du « décrochage scolaire ». Elles soulignent également l'importance qu'a pu avoir l'éloignement par rapport à la famille. Elles insistent enfin sur leur volonté de « travailler autrement » dans un refus des normes qui régissent les mondes professionnels « traditionnels » (en particulier les emplois de bureau et de services fortement stigmatisés dans les entretiens recueillis). En rompant ainsi avec l'institution scolaire, familiale et salariale, les artistes rencontrées se placent dans une position de marginalité volontaire qui va asseoir, comme nous avons pu le démontrer, leur position d'artiste.

Par rapport à ma première hypothèse de travail[198] nous pouvons déjà tirer un ensemble de conclusions.

Dans leur socialisation primaire, les femmes que j'ai pu interroger ont, dans les faits, bénéficié des capitaux culturels nécessaires à la maturation d'une vocation artistique. Nous pouvons affirmer qu'une valeur de l'art leur a été inculquée (à différents degrés). Dans certaines familles, ces capitaux culturels n'ont pas été accompagnés d'une transmission des capitaux relationnels et sociaux indispensables. Le cas échéant, l'institution scolaire, puis le groupe de pairs rencontré au début de la carrière, vont combler les lacunes de ce type d'héritage.

Il existe des continuités dans les parcours des femmes rencontrées, elles ont toutes un souvenir d'enfance lié à la prise de conscience de leur aspiration à la vie d'artiste (par exemple Corine et sa boîte de couleurs). Certaines ont même gardé un lien très fort avec leurs dispositions de jeunesse (Anaëlle et la pratique du violoncelle), avec leur milieu d'origine ou leur famille (Nolwenn dont les parents collectionnent ses cartons d'invitation).

Des ruptures se font aussi sentir dans les propos de nos enquêtées, pour le dire comme Claude Dubar[199] des tensions existent entre « identité héritée » et « identité visée ». Ainsi nombreuses sont les artistes qui se distinguent de leur milieu d'origine en rejetant par exemple les goûts de leurs parents. Cette distinction d'avec la famille semble relever d'une double injonction : il s'agit de se singulariser (conformément aux idéaux artistiques qui valorisent l'individualité) et également d'intégrer les normes et les valeurs du domaine artistique d'appartenance. Ces normes et ces valeurs diffèrent de celles inculquées dans la famille (repensons par exemple à Annie et aux différents types de théâtre qu'elle distingue). Il existe également d'autres types de ruptures comme la déscolarisation, la mobilité géographique ou professionnelle, traités dans le chapitre 4 consacré à cette thématique.

198Je voudrais vérifier si les femmes que je vais interviewer ont bénéficié dans leur socialisation primaire des capitaux sociaux, culturels et relationnels nécessaires à la maturation d'une "vocation" artistique. J'aimerais alors étudier les ruptures et les continuités entre le parcours de ces femmes et leur milieu d'origine.

199Claude Dubar, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000) p.231

Pour compléter ces propos, nous pouvons revenir ici sur ma cinquième hypothèse[200] et esquisser des pistes de réflexion en réponse à ces questionnements.

Dans la majorité des cas, les artistes rencontrées se rapprochent plus de la typologie des « héritières » que des « transfuges de classes ». Les femmes interviewées viennent majoritairement des catégories socio-professionnelles moyennes ou supérieures, bien qu'il existe quelques exceptions (Annie, Corine, Lydie, …), en cela mon terrain et son échantillon sont assez conformes aux résultats de l'enquête de Moulin, Passeron, Pasquier et Porto-Vazquez[201] ou à celle plus récente de Gouyon et Patureau[202].

Or, comme l'ont bien expliqué Bourdieu et Passeron[203] le capital culturel est un « *héritage social* » transmué « *en grâce individuelle ou en mérite personnel* ». Ainsi les artistes rencontrées, qui viennent majoritairement des catégories sociales moyennes et supérieures, et qui revendiquent une forme de don ou de grâce, naturalisent en quelque sorte leur héritage culturel.

En ce qui concerne l'identité de genre, mentionnée dans l'hypothèse 5, nous ne pourrons pas ici répondre entièrement à la question (« *Ont-elles, en devenant artistes, dépassé leur identité genrée ?* ») Nous proposons de revenir sur cette partie de la réflexion dans la suite de la thèse, en particulier dans le chapitre 12, consacré au fait d'être une femme dans un métier d'homme.

Nous allons maintenant aborder dans la deuxième partie de cette recherche la façon dont se construit au présent l'identité des artistes. Nous développerons au travers de différents chapitres leur travail en pratique, leur maîtrise technique et leur virtuosité, leur rapport à la communauté de pairs et pour finir leur insertion et leur statut dans le monde professionnel.

200 Je veux voir dans mon projet si les femmes artistes sont globalement des "héritières" ou des "transfuges de classe". Ont-elles, en devenant artistes, dépassé leur identité genrée ?

201 Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto-Vazquez, *Les Artistes: essai de morphologie sociale* (Documentation française, 1985) p.37

202 Marie Gouyon et Frédérique Patureau in 'Dossier - Les Métiers artistiques : des conditions d'emploi spécifiques...' *France portrait social, édition 2013*, p.153

203 *« Les classes privilégiées trouvent dans l'idéologie que l'on pourrait appeler charismatique (puisqu'elle valorise la "grâce" ou le "don") une légitimation de leurs privilèges culturels qui sont ainsi transmués d'héritage social en grâce individuelle ou en mérite personnel. Ainsi masqué, le "racisme de classe" peut s'afficher sans jamais s'apparaître. »* in Jean-Claude Passeron et Pierre Bourdieu, *Les héritiers : Les étudiants et la culture* (Paris: Les Editions de Minuit, 1964) pp.106-107

DEUXIEME PARTIE : SE RACONTER AU PRESENT

Dans cette deuxième partie, nous allons analyser ce qui permet aux artistes rencontrées de se construire une identité au présent[204]. Nous examinerons comment, dans leur quotidien, elles abordent l'acte de création sous différents aspects. Nous analyserons ce qui, dans leur travail de tous les jours, constitue leurs gestes professionnels, la façon dont les enquêtées composent une œuvre.

Dans un premier chapitre, nous nous intéresserons au travail en pratique. Nous verrons quelles méthodologies entourent l'acte créatif. Nous essayerons de cerner les différentes étapes de la construction d'une œuvre. Nous verrons quels outils et quels partenaires sont successivement mobilisés.

Nous étudierons, dans un deuxième chapitre, la façon dont les femmes interviewées attribuent une dimension technique à leur travail. A travers cette thématique, nous tenterons de situer où elles se positionnent par rapport à la maîtrise de leurs gestes professionnels. Nous analyserons aussi le concept de virtuosité afin de voir ce qu'il apporte dans notre analyse des mondes de l'art rencontrés.

Dans un troisième chapitre, nous scruterons la façon dont les artistes perçoivent et racontent la communauté artistique. Nous tenterons d'émettre des hypothèses quant aux appartenances qu'elles revendiquent et aux frontières qu'elles dessinent au sein des mondes de l'art. A travers leur position par rapport aux pairs qui les entourent nous essayerons de comprendre comment elles se définissent.

Nous détaillerons enfin, dans un quatrième et dernier chapitre, la façon dont les enquêtées racontent leur statut professionnel. A travers la vision de leur insertion dans les mondes de l'art nous commenterons la structure du champ qu'elles décrivent, les structurations du domaine de travail qu'elles dépeignent.

Cette deuxième partie nous amènera à interroger en particulier la deuxième de mes hypothèses de travail : « *je souhaiterais, à travers l'analyse que je ferai des entretiens réalisés, voir si les interviewées se représentent aujourd'hui leur parcours comme une "chance", un "destin" ou une "opportunité". En effet, je voudrais voir comment les femmes que j'ai questionnées se représentent leur rôle dans la société. Quels intérêts spécifiques trouvent-elles à leur travail (par rapport à un autre par exemple) ? De quel statut se sentent-elles investies en tant qu'artiste ? Et en tant que femme artiste ?* » En racontant leurs parcours au présent, mes enquêtées l'évaluent également, à l'aune de ce qu'elles estiment être leur identité individuelle et leur rôle dans la société. Nous nous efforcerons de répondre, en partie, aux questions posées dans cette hypothèse en scrutant la façon dont se construisent au présent les identités d'artistes des créatrices rencontrées. Je tenterai donc d'expliquer comment se sont bâtis les parcours de ces femmes et je chercherai à mettre en avant les thématiques communes qui peuvent ressortir de leur discours.

204Et en particulier dans le domaine professionnel, voir Claude Dubar, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000). Il y décrit notamment l'identité comme *« résultat à la fois stable et provisoire, individuel et collectif, subjectif et objectif, biographique et structurel des divers processus de socialisation qui, conjointement, construisent les individus et définissent les institutions »* p.113

5. LE TRAVAIL EN PRATIQUE

Dans la description que les femmes artistes rencontrées donnent de leur travail quotidien, elles font état de l'ensemble des savoirs, des savoir-faire et des savoir-être qu'elles mobilisent. Les enquêtées mettent en avant la maîtrise qu'elles peuvent avoir de toute une palette de compétences, de connaissances et de dispositions qui les accompagnent dans la pratique de leur activité artistique.

Avant de voir comment on peut réunir thématiquement les entretiens, il nous faut définir les notions de compétences, de connaissances et de dispositions que nous utiliserons dans ce chapitre.

Pour définir la notion de compétences nous empruntons à Bernard Lahire[205] qui les décrit comme un ensemble de savoirs et de savoir-faire activés dans un contexte particulier, tel que le contexte professionnel ici.

> *« On peut parler de compétence lorsqu'il est question de savoirs et de savoir-faire bien circonscrits, liés à une circonstance ou à une pratique bien spécifique, un contexte très particulier (…). Mais ces savoirs et savoir-faire peuvent être révélateurs d'une disposition plus générale. (…) La compétence est une capacité, une potentialité et pas une inclination relativement permanente. Des contextes (des tâches, des activités,) très précis vont commander sa mobilisation, même si elle peut être relativement transférable (…). Enfin les compétences se différencient entre elles par leur degré de sophistication-complexité et par le temps plus ou moins long d'entraînement que suppose leur maîtrise. »*

Dans ce chapitre nous utiliserons également le terme de connaissances à de nombreuses reprises pour désigner le stock de gestes, d'attitudes et de structures mentales que les acteurs sociaux possèdent pour réagir, dans l'exercice de leur profession en particulier pour le sujet qui nous intéresse.

Nous nous référons pour établir cette définition à la façon dont Berger et Luckman[206] ont pu définir la connaissance de la vie quotidienne comme une construction sociale, un élément qui différencie les individus et leur permet de se situer dans le monde social.

> *« Je rencontre, dans la vie quotidienne, une connaissance qui est socialement distribuée, c'est à dire possédée différemment par des individus différents et des types d'individus différents. Je ne partage pas ma connaissance de la même manière avec tous mes semblables , et une partie de cette connaissance peut ne pas être partagée du tout. Je partage ma compétence professionnelle avec mes collègues mais pas avec ma famille, et il est possible que je ne partage avec personne mon adresse à tricher aux cartes. La distribution sociale de la connaissance de certains éléments de la réalité quotidienne peut devenir hautement complexe et même confuse pour le profane. »*

Nous mobiliserons enfin le terme de dispositions, les distinguant des compétences, comme Bernard Lahire, au sens où elles révèlent « *un penchant, une inclination, propension, tendance et non simple ressource potentiellement mobilisable* ». Les dispositions artistiques seront donc évoquées pour décrire les goûts, les choix et les positionnements mobilisés par les enquêtées dans la description de leur milieu professionnel.

205Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*, Collection Essais & Recherches (Paris: Nathan, 2002). p.415-417

206Peter Ludwig Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité* (Paris: A. Colin, 2012 (1966)). p. 98

Nous nous référerons donc à Lahire[207], pour qui les dispositions sont des expériences socialisatrices sédimentées qui orientent les positionnements individuels.

> *« On ne peut véritablement comprendre pourquoi des individus aux expériences socialisatrices passées différents réagissent différemment face aux même "stimuli" extérieurs si l'on ne fait pas l'hypothèse que ce passé a été, d'une façon ou d'une autre, sédimenté et converti en manières plus ou moins durables de voir, de sentir et d'agir, c'est à dire en traits dispositionnels, propensions, inclinations, penchants, habitudes, tendances, manières d'être persistantes... »*

Pour analyser le travail en pratique, nous procèderons dans un premier temps par l'analyse de genre. Nous essayerons donc de voir comment les interviewées s'attribuent des compétences genrées, quelles aptitudes elles revendiquent, et si ces capacités sont perçues comme féminines, masculines ou indifférenciées. Nous étudierons comment ces différentes compétences jouent un rôle sur la façon dont les femmes rencontrées se définissent.

Dans un deuxième temps nous relèverons, dans les entretiens, tous les propos qu'on peut rattacher au champ lexical du labeur. Les enquêtées évoquent leur travail comme un ensemble de recherches, de répétitions et de productions qui est relié à l'univers de la « besogne », de la tâche à accomplir, de l'ouvrage à réaliser.

Nous tenterons de saisir enfin, dans une troisième partie, l'ensemble des aptitudes « irrationnelles » que s'attribuent les enquêtées. Nous chercherons à identifier ce qui, dans leur emploi au quotidien, leur permet de naturaliser leur position d'artiste. Nous aborderons également la façon dont de nombreuses interviewées considèrent l'activité artistique comme un non-travail.

5.A. LES STEREOTYPES DE GENRE

Nous nous accorderons sur l'idée de nombreux travaux de sociologues, d'anthropologues et d'ethnologues qu'il existe un ensemble de tâches différenciées et par là même de compétences socialement construites, attribuées aux hommes et aux femmes. Les compétences mises en avant dans le domaine professionnel ne sont donc pas neutres mais porteuses d'une dimension genrée.

Pierre Bourdieu[208] explique qu'il existe une division sexuelle dans la société qui rattache tout un ensemble d'éléments au féminin et une multitude d'autres au masculin. C'est ce qu'il expose notamment dans *Le sens pratique*.

> *« La division fondamentale traverse le monde social de part en part depuis la division du travail entre les sexes (…) jusqu'aux représentations et aux valeurs, en passant par les pratiques rituelles. Ce sont les mêmes schèmes pratiques, inscrits au plus profond des dispositions corporelles, qui sont au principe de la division du travail et des rites ou des représentations propres à la renforcer ou à la justifier. »*

Bourdieu réactive d'ailleurs cette analyse (du monde kabyle transposée ensuite dans des considérations plus générales) dans *La domination masculine*[209] où il montre bien que cette division sexuelle est « *naturalisée* », c'est à dire rendue apparemment naturelle (alors que construite socialement).

207Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*, Collection Essais & Recherches (Paris: Nathan, 2002). p.19
208Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique*, Le Sens Commun (Paris: Éditions de Minuit, 1980). pp.356-357
209Pierre Bourdieu, *La Domination Masculine*, Collection Liber (Paris: Seuil, 1998). p.21

« La division entre les sexes paraît être "dans l'ordre des choses", comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (…), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action. »

Françoise Héritier[210] analyse que, le fait qu'il existe des éléments masculins et féminins se double d'une « *valence différentielle des sexes* » qui « *se traduit par une plus grande valeur accordée socialement à ce qui est censé caractériser le genre masculin et, parallèlement, par un escamotage de la valeur de ce qui est censé caractériser le genre féminin et même par son dénigrement systématique.* » Les compétences attribuées « naturellement » aux femmes (alors que socialement construites) sont donc systématiquement considérées comme inférieures à celles attribuées aux hommes.

Dans le domaine du travail cette naturalisation des compétences en fonction du genre a pour conséquence une forte division sexuelle du travail, entre les différents secteurs d'emploi accessibles aux femmes et aux hommes mais aussi à l'intérieur d'une même profession sur la répartition des tâches attribuées à chaque sexe.

Pour Paola Tabet[211] cette division sexuelle du travail se double d'une hiérarchie en défaveur des femmes :

« Ma thèse est que la division du travail n'est pas neutre, mais orientée et asymétrique, même dans les sociétés prétendument égalitaires ; qu'il s'agit d'une relation non pas de réciprocité ou de complémentarité mais de domination ; que cette domination se manifeste objectivement et que des constantes générales régissent la répartition des tâches, qui reflètent les rapports de classe entre les deux sexes. »

Danièle Kergoat[212] montre que les rapports sociaux de sexe se reproduisent dans la sphère du travail.

« La division sexuelle du travail a pour caractéristiques l'assignation prioritaire des hommes à la sphère productive et des femmes à la sphère reproductive ainsi que, simultanément, la captation par les hommes des fonctions à forte valeur sociale ajoutée (politiques, religieuses, militaires, etc.). Cette forme de division sociale a deux principes organisateurs :
-Le principe de séparation *(il y a des travaux d'hommes et des travaux de femmes) ;*
-Le principe hiérarchique *(un travail d'homme "vaut" plus qu'un travail de femme). »*

Mais la division sexuelle du travail a aussi d'autres conséquences : comme l'expriment bien Löwy et Marry[213], il existe une forme de « *déni de qualification des femmes* ».

« Ainsi, à l'inverse de "l'homme sans qualité" de Musil, (…) les femmes sont pleines de "qualités" mais rarement reconnues comme des professionnelles, ayant appris et exerçant un métier qualifié, digne d'être bien payé. »

Il existerait en effet trois types de domination à l'œuvre dans le travail des femmes :

« L'occultation des savoir-faire acquis dans l'ombre du foyer : les employeurs affectent les

210Françoise Héritier, *Hommes, femmes la construction de la différence* (Paris: Le Pommier : Universcience éditions, 2010). pp.47-48
211Paola Tabet, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, 19.3 (1979), pp. 5–61. p.10
212Danièle Kergoat 'Le rapport social de sexe : de la reproduction des rapports sociaux à leur subversion' pp. 60-75 in Annie Bidet-Mordrel, *Les rapports sociaux de sexe* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010). p.64
213Ilana Löwy et Catherine Marry, *Pour En Finir Avec La Domination Masculine: De A à Z* (Paris: Empêcheurs de penser en rond, 2007). pp.202-203

femmes sur des postes où ils utilisent leurs qualités de dextérité, minutie, patience, qu'ils ne reconnaissent pas comme des qualifications, au motif qu'elles auraient été acquises dans la sphère domestique ».
« L'exclusion délibérée et très ancienne des femmes du maniement des outils et des armes. »
« (Le) caractère "discret" des tâches effectuées par les femmes dans les métiers qui leur sont réservés. La réussite de ces tâches est liée à leur invisibilité. »

Nous retiendrons dans notre analyse du terrain qu'il existe une division sexuelle du travail qui s'appuie sur une « *valence différentielle* » des qualités masculines et féminines. Nous garderons à l'esprit que ces compétences genrées sont considérées comme naturelles par les acteurs sociaux alors qu'elles sont socialement construites. Nous mémoriserons aussi l'idée que le faisceau de tâches attribuées aux femmes est moins visible (mais aussi lié à la sphère domestique et éloigné du maniement des outils).

Dans les entretiens recueillis une part importante est consacrée aux émotions. On trouve sans trop de surprise cette thématique qui peut paraître à la fois liée au domaine artistique et rattachée au féminin[214]. Cette dimension émotionnelle, vécue et racontée comme féminine est particulièrement manifeste dans les propos de Berthille qui affirme que ses émotions son liées à son cycle hormonal.

« Il y a des phases, des fois je suis toute sèche et puis des fois ça, je ne saurais pas dire quoi. Si je crois qu'avant les règles définitivement c'est mieux. (Rires) Définitivement. Il y a une, un passage comme ça là. Avant les règles ou en début de règles. Il y a un truc. Et euh... Sinon dans les moments de changement, les moments de transition, les moments d'inconfort. J'écris rarement quand je suis … En béatitude sereine. Malheureusement. Et euh... Et sss... Souvent... Ouais souvent quand il y a de l'émotion, quand il y a de l'émotionnel assez fort qu'il faut transformer. C'est souvent ça ouais. Le transformer en quelque chose. Que je ne sais pas gérer autrement qu'en écrivant des trucs, enfin ça me permet moi de gérer des trucs que je ressens quoi. C'est quelque chose... C'est plus ouais voilà, à la base c'est presque plus un travail de, pas d'auto, enfin d'auto-analyse distanciée, donc euh, voilà. (...) Il y a vraiment le besoin de transformer une énergie perturbante quoi. Trans, un état de, émotionnel ou une énergie qui est perturbatrice, qui est violente ou quoi... Enfin bon, pas toutes les chansons non plus. Mais quand même. Mais ça revient assez fréquemment. A le transformer en quelque chose de beau quoi ! Et qui puisse se partager. (Long silence) »

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète

Tout en mettant en avant la part émotionnelle et féminine de son travail artistique, Berthille revendique sa maîtrise du processus et son action de transformation sur ses ressentis affectifs. Cette compétence genrée liée à l'émotion est donc chez Berthille aussi vécue sur le mode de la nécessité et sur celui du pouvoir de l'action. En soulignant le fait qu'elle cherche à agir sur les « *énergies* » qui la traversent, Berthille montre qu'elle veut créer « *quelque chose de beau* » qui « *puisse se partager* ». Elle se décentre donc et apparaît sensible aux jugements de reconnaissance à l'œuvre dans les mondes de l'art.

Les émotions personnelles sont également importantes pour Louise. Quand elle les exprime directement, son éditeur l'amène pourtant à respecter des codes en vigueur en lui faisant, par

214 Comme a pu le montrer notamment la notion de « travail émotionnel » introduite par Arlie Russell Hochschild, *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, 20th anniversary ed (Berkeley, Calif: University of California Press, 2003). p. 7 : *« I use the term* emotional labor *to mean the management of feeling to create a publicly observable facial and bodily display; emotional labor is sold for a wage and therefore has* exchange value. *»*

exemple, ajouter des adjectifs là où elle préférerait s'exprimer plus directement.

> *« -Qu'est-ce qui vous inspire pour écrire une histoire, de quoi vous pouvez partir ?*
> *-D'une situation donnée, en BD je suis beaucoup partie de rêves très très étranges. Et oui, d'un petit décalage, sur tout ce qui est adulte, d'un petit décalage par rapport à des choses qu'on peut vivre et qu'est-ce que ça fait quand on décale des virgules, un univers. Enfin ça ça m'a beaucoup intéressée pendant un moment. En jeunesse il faut rester simple. Et puis j'aime bien, je me disais cette spontanéité mais j'aime bien aussi avoir des textes très très simples. Tous les adjectifs qualificatifs ils vrout... (Rires) Et, du coup, après mon éditeur trouve cela un peu sec donc de temps en temps il m'oblige...*
> *-A transformer un peu le texte ?*
> *-Oui à y mettre les formes comme ils disent. Mais je trouve ça dommage. C'est, je préfère un peu cinglant !*
> *-Et vous disiez de situations ou de rêves, c'est des choses que vous vivez vous ou que vous pouvez voir dans d'autres œuvres ? Enfin cette idée de l'inspiration toujours elle est compliquée mais qu'est-ce qui peut... ?*
> *-Oui, non. Mais c'est plus souvent des situations que je peux vivre. Oui. Oui c'est plus souvent par rapport à des ressentis ou des vécus.*
> *-Donc plutôt émotionnel du coup ?*
> *-Oui c'est vrai c'est très émotionnel. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice

Cet extrait est aussi intéressant d'un autre point de vue : Louise dessine et écrit beaucoup pour la jeunesse. Dans son rapport au texte comme au dessin, elle exprime une forme de proximité avec l'enfance, ce faisant, elle revendique, en quelque sorte, une compétence dite féminine, proche du rôle des mères[215]. Elle pense par exemple mieux savoir ce qui correspond aux plus jeunes que son éditeur : « *En jeunesse il faut rester simple. (…) J'aime bien aussi avoir des textes très très simples.* »

C'est une proximité similaire avec les enfants qui est revendiquée par Loubna, elle s'attribue même des compétences liées au fait d'avoir elle-même des enfants.

> *« Je raconte avec des objets c'est souvent la rencontre, enfin quelques histoires avec des objets. Et puis beaucoup de thèmes que j'ai en moi. Alors j'ai des enfants, qui ont grandi maintenant, mais ils me nourrissent beaucoup. Et puis je tourne mes spectacles depuis quelques années pour les enfants et c'est vraiment, dans tout ce que je fais, c'est pour eux que je raconte beaucoup. Donc déjà ça me... Je ne m'ennuie pas mais je me dis : "Allez il y a un moment tu es là-dedans, allez !" je me stimule comme ça. »*

Loubna, 56 ans, conteuse

Une autre compétence reliée au féminin est revendiquée par Loubna c'est l'attachement à une tradition orale[216]. En effet, dans le domaine artistique (contrairement au domaine domestique), la dimension orale est jugée plus féminine et l'écrit plus masculin. Comme pour Louise, la transcription sur papier de cette oralité amènera Loubna à une forme de désaccord avec son éditeur.

> *« Alors aujourd'hui encore je n'écris rien. Je fais de la création par exemple, je crée, je raconte mais je n'écris rien. La seule chose que j'ai réussi à accepter parce que vraiment c'est une volonté de ne pas écrire, je suis vraiment dans une tradition orale. J'ai été éditée chez ********* (label discographique de littérature orale) (…) Et souvent les gens ont un accompagnement livre-CD. Et moi la démarche elle n'est que sur CD. Parce que très vite*

215Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard *Introduction Aux Gender Studies: Manuel Des études Sur Le Genre*, Ouvertures Politiques (Bruxelles: De Boeck, 2008). p.131

216La tradition orale et sa dimension féminine ont notamment été étudiées par Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire la laveuse, la couturière, la cuisinière* (Paris: Gallimard, 1979). p.58-61

quand on est dans l'écriture qu'on est dans une transcription qui est loin de l'oralité et qui est, j'ai essayé parce qu'on m'a sollicitée donc je n'ai pas toujours dit non. Et en l'occurrence j'ai trouvé qu'il n'y avait pas la même résonance, après quand ça passe chez l'éditeur, on a vraiment, on a une histoire, on écrit comme on le ressent. Et alors l'éditeur par exemple m'avait dit : "Ben tu écris comme tu parles, c'est très bien." Et en fait il m'a envoyé un truc précédemment, avant de l'imprimer tout ça...
-Des corrections ?
-Et ce n'était absolument pas mon histoire ! Pas mes mots, pas... Pas mes mots ! Et vraiment on est sur un, sur un patrimoine verbal chacun je crois et ce n'était plus du tout mes mots et c'est vrai que même si j'essayais de remettre mes mots ça n'allait plus dans l'écrit. Donc voilà c'est, c'était un peu pour ça que je n'ai pas accepté jusqu'à rencontrer mon éditeur qui fait les CD audio (…) qui est venu me voir sur des spectacles. Et puis qui m'a dit :"Je le transcris comme ça en audio." Alors la prise de son n'a pas pu se faire en public mais je raconte sur mes CD comme en spectacle. »

Loubna, 56 ans, conteuse

Pour les artistes qui produisent de la sculpture en particulier, se pose la question de la maîtrise des techniques de construction, de soudure et de bricolage[217], encore perçues majoritairement comme masculines.

Deux des enquêtées rattachent les problématiques de féminin et de masculin à des questions de matières travaillées[218]. Certaines personnes sont, en effet, surprises de voir Séverine travailler le métal, pour des sculptures de grand format. Le rapport physique avec cette matière, les aptitudes techniques que son travail exige sont attribués à un rôle masculin. Pourtant Séverine s'agace de ce stéréotype de genre et souhaite le dépasser.

« Je ne sais pas, j'y pense... Par rapport à mon parcours je ne pense pas que ce soit un obstacle (le fait d'être une femme). Après il y a des choses surpre... Les gens sont surpris, suivant ce que vous faites, c'est à dire, voilà si je travaille le métal, voilà ils me disent : "Ah bon mais c'est vous qui le travaillez ?" "Ben oui, ben oui, il y a en a encore une dans l'atelier, deux mains, c'est bon on peut y arriver..." (sur le ton de l'évidence, un peu agacée) non mais il y a des choses plus physiques effectivement qui peuvent être surprenantes mais euh... ça se ne me pose, ça ne pose pas vraiment de problème. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Si Séverine ne conçoit pas de déléguer le travail technique du métal à un tiers, Chantal, elle, évite ce type de matériau afin de ne pas avoir à être confrontée à des difficultés techniques telles que la soudure.

« Après je pars de, de ce que j'aime moi personnellement. Si je parle de matériaux ben c'est sûr que je vais plus facilement travailler du bois que, que du métal. Même si j'aime beaucoup le métal mais euh... A part faire de la récup' d'objets et les détourner... Mais voilà je suis pas quelqu'un qui fait de la soudure à fond pendant une journée... Voilà c'est partir des choses qu'on aime soi à titre, à titre personnel. »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

217 Comme le soulignait déjà Paola Tabet, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, 19.3 (1979), pp.5–61. p.10 : *« Mon travail vise à reconnaître une importance fondamentale au contrôle des outils et à poser au départ l'hypothèse d'une différence qualitative et quantitative des outils mis à la disposition de chacun des deux sexes ; plus exactement l'hypothèse d'un sous-équipement des femmes et d'un gap technologique entre hommes et femmes, qui apparaît dès les sociétés de chasse et de cueillette et qui, avec l'évolution technique, s'est progressivement creusé et existe toujours dans les sociétés industrialisées. »*

218 Comme le décrivait déjà Paola Tabet, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, 19.3 (1979), pp. 5–61. p.48

Tout comme les techniques liées à la manipulation de certains matériaux, les nouvelles technologies et l'utilisation de l'informatique apparaissent comme un ensemble de compétences genrées. Dans de nombreuses enquêtes[219], on identifie la technologie comme une compétence plutôt masculine. Aujourd'hui, les mondes de l'art intègrent de plus en plus de composantes informatiques, il faut savoir se servir d'un ordinateur pour créer un morceau en M.A.O., retoucher des photographies ou créer des visuels. Sur mon terrain, plusieurs interviewées se sont saisies de cet outil numérique et sont à l'aise avec les aspects techniques de ce travail.

C'est par exemple le cas de Pauline qui compose des samples et des boucles sonores sur son ordinateur.

> *« C'est assez variable en fait. Il y a souvent, ça a souvent été des inspirations musicales parce que j'ai, du coup une espèce de petit dispositif de répétition pour, je ne suis pas forcément juste assise derrière un ordinateur, c'est à dire qu'il y a mon ordinateur mais j'ai des, des systèmes pour faire des boucles de voix, des boucles d'instrument, voilà j'ai, voilà différents, ce qu'on appelle des contrôleurs midi qui sont destinés en fait à piloter l'ordinateur mais qui... Voilà qui prennent différentes formes (…) Du coup c'est en improvisant souvent qu'il y a des choses musicales qui naissent et puis ben après j'essaye de les faire mûrir, à un moment donné de me poser vraiment derrière l'ordi pour structurer les choses de manière plus carrée. Et puis souvent la partie d'écriture poétique, en tout cas du texte elle vient dans un second temps, souvent mais pas forcément. Il y a eu des cas où c'était un peu l'inverse. Où j'avais des, des, des mots, des... C'est rarement un texte vraiment écrit de A à Z comme certains auteurs, compositeurs peuvent le faire, vraiment toute une chanson et puis ensuite de s'atteler à la musique. Mais des fois j'ai des mots, des associations d'idées, des types de sons dans les, voilà les consonnes, les voyelles et du coup je... Je pioche un peu dedans, j'y reviens régulièrement, pour voir ce que ça me, ce que ça me raconte. Un jour ou l'autre. Et voilà. Mais souvent c'est plutôt la musique qui démarre. »*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

Malgré sa grande maîtrise des aspects techniques de sa pratique du studio, Pauline nuance toutefois son appétence pour l'informatique en soulignant, à plusieurs reprises dans l'entretien, qu'elle n'est pas « *toujours derrière son ordi* », qu'il existe une part moins technologique à son travail.

Morgane aussi utilise beaucoup l'infographie, surtout dans son travail de préparation, comme une étape préalable à la peinture sur toile avec les pigments acryliques. Elle affirme d'ailleurs que cette maîtrise technique lui fait gagner du temps.

> *« Essentiellement je travaille, je suis une visuelle moi, je travaille sur les images. Je faisais pareil quand je travaillais sur les peintures célèbres. J'allais piquer sur internet les vues*

219 Sur ce sujet on peut lire l'article de Josiane Jouët, 'Technologies de communication et genre: Des relations en construction', *Réseaux*, 120.4 (2003), pp. 53–86 dans lequel on peut notamment lire : *« Les lacunes de la formation technique des femmes et leur quasi exclusion de la création et de la production des artefacts techniques sont fondamentales pour saisir les modes d'interaction des femmes avec la technologie, domaine où s'exercent la créativité et l'innovation de l'autre sexe. Aujourd'hui, l'industrie informatique et l'ingénierie des logiciels restent largement dominées par les hommes. Si les femmes utilisent un grand nombre de technologies informatisées, elles ne participent pas à leur conception et demeurent en dehors de la compréhension des principes du fonctionnement des machines. Or ces artefacts ne sont pas seulement des outils. Leur matérialité est, en effet, porteuse de symboles, de valeurs et de traits culturels qui apparaissent comme fortement genrés. »* p.61 et *« Aux hommes reviendraient des usages plus technicisés et une emprise sur les machines conforme au modèle culturel d'une conception masculine des TIC, aux femmes des usages relationnels et une mise à distance de la matérialité de ces outils. Les TIC apparaissent donc comme des opérateurs sociaux où se reconstruit le clivage du genre à l'œuvre dans la société. Une seconde lecture montre cependant que les catégories binaires du type – technologie/homme, relation/femmes – sont plus complexes qu'il n'y paraît. »* p.81

qui m'intéressaient, le détail qui m'intéressait d'un tableau et que je retravaillais. Je travaille beaucoup sur ordinateur. En préalable. Oh je pourrais aussi faire des esquisses sur papier mais c'est par flemme hein ! Par gain de temps, maintenant on a des techniques qui nous permettent de faire ça donc, je suis sûr que Picasso à l'époque s'il l'avait eu il l'aurait fait aussi. Mais euh... ça permet de faire plusieurs versions. De faire plusieurs esquisses donc sur la suite Adobe, Illustrator et Photoshop, images, dessins, travail, jusqu'à ce que je trouve le visuel qui fonctionne, qui me convient et que je reporte après en peinture. C'est très rare que je parte directement. »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Morgane estime que cette utilisation de l'outil informatique ne dévalorise pas son travail, elle se rattache d'ailleurs à l'histoire de la peinture et légitimise son utilisation de l'ordinateur en disant : « *Picasso à l'époque s'il l'avait eu il l'aurait fait aussi.* » Grâce à cet outil, Morgane fabrique des petits travaux d'infographie qu'elle encadre et qui lui permettent d'avoir des tarifs variés dans son atelier.

« Donc source d'inspiration aujourd'hui, au-delà des œuvres célèbres qui m'ont inspiré par le passé ça va être tout élément que je rencontre. Alors ça va être l'actualité, j'entends des trucs à la télé alors je vais produire par exemple ce qu'il y a là, ce que j'appelle des dessins vectoriels et des, de la retouche d'image, qui permet d'avoir des petits prix dans l'atelier. Ça ne nécessite pas du travail pictural, on dirait un peu du dessin de presse, c'est réaction à ce qu'on voit et qu'on entend au niveau des grands, pas des grands événements mais, oui des grandes tragédies, des points marquants journalistiques dont on a tous entendu parlé et qui nous ont tous marqué. (…) Donc je réagis comme ça a l'actualité. »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

En utilisant ses ressources en informatique (acquises dans son précédent emploi dans le domaine des services) Morgane fait preuve d'adaptation au contexte dans lequel elle travaille et multiplie les techniques qu'elle utilise de façon à produire différentes œuvres pouvant correspondre au marché de l'art.

Cependant, la maîtrise de différentes techniques ne suffit pas et, d'après Sandrine, pour vivre de son art il faut aussi savoir « *se faire confiance* ». Pour cette photographe il faut apprendre à être satisfaite de ce qu'on produit et à être « *le seul maître à bord* ». L'estime de soi et l'indépendance semblent des éléments moteurs que Sandrine a eu du mal à développer. Dans le domaine des études de genre sur le travail, on a en particulier remarqué que les femmes mésestimaient souvent leur propre travail. La confiance et l'indépendance apparaissent donc comme des compétences connotées comme masculines[220].

« Et au final, j'ai fait plein d'essais, plein de choses différentes, des positions différentes du modèle, etc, des couleurs différentes, enfin des couleurs différentes on va dire des couleurs de... De postures, des couleurs d'ambiance, d'univers etc... Et je suis revenue à l'image du début. Qui était celle que j'avais imaginée. Donc il y a une histoire de se faire confiance aussi. Que moi je découvre. Parce que je suis seul maître à bord, alors qu'avant dans mon parcours professionnel ben j'étais pas du tout le seul maître à bord et je faisais pour les autres. Aujourd'hui je dois faire pour moi et c'est différent. Et il faut s'écouter mais voilà, en même temps il faut prendre le temps de... D'oser explorer d'autres pistes et en même

220*« Dans ce système de classification binaire, la concurrence, la compétition, relèvent du pôle masculin, tandis que la timidité, le manque de confiance en soi caractérisent plutôt le pôle féminin. »* in Christine Détrez, *Les Femmes Peuvent-Elles être de Grands Hommes?: Sur L'effacement Des Femmes En Histoire, Des Arts et Des Sciences*, Egale à égal (Paris: Belin, 2016). p.49

temps ben… Si on pense que c'est celle-ci il faut y aller quoi ! »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Dans cet extrait nous notons que Sandrine a dû expérimenter différentes compositions. Après cette recherche, elle a sélectionné un cliché qui lui paraissait adéquat. Elle affirme ensuite avoir dû se forcer à *« s'écouter »*, se persuader d'être sur le bon chemin. En soulignant cette difficulté, Sandrine montre bien que les femmes qui travaillent ont des difficultés à estimer la valeur de ce qu'elles font[221].

L'idéal d'autonomie et d'indépendance dans le travail m'apparaît comme une compétence mixte cependant il prend une dimension genrée dans notre enquête pour plusieurs raisons. Revendiquer une forme d'autonomie pour les femmes rencontrées c'est aussi s'abstraire d'une hiérarchie trop pesante pouvant exister dans les mondes du travail. C'est notamment ce que décrit Sandrine quand elle oppose son indépendance actuelle au fait qu'elle travaillait auparavant « *pour les autres* ».

Dans un univers musical encore très masculin[222], Pauline décrit, quant à elle, son travail en solitaire comme une opportunité d'autonomie, lui permettant d'arriver à quelque chose de plus fidèle à ses aspirations que dans le cadre du travail de groupe.

> *« C'est à la fois une attirance pour le côté assez novateur du, des sons électroniques. C'est vrai que j'aime bien être surprise en règle générale et dans l'univers de la musique électronique il y a quand même une recherche, qui est assez intéressante à ce niveau-là quoi. Donc je pense que j'avais à la fois cette attirance pour le côté un peu nouveau et inattendu et puis aussi le fait d'être effectivement assez autonome et indépendante. De pouvoir avec, voilà tout seul devant sa machine trouver des, pouvoir voilà créer tout un univers avec tout un tas d'instruments différents sans avoir besoin d'un orchestre, ou d'un groupe, de musiciens… Il y a les deux choses. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Si Pauline valorise l'indépendance et l'autonomie que lui apporte son travail musical à partir de machines, toutes les enquêtées ne partagent pas son goût pour l'autarcie. En effet, dans quatre entretiens, les enquêtées reviennent sans cesse sur l'importance du travail du groupe et de l'aspect relationnel de leur travail. Cette dimension très humaine, est souvent rattachée au domaine du « *care* »[223], du soin apporté aux autres et appartient donc aux compétences qualifiées de féminines. Pourtant, dans des univers de travail très masculinisés, le fait de travailler en groupe est pour les femmes une façon d'apporter de la mixité dans leurs pratiques. En introduisant des hommes dans leurs productions, elles s'octroient aussi une place au sein du réseau de professionnels sur lequel s'appuient leurs pratiques professionnelles.

221 Pour approfondir cette question on peut notamment lire Christian Baudelot et Delphine Serre, 'Les paradoxes d'une satisfaction: Ou comment les femmes jugent leur salaire', *Travail, genre et sociétés*, 15.1 (2006), pp. 121–38.

222 Marc Perrenoud, Jérôme Chapuis, 'Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande', *Ethnologie française* 2016/1 (N° 161), p. 71-82. *« On retrouve alors une division sexuelle classique du travail, reflétant les rapports de domination et d'exclusion qui se jouent dans un champ musical où la socialisation à la culture de métier est souvent aussi une socialisation masculine (…). Les femmes sont donc peu nombreuses ; de plus, comme on va le voir, celles que nous avons pu rencontrer sur la scène suisse romande semblent à bien des égards assignées à une alternative entre la reproduction du modèle de la dépendance à l'égard des hommes d'une part, et d'autre part la marginalité professionnelle comme prix de la subversion explicite des rapports genre. »* p.71

223 Nous renvoyons ici à la définition déjà donnée de ce terme dans le chapitre 2 en référence à Elena Pulcini, 'Donner le care', *Revue du MAUSS*, n° 39.1 (2012), 49–66. p.49 loc. cit.

Comme mentionné dans mon mémoire de Master 2[224], nombreuses sont les créatrices qui trouvent appui dans la création collective : « *C'est en se regroupant, en ouvrant le champ de production de leurs œuvres que les créatrices ont une chance de se faire une place dans les mondes de l'art.* » En ce sens, l'utilisation par les femmes artistes des réseaux de coopérations joue le même rôle que, dans le cas des jeunes artistes étudiés par Vincent Cardon et Olivier Pilmis[225], celui d'un « *pari* » qui peut entraîner la réussite.

> *« L'objectif poursuivi n'est cependant pas toujours d'*investir, *avec ce qu'un tel terme suggère de comportement stratégique, intéressé et informé, que de* parier *: parier que l'expérience sera enrichissante et le spectacle, le film ou le disque réussi, mais aussi parier sur un collectif de travail et la réussite de certains de ses membres, dans l'espoir de construire des carrières "couplées" intriquant le devenir individuel de l'artiste et celui du collectif. »*

Ecrire un spectacle, pour Corine par exemple, peut se faire à plusieurs. Si elle travaille souvent seule au départ, elle souligne, dans l'entretien, la façon dont les autres comédiens, musiciens qu'elle fréquente vont nourrir son inspiration.

> *« C'est plutôt quand il y a des idées qui me viennent je les note. (…) Noter ça permet juste de se souvenir ce qui s'est passé dans la tête à ce moment-là. Ça fait comme des épiphanies. Je ne sais pas si, mais ça doit arriver à tout le monde. Quand il y a une idée qui vient on a une épiphanie. Et puis c'est vrai que je travaille de plus en plus de façon collec... Là avec ********** (le dernier spectacle en création) je suis avec 2 autres personnes et tout mais je leur laisse la place aussi. C'est à dire que aussi quand ils ont des idées, des envies et tout ils m'appellent, ils m'en parlent... (…) Ouais en fait on note, (rires) on note tout. Et d'ailleurs je ne note pas assez. »*

Corine, 44 ans, comédienne et metteure en scène et auteure.

Dans le cas de Corine, travailler en collectif c'est aussi important pour mettre en scène. Pour « diriger » les artistes avec lesquels elle travaille, Corine fait le choix de les faire participer et de les inclure beaucoup dans la réflexion durant la mise en scène.

En tant que comédienne, Annie, quant à elle, n'est pas toujours à l'initiative de la création : « se mettre au service » d'un metteur en scène peut parfois être vécu douloureusement. Elle explique ne parvenir à un travail satisfaisant que quand une « *confiance* » s'établit entre le metteur en scène et ses comédiens.

> *« C'est beaucoup un travail en improvisation énormément, énormément. C'est quand même... Quand je regarde derrière moi ça c'est quand même un truc assez récurent. Donc beaucoup sur scène et beaucoup avec d'autres. Ou tout seul. Enfin seul quand... Parce que même si tu montes un spectacle avec dix autres personnes il y a des passages, il y a des moments où tu travailles seule, quand tu es dans cette démarche-là de travail. Euh... Ça c'est un truc assez récurrent mais qui ne vient pas de moi, enfin, pas volontairement quoi. C'est les circonstances qui ont, qui font ça comme ça. Euh... Qu'est-ce que je peux te dire qui pourrait être bien... J'ai besoin de... (Silence) Comme tout le monde j'ai besoin de faire absolument confiance dans le metteur en scène. Ça se passe toujours mal... D'ailleurs avec ********** (compagnie 2) moi je m'entendais pas très bien avec ********** (metteur en scène 2) voilà. Du mal à lui faire confiance vraiment. Et ça c'est très douloureux toujours. Très difficile, et pour lui de sentir que la comédienne*

224Anaïs Chevillot 'Femmes et artistes : Comment concilier identité genrée et statut de créatrice ?' Mémoire de M2R Sociologie Arts et Culture, sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, Grenoble, Mai 2007, p.83

225Vincent Cardon et Olivier Pilmis, 'Des projets à la carrière: Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp. 43–65. p. 53-54

qui est en face lui fait pas vraiment confiance, c'est pas bon; et pour moi là en l'occurrence. (…) Moi je le vivais comme ça. Ce que je proposais ne collait jamais à l'idée qu'il avait de... Enfin il y a un des spectacles où ça a été très, très difficile au début et puis à un moment donné paf ! Ça a accroché. Et où là ça a coulé. Mais... Comme celui d'après je voulais pas revenir sur les crises qu'on avait eu au début de l'autre, j'ai très peu, très peu dit, je suis très peu intervenue. Mais n'empêche que du coup, je la fermais donc il n'y avait pas de crises, mais euh... Mais j'étais pas contente ! »

Annie, 59 ans, comédienne.

Annie raconte, dans cet extrait, combien il faut « *accrocher* » avec les autres pour faire « prendre » un travail de groupe. Elle explique qu'il faut se positionner les uns par rapport aux autres, trouver sa place pour pouvoir s'affirmer tout en servant le projet collectif.

C'est le même type de récit sur la place de l'artiste dans le collectif qu'on observe dans le discours d'Anaëlle. Elle raconte comment, lors des enregistrements en studio, elle crée ses propres lignes de violoncelle en fonction de ce qu'ont apporté les autres musiciens de son groupe.

*« Ben enfin sur ******** (nom de son groupe) c'est une co-composition, on est tous co-compositeurs, ******** (prénom du chanteur du groupe) est auteur, donc c'est lui qui écrit tous les textes. Et on est tous à la Sacem, on est tous co-compositeurs au même niveau. Voilà. ********** (prénom du chanteur) comme nous, mais ******** (prénom du chanteur) généralement en répète amène un début de, une ébauche qu'il a travaillé, soit à l'accordéon, soit à la guitare. Et on s'y met petit à petit et chacun essaye de se glisser, enfin tu vois, ben tiens il y a, backing track, backing track ça veut dire l'échafaudage, tu vois, le backing track c'est ce qu'on va enregistrer en premier, c'est à dire généralement c'est guitare basse batterie. Voilà. Donc une espèce de base rythmique, ben tiens comme le violoncelle dans ********** (nom du groupe) c'est plus un instrument qui apparaît quoi, tu vois c'est comme les sections de cuivres ça apparaît, enfin ça ne fait pas partie de la rythmique généralement. Donc on attend que le morceau commence à prendre une espèce de forme et puis tu te dis : " Ah ben tiens ! Je vais jouer à ce moment là. Suivant les textes machin, donc tu fais des propositions. ******** (prénom du chanteur) nous dit : "Ben non. Ben peut-être que tu pourrais faire ça plutôt ?" Enfin tu vois on cherche, on cherche plus ou moins ensemble tu vois. Moi je n'arrive pas avec une partie toute faite, ça se, ça se crée au fur et à mesure sur plusieurs mois. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Nous remarquons bien, dans les propos d'Anaëlle, les négociations à l'œuvre au sein du groupe, entre les différents membres et, en particulier, avec le leader du groupe pour pouvoir à la fois apporter sa touche personnelle et aller dans le sens des morceaux créés.

L'impact de ces différentes compétences sur l'identité des femmes artistes rencontrées se développe autour de trois dimensions. Quand elles revendiquent des compétences « féminines » elles s'accordent avec l'identité de genre qu'elles ont pu acquérir dans leur socialisation primaire, elles s'identifient comme des femmes qui, porteuses de spécificités, se distinguent des autres artistes par ces particularités. Quand elles revendiquent des compétences « masculines », les enquêtées font plutôt appel aux savoirs acquis lors de leur formation, dans leur socialisation secondaire, elles s'identifient comme des artistes, maîtrisant l'ensemble des techniques nécessaires à leur création. Quand elles revendiquent des compétences « mixtes » ou indifférenciées, elles se situent dans le champ de la création, en interaction avec d'autres créateurs ; en se plaçant dans un rapport aux autres, elles se positionnent comme des actrices sociales, qui se situent dans les mondes de l'art qui

les entourent.

5.B. LES CLICHES DU LABEUR

Dans la totalité des entretiens, la profession artistique est décrite comme un métier à part entière[226]. C'est à dire qu'on lui attache plusieurs attributs de l'emploi traditionnel, on cherche à valoriser ce qui est de l'ordre de l'accomplissement d'une tâche.

L'utilisation de ce champ lexical du travail représente aussi un enjeu important : celui de rendre compte de son activité comme un emploi. En effet, en utilisant des termes rattachés à l'imaginaire du labeur, les artistes attribuent une dimension professionnelle à leur production.

Il est particulièrement remarquable de constater que de nombreuses enquêtées se servent d'un support écrit pour préparer leurs créations. Elles montrent en effet matériellement les « petits carnets » dans lesquels elles font des croquis, collent différents éléments, notent leurs idées, structurent leurs analyses...

Les carnets de Berthille sont un héritage direct de sa formation aux beaux-arts. On lui a donc appris à travailler selon cette méthodologie, à noter ses idées au fur et à mesure. Se servir d'un carnet pour noter ces idées, c'est correspondre à un ensemble de normes sociales attendues liées à l'image de l'artiste. Cette façon de travailler, si elle a pu être inculquée lors des parcours de formation artistique, est aussi appropriée par des artistes autodidactes qui s'en emparent afin de construire leurs créations selon les codes en vigueur.

> *« Moi je fais plein de notes et plein de gribouillis, j'ai des tonnes de carnets. Ça je pense que c'est aussi, c'est un truc qui m'est resté des beaux-arts, c'est d'avoir des carnets, des carnets, des carnets. Donc j'ai, ouais, je prends plein de notes, j'écris, pour la danse, j'écris beaucoup en fait. Enfin j'écrivais puisque j'ai dit que j'arrêtais la danse. Euh, c'était beaucoup des écritures, des petits croquis aussi. Des trucs très raturés, plein de choses pas terminées quoi. Plein de choses jetées comme ça. Pour la musique, ben pareil j'ai plein de, des piles de feuilles avec des bribes de textes. Et puis souvent c'est par bouts puisque je n'écris jamais une chanson d'un coup. (…) Je ne sais pas lire la musique, j'ai pas de partitions. Non. Donc je n'ai pas de, non, non, ça part vraiment des textes. Après souvent le texte il vient avec une mélodie en même temps. Mais c'est ouais, c'est vraiment suspendu au texte quoi. Parce qu'il y a plein de, parce qu'en plus je ne suis pas musicienne moi à la base, je ne sais pas, j'ai pas de, je ne suis pas instrumentiste non plus, c'est vraiment mes textes qui sont la raison de. »*
>
> Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Ecrire dans son carnet est aussi, pour Berthille, une façon de structurer ses productions. Elle va créer un morceau autour d'un texte, puisqu'elle n'écrit pas la musique. Le carnet sert donc de support à sa mémoire de travail.

Les carnets de Ielena sont les espaces où se structure sa pensée, c'est également un support qui lui sert à « vendre » ses spectacles, à proposer quelque chose de concret aux financeurs.

> *« J'ai un bordel de... Attends je te montre (elle s'éloigne de l'écran quelques instants et revient avec un cahier). En fait j'ai des, je suis assez bordélique et je prends beaucoup de notes parce que plein d'idées qui fusent et après le truc c'est de réussir à faire un entonnoir*

226 Comme l'avait déjà fait remarquer Catherine Paradeise, 'Les métiers du comédien', in *Actes du Séminaire Contradictions et Dynamique des Organisations* (Fédération de recherches sur les organisations et leur gestion: Centre de Recherche en Gestion / Ecole Polytechnique, 1999), pp. 7–24. p.12

*pour euh... Pour faire des projets qui soient lisibles vus de l'extérieur. Et euh, la cie ********** (dernière cie) c'était chouette parce qu'il y avait l'arbre. Donc ce qui donnait un cadre en fait c'était l'arbre et ça permettait de créer autour de l'arbre. Là maintenant en fait dans les nouvelles cies selon les projets que je mets en place, je ne m'appuie pas forcément sur du texte. Du coup je m'appuie plus sur les thèmes qui me, qui me bougent, mais comme je suis très perméable aux choses du monde etc, (…). Et du coup je note tout sur des choses que je ne peux pas te montrer parce que c'est trop le bordel, et puis j'essaye de faire une sorte de carnet de bord de ce que je fais. Donc généralement un cahier noir, comme ça (elle le montre). Et dedans en fait je, des images que je trouve, je les colle, j'essaye de faire que pour moi ce soit lisible après et aussi pour les, pour les gens. Qui, qui vont me donner des sous en fait. Enfin c'est pas simplement, ces carnets là je les fais vraiment dans l'idée de il faut que ce soit, et puis ça permet de rentrer un petit peu dans comment j'ai construit les choses. (…) Après ce n'est pas très lisible, c'est pas... Mais du coup c'est plein de petites infos, ça fait vraiment un truc ouais, carnet de bord qu'on peut trifouiller qui, que, par exemple là je dois aller présenter un projet, ça fait un peu genre speed dating, je suis un posée à une table na-na, et donc là je vais l'emmener. Je vais dire : Bon, ben voilà, moi j'ai fini là-dessus il y a 2 ans..." Et puis je pose il peut regarder s'il veut quoi. Je... Et puis ça me fait un archivage pour moi. Là c'est... Des fois je les reprends et puis j'ai noté des phrases et des trucs quoi ça me permet, c'est à la fois pour moi-même mais c'est aussi, c'est pas quelque chose d'intime quoi, c'est ça que je veux dire. C'est que je peux autant l'utiliser pour des pros quoi, je ne vais jamais l'envoyer par la poste ça c'est clair mais je vais autant l'utiliser pour montrer à des gens qui peuvent bosser avec moi ou des gens qui peuvent me financer que... C'est une sorte d'intime ouvert si tu veux. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Ce carnet se double d'un travail de recherche, auquel Ielena consacre un temps plutôt long, qu'elle effectue par tâtonnement, en se référant à la fois à des éléments culturels et à des personnes ressources.

« Ben après je fonctionne sur de la recherche en amont, qui est de la recherche, ben genre là je vais à la bibliothèque (…) je regarde des films, je feuillette genre il y a des auteurs, des esthétiques... Parce que sur la création en espace public on travaille quoi en tout cas moi je travaille beaucoup sur ce qui est visuel et l'image, je pars beaucoup d'images, après je fais appel à des gens qui sont dramaturges pour m'aider à écrire quelque chose. Parce que comme je ne me base pas sur des textes de théâtreux, et que je trouve que la dramaturgie elle est super importante, mais après je fais appel à des gens qui sont capables de, d'articuler les images que j'ai et ce que j'ai envie de raconter dans une sorte de... De dramaturgie et puis d'une finesse d'écriture que je, que j'ai moins. Et puis euh, oui, voilà, il y a des fois des films, des livres, des choses. Donc je découpe, je colle, bon... Des choses, des sensations en gros, des choses que je vis, des choses qui me surprennent, ou que je vais noter au fil et à mesure que je suis en, que j'avance dans la création. »

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

De la même façon que Ielena, Nolwenn note l'état de ses recherches. Dans son carnet, pour préparer ses projets, ses dessins, ses gravures, elle commence par du texte écrit. Comme Ielena, elle va agrémenter son travail de recherches, de références et constituer des « *archives* » sur les éléments qui l'intéresse. A l'instar de Ielena, l'écrit est une façon de structurer sa création, il lui permet notamment de réfléchir à la mise en espace de son travail, à la construction de projets.

« Je commence par écrire généralement. C'est toujours, ça commence toujours par les notes qui sont donc accompagnées de petits croquis. Alors des petits croquis qui ne sont pas du tout appliqués hein, c'est vraiment des croquis, c'est juste jeté, c'est juste une idée jetée. Voilà par rapport à une disposition souvent, une mise en espace, surtout des croquis

de mise en espace. Donc euh, je vais dessiner surtout pour mes projets d'installation et de volume. Mais je ne vais pas dessiner en fait dans mes carnets pour mes projets de dessins. Voilà ça va être juste à l'écrit. Mais par contre pour mes dessins je me nourris toujours beaucoup d'images, je, j'ai des archives d'images, parce que, parce que pour moi se concentrer juste avec son univers, son vocabulaire propre ce n'est pas suffisant, moi j'ai besoin de me nourrir avec toutes ces images dans lesquelles on baigne en fait. Donc j'archive plein d'images, donc je les archive par thème. Voilà et dès que j'ai besoin, dès que je me sens un petit peu, même quand je dessine souvent je les re-regarde. Je les regarde et j'en ai même je m'en sers comme modèle hein ! J'en ai plusieurs devant moi et hop, je prends juste des bouts, juste un détail où vraiment une forme globale et tout ça, ça me permet d'avoir un vocabulaire graphique extrêmement riche, extrêmement varié. Mais c'est grâce à ces images. (…) C'est dans des classeurs ou dans des piles, dans des tiroirs n'importe comment. (…) Je les archive à peu près mais, voilà c'est en vrac quoi. Ça reste en vrac. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Pourtant, contrairement à Ielena, Nolwenn ne se sert pas de ces étapes de travail pour faire financer ses projets. Pour elle le travail préparatoire ne se montre pas, il ne s'instrumentalise pas, il est intime et n'existe que pour elle.

« Ça fait partie, c'est mon processus, ça n'a pas du tout, pour moi ça n'a aucun intérêt d'être montré, aucun intérêt. C'est mon dispositif, c'est mon processus perso. Je... D'ailleurs j'ai beaucoup de mal avec ces dispositifs où on présente le processus en fait de création au public. Ça je trouve ça hyper emmerdant moi, c'est le genre de truc, non, ça ne fait pas du tout partie de ma philosophie de création. (…) Je ne montre que des pièces qui sont exposables. Ou à la rigueur des pièces en cours. Voilà mais qui sont suffisamment identifiables où on peut suffisamment saisir où je vais aller. Voilà. Mais sinon non. Tout le reste, tout le reste c'est dans mon atelier, et généralement c'est scellé, je ne montre ça à personne. Même d'atelier j'ai besoin de travailler seule. Quand je dessine je suis seule. J'ai beaucoup de mal quand il y a du monde. Donc je ne partage pas d'atelier collectif. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Le processus de création de Nolwenn, qui relève encore du champ lexical du labeur, est aussi quelque chose de privé, de personnel, une sorte de « cuisine interne » qui s'effectue en vase clos, dans son atelier, sans témoin. Exposer ce travail lui paraît « *hyper emmerdant* » : à la fois sans intérêt et déplacé, gênant. Dans ce sens, Nolwenn correspond à l'analyse proposée par Sophie Le Coq[227] sur « *la face cachée du travail artistique* ».

« Si on rapporte l'activité artistique à n'importe quelle autre activité professionnelle, on ne s'étonnera pas qu'une phase de fabrication préside à la présentation de la proposition artistique. C'est ce que nous pourrions nommer la face cachée du travail artistique, ou encore la "cuisine" de l'artiste, espace social réservé à ceux qui partagent le secret professionnel. Ce pan de l'activité où s'élabore la proposition artistique demeure d'autant plus à l'abri des regards des non-initiés qu'il abrite un mystère qui connote souvent les discours des artistes : l'idéologie de la création. »

Tout le travail de Louise puise ses racines dans ses petits carnets. Elle revient sur chaque élément qu'elle y a dessiné et transforme ses esquisses dans différents types de projet.

« J'ai toujours un carnet. Et du coup, celui-là n'est pas très riche (elle me montre celui qu'elle a posé sur la table en début d'entretien) mais, il va y avoir des petites choses qui s'inscrivent là, donc, et à un moment donné un des personnages qui va s'inscrire ou une

227Sophie Le Coq, 'Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ?', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp. 111–131. p.124

histoire, parce que ça peut être aussi des bouts d'histoire, des découpages, des démarrages d'histoire, c'est très mélangé dans ce carnet, il y a des choses qui vont refaire surface. Et par carnet il y a peut-être une ou deux bonnes idées mais pff, même avant qu'il soit terminé je peux la repérer et l'exploiter. Donc en fait celui-ci (elle me montre un dessin dans son carnet) va devenir un vitrail. Voilà parce que enfin c'est vraiment, ça va dépendre du moment ça va dépendre de ce que je suis en train de faire. Mais une bonne idée va pouvoir servir de façons différentes selon ce que je vais être en train de faire. Je vais l'adapter en fait. Et la plupart de mes histoires commencent dans les carnets. (...)Et ensuite je le retravaille, en essayant de ne pas perdre la flamme parce que souvent plus on retravaille et plus on lisse. (Rires) C'est le plus dur pour moi, c'est de garder le côté vivant. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice

Quand elle parle de ces méthodes de travail, de son carnet de croquis, Louise explique bien qu'il s'agit d'un premier jet, de quelque chose d'assez spontané, d'un exercice quotidien. Elle a toujours peur de perdre « *la flamme* » quand il faut revenir sur ces premières esquisses : en travaillant et en faisant évoluer son travail elle a peur de le rendre trop « *lisse* ». Pourtant elle valorise le fait de reprendre et de perfectionner ses premiers croquis.

Séverine réalise elle aussi des croquis. Elle part de ses croquis pour amplifier les formes, retravailler les sujets, produire des œuvres personnelles finalement assez éloignées de ses premières esquisses réalistes.

« Alors moi je fais du modèle vivant, donc avec des poses rapides, je vais dans un atelier où on a un modèle et plusieurs peintres. (…) Moi ça me booste parce que déjà, de voir ce que font les autres quand on a le même modèle, la même pose et on interprète de façon très différente. Et puis c'est que du rapide donc c'est vraiment de l'entraînement. Et donc après moi je repars de mes croquis, pas que mais entre autres. Je repars de mes croquis et euh, ben je, je les interprète à ma sauce en fait hein. Parce que bon moi j'ai tendance à déformer, à amplifier, à délirer un peu sur le corps féminin donc euh je les traduis de cette façon-là mais souvent au départ il y a une pause qui a été prise par un modèle, parce que le modèle il apporte beaucoup quand même malgré tout. On ne fait pas, un bon modèle, c'est inestimable ! »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Comme pour Nolwenn, l'évolution des premiers croquis de Séverine ne s'expose pas. La transformation que Séverine effectue à partir du modèle vivant est personnelle, c'est ce qui fait la spécificité de son travail. Elle dit qu'elle « *interprète à (sa) sauce* » la pose qui a été prise par le modèle : c'est en effectuant ce travail d'interprétation qu'elle fait œuvre et crée quelque chose de nouveau. En dehors de ce travail d'amélioration, Séverine effectue elle aussi des recherches et s'appuie notamment sur des livres et des photographies. Au lieu de rassembler ces investigations dans un carnet elle les affiche sur un mur de son atelier, pour les avoir sous les yeux quand elle travaille.

« Donc ouais, je pars souvent de ça mais j'ai aussi dans mon atelier, vous verrez, voilà j'ai une, une bibliothèque qui est remplie à ras bord maintenant, (rires) donc il faut que je fasse du tri, voilà de bouquins de, voilà moi je... Je regarde tout ce qui s'est fait avant aussi bien Matisse, Modigliani, tout ça, même... Voilà je vois un truc sympa dans un magazine, je l'accroche au mur quoi. Donc visuellement ouais, on se nourrit de plein de choses. (…) Ça peut-être des choses toutes bêtes, des formes vues dans une pub, des trucs, des dessins gribouillés sur un mur, ça peut être vraiment varié hein. L'autre jour j'ai été voir ma sœur à Marseille, il y a des magnifiques, enfin c'est pas des graffs hein, c'est des dessins sur les

murs de Marseille, des véritables dessins, des fresques faites par plusieurs artistes partout. C'est génial je me suis régalée, j'ai pris plein de photos j'ai trouvé que… Après c'est pas une question de copie c'est que des fois on voit quelque chose, un assemblage de couleurs, des trucs qui…Et après il faut le digérer et le ressortir autrement. Le tout c'est pas de s'enfermer dedans non plus, il faut arriver à… De toute façon l'inspiration ça vient de là. On ne peut pas s'inspirer de rien. Il y a des gens qui s'inspirent de la nature, il y en a d'autres qui s'inspirent euh, de plein de choses. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Chantal, elle, effectue également le même travail de recherche, elle dit aimer particulièrement ces temps où elle peut s'immerger dans une réflexion sur les objets qu'elle crée. Dans la compagnie où elle travaille actuellement, les méthodes du metteur en scène ne lui permettent pas toujours d'effectuer ce travail préparatoire et cela lui manque.

*« Ben en fait la…, la façon de travailler de ******** (metteur en scène de la compagnie actuelle) donc le metteur en scène de la compagnie est un petit peu particulier. En ça qu'il euh… Que tout avance en même temps. (…) Il ne le sait pas forcément à l'avance. Il a un peu des idées mais en fait tout se construit ensemble. (…) Tout se construit en même temps. Donc (…) de ces (…) premières recherches, premiers ressentis en répétition et bien pour la répétition suivante il fallait euh, avoir commencé à amorcer euh, un accessoire correspondant à ce qui s'était dessiné pendant le, pendant la répétition. Ça c'est une grande particularité de sa façon de travailler. (…) Ça peut être un petit peu frustrant cette façon de bosser parce que… Je trouve que ça empêche un peu le travail de recherche. Quand on sait que, il y a telle chose, même si on n'a pas tous les détails, que ce n'est pas complètement abouti mais que l'on sait que le metteur en scène va partir sur telle piste. On peut à l'avance, et ça moi c'est un boulot que j'adore ! Commencer la recherche quoi. Commencer à étayer, que ce soit par euh, aller voir ce que d'autres artistes ont fait (…) … D'aller chercher au niveau historique… Voilà il y a tout un boulot de recherche que du coup dans cette façon de travailler on n'a pas vraiment. Puisque il faut être dans la réactivité euh… Il faut commencer à construire tout de suite euh… Même si c'est que des prototypes mais voilà, il faut en fait construire, travailler avec les mains tout de suite. Alors qu'il y a un aspect recherche préalable qui est, qui est hyper intéressant, très enrichissant, et du coup qu'on n'a pas forcément quoi ! »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal souligne, à de nombreuses reprises, combien elle aime s'immerger dans d'autres œuvres pour s'inspirer, pour créer quelque chose de nouveau. Elle met vraiment l'accent sur l'étape de la recherche comme ce qui fait la spécificité de son travail. Elle s'honore de revendiquer la précision avec laquelle elle a pu préparer ses créations.

« Après ben effectivement, quelque part mes recherches elles ont commencé euh… Quand j'étais petite et que j'avais ma boîte de couleurs et que, et que je cherchais sur quoi la couleur tenait le mieux mais… (…) Après depuis que je suis toute petite quelque part, de tout ce que j'ai pu rechercher ou rencontrer comme, comme matériaux différents ou fabriquer ou… M'a forcément amené quelque chose donc euh… Mais c'est ce plaisir de, ben de passer des heures dans, dans les bouquins, dans les bibliothèques, dans les, dans les expos… Pour aller se, s'enrichir et se, s'inspirer de ce qui se fait, ce qui se fait déjà quoi ! D'ailleurs je pense qu'on invente… On invente rien de spécial quoi ! Que… On remanie. (…) On se donne le sentiment de créer ! (rire) Mais quelque part on l'a comme on décide. (silence) »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques

Nous remarquons que, dans les entretiens recensés jusqu'à présent, la culture à laquelle il est fait

référence est une culture légitime : les éléments auxquels s'identifient les enquêtées proviennent des traditions artistiques classiques, des procédés de travail reconnus comme opérants et des repères consensuels de ce qui constitue le processus créatif. Les enquêtées parlent beaucoup de livres, d'institutions culturelles (musées, bibliothèques, théâtres), d'œuvres d'art... Même si certaines, comme Séverine, s'inspirent aussi d'éléments de la culture populaire (graffiti, publicité), le recours à la culture légitime[228] est une façon pour les artistes de valoriser leurs propres créations. Dire ce qui nous nourrit est aussi une façon de décrire qui l'on est, où on se situe dans les mondes de l'art, dans quelle filiation.

Ainsi Morgane revendique des apports culturels très « scolaires » pour enrichir son œuvre.

> *« Je réagis quand je voyage, je vais dans une ville nouvelle, dans un pays nouveau. Alors la plupart des gens prennent des photos des monuments, des paysages. Oui aussi mais beaucoup de panneaux ! (Rires) Tous les panneaux insolites, enfin qui sont pour nous insolites (…) Donc ça m'inspire des peintures quand je reviens. Et j'ai étendu aussi aujourd'hui mes références à la musique, à l'architecture, à l'histoire. Tout ce qui va à un moment donné... Voilà je vois un spectacle de danse, j'ai envie de faire un spectacle sur la danse. Je vais dans une ville que je ne connais pas, je vais faire une peinture sur le sujet. Je vais visiter un monument, ben je vais faire... Voilà c'est à chaque fois... Il n'y a pas de règle en fait. »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Morgane dit qu'il n'y a pas de « *règle* » mais je pense qu'elles existent, elles sont implicites[229]. Quand elles décrivent leurs sources d'inspiration, plusieurs enquêtées font ainsi appel à la littérature, à des artistes reconnus, à des choses « *sérieuses* » qui donnent du poids à leur création.

Claudine et Faustine, les deux chorégraphes de mon enquête, présentent la littérature comme

228Nous entendons par « culture légitime » la culture savante, venues des classes bourgeoises. Nous nous appuyons ici sur Lahire décrivant la « théorie de la légitimité culturelle », héritée de *La Distinction* bourdieusienne : *« Cette sociologie entend saisir la* distribution inégale *des œuvres, des compétences culturelles et des pratiques. C'est une sociologie des* inégalités culturelles *et des* fonctions sociales de la culture dominante *et, en tout premier lieu , celle de distinction culturelle. Il y a en effet, un* profit de distinction *à se démarquer du "vulgaire" (dans les deux sens du terme : le "commun" et le "grossier"), profit qui s'accompagne d'un* profit de légitimité*, profit par excellence, consistant dans le fait de se sentir* justifié d'exister *(comme on existe),* d'être comme il faut *(être)". »* p.36 in Bernard Lahire, *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi* (Découverte, 2004). Nous insisterons néanmoins sur la relativité de cet « *effet de légitimité* » puisque : *« Le monde social n'est jamais unifié au point où il ne permettrait l'existence que d'une seule et unique échelle de légitimité culturelle (celle qu'impose une partie, et une partie seulement des dominants), au point que l'on observerait un monopole exclusif (même s'il est en débat dans les classes dominantes) de la définition de la culture légitime et une reconnaissance unanime et sans faille de cette légitimité de la part de l'ensemble des dominés. Parler même d' "effet de légitimité" au singulier présuppose l'existence d'une seule et unique source de légitimité qui s'impose à tous quelle que soit sa condition ou sa position dans l'espace social. Or, (…) l'effet de légitimité qui s'impose peut très bien être produit par un groupe social (…) ou la communauté familiale lorsque celui qui est interrogé vise à être le plus conforme possible à la définition du "beau" ou du "bien" dans son groupe. »* p. 53 Idem

229Un peu comme les musiciens de bal rencontrés par Marc Perrenoud, Morgane, comme Chantal et Séverine, quand elle décrit ce dont elle s'inspire, mobilise des compétences construites dans une forme d'acculturation. Comme les musiciens de bal elle a intégré le fait qu'il existe des normes, des connaissances à avoir pour paraître compétent : « *De fait, la modalité de pratique spécifique à un* "ethos du bal" *s'apparente souvent à un emploi de technicien supérieur-prestataire de services dont l'employeur peut mesurer l'efficacité au contentement du public/client, ce dernier étant lui-même en mesure de quantifier la valeur de la performance proposée en appréciant, le cas échéant, son degré de conformité avec la version originale du morceau ou, du moins, en vérifiant que tous les signes, toutes les garanties de la compétence (virtuosité, mise en place, efficacité) lui sont fournis. Pourtant, on ne saurait réduire cette posture à la mise en œuvre dépassionnée de compétences acquises. Les musiciens de bal que j'ai rencontrés et côtoyés défendent, pour la plupart, l'idée de* "faire plaisir aux gens". *(...) Clairement inscrit dans un régime de communauté propre à légitimer la compétence, le bal constitue un espace de stabilité symbolique pour les* musicos *qui en acceptent les règles. »* in Marc Perrenoud, 'La figure du musicos: Musiques populaires contemporaines et pratique de masse', *Ethnologie française*, 33.4 (2003), pp. 683–688. p. 685

une ressource particulièrement importante pour leurs créations. Ainsi Claudine part-elle toujours d'une lecture, qu'elle adapte à son travail et à partir duquel elle écrit un synopsis précis.

> *« Au départ non, l'histoire c'est moi. Je pars d'une envie de faire. Il y a eu un spectacle que j'aimerais remonter (…) qui était inspiré du livre d'Ingrid Betancourt et de son expérience en captivité. Donc j'ai lu avec grand intérêt son... Son aventure négative pendant 6 ans. J'ai retenu certains chapitres. Et parallèlement j'étais quand même touchée par tous ces gens en captivité où médiatiquement on parlait beaucoup, beaucoup de ça. En 2011, et donc de sa sortie, de la sortie des autres etc. Donc j'écoutais, je mangeais, je me nourrissais beaucoup de ça, où j'avais besoin de comprendre comment on peut survivre, comment... C'est plutôt ça qui me touche, de savoir comment on peut gérer, comment on peut survivre à ça etc. Et en même temps en contrepoids j'ai lu beaucoup et je me suis intéressée à "La Caverne" de Platon, que j'ai étudiée, que j'ai regardée et j'ai vu qu'il y avait quand même, même là des similitudes. Sur la psychologie de l'enfermement, physiologique, pas psychologique, qui devient psychologique mais au départ physiologique. Donc j'ai monté une pièce chorégraphique (...) avec un cinéaste qui a filmé dans les rivières, le torrent (…) Et j'ai monté un spectacle vraiment sur l'enfermement. Au départ il y a une image sur l'écran, sur le cyclo de grotte. Je les ai imaginés dans une grotte et j'ai pris des bribes du livre pour m'inspirer de certaines gestuelles. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Claudine analyse donc son travail préparatoire comme quelque chose de très intellectuel, mais aussi de très abstrait. Se rattacher à la littérature, à la philosophie c'est, il me semble, une façon de rendre légitime ses œuvres. A partir de ces inspirations valorisantes, Claudine insiste, elle aussi, sur le besoin qu'elle peut ressentir de structurer son travail. Elle raconte donc comment elle passe par l'écrit, effectue une sorte de synthèse sur papier qu'elle communique ensuite à ses interprètes.

> *« Au début je, j'écris beaucoup, j'écris d'ailleurs après il faut que je mette des numéros à mes feuilles, parce que je me dis : "Ça je vais le mettre où ?" C'est plein de réflexions qui sont notées là ou là. Ou comme pour le bouquin d'Ingrid Betancourt des réflexions, des chapitres que je voulais utiliser. Donc tant que ça ce n'est pas mis au propre, je ne le montre pas. (…) Après je fais un résumé de toutes mes feuilles, un résumé très clair, précis, concis pour que mes danseurs puissent comprendre tout de suite l'histoire ou la thématique. Et après ben on dirige par morceau quoi, d'après le texte je dis, voilà. (…) Je mets des mots très précis de réflexion de l'identité qu'on peut se choisir et à partir de là on se crée un personnage et en même temps je regarde beaucoup comment sont les interprètes, quel tempérament, comment ils réagissent par rapport... Très pudique ou pas, etc. Et je tiens compte de ça. De ce que moi je perçois d'eux. Pour renforcer et donner une justesse à mon travail je les utilise quand même dans leur propre personnalité. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Comme Ielena, en fonction de ce qu'elle veut créer, Claudine s'entoure de personnes ressources, de professionnels qui vont l'accompagner sur les aspects techniques de sa création. Il s'est agi, dans un premier temps, du cinéaste qui lui propose des images supports, puis, dans un deuxième temps, des interprètes de sa compagnie qui vont lui servir de support pour créer les rôles qu'elle veut mettre en scène.

Le rapport à la littérature de Faustine est lui aussi très présent. Quand elle crée, Faustine s'inspire de ses lectures, elle fait dialoguer différents auteurs. Elle s'appuie aussi sur d'autres professionnels qui vont enrichir son travail.

> *« J'utilise pas mal de différents trucs. Le dernier (spectacle), celui qui tournait là jusqu'à maintenant (...) lui il est parti ben d'idées dans la tête, de... D'une envie de raconter, enfin*

de travailler sur une thématique. C'était comment tenir debout. Donc bon, plein de pistes. Et puis je me suis appuyée, pour lui je me suis appuyée sur un livre, donc c'était dialoguer un peu avec un roman. Voilà, un roman de Ryû Murakami qui s'appelle "Les bébés de la consigne automatique" où c'est l'histoire de 2 personnages qui apprennent enfin, qui ont un parcours initiatique. Donc à tenir debout, enfin, pas tenir debout mais... Donc j'ai un peu construit le spectacle en m'appuyant un peu sur cette, ce livre, c'était un peu une interprétation, narrative du coup, pour construire mes tableaux , mes étapes, l'évolution du... Du spectacle. J'ai aussi écrit. Je me suis aussi inspirée pour ce travail-là de Henri Michaud. Enfin j'ai, on peut dire, dialogué avec la poésie d'Henri Michaud. Et j'ai aussi écrit des textes qui interviennent dans le spectacle. Il y a de la vidéo, je travaille, je discute aussi beaucoup avec d'autres gens. Donc il y a un vidéaste avec qui j'ai travaillé. Le, la personne qui a fait la bande-son aussi c'est un vrai interlocuteur, au-delà de son travail de musicien. C'est aussi, voilà c'est des discussions beaucoup, pareil avec la costumière on en a beaucoup beaucoup parlé avant de, de... (Silence) De créer les costumes tout ça. En fait ouais, on discute de tout, en général les gens avec qui je travaille c'est aussi des interlocuteurs pour construire le spectacle quoi. (…) Voilà sur quoi je m'appuie. J'écris pas mal ! J'écris beaucoup, j'allais dire d'une façon, d'une manière scripturale. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse interprète.

Comme Nolwenn ou Claudine, Faustine souligne l'importance de l'écrit dans son travail. Le texte est à la fois ce qui lui permet de structurer ses idées mais aussi ce qui va lui servir pour communiquer avec ses collaborateurs[230].

Il faut à Faustine des temps et des lieux réservés à son travail de création. En cela, elle revendique l'idée que créer est un travail qui a besoin d'un espace et d'une chronologie particulière. En parlant de cette dimension concrète et matérielle du travail, Faustine met en avant la difficulté de se consacrer entièrement à une création quand on est pris dans d'autres aspects du quotidien. Il faudrait donc, selon elle, parvenir à s'extraire de l'ordinaire pour réussir à produire une œuvre.

*« L'écriture elle peut venir n'importe quand, n'importe où. Après j'ai besoin d'un temps défini pour m'arrêter en fait. Pour mettre en forme ce que je suis en train de penser disons. Et le travail préparatoire, oui, ça peut être n'importe où. Après j'ai des lieux de travail après pour la danse, pour construire, des résidences. (…) Sur ********* (la ville où nous sommes) il y a pas mal de lieux, je n'ai pas de lieu à moi. Mais je fais des demandes. Donc il faut prévoir à l'avance donc ça demande d'être un peu organisé. Parce que c'est souvent 6 mois si ce n'est un an à l'avance pour faire les réservations. Donc il y a des, il y a différents lieux qui sont partenaires du coup. Et puis à Paris je suis allée, c'est l'occasion aussi des rencontres, d'aller, de se déplacer, de rencontrer d'autres équipes. En général quand on travaille quelque part il y a plusieurs studios où on travaille donc on peut aussi rencontrer d'autres artistes. »*

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse interprète.

Faustine décrit les résidences[231] comme des moments privilégiés où elle peut se consacrer

230On notera d'ailleurs l'importance de l'écrit dans la quasi-totalité des entretiens. Le fait que l'ensemble des compétences liées à l'écriture reviennent souvent n'est pas un hasard, parmi les enquêtées nombreuses sont celles qui avaient déjà pu développer ces capacités littéraires dans le cadre d'études supérieures ou d'une profession liée au texte. Comme dans le cas des musiciens underground étudiés par Anna Zaytseva, les compétences artistiques sont en cohérence avec les compétences acquises en dehors des mondes de l'art : *« En observant dans les biographies de ces militants les corrélations durables entre le militantisme musical/politique et les métiers de la communication/animation/ éducation, on se rend mieux compte du caractère universaliste et convertible des dispositions et des compétences dans la médiation socioculturelle qui sont au cœur des pratiques des activistes du rock engagé. »* in Anna Zaytseva, '« À la scène comme à la ville » : engagements multiples des musiciens underground', *Ethnologie française*, 38.1 (2008), pp. 129–137. p.134

231*« Une résidence est un lieu qui accueille un ou plusieurs artistes pour que celui-ci ou ceux-ci effectuent un travail de recherche ou de création, sans qu'il n'y ait d'obligation de résultat. La création sera facilitée grâce à la mise à disposition d'un lieu de vie et de création, des moyens financiers, techniques et humains. Sur le terrain, cet idéal est*

entièrement à ses créations. De la même façon les échéances que ce type de dispositif impose lui permettent de se mobiliser autour d'une date-butoir.

> *« Ben là c'était un peu par hasard, c'est un peu, je me suis emparée disons de cette proposition qu'on m'avait faite de faire une espèce de performance. Pour commencer à mettre en forme ces idées, cette envie de création que j'avais dans la tête. Et donc souvent il me faut une espèce de dead line. (…) Un rendez-vous public ça aide vachement à se mettre dans le travail quoi. (…) L'autre création là, (…) ça s'est passé comme ça. Il y a quelqu'un qui m'a dit : "Tiens je fais un festival de solos tu veux, t'as pas quelque chose à me proposer ?" Et je m'en suis emparée (...), je n'avais encore rien mais des idées dans la tête, j'ai fait "oui, oui." Pour me lancer. Et du coup je vais travailler comme ça, là j'ai d'autres dates d'étapes de travail qui sont prévues. Dates publiques qui vont m'obliger à bosser, parce que sinon, j'ai 40 000 choses à faire. Et ça c'est mes projets perso. Je ne suis pas vraiment a priori payée pour le préparer, pour le travail... Donc ça passe tout le temps après le reste. Donc si je n'ai pas de dates, euh, je ne suis pas... (…) Donc ça fonctionne pas mal comme ça. »*

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse interprète.

Nous comprenons ainsi que, à l'instar de nombreux autres univers de travail, la nécessité d'avoir des échéances puisse stimuler la créativité. La résidence ou la date publique[232] jouent pour Faustine le rôle de catalyseur comme dans le cas d'un rapport à rendre, d'une réunion à préparer, d'un article à soumettre. Ce catalyseur va lui permettre de cristalliser, à un moment donné, l'état de son travail et la façon dont elle souhaite le montrer.

Dans le travail préparatoire et en analysant ce qui stimule la créativité, Corine cite l'exemple du retour sur son propre ouvrage que peuvent lui offrir des outils techniques comme la vidéo ou la prise de son. En se regardant ou en s'écoutant jouer elle modifie sa façon de travailler.

> *« Ouais en fait on note, (rires) on note tout. Et d'ailleurs je ne note pas assez. (…) Alors là ouais, ça c'est un outil merveilleux, la caméra, en fait on filme les répètes, on filme vachement. (…) Ça c'est vraiment une super trace de travail. Et ça c'était quand euh, quand on avait travaillé avec un metteur en scène là (...) il a dit : "Là vous avez une caméra, c'est super de filmer et tout." Et euh... Et on est venu avec une caméra et on s'est dit : "Whaouh, c'est vraiment, c'est vraiment un super outil !" Avec le Zoom (enregistreur numérique) aussi. Surtout quand la partie musicale, quand on travaille le texte, ça c'est avec les musiciens, ça veut dire qu'il y a toute une partie (…) il y a toute une partie (sur le dernier spectacle) où on a travaillé sur l'accompagnement musical des textes. Donc du coup ouais, l'enregistrement c'est super ça ! Ouais, vachement bien. Et puis après on travaille que les déplacements, déplacements, musique, raccord etc. (…) Par contre c'est vrai que je n'enregistre pas, je n'enregistre pas les idées au Zoom, je sais qu'il y en a qui le font, je prends plus des notes. »*

Corine, 44 ans, comédienne et metteure en scène et auteure.

Pour préparer ses créations Corine a donc besoin de prendre du recul, de se placer dans une position de réflexivité par rapport à son travail. En adoptant cette posture elle recueille aussi un ensemble de réactions et de critiques qui servent à construire ses compétences d'artiste[233].

---

très souvent bousculé et les conditions de résidences sont multiples, différentes et inégales quant à l'aide et au soutien apportés aux artistes dans ce cadre. » d'après le Ministère de la Culture et de la Communication à l'URL : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Foire-aux-questions/Arts-Plastiques/Qu-est-ce-qu-une-residence-d-artiste consultée en mai 2016

232 J'entends par là une représentation devant un public, quel qu'il soit.

233 Un peu de la même manière que l'entourage des coureurs cyclistes qui vont aider à reconnaître les compétences du sportif : *« La dynamique de valorisation des capacités du coureur par son entourage direct apparaît ici comme un puissant moteur de motivation dans son engagement. Les personnes qui gravitent autour du coureur, par leurs*

Pour préparer ses projets de film, Inès doit, quant à elle, écrire un scénario. Pour créer ce support écrit, elle s'entoure elle aussi de professionnels spécialistes de la chose. Pour elle ce moment est « *très long* » et « *très dur* » il s'agit d'un véritable travail de maturation qui lui paraît une tâche ardue. Elle a besoin elle aussi de s'entourer de collaborateurs pour bien traverser cette étape.

> *« Surtout si c'est, il y a que moi qui écris le scénario c'est très long, c'est très dur pour moi parce que je ne suis pas quelqu'un qui écrit, enfin qui est structuré dans l'écriture. Donc du coup j'ai beaucoup d'idées mais j'ai du mal à les structurer. Donc du coup en ce moment je travaille beaucoup avec des scénaristes. Donc là mon prochain film c'est un scénariste, UNE scénariste qui, avec qui je travaille. Donc là elle écrit, je lui fais des retours, on a un échange quoi. Si c'est moi qui écris toute seule c'est plus long parce que, ben parce que j'ai pas appris la... Enfin c'est pas que j'ai pas appris la structure, parce que je la connais en fait, je sais comment on écrit un scénario mais c'est, c'est compliqué pour moi de, de structurer des idées de... (…) Disons que quand on est, je sais pas j'imagine que quand on est à la fac ou des choses comme ça, c'est des choses que l'on apprend et qui sont beaucoup plus simples, c'est logique en fait. C'est des choses simples qu'on apprend et qui, et qu'on applique en fait dans les cours quoi. Mais le fait de pas l'avoir appris, c'est con quoi, mais c'est des choses qui me, qui me sont un peu étrangères en fait. Du coup moi j'ai ma propre structure. J'ai fait des films par exemple avec une structure particulière et je sais que les gens n'ont pas forcément compris ce que j'ai voulu dire en fait. Donc du coup ben... C'est pas mal de travailler avec des scénaristes parce que du coup on est presque sûr que les gens comprennent à peu près (rires) ce qu'on veut dire quoi. »*
>
> Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès raconte l'écriture comme quelque chose de difficile mais nécessaire. Difficile car il s'agit pour elle d'un savoir-faire qui s'apprend et qu'elle ne maîtrise pas. Nécessaire car c'est une étape indispensable pour la levée de financements nécessaires au tournage de ses films.

La recherche de financements est également un élément qu'Inès décrit comme « *fastidieux* » et « *long* ». Elle a pourtant conscience que cela fait partie de son travail, puisque c'est ce qui lui permet d'être directement rémunérée. La réalisatrice semble dire que ce type de partenariat, à visée commerciale, est aussi une façon de nouer des contacts humains nécessaires à la diffusion de son travail.

> *« Après il y a beaucoup de recherches de financements, de choses comme ça. Alors ça c'est pas moi qui le fais, c'est le producteur quoi. C'est des parties aussi un peu compliquées dans le milieu du cinéma parce que c'est très long. Et c'est très... fastidieux quoi. (…) En fait le cinéma c'est super bizarre comme milieu parce qu'il n'y a rien qui est fixe enfin il n'y a rien qui est normalisé en fait. Je ne sais pas comment dire ça en fait. (…) Il y a toujours différentes façons d'arriver à un même but en fait. Il y en a qui font des études, il y en a qui n'en font pas. Il y en a qui font des stages, il y en a qui n'en font pas. Il y en a qui sont pistonnés, il y en a d'autres qui ne le sont pas. Alors quand on veut, quand on a un projet en fait tout dépend de... Enfin on peut avoir déjà un producteur et le producteur te dit : "Bon ben, j'aimerais travailler avec toi et …" C'est ce qui se passe pour un autre projet là. "Essaye de me proposer des choses et je vais voir si ça m'intéresse." Donc là j'ai trouvé un, UNE scénariste et on bosse là-dessus. Et c'est un, c'est un cheminement comme ça un peu en commun. Là le projet dont je parle c'est un, j'ai rencontré un producteur qui est acteur*

---

investissements, leurs injonctions, leurs remarques, leurs félicitations ou leurs critiques etc., participent d'une dynamique globale qui met le coureur dans un flux d'informations et de "feedback" continus sur son activité. Au final, ils participent à ***un travail collectif de reconnaissance des compétences*** *du coureur dont la portée est tout aussi importante que le mode de reconnaissance institutionnel, car les effets circulaires qu'il suppose sont susceptibles d'accroître la valeur de l'athlète. »* in Nicolas Lefèvre, 'Construction sociale du don et de la vocation de cycliste', *Sociétés contemporaines*, 80.4 (2010), pp. 47–71. p.61

aussi et il voulait qu'on fasse un film. Donc je lui ai dit "Ben faisons déjà un court-métrage, on verra ce que ça donne". Et voilà après ben j'ai trouvé la scénariste qui a écrit des choses, donc c'est en cours là en fait, on est en, lui il est en recherche de financement et nous on finalise l'écriture quoi. »

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Cette partie du travail, racontée par Inès, me semble liée aux images du labeur car il s'agit de quelque chose de difficile pour elle mais d'incontournable. De la même façon, plusieurs enquêtées expliquent comment trouver des financements pour leurs projets est chronophage : à la fois très prenant mais peu satisfaisant par rapport à leurs aspirations artistiques. En mettant en avant la dimension économique de leur activité, les créatrices rencontrées la situent comme un emploi, une profession à part entière dans laquelle, telles des entrepreneuses, elles doivent réussir à vendre leurs projets. Nous détaillerons cette dimension économique dans le chapitre 9 consacré au statut et à l'insertion dans le monde professionnel.

Nous avons évoqué les compétences et les connaissances mobilisées pour revendiquer la dimension « laborieuse » de la création. Nous allons maintenant aborder avec Anaëlle le fait qu'un ensemble de dispositions sont également nécessaires. Dans son cas, elle est instrumentiste, et raconte qu'il faudrait pratiquer régulièrement pour entretenir son niveau de jeu.

« - Du coup le travail préparatoire il n'y en a pas vraiment ? C'est plutôt en travaillant sur des ébauches de chansons, en travaillant ensemble avec le groupe ?
-Oui. Il n'y a pas de travail préparatoire.
-A part un travail de l'instrument j'imagine ?
- Oui. (En chuchotant) Je travaille très peu mais il ne faut pas le dire ! Ça me fait chier de, je ne fais pas mes gammes tous les jours dans mon salon, non, non, non. Plus. Je l'ai fait pendant 15 ans. Et je ne le fais, je ne le fais plus.
-Il y a un stade où il n'y a plus besoin ?
-Ah si il y a toujours besoin ! Il y a toujours besoin parce que c'est comme, un instrument comme ça c'est comme du sport. Tu vois c'est comme si tu arrêtes l'entraînement, et ben tu le sens, tu le sens direct hein ! (…) Mais (en se remettant à chuchoter) je ne le fais pas. Je ne le fais pas assez, je devrais le faire plus. »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Anaëlle se compare à un sportif, et cette analogie n'est pas neutre, puisqu'elle souligne ainsi un travail physique d'incorporation des dispositions, processus largement décrypté par Wacquant[234] pour les boxeurs ou par Faure[235] pour les danseurs.

Les artistes rencontrées au cours de mon enquête mettent en avant un ensemble de savoir-faire :

234Loïc Wacquant, *Corps et âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (Agone, 2002). : *« Enfin, devenir boxeur, c'est s'approprier par imprégnation progressive un ensemble de mécanismes corporels et de schèmes mentaux si étroitement imbriqués qu'ils effacent la distinction entre le physique et le spirituel, entre ce qui relève des capacités athlétiques et ce qui tient des facultés morales et de la volonté. Le boxeur est un* engrenage vivant *du corps et de l'esprit qui fait fi de la frontière entre raison et passion, qui fait éclater l'opposition entre l'action et la représentation, et ce faisant offre un dépassement en acte de l'antinomie entre l'individuel et le collectif. »* p. 20

235Sylvia Faure, *Apprendre Par Corps: Socio-Anthropologie Des Techniques de Danse* (Paris: La Dispute, 2000). : *« Ainsi, le contexte de l'apprentissage de la danse donne à voir des gestes "attrapés" physiquement, appris corporellement à travers un rapport à l'espace, au temps, aux autres, dans des corps liés à des interactions langagières, faisant parfois appel à de la réflexivité et à des prises de conscience savamment organisées. Peu à peu les savoirs du corps se constituent, d'abord maladroitement. Puis, en se perfectionnant, ils se fixent dans la mémoire sensori-motrice et kinesthésique. L'objet de ce livre est de saisir les modalités de ce processus d'incorporation du métier de danseur. »* p.9

tenir un carnet de notes, s'appuyer sur des supports écrits, structurer ses idées, se livrer à un travail de recherche, trouver des financements... Ces attitudes professionnelles sont des compétences développées dans l'ensemble des activités artistiques qui positionnent nos enquêtées dans le rôle de travailleuses, maîtrisant un ensemble de connaissances et sachant faire ce qui est nécessaire pour développer leurs créations.

5.C. LES APTITUDES « IRRATIONNELLES »

Parmi les discours recueillis, de nombreuses paroles tendent à situer l'activité artistique comme un non-métier. Être artiste relèverait plus d'un mode de vie, d'une façon d'exister que du véritable exercice d'une profession. Comme l'a fait remarquer Michèle Vessilier-Ressi[236], de nombreux artistes affirment que leur activité n'est aucunement un métier.

> *« Question fondamentale : auteur, artiste, est-ce un métier ? (…) Dans le camp des "non" du passé figurent des noms illustres : l'art et la littérature n'ont jamais nourri qu'une minorité de leurs pratiquants, la technique et l'expérience ne sont pas toujours reconnues comme nécessaires (…). Artiste peut être pris comme un qualificatif et désigner toute personne "qui a le goût des arts, le sentiment du beau." Mais c'est confondre aspiration artistique et métier artistique. (…) Le camp des "oui" du questionnaire est beaucoup plus fourni que celui des "non" à l'idée de métier, en tant que source de revenus, C'est la logique de notre époque : le professionnalisme fut, chez les créateurs, une revendication des dernières décennies. Une idée neuve dans le monde de la bohème, allant de pair avec la demande d'un statut, notamment un minimum de sécurité sociale (…), et la volonté de gagner sa vie avec ses œuvres (…). »*

Bien sûr, ce refus d'attribuer à l'activité artistique le statut de « profession » à part entière est une construction sociale. Nous allons essayer de voir comment elle se raconte et la façon dont on peut l'analyser. A l'instar de Nathalie Heinich[237], nous partirons du principe que les « aptitudes irrationnelles » évoquées par les femmes artistes interviewées, en grande partie liées à l'inspiration, ont été forgées par l'accumulation d'expériences artistiques même si cela peut paraître antinomique.

> *« L'apprentissage n'est d'ailleurs pas exclusif du travail – et même du don. Car apprendre, c'est incorporer des ressources, des compétences que l'on ne possédait pas et qui, comme le travail, peuvent fort bien s'ajouter au don, avec lequel on est né : en dépit de leurs oppositions les deux modèles, professionnel et vocationnel, sont parfaitement conciliables sur le plan pratique. »*

Les enquêtées revendiquent tout d'abord une forme de spontanéité, d'intuition. Il s'agit de mettre en avant les premières énergies guidant leurs œuvres et de discréditer un travail technique trop approfondi qui viendrait nuire à l'intégrité des travaux produits.

Morgane explique comment, en parallèle à ses tableaux sur toile (préparés, planifiés à l'avance), elle se ménage une activité de peinture directe sur matériau de récupération dans laquelle elle se laisse plus « porter » par le support.

> *« Alors je le fais plus facilement sur des panneaux. Parce que j'ai vraiment deux productions. Production picturale, peinture acrylique sur toile, donc avec cet univers de référence très varié, ce que je vois, ce que j'entends. Et euh, j'ai l'univers panneau pur,*

236Michèle Vessilier-Ressi, *La Condition D'artiste: Regards Sur L'art, L'argent et La Société: Les écrivains, Peintres, Sculpteurs, Graphistes, Cinéastes, Photographes, Compositeurs --Vus Par Eux-Mêmes--* (Paris: Maxima : Diffusion, Presses universitaires de France, 1997). p.57-63

237Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.65

donc panneau de récupération et là c'est souvent l'état dans lequel je trouve l'objet ou ce qu'il représente qui va m'inspirer son retournement. Là il n'y a pas de préparation sur ordinateur, il y a directement de la peinture ou du collage ou une intervention graphique sur le panneau lui-même. C'est une rencontre en fait. Je me dis : "Tiens ce panneau il est marrant... Qu'est-ce que je pourrais faire dessus ?" »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

En présentant cet aspect de son travail comme « *une rencontre* », Morgane plaque l'idée du « naturel » avec lequel lui viendraient certaines idées. Évidemment cette rencontre ne peut se produire que grâce au stock de connaissances et aux dispositions que Morgane a incorporées et qui vont la rendre capable de se « laisser aller » à sa créativité.

Préparer un nouveau projet artistique c'est aussi, pour Rosalie, se plonger dans une forme d' « *inconnu* ». En valorisant la façon dont elle va arriver « vierge » de tout préjugé sur une nouvelle œuvre cela montre bien qu'elle recherche une forme d'authenticité et de spontanéité.

« Et moi je savais pas du coup à quoi m'attendre à ce moment là parce que je savais pas forcément où avaient lieu les répétitions, quels décors j'allais avoir, donc après techniquement j'étais complètement dans l'inconnu. Et même presque artistiquement parce que moi je... Du coup, depuis j'avais un peu trouvé mon, mon, mon "style" en quelque sorte mais je m'étais dit aussi que je pourrais en profiter aussi pour essayer d'autres choses ou expérimenter d'autres, d'autres appareils ou... Donc c'est vrai que à chaque fois quand même un projet ça reste un gros inconnu, au niveau de vraiment le type d'images que je vais faire. Par contre tout ce qu'on, tout ce qu'on prépare avant c'est l'aspect logistique. Et surtout moi je veux être sûre de savoir ce que eux veulent, si soit ils attendent quelque chose dans ces cas-là que j'ai toutes les infos ; soit ils m'ont fait appel parce qu'ils aimaient bien ce que je faisais et dans ces cas-là j'ai carte blanche donc c'est, ça c'est vraiment chouette. Là en l'occurrence c'était ça. Donc c'était super. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Dans cet extrait, nous percevons bien le goût que Rosalie met en avant pour l'imprévu qui lui permet comme elle le dit d' « *expérimenter* » des éléments nouveaux. Elle souligne toutefois que cet inconnu reste une prise de risque maîtrisée, puisqu'elle prépare de nombreux éléments de logistique qui vont lui permettre de s'assurer une production artistique, quelles que soient les conditions matérielles auxquelles elle est soumise. Ainsi Rosalie, qui valorise par ailleurs la spontanéité de sa création, s'appuie sur un ensemble de compétences acquises qui vont lui permettre d'anticiper un moment de création afin de s'assurer un contexte de travail convenable.

Dans le même ordre d'idées que le goût pour la spontanéité, plusieurs enquêtées racontent comment l'inspiration d'un projet peut leur parvenir à n'importe quelle heure et dans tout lieu de leur vie quotidienne.

Ainsi Claudine explique comment, même la nuit lors de son sommeil, elle conserve à portée de main le fameux « carnet » évoqué précédemment.

« J'écris, j'écris très mal mais j'écris beaucoup. J'ai toujours des carnets dans mon sac avec des crayons. Même la nuit j'ai des papiers à portée de main (rires) et des crayons. Où je n'allume même pas pour pouvoir écrire (rires) quand je suis en état de création. Après non. Au début je faisais des personnages, je fais plus des lignes, je travaille plus sur papier, hormis le texte que j'élabore et qui m'exige pendant des mois des notes ou des lectures. Où je prends encore des notes. Donc j'ai des plein, plein de carnets (rires). Parce que j'écris sur un, je prends l'autre, etc. »

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Dans les propos de Claudine, deux temps de travail s'opposent : celui de la construction et de la structuration que nous avons déjà évoqué, et celui de l'inspiration « *pure* » qui viendrait sans convocation, de manière impromptue. Or, l'inattendu de cette situation est, il me semble, fortement travaillé, favorisé par les dispositions que Claudine a développées et continue de mobiliser pour l'écriture et le dessin, la création en général. En gardant « *à portée de main* » dans son sac ou à son chevet de quoi écrire elle se rend disponible aux idées créatives qui pourraient la traverser, elle mobilise et développe des appétences qui ne sont spontanées qu'en apparence.

Sandrine déclare, elle aussi, expérimenter cette inspiration impromptue. Elle développe même tout un discours sur le rapport au temps qui serait selon elle, fondamentalement différent dans les activités artistiques par rapport aux autres professions.

> *« En fait il y a une, il y a une nouvelle donnée que j'expérimente tous les jours, c'est la donnée du temps ! Moi c'est quelque chose que dans ma vie d'avant, ma vie professionnelle d'avant je n'avais pas. Je n'avais jamais le temps. Le temps c'était toujours pour hier. Donc je courais toujours. Là aujourd'hui c'est complètement différent. Il faut que je laisse le temps aux choses ! Et en fait je m'aperçois que c'est comme ça que les choses maturent et prennent sens et prennent forme et en fait après c'est très simple. C'est fou ! Enfin c'est très simple... Peut-être parce que je ne fais pas des choses très compliquées mais... C'est fou à quel point j'arrive à ce que je veux parce que je me donne du temps. (...) D'abord j'ai pris un cahier, j'ai dit bon alors je vais essayer de noter des idées. Et rien ne me venait ! Donc cette page elle est restée à moitié blanche pendant voilà une semaine, huit jours et ça m'énervait ! Donc, voilà, je m'y suis prise autrement. Je suis partie sur ce... Je me suis fait confiance ! Je me suis dit : "Il y a ce mot qui t'a parlé tout de suite, pars sur celui-ci, oublie les autres !" Ensuite, voilà je suis partie libre, j'ai laissé les idées, ça pouvait être en train de faire à manger, j'avais une idée ! Ben oui je note parce que j'ai peur que ça, ça s'en aille ! (Rires) Mais voilà ça peut être en train de faire à manger, ça peut être en train de faire plein de trucs différents et c'est ça qui est nouveau pour moi. Moi avant je croyais qu'il fallait s'asseoir à la table de travail et mmmh ! (mimant l'effort et la concentration) et le vouloir très fort pour que ça vienne ! Et en fait c'est pas ça ! (…) Et ça c'est nouveau et ça c'est génial ! J'adore ça ! C'est à dire que c'est plein, ça prend toute ma vie mais c'est ça que j'aime. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine décrit dans cet entretien le temps long nécessaire à la création, la question de l'intuition et l'idée que l'art « *prend toute (la) vie* »[238]. En expliquant ces différents éléments, Sandrine expose comment elle a dû apprendre une nouvelle méthodologie de travail, s'astreindre à un rythme différent de celui qu'elle connaissait auparavant. Nous notons bien, ici, qu'une acculturation a été nécessaire à Sandrine pour actualiser ses dispositions artistiques et développer des compétences de confiance en soi, d'assurance en son travail. De la même façon, Berthille explique, elle aussi que des idées lui viennent « *n'importe quand* ». Nous développerons d'ailleurs plus amplement cette

238On peut rapprocher cette anecdote racontée par Sandrine de l'analyse faite par Nathalie Heinich sur l'angoisse de la page blanche : « *En outre cet investissement semble ne dépendre que partiellement de la volonté du sujet qui, s'il peut décider de "s'asseoir à sa table", n'a guère en revanche la maîtrise du moment où il pourra vraiment "s'y mettre". Et c'est dans cette zone intermédiaire entre la décision d'agir et l'abandon à une force vécue comme extérieure à soi que se loge l'"angoisse de la page blanche", qui fait à ce point partie de la panoplie de l'écrivain que beaucoup la mentionnent spontanément – souvent d'ailleurs pour la dénoncer au titre des "mythes", des "idées qu'on se fait" sur le métier d'écrivain.* » in Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.97

thématique des temps et des lieux consacrés au travail dans le chapitre 11 consacré à la vie privée. Force est de constater pour l'instant que l'activité artistique se mêle aux temps du quotidien.

Loubna pense par exemple que créer se ferait sans même s'en rendre vraiment compte, un peu spontanément, sans trop y réfléchir.

> *« Donc quand je crée, et ça je m'en rends compte après, j'ai tout dans la tête. Ben il faut se l'essayer quand même. Donc je le raconte un peu à haute voix, quand je conduis, quand... Voilà je répète mais c'est vraiment la musicalité des mots. (…) Dans mes histoires, alors pour les tout-petits je ponctue mes histoires par des petites ritournelles, par des petites chansons, par des petites onomatopées. Donc il y a vraiment un côté musical, dans ma façon de raconter. Pour les plus grands, pour les adultes et les plus grands j'introduis par des mélopées donc de la poésie chantée. (…) Et pour les chansons pour les adultes, la mélopée elle donne la clé de l'histoire. C'est à la fin de l'histoire qu'on se dit : "Ben oui c'était tout dans la petite chanson, enfin dans la poésie chantée... Tout était là." Donc voilà, mais je ne fais que me les dire dans ma tête du coup, ça travaille toujours. Et puis après un petit peu à haute voix, un petit peu... Voilà. »*

Loubna, 56 ans, conteuse

Ainsi, Loubna qui se raconte ses histoires « *quand (elle) condui(t)* » rejoint Sandrine à qui une idée arrive alors qu'elle est « *en train de faire à manger* ». Dans les deux cas sont mis en avant un savoir-être, une façon de se comporter qui les laissent disponibles à l'inspiration, plutôt qu'un savoir-faire lié à l'apprentissage d'une activité artistique.

Mais savoir-être « artiste », c'est aussi connaître les manières de se comporter face aux publics de l'art. Si les attitudes requises peuvent être diverses, la façon dont sont racontées ces expériences montre, en tout cas, qu'il s'agit d'un moment crucial lors duquel « la magie » opère ou non.

C'est ce type de situation que semble décrire Corine.

> *« La première sortie quoi, une sortie publique c'est... C'est violent quoi ! Et puis en même temps c'est super parce que ça donne un retour de ce qui va se passer, ça donne une projection aussi du spectacle. Tu vois si le spectacle voilà, il a sa place dans l'espace, s'il a sa place, enfin, bien sûr qu'il a sa place le spectacle en même temps puisque c'est des textes des gens enfin bref, ça pa... Ça me paraissait évident mais bon. On ne sait jamais quoi. (…) Et puis aussi on fait, on fait aussi des répétitions générales où on invite des gens à venir nous voir. Donc ça c'est important aussi pour voir où on avance et si on va dans la bonne direction. (…) Des gens avec qui on a l'habitude de travailler qui ne sont pas sur le spectacle mais du coup ils savent ce qu'on veut, ils savent comment on travaille et tout et donc, voilà ils nous font un retour qui n'est pas... (…) Et puis aussi nous on est, c'est comme dans n'importe quelle activité hein, on a le nez dans le guidon donc on ne se rend plus compte. Ils disent ben voilà là quand tu as, quand vous avez fait ça nous on n'a pas compris. »*

Corine, 44 ans, comédienne et metteure en scène et auteure.

Pour rendre sûre cette partie du savoir-être face au public, Corine s'est donc entourée d'experts dans le sens où elle a pris *« l'habitude de travailler »* avec certaines personnes du même milieu professionnel qu'elle et dont l'avis sur les représentations peut l'amener à en modifier le contenu. L'attitude des comédiens est donc particulièrement travaillée puis scrutée et retravaillée, on est loin de l'idée d'une œuvre « *brute* » ou d'une façon d'être « *naturelle* ».

Pauline considère d'ailleurs le fait de se mettre en scène comme contradictoire avec l'acte de création. Elle explique avoir du mal avec cette dimension de son travail et préférer les moments

plus solitaires[239] dans lesquels elle se retrouve face à elle-même dans l'acte de produire et non le devoir de « *se produire* » devant un public.

> *« Ben en fait c'est vraiment l'exercice créatif qui me plaît. J'ai beaucoup de questionnements sur l'exercice de se mettre en représentation. Donc j'aime ça, mais en fait ça me, je me rends compte que c'est... Ça me met dans des situations plus... Voilà où je doute beaucoup plus. Par rapport à des situations de spectacle. Donc c'est vrai que même avec le groupe vocal, et puis même avec ce projet maintenant toute seule, le fait d'aller sur scène il y a un truc, un truc où je suis toujours un peu insatisfaite et du coup il y a des choses que j'ai du mal à assumer. Alors que par exemple quand je fais de la vidéo, j'ai fait des clips pour mon projet musical, et ben là, j'ai une espèce de maîtrise du temps, des choses, enfin de comment aborder les choses et je me sens plus à l'aise avec ça donc. Une forme de maîtrise liée à, voilà au cadre, aussi au fait que c'est, ouais il y a un truc de prise de risques sur la scène qui est, qui est pas forcément évident à gérer quoi. (…) Mais bon après ça alterne, il y a des moments où on a des grands moments d'enthousiasme sur scène on se dit : "Ouah c'est vraiment, c'était super !" Et puis des fois (rires) c'était la cata. Du coup ça remet beaucoup de choses en question mais c'est... Ouais voilà la scène ce n'est pas forcément un élément dans lequel je me sens le plus à l'aise. (…) Ouais voilà (c'est plus) l'écriture de la musique, le passage en studio aussi avec les gens avec qui on peut être amené à travailler, ce qu'ils apportent, ce qu'il se passe voilà entre différents artistes qui se rassemblent à un moment donné pour créer quelque chose. Voilà»*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

Monter sur scène ne fait pas partie des compétences qui apparaissent comme « naturelles » à Pauline, elle ne s'y sent pas particulièrement « *à l'aise* ». Il ne s'agit donc pas d'une disposition qui s'accompagne d'appétence. Contrairement aux dispositions évoquées par Bernard Lahire[240], Pauline ne marque pas non plus de dégoût ou d'indifférence par rapport à cette partie de son expérience socialisatrice mais elle place son identité d'artiste dans d'autres temps de la création, qu'elle va valoriser.

D'une manière assez semblable, Séverine est mal à l'aise à l'idée de vendre ses œuvres ou d'être présente à une exposition. Il s'agit de dispositions qu'elle maîtrise mais de savoir-être dans lesquels elle ne s'investit pas, ne souhaite pas se reconnaître en tant qu'artiste.

> *« J'avoue que tenir des expos moi ça m'épuise parce que déjà... j'ai l'impression quelque part enfin, c'est pas vrai mais j'ai (…) un peu l'impression de perdre mon temps dans la mesure où je ne suis pas dans l'atelier donc je ne crée pas à ce moment-là. (…) Il faut faire un peu d'expo pour rencontrer le public et il faut aussi confier à d'autres le soin de vendre ce qu'on fait parce que sinon on ne s'en sort pas quoi ! Après ce qui est, l'idéal là c'est que je travaille avec une galeriste depuis pas très longtemps, elle elle maintient un lien (…) enfin elle m'envoie des mails donc je suis un peu au courant. Mais c'est vrai que quand je ne sais pas du tout, ça, ouais, quelque part c'est un peu frustrant. (…) Surtout pour des belles pièces ou des grands tableaux tout ça, de rencontrer des gens (…). Le fait de les rencontrer c'est pas que, c'est important même si on n'a pas beaucoup échangé verbalement. Parce que l'émotion je le vois (…) et ça me fait plaisir. (…) Par contre je suis, je ne fais pas partie de ces artistes qui sauraient faire le show, créer en direct ou... C'est pas des choses que je sais faire ça. Parce que je suis plutôt réservée et puis j'aime*

239 Comme l'a fait justement remarquer Nathalie Heinich, dire aimer être seul face à sa création c'est aussi affirmer sa singularité d'artiste : *« "Être seul", "être le seul" ou "la seule" : la proximité sémantique entre l'expression de la solitude et l'expression de la singularité n'est pas à négliger. Car l'une et l'autre sont intimement liées : le détachement des liens avec autrui entrave l'assimilation aux formes communes, en même temps que l'expérimentation de voies inédites fait obstacle à leur assimilation par autrui. On comprend ainsi que l'expérience de la solitude de l'écrivain soit si régulièrement évoquée dans l'univers de la création, dès lors qu'il s'organise dans la valorisation du singulier. »* in Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.131

240 Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*, Collection Essais & Recherches (Paris: Nathan, 2002). p.24

bien être dans mon atelier pour faire ça. Donc je ne saurais pas faire ça mais rencontrer les gens, ouais c'est quand même, échanger avec eux c'est quand même un truc important. Je trouve. Je ne pourrais pas travailler que avec des galeristes. Ça me, ça me dérangerait un peu. (…) Mais même des artistes qui sont des ours je pense qu'ils ont besoin d'avoir le retour en direct. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Dans les propos de Séverine, nous pouvons lire une forme de « naturalisation » des dispositions, c'est-à-dire qu'elle explique ne pas se sentir capable de « *créer en direct* » et avoir l'impression de « *perdre son temps* » à tenir ses expositions. Ainsi, elle démontre que ses dispositions à créer sont « naturelles », dans le sens où elles lui viennent beaucoup plus facilement que les attitudes qu'elle devrait développer vis-à-vis de son public. Séverine se montre pourtant consciente des enjeux forts de ce nécessaire lien avec les spectateurs, puisqu'elle souligne que, sans être son domaine de prédilection, elle ressent le « *besoin* » d'échanger avec eux et d'avoir un « *retour en direct* ».

En se présentant comme des artistes qui préfèrent les moments de création, face aux contraintes liées à la réalité économique du marché de l'art, Séverine et Pauline se présentent comme de « vraies » créatrices qui disent se désintéresser des aspects matérialistes de la production[241].

Pour valoriser, tout de même, la vente de ses œuvres, Séverine va jusqu'à prendre des détours en évoquant l'engagement, l'investissement psychologique nécessaire à la création. Elle justifie la difficulté de séparer ses implications émotionnelles de son travail.

« Ben en général oui, quand on finit un tableau ou une sculpture, le processus est quand même long, l'investissement il est énorme, psychologiquement hein je ne parle même pas autrement, que... ben quand vous mettez la dernière touche, pour vous dans votre tête il faut que ce soit, pas parfait parce que la perfection n'existe pas, abouti on va dire, abouti. Donc forcément c'est toujours la dernière qui a, auquel on est le plus attaché ! Et d'ailleurs moi quand je vends, ça ne me pose aucun problème de vendre, parce que je connais des peintres ou des sculpteurs auxquels ça pose problème, moi j'ai besoin, quand ça part ça veut dire aussi que vous passez à autre chose. C'est pas qu'une question financière. C'est quand vous vendez et bien, quelque part ça vous permet d'évoluer, d'aller vers autre chose, il y a aussi cette démarche-là. (…) C'est vrai qu'une pièce que je viens de finir je préfère la garder un mois ou deux quoi ! (Rires) Avant de la vendre parce que psychologiquement ouais j'ai besoin de passer à une autre étape. Je sais pas il doit y avoir, se détacher de ce qu'on vient de faire. Juste le temps... Quand c'est quelques jours c'est un peu, c'est un peu rapide (rires) Mais euh, c'est vrai que ça me pose, au contraire ça me pose, ça me fait énormément plaisir moi quand euh, pas que financièrement, ça me fait énormément plaisir que les gens se disent : "ben voilà ça j'y tiens, je veux l'acheter parce que ça me procure quelque chose, une émotion et tout ça..." C'est hyper valorisant ! »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Quand elle souligne son « *investissement* » psychique dans ses œuvres, Séverine nous rappelle les propos de Marie Buscatto[242] pour qui créer c'est aussi se mettre en danger car s'engager personnellement.

« Mais si la vocation artistique trouve bien à s'exprimer et envahit toutes les sphères de la

241 Défendant ainsi la posture dite de « l'art pour l'art » décrite par Bourdieu comme « amour pur de l'art » in Pierre Bourdieu, *Les Règles de L'art: Genèse et Structure Du Champ Littéraire*, Libre Examen. Politique (Paris: Editions du Seuil, 1992). p.48

242 Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), 35–56. p.51

vie privée et professionnelle, elle s'accompagne de tensions, de difficultés, de périodes de stress et de peurs qui obligent à réfléchir, une fois de plus, sur la place de la vocation artistique dans la réalité du travail musical. L'extrême personnalisation de leur activité musicale soumet ces artistes à une fragilisation permanente de leur vie quotidienne et les amène à tenter de se protéger des dangers qu'elle recèle. »

Sans évoquer directement des difficultés concrètes, Sandrine exprime bien ce que Buscatto nomme « *l'expression de soi* » comme « *source de fragilisation personnelle* ».

En valorisant des aptitudes « irrationnelles », des compétences qui seraient innées, des attitudes prétendues naturelles, les femmes rencontrées contribuent à modeler l'image d'artiste qu'elles veulent donner. En se parant de qualités ou de défauts, elles décrivent aussi ce qu'elles aiment et ce qu'elles détestent dans les mondes de l'art. En s'identifiant et en se distinguant, elles s'attribuent un ensemble d'étiquettes qui dessinent le contour de qui elles sont et qui esquissent leur identité professionnelle.

Pour conclure ce chapitre consacré au travail en pratique nous retiendrons différents éléments concernant l'ensemble des compétences, des connaissances et des dispositions des artistes rencontrées.

Il existe, dans ce milieu professionnel comme dans d'autres, un ensemble de compétences genrées auxquelles s'identifient les femmes rencontrées. En s'attribuant certains savoir-faire plutôt que d'autres, elles se positionnent en fonction de deux polarités masculine et féminine et affirment leur professionnalisme et leur place dans ce domaine de travail.

Dans les entretiens, les enquêtées revendiquent beaucoup leur activité comme un travail, elles utilisent notamment le champ lexical du métier, du labeur et de la difficulté pour souligner à quel point elles sont actrices de leur destin. En s'attribuant une part indispensable dans leur réussite professionnelle, ces artistes revendiquent leur création comme un travail à part entière qui, s'il n'est pas toujours très rémunérateur, doit au moins être considéré et reconnu comme le fruit d'un long et laborieux processus.

Enfin, comme dans le cas de la vocation, du don, du talent, le travail décrit par les artistes est empli de qualifications présentées comme naturelles, innées alors même qu'il s'agit d'un ensemble de dispositions bien incorporées. En se présentant comme intrinsèquement habitées par le processus créatif, les femmes interviewées se positionnent comme des artistes à part entière, revendiquant le statut quasi-mythique de créateur, malgré leur appartenance à un genre minoritaire dans cette sphère professionnelle.

Dans le chapitre suivant nous dirigerons plus particulièrement notre attention sur les éléments de technique et de virtuosité racontés dans les entretiens.

6. TECHNIQUE ET VIRTUOSITE

Les concepts de virtuosité et de technique, tels qu'ils existent dans les mondes de l'art, doivent être compris dans l'intégralité d'un contexte concurrentiel. La maîtrise de techniques de pointe, ou d'une grande virtuosité, ne sont que des points de cristallisation de la pratique qui servent principalement à distinguer les artistes les uns des autres.

Ainsi, comme le faisait déjà entendre Pierre-Michel Menger[243], les mondes de l'art entretiennent un ensemble d' « *inégalités légitimables* ».

> *« Pour que le travail et les qualités des travailleurs puissent faire l'objet d'une cotation qui crée des inégalités aussi spectaculaires, il faut réunir plusieurs conditions. (…) La performance du professionnel ou la qualité du bien commercialisé doivent être jugées non pas en termes absolus, par conformité avec une norme stable fixée à l'avance, mais d'abord en termes relatifs, par comparaison et mise en concurrence directes avec d'autres œuvres et professionnels : les mondes où le modèle du marché à vainqueur accapareur domine le plus complètement et engendre les écarts les plus vertigineux de réussite symbolique et matériel sont ceux qui recourent aux formes les plus pures de concurrence, par le tournoi, l'affrontement, la rivalité, le jeu agonistique, la comparaison directe des performances à partir d'un même répertoire d'épreuves (…), ou par la comparaison d'œuvres différentes directement hiérarchisables dans un hit-parade au vu des préférences électives rapidement et massivement émises par les consommateurs. »*

Nous entendrons donc la virtuosité comme la façon qu'a un artiste de se distinguer des autres en maîtrisant des gestes professionnels de façon remarquable, en tout cas remarquée, soit par le public soit par ses pairs, soit par les institutions légitimes qui attribuent une notoriété aux œuvres produites.

Avec Antoine Hennion[244] nous partirons de l'idée que la virtuosité est la maîtrise d'un ensemble d'attitudes techniques tantôt louées, tantôt dénigrées, toujours ambivalentes dans la valeur que peuvent lui accorder les artistes.

> *« Elle (la virtuosité) renvoie en effet moins chez eux (les musiciens) à une réalité bien définie, une propriété précise que posséderaient certaines musiques ou certains interprètes, qu'à une attraction lointaine, une tentation dangereuse, une injonction impossible dont, tout en tendant vers elle, on sait qu'il faut se méfier. Don divin ou prouesse diabolique, comble de l'art ou perversion séductrice de l'illusionniste : plus que d'autres mots, la virtuosité fait partie du vocabulaire indigène des musiciens et des amateurs, ces féroces apprentis critiques. Elle joue un rôle actif pour faire des différences, elle permet tour à tour de qualifier et de disqualifier l'interprète, d'honorer un artiste ou d'en dédaigner un autre. »*

Le concept de virtuosité joue donc le rôle d'un pôle d'attraction ou de répulsion, selon que l'on se revendique comme un artiste plutôt « inspiré », pour qui le fond compte plus que la forme ou comme un « technicien », pour qui la qualité de l'exécution est primordiale.

Puisque nous parlons de femmes artistes, nous devons aussi aborder la dimension genrée de la technicité. Paola Tabet[245] démontre que la maîtrise de la technologie est anthropologiquement

243Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002). p.49-50

244Antoine Hennion, 'Aussi vite que possible… La virtuosité, une vérité de la performance musicale ?', *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, 2011. p.1

245Paola Tabet, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, 19.3 (1979), pp.5–61. p.14

ancrée du côté masculin ; elle est un moyen de contrôle des hommes sur les femmes, une façon d'assurer la domination masculine dans les sociétés qu'elle a pu étudier.

> *« Les activités féminines, quel que soit leur poids dans l'évolution technologique en général, sont des activités qu'on peut définir comme "résiduelles" : elles ne sont permises aux femmes que lorsqu'elles sont accomplies sans outils ou bien avec des outils simples, l'introduction d'outils complexes masculinisant jusqu'aux activités les plus traditionnellement féminines. »*

Nous retiendrons donc que, dans les positions que prennent nos enquêtées par rapport aux questions de la maîtrise de gestes techniques, se joue l'idée que l'utilisation des outils et la complexité des tâches sont situées, à l'échelle des valeurs de genre, du côté masculin.

6.A. LES ACQUIS DE L'EXPERIENCE

Pour les artistes interrogées, en particulier pour celles qui pratiquent dans le domaine des arts visuels, acquérir une technique c'est perdre en spontanéité[246]. Elles expriment en effet combien, plus elles ont développé leurs gestes, leurs attitudes et leurs pratiques, moins le résultat est « immédiat », « naturel ».

C'est ce type de propos que résume bien Louise. Elle admet toutefois que l'évolution de son travail est quand même positive et que se renouveler est pour elle une nécessité.

> *« -Quel regard vous portez en général sur vos productions passées, est-ce que vous avez l'impression qu'il y a eu une évolution ?*
> *-Heureusement, quelle tristesse sinon ! Oui, oui. Oui, oui bien sûr, après tout ce qu'on gagne en technique on le perd justement en spontanéité. Mais en général oui, je m'aperçois de l'évolution et heureusement parce que sur, ouais bien sur 15 ans là, ce serait, ce serait un peu tristounet. Ces bandes-dessinées j'accroche toujours aux idées qui sont véhiculées mais graphiquement je vois bien que s'il fallait les refaire là elles seraient très différentes.*
> *-Donc le fond a peu changé mais la forme a beaucoup évolué ?*
> *-Voilà, c'est ça. Beaucoup non hein. Ça ne va pas très vite. Mais ça évolue (Rires). Toujours. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

L'évolution des techniques de travail, nous l'observons, se produit lors d'une chronologie étendue, Louise insiste d'ailleurs sur l'idée que « *ça ne va pas très vite.* » Quand elles racontent ce qui a changé leur maîtrise des gestes propres à leur art, nos enquêtées présentent la succession, sur un temps long, de pratiques qui vont forger leur expérience. Encore une fois, c'est l'apprentissage « *sur le tas* » qui est valorisé.

Mais les évolutions ne sont pas linéaires, il s'agit souvent d'aller-retour entre les techniques envisagées au départ et celles qui sont venues compléter la palette d'aptitudes au fur et à mesure. Ainsi, Nolwenn perçoit une cohérence dans l'ensemble de sa trajectoire artistique : elle a commencé

246 Comme le souligne Péquignot, il existe de fait une opposition entre expérience et spontanéité : *« De fait, la notion d'art s'oppose à cette idée de spontanéité : l'artiste, quelle que soit sa discipline, exerce son art à partir d'une formation et d'un travail souvent (pour ne pas dire toujours) exigeants et stricts – il suffit pour s'en convaincre d'avoir assisté aux exercices d'un musicien, d'un danseur ou d'un acteur, voire à des répétitions d'orchestre, de troupes de danseurs ou de théâtre. Et dans certaines disciplines il faut en passer par de très longues études et des exercices permanents et répétitifs : les gammes des musiciens, les pas des danseurs ou les exercices divers des acteurs de théâtre. »* in Bruno Péquignot, 'De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation', *Communications*, 92.1 (2013), pp.9–20. p.11

par le dessin, s'est ensuite tournée vers la gravure mais déclare revenir régulièrement au dessin.

> *«Je pratique plusieurs médiums. C'est à dire que je suis... Mon activité tourne principalement autour du dessin, c'est à dire que c'est vraiment des notions de dessin qui me guident même dans la conception de mes installations ou de mes volumes. Et c'est vrai que j'ai développé et étendu mon dessin avec la pratique de la gravure. Mais ça reste du dessin ! Tout compte fait. C'est une façon de dessiner autrement, mais en utilisant un autre médium qui est la gravure. Et qui m'a permis d'ailleurs de déployer un maximum mon graphisme, d'aller dans des champs que j'aurai pu, pas forcément pu expérimenter avec une technique plus, plus spontanée, plus directe avec le papier, le crayon, voilà. Et c'est vrai que la gravure j'en ai fait de façon très intense pendant plusieurs années consécutives. Là ça va faire 3 ans que je la pratique assez peu, juste dans le cadre d'éditions collectives ou alors dans le cadre de la formation vu que je fais de la formation pour, pour personnes novices ou confirmées. Et bien euh, je me rends bien compte, et là je suis vraiment revenue dans le dessin, même si je n'avais jamais quitté le dessin mais je suis vraiment revenue avec une technique directement, spontanée avec le papier, mes outils que j'utilisais avant d'engager la gravure. Et c'est vrai que, ben mon dessin il est bien différent de beaucoup de dessinateurs qui ne sont pas passés par la gravure. On ressent vraiment tout le velouté, toute la vibration que j'ai trouvée, que j'ai cultivée en fait par la gravure, je le reprends dans mon dessin. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn explique son passage par la gravure comme quelque chose qui a fondamentalement changé sa manière de dessiner. Elle a acquis, à travers cette (nouvelle) technique, des façons neuves de travailler. Elle semble vouloir démontrer combien, à force de pratiquer la gravure, elle a amélioré sa virtuosité dans le tracé. Pourtant, en revenant au dessin, elle revendique un retour à plus d'immédiateté, de spontanéité, d'intuitivité. En insistant sur l'importance d'être dans un rapport assez direct avec ses œuvres, Nolwenn semble vouloir sortir de l'ambiguë virtuosité. Elle se distingue de l'artiste uniquement « technicienne », qui ne ferait qu'exécuter des tâches techniques, elle s'éloigne volontairement de « l'artisan » et se place comme une artiste « inspirée » plus « spontanée ».

Les allers-retours, évoqués par Nolwenn, sont aussi décrits par Morgane : elle explique avoir longtemps multiplié les techniques avant de se « *recentrer* » sur une façon de peindre plus singulière.

> *« Alors j'ai plus développé une pratique malgré tout un peu personnelle, qui revient sans cesse, c'est des aplats de couleurs. Des peintures un peu proches des mouvements pop-art, nouvelle figuration. Je me suis quand même refixé, recentré là-dessus en ayant quand même au préalable fait plein de techniques différentes, des collages, de l'écriture, la peinture, du volume, plein, plein de choses. Je suis assez quand même là-dedans. J'aime ça. Tout simplement. Ça, il semble que ce soit mon mode d'expression. Et puis quand on travaille sur les panneaux, on travaille forcément sur des couleurs vives, ce sont des couleurs primaires. (…) Enfin c'est vraiment très tranché, c'est une vision du monde en fait. J'ai, j'aurais du mal à peindre en couleur aquarelle, ou en tonalité un peu pastel, c'est pas mon univers. »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Dans les techniques qu'elle mobilise, Morgane cristallise des éléments constitutifs de son identité d'artiste, de ce qui l'individualise, la rend singulière dans un milieu professionnel où c'est capital[247]. En affirmant avoir construit un « style » qui lui est propre, son « *mode d'expression* »,

247 *« La figure de Van Gogh est bien l'illustration paradigmatique du basculement en régime de singularité, privilégiant le hors-norme, l'innovation, l'originalité, l'individualité, dans cette nouvelle éthique de l'avant-garde qui va devenir la*

Morgane semble sous-entendre aussi s'être « trouvée » en tant qu'artiste, avoir su s'affirmer à travers une façon de travailler.

Sur notre terrain, deux types d'expériences sont décrits. Nous observons d'abord les expérimentations quotidiennes qui vont affiner la maîtrise des moindres gestes, des plus simples attitudes sur un temps long et dans la répétition. Nous relevons ensuite les expériences uniques, mais marquantes, qui vont donner à voir quelque chose de nouveau, du point de vue technique, aux femmes rencontrées. Il s'agit d'événements qui ne se produisent qu'une seule fois, souvent sur un temps relativement court, mais transforment pour longtemps le parcours des artistes.

Dans la typification des événements uniques mais marquants on peut citer pour Louise le moment de son voyage au Japon qui va métamorphoser durablement sa façon de dessiner, c'est en tout cas comme cela qu'elle le raconte.

> *« De dessiner, enfin sur un, d'un point de vue graphique j'ai fait une résidence en 2009 au Japon qui a pas mal... Qui a donné un beau virage là à ma production graphique. Parce que j'étais tout le temps à partir du noir pour aller vers le blanc. C'est à dire à gratter, à gratter pendant des heures pour obtenir le trait qui devait se trouver entre 2 masses. (…) Et d'avoir un trait direct c'est aussi beaucoup plus rapide du coup quand on veut raconter une histoire. On l'a en tête et elle peut se mettre en dessin, pas à la vitesse où on l'a en tête, mais en tout cas par rapport à de la carte à gratter où on va rester 2 jours sur la première case, on sera dans notre tête sur la page 21, alors qu'on sera graphiquement toujours sur la 1ère case. Là il pourra y avoir un peu plus de, en fait un dessin plus écrit quoi. Voilà. Ça m'a fait du bien. Oui ça a été, c'était une belle progression. Après, beaucoup de gens préfèrent ce que je faisais avant. Moi je ne le renie pas, je continue à le faire aussi ? C'est une autre gymnastique de voir à l'envers. Et ça m'est beaucoup plus naturel. Plutôt par les masses, plutôt, ça m'est beaucoup plus naturel mais à la fois ce n'est pas très efficace ! (Rires) Donc des fois on a besoin d'efficacité. Et maintenant je peux conjuguer les 2. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

La fin de cet extrait nous montre Louise en quête d'efficacité. Ce que Louise semble sous-entendre ici c'est qu'un artiste qui réussit est un artiste qui travaille, qui vend, qui a plusieurs projets. Pour elle il y a donc une injonction à l'efficacité dans son métier, c'est à dire qu'il faut œuvrer vite et bien. Les attendus qu'elle plaque sur sa profession font partie de dispositions qu'elle a pu acquérir lors de la parution de ses premiers albums. En améliorant sa technique de dessin Louise se raconte aussi en train de s'adapter à un métier qui lui demande plus de productivité. L'événement qu'elle relate est marquant puisqu'il l'amènerait à modifier ce qui lui « *est beaucoup plus naturel* », c'est à dire à transformer, presque jusqu'à sa façon d'être, pour répondre aux injonctions qu'elle a cru percevoir lors de son acculturation.

L'identité de l'artiste, que nous pouvons notamment voir se cristalliser dans les techniques artistiques, est donc une dimension qui s'inscrit dans le temps. Par la répétition de gestes quotidiens comme par l'événement structurant, les femmes rencontrées se racontent artistes dans une

---

norme de l'excellence artistique : en vertu de quoi le génie isolé est valorisé contre la foule et la communauté des pairs, l'excentricité contre l'observance des canons, l'innovation contre la reproduction des modèles, la marginalité contre la conformité, l'artiste prophète contre l'artiste mondain, et la vérité de la postérité contre l'aveuglement ou le mensonge du temps présent. L'artiste désormais n'est plus seulement celui qui peut *être singulier, mais celui qui* doit *l'être, par principe, car cela fait désormais partie de sa définition normale : c'est l'un des nombreux paradoxes du statut de l'artiste en régime de singularité que de devoir être, si l'on peut dire, normalement exceptionnel. »* p. 112 in Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Gallimard, 2005).

inscription temporelle. Ce qui leur donne le statut d'artiste, c'est de s'inscrire dans une longue chronologie de petites et de plus grandes successions d'événements, à un instant T, celui de l'entretien[248].

Quand Nolwenn parle, par exemple, de ses œuvres actuelles, elle les décrit comme une série. Il y a une logique à ce qu'elles se suivent, elles lui permettent d'accumuler de l'expérience, des savoir-faire. Par l'expérimentation sur plusieurs œuvres, elles acquièrent une forme de cohérence.

> *« En ce moment je dessine, mais je dessine, je prolonge une série que j'ai engagée déjà depuis 2 ans. Donc qui sont sur des formats 60x80. Donc avec les outils graphite, gouache, donc lavis. Et puis je développe vraiment ce vocabulaire un peu incantatoire avec les figures animales, végétales, minérales. Donc vraiment des dessins qui se décomposent en 3 strates pour moi il y a vraiment la strate de l'informe, où c'est plus de l'ordre de la tâche, du macérat, donc mixé avec la strate naturelle où il y a des, tout ce qui est animal, végétal, minéral et la strate construction. Tout ce qui est plutôt formes géométriques voire architecturales. Voilà. Et en fait donc ce vocabulaire je l'ai développé vraiment et réalisé en engageant cette longue série depuis, depuis deux ans. Et en fait les choses, on va dire ça fait un an que les choses sont définies et je reste là-dedans et je me sens très à l'aise et j'ai vraiment besoin de ces 3 composants pour arriver à, arriver à aller jusqu'au bout d'une intention, d'une énergie, d'une force, voilà qui me convient. »*
>
> Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Par cette technique développée sur un temps long, Nolwenn, si elle ne devient pas à proprement parler une virtuose, dit parvenir à une forme d'aboutissement, en tout cas de satisfaction personnelle qui la conforte pour les œuvres à venir[249].

Sandrine constate, quant à elle, une véritable évolution dans son activité à partir du moment où elle a commencé à créer à partir de « *modèles vivants* ». En se pliant au genre très codifié de cette méthode de travail, en adoptant ses règles matérielles assez strictes, Sandrine dit s'être « *libérée* ».

> *« Je me suis beaucoup libérée en faisant du modèle vivant. Parce qu'avant c'était plus académique. Et euh... Le truc c'est que quand euh, c'est ce que me disait mon prof avec qui j'ai fait beaucoup de modèle vivant, les gens qui arrivent avec du dessin et de la technique ils sont bloqués par ça. Moi je vois quand je travaille avec des enfants c'est génial parce qu'ils sont libres, par contre ils n'ont aucune technique. Si vous arrivez avec beaucoup de technique vous allez être un petit peu bloqué par ça et ça va vous empêcher de prendre des risques. Si vous arrivez sans technique vous allez vous lâcher mais par contre à un moment vous serez bloqué parce que vous n'aurez pas de technique. Donc le tout c'est d'arriver à acquérir la technique sans, sans avoir le carcan de, voilà en restant libre, et ça c'est le plus difficile. C'est ce que disait Picasso. Dessiner comme un enfant de cinq ans mais quand on voit ce qu'il était capable de faire avant ! Voilà quoi. C'est toute la*

248 Ce lien entre l'identité artistique et le temps de la création a été notamment analysé par Heinich : *« "Sortir de soi", ce n'est pas couper radicalement avec tout sentiment de sa propre identité, mais c'est construire un espace à la fois cohérent et détaché de l'ici et maintenant de sa propre personne ; c'est l'expérience, dangereuse et protectrice à la fois, d'un "enfermement hors de soi", source de solitude mais aussi de "joie prodigieuse, immense" (...). À l'opposé, "rester soi-même" grâce à l'écriture peut s'entendre, au niveau formel, comme l'établissement d'une cohérence stylistique : le style étant cette marque identifiante de l'auteur projeté dans son œuvre, où se conjuguent la continuité de l'instance créatrice dans la série des objets portant sa signature, et sa relative singularisation, garante de leur irréductibilité aux usages communs du langage ordinaire, d'une tradition ou d'un collectif. »* in Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.209

249 C'est aussi cet équilibre que Menger décrit : *« Le travail signifie l'effort et l'endurance, les connaissances acquises et mises en action, le tâtonnement de l'invention, l'accumulation d'expérience, les contraintes auxquelles s'ajuster, la motivation intrinsèque de l'engagement, et les solutions obtenues, sur lesquelles s'appuyer. Le talent est ce gradient de différenciation interindividuelle (ce jaillissement imprévisible d'individuation à quoi la spontanéité de l'imagination est assimilée) qui apparaît dans les comparaisons relatives et qui émerge de la compétition par originalité : il permet de tirer un meilleur parti du travail comme effort productif. »* in Pierre-Michel Menger, *Le Travail Créateur* (Paris: Le Seuil, 2009) p.622

démarche. Après moi je pense que le modèle vivant m'a, enfin surtout en le travaillant en pause courte, rapide tout ça, m'a beaucoup libéré mais il y a des côtés hyper frustrants, c'est sûr qu'il faut se forcer. Il faut vraiment se forcer à, il faut se lâcher quoi. C'est, au départ c'était pas dans ma nature profonde non. Donc ça ça m'a, mais c'est encore une chose qu'il faut que je fasse dans d'autres techniques. La pierre pour le moment je suis un petit peu tétanisée quoi ! Euh mais je pense que ouais, j'ai au moins acquis ça en peinture et aussi un peu en sculpture. J'ose plus le... J'ose plus je me mets moins de barrières. Et forcément ça fonctionne mieux. Puisque plus vous êtes spontané quelque part dans ce que vous faites, plus les gens reçoivent, voilà, reçoivent de l'émotion. Je pense que c'est comme ça que ça marche. Vous ne pouvez pas tout calculer quand vous faites une peinture ou une sculpture, il faut vraiment, je pense que la technique il faut l'oublier mais il faut qu'elle soit là, présente mais il faut l'oublier. Si l'émotion passe ça ne sera pas par la technique. Mais si elle n'est pas là la technique ça ne passe pas. Enfin c'est un équilibre, c'est un équilibre entre les deux. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Séverine propose ici une vision assez synthétique de la technicité, en effet elle constate qu'il faut une solide base technique pour pouvoir ensuite s'en détacher et créer librement. Dans cet entretien apparaissent de nouveau les thèmes d'une « *nature profonde* » qu'il faut savoir contrarier en apprenant de nouvelles techniques, qui vont enrichir les moyens d'expressions à disposition. Il faut donc être capable de « *se forcer* » pour parvenir, dans l'acquisition de nouvelles méthodologies à « se libérer ». On retrouve également l'idée qu'il faut quand on crée, rester « *spontané* » afin de réussir à transmettre des émotions au public. Sandrine se situe elle aussi dans l'ambivalence entre maîtrise technique et immédiateté, elle parle d'un nécessaire « *équilibre* » qu'il faut trouver.

Apprendre de nouvelles techniques, pour cette artiste, en sculpture en particulier, lui permettrait de se libérer de contraintes matérielles et d'enfin pouvoir réaliser de manière autonome ce qui lui fait envie.

« Maintenant je commence à me dire j'ai pas envie de m'interdire des choses. J'ai envie de faire des, par exemple j'ai envie de faire des sculptures pour l'extérieur donc beaucoup plus grandes. (…) Et euh je me mets beaucoup moins de freins techniques, maintenant s'il y a un frein technique, voilà je fais en sorte de, d'acquérir la technique et, et de le réaliser. Avant ça me faisait un peu plus peur. (…) Moi par exemple j'étais coincée parce que je ne savais pas souder. J'ai appris à souder donc c'est génial, enfin je sais pas tout faire hein ! Mais ça m'ouvre des possibilités énormes. Donc voilà, au fur et à mesure ça débloque des choses aussi. Donc euh, c'est pas du temps perdu... Parce que moi on m'avait dit, j'avais des amis euh, ou même mon beau-père qui me disait :"Mais appelle-moi quand tu as besoin de souder !" mais non parce que quand je fais une pièce je ne vais pas appeler les gens toutes les 5 min, j'ai besoin de savoir faire voilà ! Je pense aussi, un artiste il, voilà un artiste qui sculpte il a envie de savoir faire tout le processus. Et même les artistes qui font, qui font des bronzes en général, chez le bronzier, en général ils sont présents ! Même si ce n'est pas eux qui font le geste. En général ils suivent le cursus, en entier quoi ! On a envie de voir sa pièce finie, on n'a pas... Moi je trouve ça hyper frustrant de faire une pièce, de la faire cuire à un endroit, de la... Voilà je, le but c'est quand même d'aller du début à la fin quoi. Et si on ne veut pas tout maîtriser, au moins comprendre. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Pour Séverine le propos est clair, il faut tendre vers une maîtrise technique, une compréhension structurelle des éléments matériels pour créer des œuvres à l'image de son inspiration. Par l'apprentissage de gestes spécifiques, l'artiste veut s'assurer de maîtriser la globalité de la

production, « *d'aller du début à la fin* », car cela « *ouvre des possibilités* ». Mais ces possibilités ne peuvent s'ouvrir qu'au gré d'une longue expérience et grâce aux différents savoir-faire accumulés dans les réalisations précédentes.

La technicité et la virtuosité ne sont donc pas présentes intrinsèquement chez les artistes. Elles sont le fruit d'un travail qui s'inscrit dans le temps long. En valorisant les acquis de leur expérience, les femmes rencontrées construisent leur identité d'artiste comme un équilibre entre la somme des vécus qui les ont forgées et l'aspect impromptu de l'inspiration.

6.B. SAVOIR S'ENTOURER

Nous venons de constater la manière dont la technique et la virtuosité sont deux éléments permettant de se singulariser et de se distinguer dans les mondes de l'art. Nous allons maintenant analyser comment, au-delà de cette logique individualiste, la maîtrise de gestes techniques est souvent le produit d'un travail collectif, qu'il s'agisse d'un apprentissage auprès des pairs[250] ou d'un corollaire à l'importante division du travail[251] et à la complémentarité entre différents métiers[252] présentes dans certains milieux professionnels rencontrés.

Ielena mobilise ce thème de la complémentarité des compétences techniques quand elle évoque son projet actuel avec trois autres artistes. En insistant sur l'aspect pluridisciplinaire de sa création, elle revendique différentes spécialités, représentant chacun de ses collaborateurs comme un « spécialiste » de son domaine.

> *« C'était un projet qui s'écrivait à 4 mais impulsé par 1 personne. Et du coup c'est intéressant c'est un projet qui est devenu pour ma part un espace où je me questionne beaucoup sur qu'est-ce que c'est la création collective à 4. Qu'est-ce que, quel outil on met en place pour créer ensemble ? Comment on arrive à garder du tanin artistique et une force de proposition commune sur un projet où on a 4, 4 mentalités extrêmement différentes, 4 langages même extrêmement différents parce que lui c'est un, le français il est conteur, moi je suis plutôt presque dans la performance, corps-jeu, un peu performance dans l'espace public, ******** (l'iranienne) elle a fait, elle est architecte de formation, elle a fait un peu ********** (la même école de théâtre parisienne que notre interviewée) mais euh que les cours du soir. Et c'était plus sur les notions d'espace et de scénographie. Et ********** (l'iranien) lui c'est un comédien trad iranien qui a été formé dans une unité de formation nationale iranienne donc il a un jeu très classique, un peu à la Molière iranien quoi. Du coup on a tous des univers très très différents et comment aussi on arrive à, à créer une petite forme esthétique avec tous ces questionnements, toute cette aventure qui est pour moi beaucoup plus humaine en réalité qu'artistique en fait. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

250 A la manière des forgerons étudié par Bruno Martinelli, 'Sous le regard de l'apprenti. Paliers de savoir et d'insertion chez les forgerons Moose du Yatenga (Burkina Faso)', *Techniques & culture*, 1997, pp.9–47.

251 A se sujet on se réfère aux *« chaînes de coopération »* mises en avant par Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006). p.49

252 En cela nous nous rapprochons de l'analyse de Liot quand elle décrit le rôle des « collectifs d'artistes » : *« Le collectif donne un cadre à l'activité multiforme des artistes et est significatif de l'évolution vers un travail en coopération. Plus spécifiquement, il remplit un triple rôle, il est à la fois lieu de socialisation, outil stratégique et instance où se produit et se défend un certain nombre de conceptions de l'activité artistique et de valeurs. (…) Les collectifs fonctionnent comme des cercles sociaux, ils sont en effet, des lieux de diffusion de l'information et de partage des ressources mais aussi des lieux où s'élaborent des relations qui engendrent de nouvelles informations et ouvrent de nouvelles portes à l'artiste. »* Françoise Liot 'Collectifs d'artistes et action publique' pp. 51-64 in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). p.57

Inès conçoit le travail en équipe comme un élément qui n'est pas de l'ordre de la complémentarité, mais qui évolue au gré de la professionnalisation. Pour la réalisatrice, plus on est expérimenté mieux on sait s'entourer.

> *« C'est vrai qu'à chaque fois que j'ai fait des films, en avançant comme ça il y a toujours eu des moyens supplémentaires. Des gens plus expérimentés et qui du coup donnent plus de qualité au film. Ça c'est sûr. Après c'est... (…) Je réfléchis beaucoup plus à la mise en scène... Enfin c'est pas que je réfléchissais pas avant mais je réfléchis différemment quoi. Disons que là par exemple celui que je prépare en ce moment, il est... Quand elle m'a donné le scénario je l'ai décortiqué, j'ai, j'ai fait toutes les... Comment dire... J'essaye de, de justifier chaque plan, chaque lumière et chaque... Parce que j'ai du temps en fait. Alors que le... En fait le problème du court-métrage, c'est que, même si on veut faire ça, si on veut prendre le temps, mais en fait on n'a jamais le temps. Le court-métrage c'est, on n'a tellement pas d'argent qu'on tourne en 3 jours alors qu'on aurait, on devrait avoir 1 semaine, on n'a pas de répétitions parce que les gens n'ont pas le temps. On, en fait on arrive, on tourne et on s'en va quoi ! Bon... Ça c'est vraiment un problème, enfin surtout quand on a envie de faire quelque chose de bien et de qualité, c'est pas possible quoi. Il y a un problème quelque part quoi. Donc voilà. Là je sais que j'ai le temps. On ne tourne pas avant 2 ou 3 mois donc du coup je prends vraiment ce temps là pour tout décortiquer, pour vraiment faire les choses, comment dire, justifier chaque plan et chaque émotion quoi on va dire. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

L'évolution de la maîtrise technique d'Inès, sa virtuosité en tant que réalisatrice va donc s'accroître progressivement au fil de sa carrière et s'accompagner de collègues de travail de plus en plus « *expérimentés* », de mieux en mieux « *professionnels* »[253].

Morgane, quant à elle, fait partie d'un groupement d'artistes contemporains qui s'oppose à une conception purement « intellectuelle » des pratiques artistiques. Morgane se définit comme une artiste pour qui les techniques et la maîtrise des gestes priment sur le concept en s'affiliant à ce groupe et en valorisant avec ces artistes les savoir-faire manuels.

> *« Alors c'est vrai aussi avec ********** (nom du mouvement d'artistes contemporains auquel elle appartient) on est plus aussi dans le faire, dans le savoir-faire, dans la bricole. Dans le geste, dans le... La sculpture, le moulage. Alors que dans l'art conceptuel, contemporain aujourd'hui on est dans le faire-faire. Et dans le, l'acte créateur, l'installation, le numérique, la performance (en exagérant l'articulation des syllabes avec dédain). Des choses qui ne sont pas forcément tangibles, ce n'est plus à la mode. Enfin c'était plus à la mode. Les tableaux ce n'était plus à la mode pendant 15 ans. Ça revient maintenant. Il commence à y avoir des gens qui réagissent dans les hautes sphères artistiques en disant : "Qu'est-ce qu'on a fait comme merde ces dernières années quoi !" (rires) »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

On voit clairement que Morgane s'est choisi un entourage qui correspond à l'idée qu'elle se fait

253On voit ici à l'œuvre une forme de cooptation assez semblable à celle observée par Buscatto dans le domaine du jazz, Inès en tant que réalisatrice et donc porteuse de projet est dans un rôle assez semblable à celui du « leader » d'un groupe : *« Il s'agit tout d'abord de trouver (et de renouveler lors des défections, des déceptions ou des absences répétées) les musicien·ne·s jugé·e·s adéquat·e·s pour monter le projet musical. La réputation musicale du leader est ici clé pour accepter, ou non, de débuter un projet. Une offre émanant d'un·e musicien·ne de jazz que l'on pense d'emblée d'un niveau musical insuffisant ou d'un style musical trop éloigné sera aimablement déclinée ou tout simplement ignorée. Les leaders tendent d'ailleurs à choisir des musicien·ne·s déjà connu·e·s ou à demander conseil aux membres de leur réseau d'affinités pour éviter des erreurs trop flagrantes. »* in Marie Buscatto, 'Leader au féminin ? Variations autour du jazz', *Cahiers du Genre*, 48.1 (2010), pp. 149–172. p.154

de la pratique artistique. Dans cette conception, la place du geste concret et du tangible est capitale. En s'affirmant comme appartenant à ce groupe d'artistes elle met en avant ses capacités à maîtriser les techniques artistiques.

Savoir s'entourer c'est aussi, pour Séverine, aller apprendre auprès d'autres les gestes, les savoir-faire qui viendront nourrir la création.

> *« Moi quand j'étais jeune je suis partie en Afrique, au Burkina Fasso, moi à l'époque j'étais pas du tout dans une optique professionnelle mais j'ai passé une semaine avec des bronziers, euh ben j'ai appris plein de trucs. Après je suis retourné en Côte d'Ivoire ou j'avais des copains qui vivaient là-bas, je leur avais demandé (…) il y avait un quartier de sculpteurs sur bois je leur avais demandé si je ne pouvais pas travailler une semaine avec un sculpteur sur bois. (…) D'ailleurs c'était un peu anachronique parce que je suis arrivée là-bas avec une amie qui voulait faire la même chose que moi, deux filles dans le quartier des sculpteurs... Ils nous ont regardé avec des yeux ! Après on a été super bien accueillies hein. On a appris plein de trucs. On était un peu ridicule par rapport à eux, on ne savait pas faire marcher nos 10 doigts. Ils trouvaient ça bizarre 2 nanas qui viennent apprendre à sculpter le bois, c'est pas un métier de, ce n'est pas un métier de femme pour eux. (…) Mais ça c'est des choses, voilà j'avais envie de le faire, j'ai profité de l'occasion d'être là-bas et de pouvoir le faire là-bas. (…) Il y avait plein de trucs à apprendre, et ce n'était pas à l'époque dans une optique professionnelle. (…) Je pense que je suis une manuelle même avant tout donc d'apprendre à souder c'est pas un truc qui me, qui me dérange. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

De cet extrait d'entretien nous pouvons tirer deux éléments. Premièrement, nous constatons bien que, même dans une démarche volontariste comme celle de Séverine, auprès de certaines communautés d'artistes les tâches les plus techniques ne sont pas des tâches de femmes comme nous avons pu l'évoquer en citant précédemment Paola Tabet[254]. Deuxièmement, pour mobiliser des ressources techniques qui peuvent permettre de réaliser les œuvres, il a fallu à Séverine s'adjoindre l'aide de pairs « experts » qui vont la socialiser à la pratique de la sculpture.

De la même façon, Nolwenn mobilise un de ses pairs pour apprendre la technique du moulage dont elle a besoin pour un projet en particulier.

> *« Je dessine, je fais de la gravure, je fais de l'installation, je fais du volume donc automatiquement, voilà il y a, il y a le dessin, il y a la gravure mais il y a le volume donc je m'intéresse de plus en plus au moulage, parce que moi je ne vais pas me considérer comme sculpteur pour moi je suis surtout dans le volume. Et je crée mes volumes à partir de pièces existantes ou alors de, de, de petites sculptures que j'aurais faites que je moule et après que je tire en série. Voilà. Et donc du coup je reste un peu dans cette idée du multiple qui vient de la gravure. Donc j'ai un moule original que je tire en plusieurs exemplaires avec des matériaux... Là le matériau qui m'intéresse énormément en ce moment c'est la cire naturelle, la cire d'abeille naturelle. Donc ça c'est vrai que le potentiel du moulage c'est juste magique, donc là j'ai déjà, j'ai fait, j'ai réalisé une grosse pièce là-dessus. (…) J'en ai pas encore énormément mais ceci dit ça s'étoffe de plus en plus parce que c'est vrai que je tends de plus en plus là-dedans. Et je me sens même de plus en plus à l'aise. (…) Je, j'ai fait une petite journée de formation avec un copain (…) Et donc c'est vrai que j'ai eu juste besoin d'une journée de formation avec un copain pour faire du moulage. Et puis après bon ben voilà, bien sûr je me confronte à des difficultés mais euh, mais vu que j'ai compris le principe, j'arrive toujours à trouver des solutions ! Je sais , j'arrive à analyser d'où vient le problème et comment y remédier et après la fois d'après c'est bon quoi ! Voilà. Donc c'est sûr que je ne fais pas du moulage hyper compliqué avec plusieurs contre-moules, ça reste en 2, je fais aussi avec des formes qui me sont, qui me sont possibles en ce*

254Paola Tabet, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, 19.3 (1979), pp.5–61. p.45-46

moment. Si après je vois que je suis limitée ben j'irai faire une formation. Ça faire une formation ça ne me pose pas de problème. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn mobilise donc un entourage compétent du point de vue technique pour perfectionner ses gestes afin d'atteindre des objectifs de création bien précis. De la même façon, Louise quand elle se rend au Japon, a bien l'intention de s'acculturer à la pratique du manga.

« Alors moi je suis allée là-bas pour ça (changer de style de dessin). Et puis c'était l'envie de me confronter à, je savais que c'était comment pas une lacune mais peut-être un trou noir dans ma pratique. Et puis c'était, j'allais là-bas pour. Donc après oui là-bas j'ai rencontré des gens bien sûr, et puis... (…) Les dessinateurs de manga et puis plein d'autres arts traditionnels, ça m'a bien aidé. Ça m'a aidé surtout à consacrer un temps à, qu'on ne peut pas faire en temps normal. Donc là c'était 6 mois. Jamais je ne pourrais m'arrêter 6 mois. Il faut payer son loyer, il faut, il y a des projets qui arrivent ou on ne refuse pas 4 projets de suite parce qu'on est en train de rechercher un nouveau trait ! (Rires) Donc c'est ça, ça fait un temps alloué. Et ça c'était extra. (…) Et donc il y a les rencontres et puis il y a aussi d'autres corps de métier qui ont un autre regard sur le travail donc ça... Déjà c'est chouette d'être en atelier parce qu'on peut se dire, on le fait quand on demande, les gens ne vous disent pas " Oh c'est pas beau ce que tu as fait aujourd'hui ! (Rires) " Et ils devraient mais on n'ose pas quand même. Mais non c'est déjà chouette d'avoir un atelier mais là c'était encore autre chose. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Savoir s'entourer, dans le cas de Louise, c'est donc à la fois apprendre auprès d'autres artistes mais aussi confronter son travail au regard des autres. Pour cela, intégrer un atelier collectif lui a permis de perfectionner son trait en le soumettant aux avis, constructifs ou moins, de ses collègues.

Les acquis de l'expérience de Sandrine, lui permettent aujourd'hui de s'entourer de personnes de confiance qui lui donnent un avis technique sur la réussite de ses clichés.

« C'est surtout que j'ai fait une sélection avec les images qui me semblaient bien. Et puis par élimination tac, tac, tac, tac... Et puis en les montrant en en parlant aussi moi je, je montre à des gens, pas beaucoup mais à des gens... Dont j'aime le regard, alors pas pour être complaisant envers moi, c'est pas ça. Mais je sais que voilà, ils voient beaucoup de photos, je sais qu'ils lisent, je sais qu'ils passent... Je sais pas c'est des affinités, et ils sont capables de me dire : "Ben écoute..." C'est pas me dire j'aime ou j'aime pas ça je m'en fiche un peu mais de me dire : "Ben oui là on sent que tu..." Enfin voilà, que ça c'est... ils vont apporter un regard... Constructif. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Sans atteindre véritablement la virtuosité, c'est bien en montrant ses photographies à des spectateurs « experts », ou estimés « spécialistes », que Sandrine « vérifie » si son travail touche son but, atteint sa cible au niveau de la qualité recherchée[255].

255En cela elle adhère à ce que Becker appelle la *« théorie de la réputation »* se soumettant aux conventions qui bornent sa pratique artistique et aux jugements que peuvent émettre des pairs, des critiques ou un public : *« Si les réputations procèdent de l'activité coopérative des membres du monde de l'art, elles n'en reposent pas moins sur les œuvres produites par les artistes. Par conséquent, tout ce qui participe à la réalisation des œuvres a une influence directe ou indirecte sur les réputations. Des artistes d'une même école forgent une tradition, un langage particulier, avec ses conventions, une galerie de modèles à imiter, à consulter ou à combattre, et tout un domaine artistique où chaque œuvre créée prend du sens. (…) Beaucoup d'autres personnes aident l'artiste à faire les innombrables choix qui déterminent la forme définitive de l'œuvre, ou font elles-mêmes certains de ces choix sans demander son avis à l'artiste. Or, quand il s'agit d'évaluer la production de l'artiste et de lui forger une réputation, les mondes de l'art procèdent par comparaison avec ce que d'autres ont fait dans le même domaine, et se conforment à la théorie individualiste de la*

Pourtant être bien entourée, d'après Pauline, ne suffit pas à réaliser quelque chose d'abouti techniquement. De son expérience de groupe, avant son projet solo, elle retient avec un peu d'amertume un « *manque d'identité* ». Il semble que pour elle, ici et dans ce cas particulier d'un début de carrière, être entourée des bonnes personnes n'a pas suffi à lui permettre d'atteindre ses objectifs techniques.

> *« Sur le premier disque je trouve ça toujours bien (rires). Enfin je veux dire bon, dans la limite de, il y a toujours des trucs, des petites choses on se dit :"Ça, ça aurait pu être mieux" mais je… J'y suis toujours bien attachée et j'ai pas...Alors que donc il est sorti en 2010, donc voilà ça fait 5 ans. Bon c'était un album qui était un peu plus éclectique que le deuxième donc il y avait certains choix que je n'avais pas forcément faits mais même des morceaux qui partaient un peu dans d'autres directions je les trouve bien quand même. Et, par contre je regarde avec plus de… Enfin par rapport à ce que j'avais fait avant dans le groupe vocal, euh, là je suis plus critique, parce que aussi ça fait plus longtemps. Et puis aussi il y avait moins de maturité. Et puis aussi le fait que voilà, on travaillait collectivement, il y avait aussi un, au moins un manque un peu d'identité. Parce que faire des choix, bien tranchés à 5 ou… 4 ou 5 personnes ce n'est pas forcément évident et… C'est ce que je, je regrettais un peu du coup. Ouais du coup je suis plus critique sur certains trucs qu'on a pu, certaines chansons ou trucs qu'on a pu enregistrer avec le truc vocal. Mais bon après voilà j'ai bien aimé humainement ce projet-là. Donc ça compense les petits bémols artistiques quoi (rires) ! »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Pauline semble émettre une appréciation, assez négative, sur le rôle du collectif dans la création, on peut également lire, dans son discours, une critique de ses premières créations. Ces prémices n'ont pas, d'après elle, la « *maturité* » et l'aboutissement technique nécessaire. A travers son avis sur ses pairs, Pauline nous livre aussi son regard sévère sur l'artiste qu'elle était à ses débuts. Nous allons maintenant voir quels propos ont été recueillis sur cette auto-évaluation.

Les compétences techniques apparaissent donc comme issues d'un processus qui s'inscrit dans le temps. Ces compétences sont le fruit d'une accumulation progressive d'acquis issus de l'expérience vécue par les femmes au cours de leur carrière. En expérimentant différentes conditions de travail, elles développent de nouvelles capacités qu'elles pourront mettre à profit dans des projets futurs. Dès lors, le but difficilement atteignable est la virtuosité vers laquelle on doit tendre, tout en se gardant de son principal danger : celui de perdre « l'âme » de son travail et de le « désincarner » en le rendant trop « technicien ».

Nous nous intéresserons maintenant à la façon dont la description de la technique et de la virtuosité informe sur l'image que les interviewées se forgent de leur rôle d'artiste.

6.C. REGARDS SUR SOI

Quand elles expliquent leurs gestes techniques, les femmes artistes rencontrées se définissent une identité bien particulière. Elles racontent un positionnement dans les mondes de l'art qui sont les leurs et laissent aussi percevoir une part de leur sensibilité, de ce qui les caractérise

---

réputation : ils ignorent systématiquement tout ce que cette production doit à l'action d'autres participants. Le public, quant à lui, en discernant la maîtrise avec laquelle sont utilisés des moyens conventionnels, et en ressentant tout ce que le résultat a d'émouvant et de profond, met la théorie en pratique : il se fie aux conclusions que lui inspire sa perception de l'oeuvre pour juger l'auteur. » Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006). pp.356-357

individuellement. En parlant de leurs méthodes et de leurs savoir-faire, les enquêtées nous racontent ce qui leur plaît dans leur métier et par là même une partie de leur identité professionnelle. Nous nous appuierons dans cette partie sur la proposition de Hughes[256] de voir le travail comme une façon de se définir socialement.

> *« Ces remarques devraient suffire à rappeler que le métier d'un homme est une des composantes les plus importantes de son identité sociale, de son moi, et même de son destin dans son unique existence. En effet, le choix d'un métier est presque aussi irrévocable que le choix d'un conjoint. »*

Pour les artistes, chez qui activité professionnelle et mode de vie se mêlent, il me semble que cette assertion est encore plus vraie. Le travail des enquêtées apparaît en effet comme une composante essentielle de l'image qu'elles se font d'elles-mêmes, de leur identité sociale.

Nous garderons aussi à l'esprit l'idée de Martuccelli[257] selon laquelle le travail est un élément important de réalisation de soi.

> *« Mais si le travail a quelque peu perdu de cette ancienne centralité, ce qui (re)devient central, en revanche, est la fonction qui lui est dévolue dans la formation de soi. Le travail est ainsi un domaine privilégié de réalisation personnelle dans les sociétés contemporaines, à condition d'interpréter correctement le propre de sa dimension éthique actuelle, et surtout de la comprendre en référence aux transformations productives en cours. »*

Ici également, cette conception du travail me semble encore plus adéquate dans le cas du travail artistique, puisqu'il s'agit d'une fonction professionnelle dans laquelle la réalisation personnelle est particulièrement présente.

Sandrine raconte, par exemple, comment on peut, dans un travail de commande comme la photographie de presse ou de reportage et malgré les contraintes imposées, parvenir à s'exprimer de manière très personnelle.

> *« Ce que j'aime bien, et je pense que là mon expérience compte, c'est qu'il y a beaucoup d'écoute. (...) Donc tout ça je sais faire ! Ça c'est aussi mon expérience on va dire de... De femme de qui a, de mon âge quoi, qui a déjà bossé et qui sait faire. Donc ça c'est bien. Et surtout écouter les gens, leurs attentes. Ecouter les gens parler de leur travail et puis après on y va on se lance dans les prises de vue. (...) Parce que c'est un aller-retour, on ne peut pas faire que prendre et pas donner donc faut aussi… Voilà, c'est ÇA que j'aime bien dans la photographie. C'est que outre, le, le, la, le produit fini, la photo, et ben il y a vraiment un échange, on rencontre plein de choses et... Plein de gens, plein de façons de faire, plein de, d'univers différents, plein de couleurs, plein de... De couleurs au sens large hein, pas que la couleur, visuelle, la couleur aussi de la vie quoi des... Et je me suis aperçue aussi que j'aimais vraiment tout ce qui était la presse. (...) J'aime vraiment ça ! J'aime ça parce qu'on est amené à découvrir, là on vous emmène alors on n'a pas le choix. (…) Moi ça ça me plaît. La photo reportage ça me plaît vraiment beaucoup. Et surtout je regarde ce que font les grands photos reporters aujourd'hui et pfff ! c'est, je trouve que c'est énorme quoi ! C'est vraiment, pour moi c'est un ART quoi ! C'est un art c'est une écriture, il y a beaucoup de personnel, et en même temps avec un sujet très, très, très défini. Qui peut sembler très contraignant au départ mais en même temps il y a une grande liberté. Et ça c'est, c'est lié à la photographie. Ça c'est la photographie qui amène ça, le fait de figer une image... (...) La richesse de, de l'auteur elle va venir de son cadrage, de ses lumières, pourquoi il s'est mis si bas, pourquoi il s'est mis si haut, pourquoi il a pris si*

256Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). p.76

257Danilo Martuccelli, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006). p.77

large, pourquoi il a pris si serré ! Tout ça, ces questions vont venir sans même qu'on s'en aperçoive. Moi c'est ça qui me passionne. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine expose son goût pour la photo de presse et de reportage et se met ainsi en scène comme une artiste douée pour l'écoute, le dialogue, la prise de contact. Elle valorise ses capacités pour l'échange, apprises notamment dans son premier parcours professionnel, tout en soulignant combien ces compétences influencent son travail. Nous noterons qu'il s'agit ici d'un ensemble de compétences habituellement qualifié de féminin. Nous pouvons aussi rapprocher ces propos de Sandrine de la notion de « *vertu au travail* » telle que l'introduit Danilo Martuccelli[258]. Ce chercheur explique en effet que revendiquer du plaisir dans la communication est une nouvelle forme de valorisation de soi dans le travail :

« Comment doit-on interpréter alors ce plaisir de la communication dans le travail ? (…) Il est possible de faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une forme spécifique d'expression de la vertu personnelle, plutôt que d'un renouveau de la conscience fière dans les services. Dans le monde industriel, la conscience fière était associée à une capacité de transformation objective du monde ; aujourd'hui c'est la vertu qui se déploie au travers de la capacité -professionnelle- d'entamer des échanges féconds avec les usagers ou les clients. Notons-le, ce qui est systématiquement avancé pour rendre compte de cette satisfaction au travail, c'est le tempérament, une qualité présentée comme étant bien à soi, plus qu'une qualification ou qu'une compétence professionnelle au sens précis du terme. Rien d'étonnant alors, y compris par le poids des stéréotypes sociaux, que ce soient les femmes, bien d'avantage que les hommes qui expriment, plus facilement, mais pas exclusivement, la possession de ces vertus. »

Dans le même ordre d'idée, Claudine raconte que le métier de chorégraphe est centré sur l'humain. En mettant en avant cette partie de son travail, elle se présente comme quelqu'un qui privilégie ses qualités d'échanges, de partage, elle insiste sur la dimension sociale de son travail. Ici encore, les compétences choisies sont très genrées et correspondent plutôt bien à « l'éthique du care ».

« Mais voilà toutes les différences parfois interrogent sur les autres chorégraphes c'est un bon métier, beau, bon je ne sais pas, parce qu'on est pas fortunés (rires) ! Du moins ceux qui ne sont pas dans les CCN. Mais c'est un beau métier parce que ça permet quand même si on le fait vraiment de découvrir, de se nourrir, sur un plan intellectuel, littéraire et tout. Et en même temps de découvrir l'humain quoi. (…) Et puis je trouve que justement nous on a la chance de pouvoir aider ceux qui sont d'un milieu social difficile. Parce que ce qu'on a, l'accès au corps et à l'écoute, la danse c'est un travail d'écoute. Donc on peut bénéficier, faire bénéficier des jeunes qui ont besoin de ça, ou des gens en handicap. (...) Le théâtre c'est bien aussi. Parce que tu as l'expression, tout ce qui est expression artistique te permet. Et le théâtre bon tu t'exprimes aussi. Mais tu ne touches pas forcément l'autre. Que là, le mouvement t'oblige à aller absolument vers l'autre. Moi une année j'ai eu une jeune, que même moi je ne pouvais pas la toucher, dès que je la touchais elle repoussait. Finalement je lui ai fait faire un duo avec une femme mature. Pour qu'elle soit en confiance, mais elle se laissait toucher par elle. Donc même si ce n'était pas, c'est un début quoi. Et après même moi je pouvais la toucher, la prendre par l'épaule, il ne fallait pas que j'y aille, (rires) comme ça allègrement mais... (Silence) »

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

258Danilo Martuccelli, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006). pp.94-95

Claudine marque donc la dimension relationnelle et très humaine de son travail, elle se définit alors comme une artiste tournée vers l'autre, consciente de la société dans laquelle elle crée et, en quelque sorte, militante d'une forme d'utilité de l'art.

Toujours dans la même veine, Rosalie raconte comment, pour elle, le fait d'être une femme lui donnerait une plus grande sensibilité pour mieux cerner certains sujets. Ainsi elle déclare qu'une fois les compétences purement techniques maîtrisées, ce qui va apporter une qualité supplémentaire à son travail c'est sa sensibilité, son regard émotionnel sur les choses.

> *« En fait l'aspect technique, c'est pas si compliqué. Bon il y a, on peut apprendre un peu d'électricité mais... Enfin, moi en l'occurrence j'ai jamais voulu m'y coller et... Après ça reste un métier très masculin. Mais euh, je trouve que c'est plutôt un avantage d'être une femme parce que on peut aller dans des milieux où des hommes ils vont moins facilement aller. On va traiter des sujets avec peut-être un autre regard mais en même temps je sais pas forcément si c'est un regard au féminin, mais je trouve que très souvent les gens ils me disent que j'ai une grande sensibilité quoi. Et que dans toutes mes photos ça se ressent vraiment, alors on se dit pas forcément que c'est une femme qui les a prises mais qu'il y a une part de sensibilité et euh... Mais bon ça après je pense que ça m'est propre. »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Ici s'opère clairement un « retournement du stigmate »[259] : dans un milieu « *très masculin* », Rosalie revendique le fait d'être une femme comme « *un avantage* », un accès privilégié à certains champs d'exercice, un autre regard sur les choses. Au-delà de cette dimension genrée, Rosalie se définit aussi comme quelqu'un de très méthodique, de très précis sur le plan technique. Elle décrit en effet la façon dont elle prépare avec beaucoup de minutie toutes ses prises de vue à l'avance.

> *« J'arrive tout de suite. Je prépare jamais à l'avance (des croquis ou des schémas). Après par contre quand j'installe j'ai bien une demi-heure, une heure de test, d'éclairage, je replace les lumières, je vérifie, si ça va pas je change, enfin... C'est plutôt sur le moment que je vais vraiment préparer la chose. Et voir finalement si... Mais même déjà à l'avance j'avais un peu une idée du rendu. Et... Et du coup c'est que après quand je suis arrivée que je me suis dit : "Bon, il faut que j'arrive à faire ce rendu là avec mes lumières maintenant." (…) ça c'est en le faisant (qu'on l'apprend) parce que à l'école, on a essayé plein de choses mais... (…) C'est comme on t'apprend à lire une notice technique et après, ben du coup tu te retrouves en situation et tu ne sais pas ce qui va être le mieux ou... Donc euh... Après à force, on voit quand même beaucoup de choses à l'école et puis après moi à côté je m'informe énormément, je regarde beaucoup ce que d'autres photographes font, voir des expos... Et du coup à force de regarder la lumière on va dire, en général, à un moment je sais à peu près ce que je veux comme résultat. Après je saurais pas forcément le faire mais du moins c'est ça je pense le plus important c'est de savoir ce qu'on veut. Parce que sinon on peut arriver avec du matériel et puis tourner en rond pendant une heure quoi ! Alors que moi si je viens c'est pas forcément pour savoir ce que je veux trouver, je sais exactement ce que je veux et c'est plutôt pour essayer de bien placer ma lumière pour ce rendu-là. Et souvent je passe plus de temps à faire ça effectivement parce que j'ai pas eu de vrais formateurs ou, voilà d'expérience avec des professionnels qui eux vont l'installer tout de suite ou qui vont me demander des situations très précises donc euh... Finalement je le fais pour moi mais bon je tâtonne un peu à chaque fois encore. »*

259 Au sens de Erving Goffman, *Stigmate*, trans. by Alain Kihm (Paris: Ed. de Minuit, 1975) mais on peut aussi bâtir un parallèle avec la mise en avant des femmes en politique dans le contexte de l'obligation paritaire étudié par Catherine Achin et Marion Paoletti, 'Le « salto » du stigmate. Genre et construction des listes aux municipales de 2001', *Politix*, 15.60 (2002), pp.33–54. Dans cet article Achin et Paoletti expliquent bien la façon dont les femmes sont d'abord mises en avant pour leurs « qualités féminines » puis cantonnées dans des rôles secondaires une fois l'élection passée. Dès lors on peut envisager que le retournement du stigmate est une façon pour Rosalie de mettre en avant ses qualités de femme mais qu'il peut aussi l'amener à se restreindre à des fonctions artistiques secondaires.

Rosalie, 28 ans, photographe.

Dans cet extrait, Rosalie se place comme une photographe qui « *sait exactement ce (qu'elle) veu(t)* », qui a une idée précise du rendu et de la forme qu'elle doit donner à son travail. Si elle avoue qu'elle « *tâtonne un peu* » pour parvenir à ce résultat, elle connaît suffisamment, grâce à son expérience, les variables techniques d'ajustement qu'il faut modifier. Rosalie se présente donc comme une artiste assez déterminée, qui a en tête une idée assez précise du type d'œuvre qu'elle veut produire. Malgré son jeune âge, elle met en avant ses capacités techniques et son apprentissage sur le tas, « *à force de regarder* », ce qui lui donne l'image d'une personne expérimentée.

Chantal va plutôt identifier ce qui la frustre dans son travail, ce qu'elle aimerait faire, pour nous parler des éléments techniques qui la caractérisent. Elle explique qu'elle a besoin d'un rapport assez concret, assez direct à la matière mais qu'elle souhaiterait pouvoir plus se projeter en amont, en apprenant à dessiner des croquis. De la même façon, elle souligne sa passion pour le travail préparatoire de recherche, mais dit l'exercer assez peu dans un contexte où sa compagnie ne lui en laisse pas toujours le temps.

> *« Moi je ne suis pas très croquis parce que je trouve toujours que je ne dessine pas bien. (...) C'est plutôt dans la tête. Ou alors en faisant les choses quoi. Directement.(...) En faisant des essais ouais plus par exemple avec de l'argile en modelage. Effectivement là je vais... J'ai plus besoin de, de relief, que de croquis. Enfin c'est moins... Voilà c'est moins naturel pour moi de faire des croquis et pis ouais je suis jamais contente de ce que je dessine donc euh (rire)... Mais c'est un de mes souhaits c'est de, c'est de me remettre au dessin. Parce que quand même des croquis c'est pas mal pour présenter, donner des idées. Et justement se sortir de, par rapport à ce que je disais tout à l'heure, c'était un peu frustrant de parfois, de pas avoir le temps de faire des recherches. Et en fait par le croquis ben ça permettrait de pouvoir commencer à poser des choses, même bien, bien avant le début des créations quoi. Puisque, le metteur en scène en question, lui quand il crée un spectacle en fait il a déjà la tête au suivant. Et du coup il commence à nous en parler alors qu'on est en train de bosser sur le, sur celui en cours et, donc il faut toujours arriver à entendre ce qu'il dit, mettre ça dans un petit coin de sa tête. Et puis pouvoir y réfléchir. Et euh, effectivement j'ai pas le temps matériel quand je bosse déjà sur une création, j'ai pas le temps de commencer à réfléchir, concrètement en me mettant les mains dans l'argile, en essayant de modeler des choses. J'ai pas le temps de faire ça en même temps que je suis déjà en train de, de bosser sur une création quoi. Je peux pas réfléchir à la suivante quoi. Alors qu'un croquis ben voilà. On est dans un coin, un papier, un crayon, on peut commencer à bosser des choses. Donc ça ça me, ça me manque un peu. (...) Et puis on peut les montrer ! Voilà. Parce que montrer un modelage, faut déjà, faut l'avoir avec soi, faut avoir de la place, faut l'entretenir pour qu'il se... (rires) Qu'il sèche pas. Faut qu'il soit montrable, enfin bon voilà c'est moins facile. »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal se définit ainsi comme une artiste qui a besoin d'expérimenter, de développer ses idées dans le concret d'un modelage par exemple. Elle se perçoit, se raconte comme quelqu'un de pragmatique. Elle valorise pourtant l'anticipation, en soulignant combien elle aimerait pouvoir devancer les attentes de sa troupe sur certaines créations, mais ce n'est pas ainsi qu'elle travaille au quotidien. On peut lire aussi, dans les propos de Chantal, une forme d'autodénigrement (« *je ne dessine pas bien* ») et de déception par rapport à ses conditions de travail actuelles (« *j'ai pas le temps matériel quand je bosse déjà sur une création* »). En montrant ses insatisfactions, Chantal

met aussi en avant ses ambitions d'artiste. Elle aimerait pouvoir se projeter dans des idées de création à long terme, laisser plus libre cours à son imagination et s'éloigner un peu des contraintes trop matérielles qui semblent la brider.

Chantal semble expérimenter ce que Martuccelli[260] appelle une « *scission* » entre ses vertus personnelles et son travail réel. Elle a du mal à se sentir pleinement investie dans le travail de création qui lui est demandé, celui-ci ne satisfait pas entièrement son besoin d'expression et de réalisation personnelle.

> *« À partir de la problématique de la vertu, le sens du travail, s'il ne disparaît nullement comme problématique, s'infléchit quelque peu puisque ce n'est pas seulement (parfois même pas du tout) son utilité sociale qui est au fondement de son évaluation mais sa signification dans le processus de réalisation (et pas uniquement d'expression) de soi. Les individus peuvent ainsi avoir un emploi auquel ils reconnaissent de l'utilité sociale, un travail porteur de signification et cependant se sentir incapable de déployer vraiment à travers lui leurs vertus personnelles. »*

Pauline raconte qu'elle a eu du mal à se définir comme chanteuse dans un premier temps. En accumulant de l'expérience et de la technique, elle a pu s'approprier cette étiquette et assumer sa voix. Elle est ensuite allée chercher plus loin son identité de créatrice, en revendiquant le fait d'être aussi compositrice de ses morceaux.

> *« Ben en fait j'ai vraiment adopté une manière particulière de chanter pour ce projet en solo. (…) Je ne sais pas si je l'ai fait... Consciemment au départ mais après voilà j'ai assumé ce, ce choix là aussi. C'est à dire qu'avec le groupe vocal, on prenait des cours de chant, on était dans une démarche euh, pas lyrique mais vraiment de voix qui sortent, qui résonnent, pour pouvoir chanter sans être forcément amplifié. Et puis bon pour que les voix se mêlent il faut quand même un minimum dégager du son. Alors que pour ce projet solo, ben le fait de travailler plus dans ma bulle, avec des micros qui peuvent prendre très en proximité, plus un travail de studio, ben j'ai vraiment (rires), je suis passée en mode chuchotements, murmures. Et en fait je l'ai, j'ai bien aimé cette manière-là de chanter. Du coup je me l'a, je l'ai vraiment explorée. Alors après ben, c'est sûr que, il y a des gens que ça agace, il y a... Parce que c'est, c'est un chant qui n'est pas très assumé, enfin, assumé... Je me, c'est pour ça que des fois j'ai du mal à me dire : " Tiens je suis chanteuse." Je ne me considère pas comme chanteuse parce que je...*
> *-Moins qu'avant du coup ?*
> *-Ouais peut-être moins qu'avant, moins que quand j'étais dans un groupe vocal, où ben du coup, de fait... Même si, je chantais ni mieux ni moins bien mais c'était, c'était vraiment un projet de chanteuse quoi. Là j'ai envie que ce soit déjà un peu plus large, parce que... Il y a le côté écriture, composition, arrangements, l'aspect visuel... Enfin voilà, il y a toutes, ça englobe tellement de choses que je trouve que chanteuse c'est un peu réducteur. (…) J'ai pas envie de me... Je me rends compte que je ne suis pas une spécialiste d'un truc, et que peut-être déjà ce qui me plaît et puis peut-être ce qui peut me différencier des autres personnes c'est d'essayer de prendre le, tout le projet à bras le corps et qu'il ait une identité singulière parce que, parce que j'essaye de m'occuper de plein d'aspects comme ça. Je pense que les 2 clips que j'ai faits, je ne suis pas une réalisatrice professionnelle mais ils ont une identité particulière parce que je me, j'ai tenté avec mes lacunes, tant bien que mal de faire du mieux que je pouvais et du coup ben ça, ça fait autre chose que ce que ferait un réalisateur professionnel qui a toute une expérience, un enseignement de truc qu'il faut faire, pas faire. Moi c'est vrai que du coup ça me permet d'essayer de créer vraiment une identité en fait je trouve de toucher un peu à tout. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

260Danilo Martuccelli, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006). p.82

Pauline se présente comme une artiste complète, qui maîtrise tous les aspects de ses créations. Ainsi, elle s'identifie à une profession dans laquelle elle peut être totalement autonome et, si tout ce qu'elle fait n'est pas parfait techniquement, au moins elle maîtrise entièrement ses productions. Quand on exerce dans un milieu très masculin comme la musique actuelle, il s'agit, il me semble, d'une forme d'émancipation. En étant indépendante, Pauline se détache partiellement des contraintes liées à la domination masculine qui s'exercent dans son champ professionnel.

Louise conçoit le dessin comme une véritable expression de son être profond, à tel point qu'elle doit l'entourer d'une certaine pudeur : elle dit par exemple vouloir dissimuler le plus possible « *son trait* » qui est, pour elle, du ressort de l'intime. Ainsi son travail le plus matériel, le plus technique est, pour elle, quelque chose de très privé. Elle raconte pourtant que ses méthodes de travail ont évolué, notamment grâce à son voyage – quasi-initiatique – au Japon.

> *« Et ça m'a permis, j'y étais allée pour ça aussi, de dessiner, parce que ça, ce qui est dans mes carnets là ces dessins là on ne les voit jamais dans les albums. Je trouve toujours une façon de faire pour ne pas montrer mon trait. Comme une sorte de pudeur. Et en fait ça m'a permis ce... De, d'y travailler et puis de prendre un peu sur moi aussi et de, de pouvoir montrer ce côté-là. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Louise se perçoit donc comme quelqu'un de timide, de réservé qui s'expose au regard des autres en créant. Elle a, dès lors, mis au point des stratégies de contournement, elle a choisi de ne pas montrer directement ses esquisses tout en présentant ce trait de caractère comme un élément accompagnant sa créativité.

Les mêmes rapprochements entre technique et expression intime semblent s'effectuer pour Corine au moment où elle décide de monter un nouveau spectacle, de se livrer dans un « *seule en scène* », d'être finalement confrontée à la solitude dans la création.

> *« Et du coup après cette période-là et tout, il a fallu que je me, ben je me dis : "Il va falloir que je fasse un seule en scène" et tout. Enfin bon... Donc euh, ben voilà je suis partie sur une seule en scène et il y a un metteur en scène qui m'a accompagnée. (…) Et par contre c'est un texte d'un auteur donc il y avait toute la partie écriture qui n'était pas à faire. Et euh, et voilà. (…)*
> *-Et du coup la mise en scène ici c'est quelqu'un d'autre qui s'en occupe aussi donc il ne vous reste plus que le jeu entre guillemets ?*
> *-Voilà. C'est exactement ça. Après bon ben c'est pas évident de, de lâcher ! Ça ça a été quand même un exercice difficile pour moi. Mais j'ai quand même réussi. Même si là on va un peu y reprendre parce que il y a des trucs qui ne me conviennent pas trop. Donc euh, c'est normal. Et euh, donc voilà. »*

Corine, 44 ans, comédienne et metteure en scène et auteure.

La majorité des enquêtées insiste pour dire que leur métier n'est jamais entièrement acquis, qu'il s'agit d'un apprentissage continu, qu'on peut toujours apprendre de nouvelles techniques, continuer à se former. Certaines vont jusqu'à dire qu'il s'agit d'une spécificité de l'activité artistique.

Inès raconte ainsi une évolution constante de son travail : elle a l'impression que ses productions, bien que de plus en plus abouties, peuvent toujours être améliorées.

> *« Moi je ne suis jamais satisfaite vraiment de ce que je fais donc forcément, j'ai toujours envie de, ben de faire les choses bien quoi. Donc plus j'avance et plus je me dis : "Bon ben*

là je vais essayer de faire mieux que ce que je faisais avant" et chaque film apporte quelque chose de plus quoi. Après je ne dis pas que ce que j'ai fait n'était pas bien mais c'est des choses... Perfectibles quoi. »

Inès, 35 ans, réalisatrice.

L'insatisfaction permanente d'Inès semble constituer, pour elle, un véritable moteur qui la pousse à se perfectionner de film en film, il ne s'agit pas d'un frein.

Chez Nolwenn, la volonté d'améliorer son travail se traduit par un ensemble de propos sur la nécessité de s'adapter aux projets en cours, d'apprendre de nouvelles techniques si besoin.

« Ben j'en ai fait un peu en céramique donc tu vois, je l'ai fait un petit peu en céramique, je l'ai fait donc un peu en moulage, je l'ai fait en gravure, et puis le moulage voilà si ce n'est pas suffisant, j'irai certainement faire un stage peut-être dans les années à venir et puis autre si besoin quoi. Non au contraire, au contraire ouais. La céramique c'est pareil, c'est quelque chose qui m'attire énormément, je ne suis pas, je connais les, le principe, je sais comment ça fonctionne mais bon il y a plein de choses que je ne maîtrise pas quoi ! Pour l'instant en fait j'ai appris des choses pour répondre en fait à un projet que j'avais. Mais ce projet n'avait pas besoin d'une grande, d'une grande maîtrise, c'est à dire il n'y avait pas d'émaux, il n'y avait pas, ce n'était pas une sculpture compliquée, enfin voilà. Donc, donc j'ai quelques bases, mais qui seront certainement limitées selon les plus gros projets que j'aurai, si besoin de formation je fais. Et au contraire... »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn envisage donc de continuer à se former en fonction des nécessités qu'elle peut ressentir mais elle ne s'envisage pas comme une artiste chevronnée qui n'aurait plus rien à apprendre.

Anaëlle explique son évolution en notant deux éléments : elle est complexée de ne pas vraiment savoir composer et, au début de sa carrière, elle ne savait pas où et quand placer son instrument dans les morceaux.

« Je ne savais pas faire ça. Je ne savais pas faire ça (composer ses parties de violoncelle) et j'ai toujours cette espèce de complexe du musicien classique qui, qui a besoin de partitions et, moi plus on m'en donne, alors là moi je peux t'interpréter ce que tu veux, mais j'ai toujours ce complexe de, de musicien classique, ça c'est vrai ! Et je me sens pas compositrice. Tu vois, je ne me sens pas compositrice, je peux arranger...
-Alors que tu fais tes parties quand même ?
-Je fais mes parties mais pas, je ne me sens pas très douée tu vois, au niveau composition et arrangement je suis, alors que, alors que je pense que ça va, mais je me sens...
-Tu ne te sens pas à l'aise avec ça ?
-Ben j'ai un petit complexe qui restera toute ma vie je pense ! Tu vois.
-Qui est lié du coup à la formation classique ?
*-Oui parce qu'on te, ben parce que... Enfin après je ne sais pas, enfin en tout cas c'est mon... Mon vécu personnel, je me sens pas, je ne me sens pas très, très bonne compositrice. Je pense que j'ai fait des progrès, tu vois avant sur des premières compos je jouais TOUT LE TEMPS avec ********** (nom du groupe) je jouais tout le temps d'un début à l'autre de la chanson. Au bout d'un moment je me dis "Bon mais laisse tomber !" Putain mais quand je me réécoute je me dis : "Putain ! Mais c'est bon, ARRÊTE de jouer de temps en temps !" Ça va mettre du relief, enfin forcément avec les, avec les années j'ai appris mais j'ai appris sur le tas quoi ! Enfin tu apprends sur le tas. Avec ton feeling et puis voilà. Après quand tu es dans les conservatoires notamment de jazz tu peux apprendre à, tu as des cours d'arrangement, tu as des cours de composition, tu as des cours d'improvisation.*
-Mais c'est plus récent ça par rapport à ton parcours ?

- Oui. Ça ça n'existait pas. Et donc voilà moi je n'ai jamais fait ça. Mais c'est vrai que ça doit être, c'est, ce serait intéressant. Ça te fait un petit bagage là-dessus qui peut, qui peut t'aider. Moi je n'ai pas eu ça. Mais bon. Je m'en suis sortie quand même (sourire). »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Nous pouvons noter, dans les propos d'Anaëlle, l'idée d'une évolution constante de son travail vers plus de maîtrise de la place de son instrument et de la composition. Si, au passage, elle dénigre un peu ses capacités, elle fait aussi ressortir son expérience formatrice qui lui a permis de dépasser ses difficultés. Pour Anaëlle, mieux jouer est aussi une histoire de maturité, c'est ce qu'elle explique notamment dans ce deuxième extrait.

« Ben c'est pas que ce n'était pas bien, c'était que je jouais tout le temps. Je... C'est à dire que du début de la chanson jusqu'à la fin de la chanson, je jouais tout le temps. Et tu dis non, c'est... Maintenant je ne joue pas tout le temps. Je vais jouer à bon escient et puis des fois je vais me retirer pour que quand le violoncelle va re-rentrer, ça ait un sens. Et ça donne du relief à la chanson tu vois. Mais ça c'est normal hein, et je pense que ce n'est pas lié à mon complexe de, de... De compositrice hein ! C'est que voilà on évolue avec le temps et qu'on est un peu tout fou quand on a 20 ans et puis quand on en a bientôt 44 ben on est, c'est normal quoi, c'est, heureusement ! Tu vois. (…) C'est même pas laisser plus de place aux autres, c'est, parce que ne t'inquiète pas qu'il y en a d'autres ils, la place ils la prennent quoi qu'il en soit. Mais... Ouais ben tu apprends et puis tu ne joues pas de la même façon à 25 ans qu'à 40 quoi ! On arrive... (…) C'est normal, c'est une évolution normale. »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

L' « *évolution normale* » que relate Anaëlle pourrait se rapporter assez bien au terme de « *carrière* » notamment tel qu'utilisé par Everett Hughes[261] et Howard Becker[262]. En effet, la carrière désigne la façon dont les acteurs sociaux retracent leurs trajectoires, racontent une série d'évolutions en réaction à des éléments précis. On peut se dire que la « *carrière* » sociologique des artistes est ainsi constituée d'événements qui produisent des réactions et modifient les parcours individuels.

Nous l'avons analysé, les rapports à la technique et à la virtuosité de chaque femme rencontrée sont différents, dès lors ils permettent d'analyser la vision de l'identité qu'elles se sont construite. En exprimant leurs positions vis-à-vis des compétences et des aptitudes techniques, elles expriment aussi leur vision de l'art et de ce que doivent être leurs productions dans ce marché concurrentiel où l'authenticité et la singularité représentent des valeurs importantes.

261 Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). p. 165 : *« Tout homme naît, vit et meurt à un moment donné de l'histoire. Au cours de son cycle de vie, les étapes qu'il franchit coïncident avec des événements extérieurs. (…) Ainsi la singularité de la carrière d'un homme et la plupart de ses problèmes personnels naissent des événements plus ou moins importants qui affectent sa vie. Mais la vie d'un homme ne se réduit pas à son travail, et elle n'est pas complètement singulière par rapport à celle des autres. Dans chaque société, la vie des individus se déroule selon un certain ordre. Cet ordre est pour une part choisi, manifeste, voulu et institutionnalisé ; mais pour une autre part il existe aussi en dehors de la conscience des intéressés, jusqu'à ce qu'une enquête le mette en évidence. Dans notre société cet ordre dépend en grande partie des rapports de l'individu avec le monde du travail. »*

262 Howard Saul Becker, *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, trad. J.-M Chapoulie et Jean-Pierre Briand (Paris: A.-M. Métailié, 1985). p.47 : *« Dans les études de professions, où ce concept (celui de carrière) a d'abord été élaboré, il renvoie à la suite des passages d'une position à une autre accomplis par un travailleur dans un système professionnel. Il englobe également l'idée d'événements et de circonstances affectant la carrière. Cette notion désigne les facteurs dont dépend la mobilité d'une position à une autre, c'est-à-dire aussi bien les faits objectifs relevant de la structure sociale que les changements dans les perspectives, les motivations et les désirs de l'individu. »*

Pour conclure ce chapitre consacré à la technique et à la virtuosité, nous retiendrons trois éléments concernant la façon dont les artistes se distinguent les uns des autres et notamment dont les femmes interviewées se singularisent dans la maîtrise des savoir-faire.

Les femmes artistes rencontrées déclinent leurs savoir-faire techniques à travers le récit d'un ensemble d'expériences formatrices, « *socialisatrices* » pourrions-nous ajouter, qui leur ont permis de se rendre capables de réaliser tel type d'œuvre. Les enquêtées semblent ici décrire la virtuosité comme un idéal qu'on ne pourrait atteindre qu'en cumulant une longue carrière et une importante expérience de terrain.

Les artistes interrogées présentent également les aspects techniques de leurs métiers comme un aboutissement, qui s'obtient en s'entourant des « bonnes » personnes. Il s'agit de trouver, dans son réseau professionnel, les collaborateurs qui vont apporter leurs savoir-faire à une œuvre, ceux qui pourront former à une nouvelle pratique et ceux qui sauront reconnaître la valeur des productions.

Enfin, la technicité comme maîtrise de sa pratique artistique et la virtuosité comme ligne de mire inatteignable sont deux éléments qui reviennent dans les récits de vie, qui mettent en avant la singularité des femmes artistes rencontrées et leur constant désir d'évoluer dans leur profession vers une œuvre de plus en plus aboutie.

7. LA COMMUNAUTE

Les femmes artistes rencontrées entretiennent des rapports singuliers aux mondes de l'art qu'elles fréquentent. Nous étudierons dans ce chapitre la façon dont elles manifestent leur appartenance à une communauté artistique[263] et la façon dont elles se différencient de certaines autres.

Toutes les œuvres d'art ont en effet, comme l'a démontré Becker[264], une dimension collective.

> *« Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. (…) Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art. »*

Les chaînes de coopérations décrites par Becker se retrouvent à plusieurs moments des parcours racontés par les enquêtées. Nous tenterons de saisir comment les différents acteurs de cette communauté sont racontés afin de percevoir quels rôles et places leur sont attribués dans les récits de nos enquêtées sur leur parcours professionnel.

Nous nous appuierons également sur l'analyse proposée par Serge Proust[265] sur la « *communauté théâtrale* ». Cet auteur a démontré que le mythe de la troupe à l'œuvre dans les arts du spectacle était porteur de nombreuses contradictions dans un univers artistique où la rationalisation des processus de création et la singularité de l'artiste sont plutôt la norme.

> *« La forme massivement dominante de la production est celle de l'économie du projet. Pendant la période limitée de préparation et de diffusion d'un spectacle, le metteur en scène, agissant comme un entrepreneur, mobilise des financements publics et rassemble, à côté d'éventuels permanents techniciens et administratifs, différents groupes de professionnels et artistes (...) partageant les mêmes conventions techniques et artistiques (...). C'est dire que, à quelques exceptions près, il n'existe pas, en France, de troupes permanentes. Pourtant, malgré sa quasi-inexistence empirique, la troupe de théâtre constitue, dans l'imaginaire théâtral, une forme idéale d'organisation collective si puissante qu'elle oriente les injonctions pratiques et discursives de nombreux groupes engagés dans l'espace théâtral public. »*

Proust[266] montre bien qu'un idéal de la troupe est présent dans les discours de plusieurs comédiens, qui souhaitent un retour à ce type d'organisation mais que, dans les faits, le fonctionnement en communauté est lié à un ensemble de contraintes qui entraîne des conséquences sur la façon dont on perçoit son métier et qu'il ne peut s'agir que d'une phase transitoire dans

263Communauté artistique que nous définirons provisoirement comme l'ensemble du réseau de pairs constitué par l'environnement de travail direct des enquêtées. Nous n'ignorons cependant pas les questionnements que peuvent induire cette notion et nous reprendrons l'idée de Lacroix selon laquelle : *« la communauté est toujours associée à une recherche qui reste toujours à entreprendre. Elle est donc toujours projet. Demain apportera les réponses ; pour l'heure, il suffit de formuler des interrogations (...) Ou, se rassembler en communauté de base est amorcer un cheminement, pour inventer, en acte, cette communauté qu'on ne saurait réellement former déjà. »* p. 538 in Bernard Lacroix, 'Le discours communautaire', *Revue française de science politique*, 24.3 (1974), pp.526–558.

264Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006). p.27

265Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp. 93–113. pp.93-94

266Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp. 93–113. pp.109-110

certains parcours.

> *« Les membres des communautés théâtrales sont souvent jeunes (...) et l'appartenance à la communauté théâtrale est aussi une voie de professionnalisation, d'intériorisation des valeurs et des contraintes du métier de comédien. Mais en même temps, cette appartenance constitue un obstacle à l'affirmation de leur individualité artistique. C'est pourquoi, même s'il peut y avoir des négociations et des compromis (...), l'accomplissement d'une carrière artistique ne peut se faire qu'en quittant la communauté théâtrale, la permanence des liens menaçant les capacités innovatrices des comédiens. »*

Dans le cadre de notre enquête de terrain nous avons pu constater, en effet, que certains aspects de la communauté artistique étaient idéalisés et nous tâcherons de les détailler. Nous avons également remarqué que le regard sur les artistes appartenant au même univers de travail évolue au cours de la carrière des enquêtées. Nous reviendrons donc sur les différents types de recours à une « communauté » de création telle qu'elle est relatée dans les propos recueillis.

Nous nous appuierons par ailleurs sur l'analyse de Pierre-Michel Menger[267] pour qui se développe, dans le domaine des arts, une forme d'organisation de travail par projet qui induit une nouvelle division du travail entre les artistes.

> *« Cette division du travail juxtapose des catégories de professionnels qui entretiennent des relations d'interdépendance, allant de la coopération à la concurrence et au conflit, mais ne le situe pas dans une hiérarchie directe et organisée : leurs pouvoirs et leur prestige respectifs confèrent, par exemple, aux plasticiens créateurs, aux galeristes, aux critiques d'art et aux conservateurs de musée des poids différents dans cette chaîne d'interdépendances qui rend possible la production et/ou valorisation publique de l'œuvre, mais ne se conçoivent jamais à l'égal d'un contrôle explicitement subordonnant. »*

Comme le souligne bien Menger la communauté artistique se construit assez peu dans une division verticale du travail. Le fait que la hiérarchie soit peu présente dans les mondes de l'art, pousse les artistes à collaborer, à coopérer, à s'adapter à différents projets mais rend aussi l'organisation du travail assez mouvante, flexible.

Dans un premier temps nous analyserons les différents intérêts que les femmes rencontrées trouvent dans l'appartenance à une communauté. Il s'agit d'avantages symboliques, pour la plupart, mais nous verrons dans certains cas que le fait d'appartenir à une communauté de créateurs peut tenir lieu d'organisation économique : c'est une façon de rendre viables les projets d'œuvres dans un contexte parfois difficile.

Dans un deuxième temps nous nous intéresserons aux contraintes que peuvent comporter les modes d'organisation collective de l'activité artistique. Nous expliquerons notamment comment, dans une perspective d'affirmation de soi et de singularisation identitaire, le fonctionnement par « groupe » d'artistes peut présenter un ensemble d'inconvénients. Nous étudierons en particulier, dans cette partie, le regard que portent les femmes rencontrées sur leurs homologues appartenant au même champ d'exercice professionnel qu'elles.

Enfin, nous aborderons dans un troisième temps la dimension genrée de cette inscription dans un groupe d'artistes. Nous relèverons combien, pour certaines femmes rencontrées, l'appartenance à un milieu en majorité masculin peut poser des difficultés bien spécifiques. Nous examinerons en

267Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002). pp.27-28

particulier la façon dont le genre joue sur la façon dont les enquêtées perçoivent les autres artistes de leur milieu d'appartenance et dans la façon dont elles sont perçues comme des professionnelles.

7.A. INTERÊT DE LA COMMUNAUTE ET MONTAGES ECONOMIQUES

Il existe, pour les artistes rencontrées, plusieurs intérêts à maintenir les liens avec une communauté artistique. Il s'agit, dans la plupart des cas, de motivations relationnelles, vectrices de projets, de visibilité et de reconnaissance. Parfois pourtant, les pairs serviraient à faire bouger les façons de travailler, modifier les habitudes professionnelles et œuvrer collectivement se révélerait alors plutôt stimulant sur le plan de la créativité. Enfin, travailler à plusieurs, c'est dans les mondes de l'art une nécessité, il existerait toute une foule de projets qu'on ne peut mener seul et les chaînes de coopérations évoquées par Becker sont parfois assez manifestes dans les propos recueillis.

Ainsi, à la manière des artistes intermittents étudiés par Cardon et Pilmis[268], les projets artistiques sont envisagés comme des opportunités de rétributions de différentes sortes. Le rapport à ces gratifications évolue au fil des parcours.

> *« L'étude des prises de position des artistes sur la place du salaire dans la décision d'entrer ou non dans un projet permet de qualifier ce tout indistinct des gratifications "symboliques" ou "intrinsèques" de l'activité en arrimant leur analyse à celle de la position des artistes dans leur cycle de vie professionnelle et aux anticipations qu'ils formulent sur les différentes dimensions de la qualité des projets. De même, les arguments déclencheurs de la décision d'entrer ou non dans un projet (pour un salaire donné, et impliquant une anticipation de la qualité du spectacle, des relations de travail et d'emploi) varient selon l'âge et l'ancienneté professionnelle. Le décodage des signaux de qualité est en effet le fruit d'un processus d'apprentissage, si bien que le rapport au salaire, dans sa relation aux autres gratifications associées au travail, doit être analysé à l'échelle de la biographie individuelle. »*

Dans les débuts de carrière racontés, en particulier, le fait d'appartenir à une communauté peut permettre d'accéder à des ressources non-mobilisables à titre individuel. Pour Nolwenn par exemple le fait d'exposer ses œuvres au public a d'abord été le fruit d'une démarche collective.

> *« Ah si on avait fait une petite exposition mais c'était avec des copains donc c'était vraiment plutôt familial dans la médiathèque de la ville où on avait, où on était au lycée en fait. Donc voilà. Sinon pendant les beaux-arts des expos plutôt internes aux beaux-arts, donc plutôt organisées par les enseignants. Voilà. Mais qui étaient quand même dans un cadre un peu professionnel où on se mettait vraiment en situation de jeunes artistes voilà à investir l'espace et à donner à proposer un accrochage digne de ce nom quoi ! Même dans des lieux, des lieux en dehors des beaux-arts, mais tout ça c'était coaché par nos enseignants donc bon c'est différent. Non j'ai exposé véritablement après. Après. Dans... En tant que moi artiste voilà.*
> *-Et tu te rappelles de cette première expo ? C'était une expo seule ou collective ?*
> *-C'était une exposition à deux si je me souviens bien. Une exposition à deux. Voilà, je... Une exposition dans un lieu un peu atypique donc challenge où il fallait vraiment s'approprier l'espace pour arriver à en faire quelque chose d'intéressant. Et mais par contre la rencontre avec mon binôme a été très très creuse. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Le fait de se regrouper avec d'autres jeunes créateurs est, ici, on le voit bien, une façon

268 Vincent Cardon et Olivier Pilmis, 'Des projets à la carrière: Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp. 43–65. p. 51

d'atteindre des lieux d'exposition auxquels on ne peut pas avoir accès individuellement. Plusieurs raisons expliquent ce type d'organisation. Pour les jeunes artistes, c'est l'occasion de rencontrer leurs pairs – même si cela n'a pas spécialement convenu à Nolwenn. Pour les programmateurs culturels, c'est aussi un moindre risque : exposer deux inconnues c'est l'assurance d'avoir le double de public qu'une seule, de même que programmer trois « petits » groupes de musique fait venir plus de public qu'un seul. Enfin, les expositions collectives permettent, pour des artistes qui n'ont pas encore une œuvre très étendue, de s'investir sur des projets à plus petite échelle (faire une première partie, écrire un chapitre ou exposer quelques œuvres demande moins d'investissement que porter un projet seul de A à Z). Le regroupement des artistes amène aussi à une mutualisation des moyens qui peut comporter certains intérêts matériels et symboliques[269].

Plus tard, dans son récit, Nolwenn raconte comment, à son arrivée dans une grande ville du Sud Est de la France, s'intégrer à un collectif a aussi été l'opportunité d'avoir à sa disposition des moyens techniques onéreux dont elle ne pouvait bénéficier seule.

> *« Ben quand je suis arrivée sur ********** (nom de la grande ville où nous sommes) en fait, je me sentais un peu seule, j'étais quand même de très très loin, je venais de ********** (une grande ville du nord-ouest) donc je ne connaissais personne, donc j'ai, je voulais me remettre à la gravure donc c'était, donc j'ai commencé tout simplement à chercher un atelier où je pouvais pratiquer la gravure. Et en fait je n'ai pas trouvé qu'un atelier, j'ai trouvé un collectif. Voilà. Donc c'était bien. Donc j'ai commencé à me perfectionner déjà. Je me suis perfectionnée dans cet atelier en 6 mois et puis, et puis après, après j'ai continué à me, à développer ça toute seule, et puis, je crois que ça s'est fait 2 ans après, 2 ans où je suis devenue formatrice. Après voilà c'est... »*
>
> Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Dans cet extrait on peut lire l'intérêt croissant de Nolwenn pour la communauté. En effet, si au départ elle cherche simplement un lieu de travail (un atelier), elle trouve ensuite un collectif au sein duquel échanger, apprendre et exposer puis enfin l'opportunité d'une activité secondaire rémunératrice liée à sa pratique artistique (elle deviendra formatrice en gravure au sein de ce collectif ce qui participe à la stabilité financière de ses choix professionnels).

A travers les propos de Morgane, le collectif apparaît également comme une façon d'appartenir à un groupe qui assure une forme de visibilité et l'occasion d'exposer dans des lieux importants. Pour elle, se regrouper donne une force qu'on n'a pas quand on est seul, cela permet d'affirmer certaines valeurs partagées.

> *« Sinon j'ai aussi une thématique qui est liée au fait que je fais partie d'un mouvement. Qui s'appelle ********** (nom du mouvement d'artistes contemporains auquel elle appartient), qui a 7-8 ans d'existence, ce sont des artistes nationaux, on est 44 je crois aujourd'hui, qui ont comme dénominateur commun, il y en a aucun qui fait des panneaux, enfin je suis la seule mais ce qui nous relie c'est la couleur, la gaieté, la poésie. (…) Et on fait comme ça des expositions très gaies, très colorées, pleines d'énergie, de vie et de, d'énergie positive on va dire. Donc à cette occasion-là je ne vais pas... Parce que j'en fais*

269 Comme ceux évoqués par Jérémy Sinigaglia : *« C'est précisément la mise en commun des ressources et la mutualisation du travail administratif qui suscitent l'intérêt des artistes. Les artistes ordinaires n'ont pas les moyens de rémunérer le travail d'un-e chargé-e de communication ou d'un comptable, et ces activités annexes empiètent sur le temps disponible pour la création et la diffusion de leurs œuvres. La coopérative représente donc potentiellement un gain de temps et une voie possible d'amélioration du rapport au travail. »* in Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42. p.32

aussi des œuvres un peu tragiques ou qui font, qui ne sont pas gaies forcément... Celles-là je ne les expose pas quand j'expose avec le mouvement. »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Malgré son appartenance au groupe et le fait de se reconnaître dans ses valeurs, Morgane exprime tout de même ici le besoin de se singulariser à l'intérieur de ce collectif. Elle est la seule à utiliser certains motifs, elle sélectionne les œuvres qu'elle expose avec le mouvement et en rejette d'autres qui ne correspondent pas à l'esprit voulu dans ce cadre-là. Pourtant, malgré cette apparente volonté de singularisation, Morgane souligne un attachement fort aux valeurs que porte le collectif et notamment à ce qui relie ses membres entre eux.

« Ils se sont regroupés je ne sais pas trop comment d'ailleurs, par un personnage central qui a créé le groupe, le fondateur (…) Et des artistes que je connais l'ont rejoint. Et à l'occasion d'une invitation, d'un vernissage, d'un mail je ne sais plus j'ai entendu parler du mouvement et je me suis dit : "Tiens, ce que je fais pourrait cadrer à ça" donc c'est moi qui ai pris contact avec eux mais je connaissais déjà. Les artistes, un certain nombre d'artistes femmes d'ailleurs qui en faisaient partie donc ça n'a pas été très compliqué.
-Et du coup ils organisent essentiellement des expositions qui vous regroupent ?
*-Voilà on en fait 3 ou 4 par an. La dernière c'était pas la moindre quand même. On était à ********** (un lieu d'expo prestigieux à Paris) cet été. Donc très belle et grande exposition.*
-Et le fait d'être regroupé comme ça avec d'autres plasticiens ça doit ouvrir un peu des portes ? Ça doit permettre d'autres contacts ?
-Alors en théorie oui. Ça permet des rencontres, ça permet de se confronter à d'autres univers. Donc c'est extrêmement sympathique. Et puis on est tous dans la même mouvance et dans le même esprit. (…) Et on a une production tous qui est vraiment axée sur l'humour, la poésie et la couleur quoi ! On est tous dans un univers coloré, tous, tous, tous. Dans une production très variée hein ! Sculpture, peinture, objet,... »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Nous verrons plus loin que ce regroupement est aussi porteur d'un regard bien particulier sur les artistes contemporains, qui exercent dans le même champ professionnel. En attendant, les valeurs communes, revendiquées par Morgane sont toutes connotées très positivement. Elle parle en effet de « *gaieté* », « *humour* », « *sympathie* », ... On peut donc analyser ici que les sociabilités nouées à travers ce mouvement sont de l'ordre de l'entente et que cette empathie dépasse le simple intérêt matériel à se retrouver ensemble.

Claudine raconte, elle aussi, cette entente, porteuse chez elle d'un sentiment de bonheur : quand elle rencontre pour une création en particulier un groupe de danseurs seniors avec lequel elle continue encore à travailler aujourd'hui. L'échange humain me semble ici, dans les propos de Claudine, avoir trois dimensions. Premièrement il s'agit d'une rencontre avec un groupe de personnes dans lesquelles elle reconnaît immédiatement ses pairs et à qui elle va s'identifier. Deuxièmement il s'agit d'une création qui rencontrera un certain succès public et critique, qui créera une dynamique positive appréciée par Claudine et qui amènera ce groupe de seniors à envisager une autre création ensemble, gage de stabilité financière. Enfin, il s'agit d'un groupe de seniors dans un milieu, celui de la danse, où leur présence est plutôt rare, élément qui pousse apparemment Claudine à apprécier cette expérience, où son rôle de danseuse-interprète lui est rendu à part entière

alors que cela ne lui paraissait peut-être plus possible.

> *« Tous les moments (en tant qu'interprète) sont marquants, on a plus le souvenir du, déjà avec qui on travaille que du travail par lui-même. Le travail par lui-même on l'a en souvenir globalement. Mais les créations, petit à petit elles s'estompent, on a le souvenir de certaines mais elles s'estompent plus que le souvenir de la direction dans laquelle on nous faisait travailler. La recherche, le chorégraphe, le comportement du chorégraphe, etc. Bon pour moi la plus belle aventure, puisqu'elle était inattendue... (Elle s'interrompt pour pester après son téléphone qui n'arrête pas de sonner.) Oui la plus belle aventure parce qu'inattendue c'est celle où ********** (chorégraphe 1) a eu besoin d'un groupe de seniors. Alors que moi-même je ne dansais plus dans mes créations. J'ai dansé dans ma propre cie de 1985 à 2000. Après j'ai arrêté pour prendre du recul. Et construire autrement. Où je m'apercevais que finalement je construisais des mouvements qui m'allaient à moi, qui me plaisaient etc, et donc en contemporain on demande beaucoup la participation des interprètes pour construire, donc c'est très différent, ça permet de ne pas vampiriser un interprète mais de le renforcer et de le rendre conscient pour son identité artistique. Donc je ne dansais plus du tout dans mes créations, sans regret, sans frustration, pareil, c'était naturel, le moment était venu. Et puis ********** (chorégraphe 1) en 2003 il a monté une création qui s'appelait ********** (création 1) qui a tourné, on a tourné pendant 3 ans. Sur toutes les grandes scènes de France, et tourné au Canada, en Italie, etc. Ça a été un gros, gros succès pour lui. Donc il y avait un groupe de 8, on était 8 dans chaque groupe. On était 8 enfants, gérés par la chorégraphe ********** (danseuse chorégraphe française célèbre 3) qui est à ********** (une ville du Sud-Est de la France) sa cie où il y avait les 8 interprètes, donc eux des pros, très expérimentés et il a pris 8 seniors. 4 hommes, 4 femmes. Alors chaque fois on était 4 garçons, 4 filles. (…) Et puis il me connaissait depuis longtemps, il avait vu mes spectacles, dans lesquels j'étais aussi donc il m'a demandé aussi de travailler avec eux. (…) Et donc cette tournée a eu un énorme succès, il disait que c'était grâce aux seniors (rires). Et aux petits quand même ! Donc ça a été inattendu de travailler avec lui des années après, c'était de 2003 à 2006. Donc ça a été reprise de cours importants, et j'ai continué à prendre des cours au CCN les cours ouverts jusqu'en 2009. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Les propos de Claudine soulignent à quel point la communauté joue un rôle dans l'image qu'on a de soi. Le fait que le chorégraphe qui a fait appel à elle connaisse son travail est important pour elle, il s'agit d'une forme de reconnaissance à laquelle elle est attachée (« *il me connaissait depuis longtemps, il avait vu mes spectacles* »). Par ailleurs, l'appartenance à une création collective oblige Claudine à renouveler sa façon de percevoir ses propres créations, son rôle de chorégraphe. L'appartenance à une communauté est donc vécue par Claudine comme un enrichissement, un moment d'échange bénéfique, l'occasion de se « réinventer » en quelque sorte.

Il s'agit un peu du même processus raconté par Loubna. En effet, elle perçoit le fait d'être deux à écrire un spectacle comme une façon de travailler qui pousse à aller de l'avant, qui inspire, qui permet de mobiliser ses propres ressources intellectuelles mais aussi de revisiter ses façons de penser et de travailler autrement.

> *« Je partage les spectacles avec un autre conteur. Qui s'appelle ********** (conteur 1). Et là on est en création par exemple, où on se fait des temps communs. (…) En création où on se fait un espèce de, allez, on se met en immersion, on s'enferme on met tout dans le même panier tout ça. Et puis on a un 2ème temps de... C'est pour ça que je me taisais à un moment pour savoir si c'est avant ou après, je n'arrive plus à savoir où on se fait d'abord, on se fait un truc chacun, de notre côté, voilà, moi j'ai besoin d'être toute seule. Et lui aussi ou pas, enfin j'en sais rien. Après on se met en commun. Ou alors on met en commun et après on part dans notre recul. En tout cas il y a ces deux temps de, et puis après un*

*troisième temps où on est vraiment dans la création. Ce qui est intéressant pour moi, avec ******** (conteur 1) c'est qu'il écrit beaucoup en créant. Il note beaucoup. Moi j'ai besoin d'écrire un mot, qui va m'amener toutes mes idées. (...) Et je sais que j'ai des petites choses entre guillemets, des petits mots, des petites... Qui vont me dire ben c'est de ça dont je veux, voilà c'est à ça que je pensais ça je... (…) Enfin tu vois c'est peu, c'est un peu décousu. Voilà. (Rires) C'est un peu bizarre ! »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

Loubna raconte combien travailler à plusieurs la contraint à approfondir son processus de création. En effet, en collaborant avec un autre conteur, elle s'oblige à être en mesure de lui communiquer ses idées, à mettre au clair ce qu'elle veut faire pour pouvoir le lui exprimer. Ce travail à deux présente pour elle un intérêt personnel dans la façon dont il intervient dans son processus de création. Mais cet aspect collaboratif l'astreint également à se donner des temps et des objectifs de travail plus précis.

*« Quand je suis en création avec quelqu'un d'autre, en l'occurrence je me, ça fait partie de, du challenge qu'on se donne, c'est à dire que par respect pour l'autre, je donne du temps, je, voilà, je fais une journée de travail, je fais, voilà, je suis... Et puis on est obligé de se caler, ce n'est pas quand j'ai mon idée hein ! C'est un peu, des fois c'est infructueux, parce que ben c'est le temps qui est là mais pas l'esprit et... Mais c'est rare en même temps, parce qu'on se met vraiment dans une espèce de... Alors on fait des tas de choses, on marche beaucoup, bon moi je ne bois pas mais lui il boit un coup ça, ça le fait... Enfin tu vois on essaye de se mettre vraiment en immersion totale. Et puis on s'est trouvé un petit lieu dans le ********* (nom d'un massif montagneux proche de la ville où nous sommes) où il y a un grand silence donc on a des espaces pour travailler chacun après on se remet en commun et on a toujours, quand on fait un spectacle à l'aboutissement, un regard extérieur. Qui est, jusque-là on a toujours eu la même personne qui est un mec du théâtre. Alors il nous emmène beaucoup sur le théâtre parce que c'est son monde. Mais nous on prend et on laisse, on entend tout et on prend, il y a plein de choses qu'on prend parce que c'est... Et puis il y a plein de choses qu'on, voilà, ben non... Ça va très bien sa critique parce que c'est sur du théâtre mais quand on est sur..., sur quelque chose qui est sur l'ordre du conte ça ne colle plus. On ne peut plus entre guillemets l'entendre de cette façon-là. (...) Et après au fur et à mesure des représentations on a, souvent, alors ça s'est souvent passé comme ça, il est souvent présent avec nous, pour qu'à la fois on se, on se dise : "Bon ben ça il faut l'améliorer alors... Et puis on essaye de filmer aussi. Sur une, sur les premières séances. Les premiers spectacles oui, on filme un peu. On a toujours notre bon samaritain comme je lui dis, il a quand même un regard bienveillant, et puis critique aussi. Voilà. Donc ça nous aide beaucoup. »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

Loubna présente le travail de l'autre conteur et celui du professionnel du théâtre qui leur fournit un retour critique comme un véritable intérêt, une chance de voir ses œuvres reconnues, analysées et améliorées. La collaboration a donc un rôle important d'après elle dans le sens où, en tant qu'artiste, elle lui permet de mieux définir ses productions et de soumettre son travail aux regards des autres afin d'atteindre une éventuelle reconnaissance.

La dimension identitaire au sein du collectif me paraît être importante dans les propos que j'ai pu relever. En effet, quand elles appartiennent à des groupes d'artistes ou quand elles travaillent avec d'autres, les femmes rencontrées revendiquent un ensemble de valeurs qui définissent leur façon de travailler et la façon dont elles se perçoivent comme créatrices[270].

270S'opposant en cela au constat effectué par Nathalie Heinich selon laquelle pour les écrivains, l'appartenance à un groupe

Ainsi, Anaëlle parle de son expérience avec une troupe de cirque comme d'un moment particulièrement marquant car elle a eu l'impression de s'extraire de sa façon habituelle de travailler et s'est reconnue dans un rapport moins intellectuel, plus « *physique* », plus direct de travailler.

> *« Et puis j'avais fait un spectacle avec des trapézistes aussi, on est parti, avec ********** (cie connue de cirque) je ne sais pas si tu vois. (…) Enfin je suis restée 2 ou 3 ans avec eux. C'était super aussi. C'était une belle expérience parce que c'est complètement autre chose. Moi je sortais d'un truc un peu intello parce que mine de rien ********** (son groupe) c'est rock mais c'est un peu intellectuel et puis c'est des autistes qui ne parlent pas beaucoup, et là c'est plus des sportifs hein, ********** (cie de cirque) c'est moins intellectuel on va dire. Mais très, très sympa. Je ne dis pas qu'ils sont cons ! (rires) Mais ils sont moins, ils sont moins, ils sont plus sur le corps et le physique et puis le visuel. Ils sont moins mental, enfin ils sont moins, c'est moins intello je dirais. Et ça m'a fait énormément de bien ! C'était super. »*

Anaëlle, 44 ans, musicienne, violoncelliste.

Je pense également que la tournure « *on est parti* » est très signifiante : elle montre la façon dont Anaëlle a vécu cette expérience comme un moment en dehors du reste de son parcours professionnel, une véritable expérimentation du mythe de la troupe, le temps d'une tournée. En se confrontant à cet idéal, Anaëlle a aussi pris du recul par rapport à ses autres projets musicaux et a redéfini sa façon de s'identifier en tant qu'artiste comme une femme qui a, de surcroît, besoin de ce rapport au charnel, au visuel, au concret que peut représenter l'imaginaire du cirque. Cette fréquentation d'un autre univers professionnel participera peut-être à sa reconversion actuelle dans le domaine du spectacle ...

Enfin, quand la communauté artistique est peu étoffée, moins présente, elle peut être regrettée par les femmes rencontrées. Berthille, qui vit dans un département rural du Sud Est de la France, regrette par exemple de ne pas avoir pu collaborer avec des musiciens chevronnés pour l'enregistrement de son album. Dans l'ensemble de l'entretien on a l'impression qu'elle se sent un peu trop isolée géographiquement par rapport à l'ensemble de la communauté artistique.

> *« Ben j'ai fait qu'un enregistrement pour le CD que j'ai fait là. C'était, j'étais en mode, c'était, je l'ai fait en mode, c'était un peu de la bidouille hein. Donc je n'avais pas les moyens. Et puis ici en ******** (le nom de son département rural) tout est loin, tout le monde est loin. Il y a quelques bons musiciens mais qui du coup sont très pris, enfin qui ne sont pas beaucoup là quoi. Et puis sinon il y a pas mal de petits musiciens mais qui ne sont pas forcément capables, hop de se mettre, tu vois bien sûr... De se... Il y a un truc géographique qui n'est pas évident ici quand même. Sur l'accès à d'autres, ben...*
> *-Sur le réseau musical, les contacts ?*
> *-Le réseau musical, voilà quoi. Donc on est vite, vite isolé en fait ici au niveau de la création. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

---

est vécu de manière négative : *« Autrement dit, les liens avec autrui, dès lors qu'ils sont établis non de personne à personne mais à l'intérieur d'un collectif – "milieu" ou "groupe" – sont d'autant plus crédités que le sujet est extérieur à ce collectif (qui apparaît alors comme un marqueur de distinction entre le dehors et le dedans, les exclus et les élus), et d'autant plus discréditables qu'il y a accès, ce collectif n'étant plus synonyme dès lors que de mise en commun, donc de désingularisation. C'est que l'impératif de singularité propre aux créateurs à l'époque moderne exige une désolidarisation de principe envers toute affiliation collective, et d'autant plus lorsqu'elle est d'ordre aussi générale qu'une affiliation politique (…) ou syndicale (...). On ne s'étonnera pas ainsi que les appartenances à des groupes, partis ou associations soient si rares dans notre échantillon d'écrivains. »* in Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). pp.147-148

Nous le relevons dans les propos de Berthille, le fait de fréquenter d'autres artistes est donc capital. Même s'il ne s'agit pas toujours directement de vivre l'idéal de la troupe, aller voir des œuvres, avoir des opportunités de rencontres avec d'autres artistes semble important pour plusieurs interviewées. Pour des raisons matérielles, personnelles ou plus intellectuelles, l'accès aux autres membres de la communauté artistique n'est pas toujours évident malgré l'importance de mettre « à jour » son réseau, de continuer à maintenir sa culture dans un ensemble de domaines artistiques.

> *« Ben sauf quand je suis ici. Quand je vais à Paris des fois, tu vois cet hiver j'étais à Paris je suis allée voir des trucs quoi ! Quand je vais... Mais quand je suis ici, ben non ! Il faut faire deux heures et demie de route pour aller à la salle la plus proche ! J'exagère... Après si je vais voir les trucs qui se passent dans le coin quoi. J'y vais, j'en fais... Ouais mais... Et puis je profite, pour la chanson, la musique je profite aussi d'aller jouer dans des petits festivals ou des trucs comme ça pour entendre des trucs. Et puis je vais voir ce qui se passe ici mais voilà. Ici je fais des trucs mais il n'y a pas grand-chose donc... Donc j'ai pas, j'ai pas beaucoup de, j'ai pas beaucoup d'occasions en fait. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Berthille regrette le manque « *d'occasions* » d'avoir des loisirs culturels, en dehors des moments où elle-même se produit, elle dit assez peu fréquenter les spectacles, les expositions, les lieux culturels.

Dans les propos d'Anaëlle, il existe un second type d'empêchement moins géographique que financier à fréquenter d'autres œuvres. Celle-ci regrette de ne pas pouvoir se payer les sorties qu'elle souhaite, mais en même temps, avoue son relatif désintérêt pour certains aspects de la vie culturelle.

> *« -Et du coup en dehors de la musique est-ce que tu vas au cinéma …*
> *-Moi je ne vais pas au cinéma.*
> *-... tu vas voir des expositions...*
> *-Oui les expos oui, j'y vais.*
> *-... au théâtre ?*
> *-Le cinéma ça coûte trop cher ! Théâtre je n'y connais rien. Mais... De toute façon j'ai plus de sous donc je ne peux plus rien faire. D'abord, tu vois. Mais voilà quoi, c'est le problème. Mais bon.*
> *- C'est vrai la culture c'est cher...*
> *-Ah ben non mais c'est normal que ça se paie ! Bien sûr hein ! C'est bien sûr hein. C'est comme chez le boucher, tu vas demander un steack haché, il va te faire payer hein ! C'est normal que la culture ce soit, ça ait un prix ! Mais, non, non, moi je suis curieuse. Ça fait 2 ou 3 ans que je vais à Avignon avec ********** (comédienne projet 2) et je ne connaissais pas. Je trouve ça...*
> *-Pour le festival ?*
> *-Je trouve ça affreux en fait ! Ce festival, je trouve ça terrible tellement il y a de compagnies et que ça se bouffe... Enfin je veux dire, il y a 2500 spectacles, enfin et puis, ce que je trouve dingue c'est les gens qui ont un garage et qui louent leur garage à plusieurs cies dans la journée et puis qui se font 20 000 balles en 1 mois quoi ! Dans des conditions... Dans des conditions lamentables quoi ! Et puis tu te dis, ben voilà, si le festival d'Avignon il était supprimé et bien qu'est-ce qu'ils feraient ? Tu vois parce que la municipalité, enfin je ne sais plus, il y a des municipalités qui tu vois... Ouais, ouais ben vas-y, supprime le festival, tu vas voir à Avignon comment ils vont se casser la gueule, tu vois au niveau de leurs thunes quoi ! Que ce soit les hôteliers, tous les commerces quoi ! Tu vois tout quoi ! Sans ça c'est la misère hein ! »*

Anaëlle, 44 ans, musicienne, violoncelliste.

Dans ce passage, Anaëlle tient une position paradoxale. Elle entretient un rapport à la culture où

se mêle intérêt, curiosité pour certains aspects créatifs et dégoût voire rejet des dimensions économiques et commerciales de certaines manifestations comme le festival d'Avignon. Pourtant, malgré ces propos virulents, Anaëlle n'en souligne pas moins l'importance de la culture, en général comme dans son cas particulier.

Nolwenn invoque, quant à elle, un manque de temps pour satisfaire toutes ses envies culturelles. Il s'agit d'un manque de disponibilité plus intellectuel que matériel. Il est nécessaire à Nolwenn de se concentrer sur un certain nombre de choses et de ne pas se disperser.

> *« -Et du coup dans d'autres domaines, est-ce que tu écoutes beaucoup de musique, est-ce que tu vas pas mal au cinéma, est-ce que tu regardes des photos ?*
> *-La photo ouais. Je regarde pas mal la photo, le cinéma, j'adore le cinéma mais je n'y vais pas assez, donc ça je suis d'ailleurs à la rue, ça m'énerve. Je, j'ai pas assez le réflexe, j'adore le théâtre, la danse en particulier, la danse, la biennale de la danse je fais beaucoup de spectacles. Sinon en dehors j'en fais moins. Voilà dès que je peux dès que j'ai de la dispo je sors, je vais voir des choses. La danse en particulier, je suis très très friande de danse. Voilà. Et la musique, j'adore la musique mais faut, j'ai pas assez de, je n'ai pas assez de temps pour arriver à cult..., Donc c'est plus des musiques plus communes ou, ouais où on a tous un peu les mêmes, non, pas vraiment de choses personnelles tout compte fait. (…) Le son si pendant pas mal d'années je m'y suis intéressée parce que mon compagnon à l'époque était musicien et acousticien voilà, il avait une pratique sonore on va dire démentielle donc il m'a vraiment, vraiment, ouais, il a remonté mon niveau de culture sonore. Mais je ne dirai même pas de culture musicale mais de culture sonore. Parce que ça allait au-delà de la musique, mais c'était vraiment bien. Mais voilà... Et depuis et bien je... (Rires) Je suis bou... Je suis paresseuse en fait, j'ai pas le temps ! J'ai pas le temps ! On ne peut pas s'intéresser à tous les domaines ! On n'a pas le temps ! »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn exprime une certaine exigence dans son expérience culturelle, puisqu'elle préférerait écouter des musiques plus exigeantes que dans sa pratique effective, fréquenter plus assidûment les cinémas... Elle est donc consciente de la nécessité d'appartenir à la communauté artistique mais elle note un empêchement à pouvoir « tout faire ».

Pauline envisage, elle, le fait de se produire sur scène comme l'occasion réitérée de rencontrer d'autres musiciens. Elle est également avide de découvertes dans d'autres domaines, curiosité qu'elle satisfait en particulier à travers ses usages du numérique.

> *« Je consomme beaucoup de choses culturelles via le net. Donc du coup moins de spectacle vivant, à part la musique. C'est vrai que du coup, de fait, le fait de bosser dans, enfin d'être amenée moi à donner des concerts j'en ai vu beaucoup. Et je vais encore régulièrement en voir. Par contre je vais beaucoup moins voir de théâtre qu'avant. Que quand j'étais étudiante, de danse aussi. Mais par contre, pour le cinéma, c'est sûr que je vois vachement de films via internet quoi. Ou découvrir des fois des œuvres plastiques pas en réel, pas forcément dans des musées mais via le web. Après je vais quand même souvent, quand il y a des expos d'art contemporain un peu médiatique, que ce soit la biennale à Lyon ou quand je vais dans une grande ville à l'étranger ou même en France où je sais qu'il y a un musée d'art contemporain j'aime bien quand même aller y faire un tour. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Pauline ne perçoit pas cette acculturation aux mondes de l'art comme une contrainte, elle semble plutôt curieuse de tout et relie cette appétence à sa formation universitaire. Cependant Faustine,

avec le même type de parcours scolaire, fréquente des lieux culturels et le vit parfois comme une contrainte professionnelle. Il faut ici souligner que les deux jeunes femmes ont une expérience assez assidue des manifestations culturelles. Ce qui les différencie peut-être, c'est le fait que Pauline vit à la campagne et se déplace pour assister à des événements choisis alors que Faustine habite une grande ville dans laquelle elle se sent « *sur-stimulé(e)* » par un ensemble important de propositions artistiques.

> *« Ben il y a des moments où on n'a pas le temps (d'aller voir des spectacles, des expos), il y a des moments où on n'a pas, on a l'impression d'aller au travail si on fait, quand on fait ça mais si j'y vais, j'y vais pas mal. Ouais, ouais. Si j'y vais très, enfin régulièrement en tout cas. (…) Il y a énormément de choses on est plutôt sur-stimulé j'allais dire. Du coup on a souvent plein d'envies et on ne peut pas tout faire. (…) Non, non je vais souvent, je vais régulièrement dans des trucs, que ce soit en danse, en théâtre, en musique, au cinéma. »*
>
> Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Multiplier les sorties culturelles, en tant qu'artiste, apparaît comme une façon d'entretenir sa culture professionnelle et ses relations dans un milieu où beaucoup d'opportunités se présentent par cooptation ou interconnaissance.

Louise, par exemple, présente le fait de participer à un salon avec d'autres auteurs comme l'occasion de rencontrer des artistes avec qui elle pourra monter des projets.

> *« -Et du coup il y a un deuxième album qui est en cours c'est ça ?*
> *-Il y a un deuxième album assez différent. Avec une toute petite maison d'édition. Avec qui je viens de faire un album, c'était leur premier album. Ça s'appelle ********** (maison d'édition 3) et le premier album que j'ai fait avec eux c'était avec ********** (un auteur jeunesse connu) un auteur, donc pour une fois, un livre où j'ai pris le rôle de l'illustratrice, mais très à cœur. (…) C'est lui qui a écrit l'histoire. (...) C'est vraiment une autre façon de travailler. Un travail poétique et pour une tranche d'âge plus élevé. Donc ça me, ça me sort aussi de ce que je sais faire. Et je crois que j'aime bien les défis donc en général. (…) On s'est rencontré sur un salon. Parce que j'aimais vraiment son travail, lui il m'a dit : "Mais attends, mais moi aussi, on va faire quelque chose ensemble. C'est super !" Ça a mis longtemps. Parce que quand on arrive avec un projet, ficelé, les éditeurs n'en veulent pas. Ce qu'ils aiment c'est avoir un texte et eux trouver l'illustrateur. Ils ont des poulains dans leur maison et ils veulent placer tel ou tel illustrateur sur ce texte. Et donc ça a été dur à placer, c'est pour ça qu'on l'a fait avec une toute petite maison d'édition, qui était contente d'avoir deux auteurs confirmés. (…) On leur enlève un peu la partie sympa du boulot quand on arrive comme ça avec le travail fini. Mais pour nous c'était plus riche parce qu'on a pu faire du ping-pong, on a pu en discuter, quand on a, quand une maison d'édition nous appelle avec un texte, vous ne connaissez pas l'auteur, souvent vous ne pouvez même pas l'appeler, ils filtrent. Et ça, c'est moins riche.(...) C'est beaucoup plus scolaire, ça m'enchante moins ce côté scolaire. Alors que de travailler avec un auteur en direct je trouve ça assez chouette. »*
>
> Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Fréquenter les offres culturelles fait donc partie, chez Louise, des opportunités pour rencontrer de futurs collaborateurs. Il s'agit pour cette illustratrice d'une véritable occasion de travailler autrement et de se donner les moyens d'accéder à un type de création à laquelle elle n'avait pas pu prétendre auparavant (travailler avec un auteur reconnu directement).

Chantal effectue des sorties culturelles qui revêtent un intérêt professionnel (elles l'inspirent)

mais c'est aussi un plaisir personnel qui se prend sur des temps de repos, des moments à soi.

> *« Bon pour ce qui est de voir, de voir d'autres compagnies, en fait moi je passe un peu mon temps à les rater ! Parce que ben nous-mêmes, nous-mêmes on joue donc souvent ben on est pas libre ou alors on est en montage ou alors on est trop loin ou... Voilà donc on se rate beaucoup, on rate beaucoup de choses quand même. Et puis ben comme on tourne aussi en festival, ben, ben parfois ça nous donne l'occasion d'être aux premières loges pour justement profiter d'autres spectacles donc euh... Qu'est-ce que je peux dire ? Et ben en fait... Après moi à titre personnel quand je suis voilà en vacances ou en repos, même sur un week-end euh je vais beaucoup voir d'expo, de choses comme ça. (…) Peinture, photo, sculpture, … Donc j'essaie, ça j'essaie d'en profiter un maximum, c'est vraiment un grand plaisir pour moi donc euh, ben je, j'essaie d'en profiter. Ce que j'ai moins le temps de faire quand on bosse évidemment. Donc je profite des moments de repos. »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal différencie donc ce qu'elle voit dans le cadre de son travail et sa pratique personnelle des activités culturelles.

Au fil du parcours de ces femmes, le rapport à la communauté artistique va progressivement se modifier : l'accès à certains types de productions va notamment leur être facilité par la fréquentation d'autres manifestations culturelles. Le réseau professionnel s'entretient comme un ensemble de relations qui permet de créer de nouvelles œuvres[271].

Comme l'a formulé Faustine, Inès fréquente les spectacles de théâtre dans une forme d'obligation professionnelle.

> *« Il y a plein de choses qui m'intéressent. Là le prochain film que je fais c'est dans le milieu du théâtre. Alors pour le coup le théâtre, c'est un truc que je n'aime pas, mais j'ai un problème avec le théâtre je ne sais pas pourquoi et ça m'énerve parce que c'est, je me ferme des portes en fait. (…) Après il y a des choses qui sont vachement bien dans le théâtre et j'essaye justement de me former à, là j'ai un ami qui est comédien qui fait beaucoup de théâtre bon ben je lui ai demandé de m'amener voir des pièces pour me réconcilier avec ça parce que je ne sais pas pourquoi je n'aime pas ça. Enfin c'est un peu idiot quoi ! »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Les propos d'Inès nous permettent d'analyser que le réseau professionnel n'est pas une véritable communauté mais un groupement d'intérêts mouvant, flexible, qui se rassemble autour de différents projets en fonction de la reconnaissance acquise progressivement par ses œuvres.

> *« Ben ouais en fait le réseau il y a plein de choses, il y a la presse, la presse c'est vachement important en fait. Il y a bon la production, qui est l'argent. Il y a les techniciens, les acteurs. Après tout ça, au fur et à mesure qu'on fait des films le réseau s'agrandit, s'agrandit et puis on parle de toi, on te dit : "Ah ben tiens, il y a tel machin." Disons que si le nom circule, les gens sont plus à même de travailler pour toi, même gratuitement ou pas, peu payé on va dire. Euh... Parce qu'ils savent, ils connaissent ton travail et du coup ils savent que bon ça peut... Ça peut aussi eux leur apporter des choses quoi. C'est un peu comme ça, c'est... C'est donnant-donnant quoi. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

271 Comme l'a fait justement remarquer Sophie Le Coq : « La participation des artistes au monde social de leur domaine artistique traduit l'entrée dans un jeu de relations sociales construit sur des attentes réciproques dans lequel le registre de la création - et sa manifestation concrète, l'œuvre - occupe une place centrale » in Sophie Le Coq, 'Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ?', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp. 111–131. p.119

Malgré sa visibilité au sein d'une communauté d'artistes, il faut être capable d'une certaine ouverture d'esprit, se remettre en question voire même se former sur des aptitudes artistiques nouvelles pour pouvoir étendre sa sphère de compétence.

> *« Alors il y a peut-être un projet collectif aussi avec une photographe, où là je ferai plutôt de la vidéo mais c'est sur le projet de, en fait ce serait un projet de web-documentaire, du coup c'est pour ça qu'elle cherchait quelqu'un pour faire de la vidéo et moi j'aimerai vraiment me former à ça mais comme ça reste dans le documentaire, ça m'intéresse vraiment. Euh... Donc il y aurait peut-être ça, donc ça bon, le truc sur cinq ans, enfin on sait pas trop quand ça commencerait mais c'est plutôt son projet. Parce que c'est son idée et son sujet. Mais moi je viendrai me greffer à ça. »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Pour travailler avec une de ses pairs photographe, Rosalie envisage, en effet, de changer de fonction et de devenir vidéaste afin de trouver sa place au sein de ce projet en cooptation.

De la même façon, Nolwenn s'intéresse à la danse car elle voudrait monter un projet avec un scénographe ou un chorégraphe. Elle fréquente donc assidûment ce type de spectacles afin de susciter la rencontre qu'elle attend.

> *« Donc je m'intéresse avant tout au domaine des arts visuels quoi. Voilà. Voilà. Et de la danse, c'est vrai que la danse je regarde pas mal de choses. J'aime beaucoup.(...) C'est de la scénographie, c'est de l'espace, c'est de la déambulation dans l'espace. (…) Et je pense qu'un jour je travaillerai avec un scénographe-chorégraphe. Ça je le souhaite fortement, j'avais, j'ai déjà écrit des, des propositions. J'en ai plusieurs en poche. Et, mais ça se fera. Ça se fera, selon les rencontres.*
> *-Mais ça ne s'est pas encore concrétisé mais tu aimerais bien ?*
> *-Oui. Non parce qu'en fait je ne suis pas dans la provocation, je sais qu'à un moment donné il va se passer quelque chose. Je... Là où tout d'un coup ça va devenir vraiment très important, vital pour moi, de absolument aboutir sur un projet avec une collaboration avec un chorégraphe, pour l'instant ça ne l'est pas encore et, ou alors ça se fera au gré d'une rencontre. Et où il y aura possibilité de se passer quelque chose. Il y aura, on verra, pas de précipitation. Je ne suis pas dans la précipitation.*
> *-Mais c'est quand même un milieu qui t'attire, qui t'intéresse ?*
> *-J'adore ! Ah ouais, ouais. Mm, m-m j'adore, complètement ! Je me sens encore un peu petite peut-être, pour affronter ça. Après c'est peut-être un, une, pff, un manque de confiance, je pense avoir le bagage déjà qui me permettrait de, mais voilà ça viendra. Soit ça viendra, soit je le provoquerai parce que tout compte fait ce n'est pas venu, au moment où je le voulais. (Rires) Mais voilà. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

En étendant sa communauté artistique, Nolwenn s'ouvre de potentiels domaines de création, des opportunités de travail qui, en plus de correspondre à ses aspirations, pourraient lui permettre de diversifier son activité professionnelle.

A travers ces deux derniers exemples, nous pouvons analyser que Rosalie et Nolwenn adoptent une position assez similaire à celle des collectifs d'artistes étudiés par Françoise Liot[272].

> *« Cette transformation de l'activité s'accompagne d'un développement du travail par projet qui n'est plus le privilège du spectacle vivant (…). L'activité n'est plus principalement orientée vers une création individuelle autonome, mais elle se définit par une réactivité par rapport à des opportunités de travail diverses qui proviennent de réseaux enchevêtrés*

272Françoise Liot 'Collectifs d'artistes et action publique' pp. 51-64 in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). p.53-54

et qui nécessitent une forte adaptabilité. Dans cette organisation du travail, les compétences de l'artiste sont rarement mises au service de projets qui leur sont extérieurs mais, (…) compétences et projet se développent en même temps, dans une étroite dépendance (…). »

On observe, comme Liot, la « *réactivité* » nécessaire, la « *forte adaptabilité* » et les « *réseaux enchevêtrés* » dans les propos de nos enquêtées.

La communauté artistique et l'insertion des femmes rencontrées dans ces réseaux permettent de saisir les intérêts, autant matériels que symboliques, suscités par la mise en commun de ressources. Le travail à plusieurs permet de revisiter son travail, de se renouveler et de mutualiser les ressources disponibles.

Si ces réseaux sont donc rencontrés et remarqués comme porteurs d'intérêt pour les femmes artistes, ils présentent également des contraintes.

7.B. CONTRAINTES DE LA COMMUNAUTE

L'appartenance à une communauté, on l'a vu, peut induire certains paradoxes dans une profession artistique où il est important de se singulariser. Comme l'exprime Nathalie Heinich[273] il existe parfois une nécessité à se distinguer du « milieu artistique » pour pouvoir revendiquer son identité personnelle et son individualité.

Cependant, d'après Serge Proust, il ne s'agit pas là du seul problème induit par la création collective. Il évoque notamment l'injonction à l'ascèse[274], l'isolement[275] et la domination charismatique du fondateur[276] que ce type d'organisation du travail peut engendrer. L'injonction à l'ascèse au sein d'une troupe de théâtre peut par exemple se manifester par une « *faible division du travail* », c'est à dire que tous les membres d'une compagnie peuvent être mis à contribution pour effectuer toute sorte de tâches parfois assez éloignées de leurs fonctions créatrices de base.

> *« L'économie de la communauté théâtrale est marquée par l'ascèse et la généralisation des sacrifices. Il existe, d'abord, une faible division du travail qui implique une activité intense, diversifiée et permanente de ses membres. En effet, le refus de l'ajustement à la demande ou de l'inscription dans un cadre institutionnel implique des budgets limités, une plus faible capacité d'emploi et donc une surcharge de travail pour ces membres.* »

La surcharge de travail, évoquée ici par Proust[277], se retrouve très exactement dans les propos recueillis auprès de Chantal qui explique que, dans un contexte économique difficile, ses moments de création se retrouvent diminués par le temps consacré à des tâches plus matérielles nécessaires à la vie de la compagnie.

> *« On est à une période, en fait on vient de terminer une création. Donc on commence à la, enfin on commence, on la tourne depuis un mois à peu près. Euh... C'est une euh... Elle nous prend beaucoup de temps. C'est à dire c'est beaucoup de montage, puisqu'on a un*

273Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). pp.142-150
274Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.103
275Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.104
276Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.106
277Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.103

chapiteau, on a pas mal tourné en chapiteau pour l'instant même si le spectacle peut se tourner en, en salle ou en plein air. Il se trouve que là depuis un mois on a quand même pas mal monté de chapiteau. Donc il y a le chapiteau, il y a le décor qui est très lourd, on monte aussi le camion-théâtre qui est donc un camion mobile, qui est un théâtre mobile en fait, à côté pour les besoins de l'équipe. Alors en fait depuis un, depuis la fin de la création on a passé notre temps à monter, démonter, rouler, remonter, jouer, démonter, rouler, ainsi de suite... (...) Et pour l'instant, pour l'instant le travail n'est pas commencé pour la prochaine créa. Alors que d'habitude ça se chevauche, et... Et là non ça se chevauche pas c'est une année un peu difficile pour les compagnies. Et nous on n'y échappe pas. Et euh... Donc là pour l'instant voilà c'est un petit peu en, un petit peu en stand-by. »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal partage tous les jours l'existence de la troupe et elle estime qu'il est nécessaire de trouver un équilibre entre les exigences qu'implique la communauté et des temps personnels qu'il faut se ménager mais qui ne sont pas toujours faciles à protéger.

« Pour l'instant j'arrive à l'équilibrer. (rires) Mais je l'équilibre par l'artistique d'ailleurs ! Quand... C'est l'artistique, c'est les projets sur lesquels, c'est le rythme des créations parce que c'est une compagnie qui crée beaucoup. C'est ce rythme-là qui fait que je suis assez régulièrement en création. Que dès que je peux grappiller un temps pour rechercher ben c'est là-dedans et puis c'est ce qui me plaît. Faire les brocantes tout ça ça me plaît aussi. Donc j'arrive à, j'arrive à équilibrer comme ça ! Si effectivement le rythme des créations baisse ou qu'il faut se mettre en stand-by pendant un an, que du coup je me retrouverai que avec des missions techniques ou d'organisation puisque c'est le cas, ben là je trouverai ça plus difficile quoi ! Voilà ! En fait tant que je peux me mettre les mains dans l'argile une fois de temps en temps et puis sortir mes pinceaux, mes pigments tout ça, ben ça, ça marche. Je peux, je peux accepter que, en contrepartie... Il y ait des choses plus âpres et moins intéressantes quoi ! C'est comme ça ! Et après quand je sentirai que ça se déséquilibre pas du bon côté ben je, j'arrêterai ! (rires). »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

L'équilibre évoqué par Chantal est une composition entre création collective et individuelle mais également entre des temps pour soi et des temps pour les autres. Cette distinction, entre une sphère privée et celle partagée avec la troupe, se retrouve aussi dans l'organisation des espaces. Nous noterons pour Chantal l''importance de posséder, si ce n'est « *une chambre à soi* »[278], un espace de vie et de travail personnel (et) distinct de la collectivité à laquelle elle appartient.

« On est ensemble, on a ce camion théâtre là qui peut être à la fois... Donc c'est un semi-remorque qui se transforme en théâtre ça fait une salle de cent mètres carrés... Donc soit on joue nos spectacles dedans, soit si c'est un plus gros spectacle ça se joue en chapiteau ou en salle enfin bref ça dépend. En tout cas ce camion, à un moment ou à un autre c'est toujours un peu notre lieu de vie. Puisqu'il y a aussi une cuisine qui fait partie de ce camion. Donc en fait on a un cuisinier et euh, voilà on mange ensemble, voilà, simplement on a chacun nos, chacun nos endroits pour se retrouver et chacun, caravane, bus, camion, ça ça dépend.(...) Voilà un endroit privé et un endroit collectif qui permet de, voilà on peut faire, de travailler ensemble en fait aussi du coup. De se retrouver au moment des repas qui est un moment de... Un moment de travail de fait aussi le repas (rires)... (…) Il y a des tas de choses qui se, qui se règlent à table, qui s'organisent oui quand on est à table. Voilà donc ouais c'est très, très collectif. »

278 Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux (Paris: 10-18, 1951). p.162 : *« La liberté intellectuelle dépend des choses matérielles. La poésie dépend de la liberté intellectuelle. Et les femmes ont toujours été pauvres, et cela non seulement depuis deux cents ans, mais depuis le commencement des temps. Les femmes ont eu moins de liberté intellectuelle que les fils des esclaves athéniens. Les femmes n'ont donc pas la moindre chance de pouvoir écrire des poèmes. »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal trouve difficile de séparer son travail de celui de la compagnie dans laquelle elle œuvre. Elle aménage donc un ensemble de stratégies pour conserver le bénéfice de ses expériences personnelles au sein de la compagnie, imaginant le jour où elle devra trouver d'autres collaborateurs.

> *« Ben je conserve les prototypes qui m'ont plu et qui n'ont pas forcément servi. Voilà s'ils m'ont plu je les conserve parce que c'est un peu mon... C'est un peu mon laboratoire à moi quoi. Et puis que je suis pas "mariée" avec cette compagnie donc (rires), voilà c'est aussi mon, c'est un peu mon CV aussi. Donc ouais, je conserve bien les choses que j'ai créées et puis... Et puis si je peux pas les conserver concrètement c'est à dire que ça appartient à la compagnie, que ce spectacle continue à tourner, ben j'ai que la photo et puis je,et puis je garde trace ouais. (...) Si c'est pas en, si c'est pas en relief c'est au moins en image. (…) Et ben, matériellement c'est pas facile parce que comme on est toujours itinérant, voilà j'ai une petite caravane ! Mais bon j'ai ma base en Bourgogne, c'est pas bien grand non plus mais en gros c'est rempli de plein de trésors de ce genre quoi. Des accessoires, des masques en... Un peu dans tous les sens. Plus ce que j'aime chiner puisque, un des trucs merveilleux dans ce métier c'est que ça m'amène à fréquenter à fond tout ce qui est brocante, vide grenier, foire ou puces et compagnie. Donc... Voilà c'est un peu une, une caverne d'Ali-Baba, comme on dit toujours bêtement mais... (rires) Je le dis moi- même. »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Nous pouvons interpréter, en filigrane dans les réserves émises par Chantal (« *je ne suis pas "mariée" avec cette compagnie* »[279]), une perception de l'inégale répartition des bénéfices au sein d'une troupe. Cette inégalité est repérée par Proust[280] comme un élément poussant les membres de troupes à quitter, à terme, ce type d'organisation.

> *« Par ailleurs, les membres de la communauté théâtrale s'interrogent sur le sens et l'intérêt de leurs sacrifices dans la mesure où ils perçoivent que le metteur en scène, en congruence avec les transformations générales de l'espace théâtral, est le principal bénéficiaire matériel et symbolique de leur ascèse collective. »*

Nous retrouvons cette fatigue de l'ascèse collective dans les propos d'Annie qui, elle aussi, a longtemps vécu la vie de troupe. Elle revendique à la fois le plaisir de travailler en collectif, pour les valeurs que cela porte, et les difficultés d'entente, liées au fait de vivre et de travailler au sein d'une communauté.

> *« Du fait d'avoir beaucoup travaillé en improvisation, d'avoir beaucoup monté... Ça veut dire tout un esprit de départ. Il n'y a pas le côté premier rôle, deuxième rôle, c'est rare... C'est quasiment... Et même, je peux dire que je ne le connais pas ! Et donc c'est toujours des trucs, des aventures de groupe quoi. Où, et, et... Bon il faut que je me pose la question vraiment parce que là, ouais c'est pas, je peux pas te dire parce qu'il faut que je réfléchisse à ta question. Mais euh, quand ça a été super, quand voilà, c'est que il y avait un ensemble, c'est à dire que voilà... Il y a toujours des crises ! De toute façon. Et quand c'est pas des crises au niveau du boulot, au niveau parti pris théâtre, politique ou quoi ou qu'est-ce c'est*

279Nous noterons au passage la métaphore de l'engagement marital, longtemps synonyme de privation d'indépendance pour les femmes en particulier. *« Le mariage supprime ou diminue l'indépendance féminine pour l'accès aux ressources sociales. (...) Cette dépendance vis-à-vis du mariage et du mari est variable, elle diminue lorsque la femme a un capital supérieur à celui de son partenaire. Une femme mieux dotée que son mari subit une moindre érosion de son autonomie de gestion qu'une femme plus pauvre que son conjoint. Le type de mariage réalisé modifie le degré de la subordination féminine. »* Nous renvoyons ici notamment à François de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée: sociologie des effets de la vie conjugale* (Paris: Presses universitaires de France, 2004). p.17

280Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.109-110

des histoires d'amoureuses, de cul, de machin ça... Toujours ! Donc voilà. Il y a des fois où tu arrives à être tout à fait à côté et puis des fois t'es un peu pris dans la crise quelle qu'elle soit. Même si des fois, même si t'as l'impression de, d'avoir échappé une dernière fois, de dire : "Oh putain ça y est ! Je grandis, j'arrive à ne plus me mêler de ces histoires !" (Rires) Et deux trois ans plus tard BANG t'es au milieu de la tourmente et tu sais pas comment te dépatouiller de tout ça ! Bon voilà, c'est, c'est comme ça, c'est normal, enfin je veux dire c'est le fait du groupe aussi hein ! Du groupe et puis on est là ensemble beaucoup, beaucoup, beaucoup, on commence à fatiguer, on a les sensibilités, les egos qui se malaxent et tout et tout, on va... Ça c'est très, très normal, donc quand vraiment voilà j'ai des choses super c'est que il y a tout un ensemble qui s'est fait et euh... Moi, pour moi le côté humain dans le théâtre est absolument fondamental ! Et euh, euh, tu vois c'est pour ça que je disais tout à l'heure, je n'ai jamais monté de spectacle seule. A priori c'est pas mon truc. Et là tu vois le, la difficulté pour moi de dire : "Bon, alors, qu'est-ce que voilà... Je me prends par la main et j'y vais." Mais quel texte ? Je ne lis jamais du théâtre en me disant euh... "Ah ben tiens cherchons un rôle, je cherche un rôle pour moi ou..." Jamais ! Jamais ! Enfin c'est, ça ne me venait pas du tout comme ça, pas du tout ! »

Annie, 59 ans, comédienne.

Annie a également vécu l'isolement qu'entraîne la vie de troupe, le fonctionnement en vase clos et celui-ci va finalement la pousser à partir de la compagnie dans laquelle elle a longtemps travaillé.

*« Et je suis restée cinq, six ans dans la compagnie là à ********* (grande ville du Sud Est de la France). Et puis cette compagnie où il y a eu, où j'avais eu une autre expérience de compagnie c'est à dire comme toutes les compagnies c'est du travail plein, plein, plein, plein, plein, plein pot... (...) C'est plus que du plein temps ! Ah oui, oui ! C'est euh, oui, oui c'est plus que du plein temps, allègrement. Et euh, et là à tout niveau j'ai fatigué. A un moment donné, bon ça faisait déjà quelques années j'ai tenu un peu plus de cinq ans, avec eux... Grosso modo, à la fois je connaissais plein de monde par la compagnie, par tous les... Parce que dans, dans la compagnie, euh... (...) Donc bien sûr que j'ai rencontré plein de monde mais au bout du compte, au bout du compte, avec des personnes avec qui j'ai de vraies affinités. J'avais ceux que je connaissais avant d'arriver sur ********* (grande ville du Sud Est de la France), et ben 6-7 ans plus tard c'était les mêmes quoi ! J'avais, j'avais pas eu assez de liberté pour vraiment me lier à d'autres personnes, donc j'étais pas inscrite dans cette ville... (…) De nouveau le cercle fermé ! Mais oui, mais ça c'est un peu inhérent à la compagnie mais... Et donc là j'ai dit au revoir à la compagnie et au revoir à ********* (grande ville du Sud Est de la France) par la même occasion et maintenant je suis ici. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

L'isolement évoqué par Annie est analysé par Proust[281] comme un facteur d'ascèse imposé aux comédiens. Annie vit mal cette séparation géographique et symbolique imposée par la vie en communauté. Pourtant ce sacrifice est consenti en échange du bénéfice symbolique d'appartenir à une compagnie reconnue[282].

Dans son enquête sur la communauté théâtrale, Proust démontre aussi que la domination

281 *« Néanmoins, dans la communauté théâtrale, la rupture avec le monde s'organise principalement dans un espace fermé et spatialement isolé de la ville, incarnation de l'économie marchande moderne (…). Alors que le temps de l'activité théâtrale est déjà en décalage avec celui habituel de la grande majorité de la population, cet isolement relatif implique une accentuation de ce trait ainsi qu'une gestion spécifique du temps précisément parce que la communauté organise une présence quasi permanente de ses membres. »* in Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.104-105

282 Comme dans le cas des danseurs étudiés par Rannou et Roharik : *« Choisir ses projets et travailler avec un directeur artistique admiré dans un univers chorégraphique légitime, c'est accumuler des gains symboliques, et peut souvent justifier des sacrifices matériels. »* in Janine Rannou et Ionela Roharik ' Vivre et survivre sur le marché de la danse' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.109-125, p. 120

charismatique des fondateurs de troupe peut amener à des conflits[283]. Nous pouvons relever cette même thématique dans les propos d'Anaëlle. Ayant travaillé avec un même groupe pendant plus de 20 ans, elle vit mal la rupture brutale d'avec celui-ci, d'autant plus qu'il s'agit d'une décision unilatérale de la part du fondateur de cette formation.

> *« -Ça a été compliqué ?*
> *-Hein ?*
> *-Ça a été compliqué ?*
> *-Ben tu sais quand pendant 23 ans tu fais un groupe et que le mec il t'appelle en te disant : (d'une voix faussement légère) "Ben écoute le prochain album il n'y aura pas besoin de toi." Enfin tu vois. Et puis aussi le saxophoniste et le tromboniste. Le tromboniste lui il est viré définitivement, parce qu'il ouvrait un peu sa gueule et puis il se mettait un peu en conflit avec ********** (le chanteur) et ********** (le chanteur) il n'aime pas. Parce qu'il a un petit côté despote hein ********* (le chanteur) il ne faut pas se leurrer. Et puis ********** (le saxophoniste) qui était, enfin qui fait partie des membres fondateurs du groupe, qui a toujours été le bras droit, enfin le bouclier, qui a toujours... Sans ********** (le sax) ********** (le groupe) et puis ********** (le chanteur) je peux te dire qu'il en aurait vachement plus chié ! Lui aussi il a été remercié tu vois !*
> *-Et c'est lié à une volonté artistique ou c'est des rapports entre les gens ?*
> *-Non ce n'est pas une question de, on ne s'est pas, absolument pas engueulé hein ! Non, non, c'est que, je n'ai même pas l'explication moi-même. (…) C'est de l'artistique. A mon avis c'est oui, oui, il voulait un truc plus rock. Plus guitare électrique. Et moi à l'écoute du dernier album ********** (nom du dernier album du groupe) ben je m'attendais à, je l'ai reçu par la poste, avec un petit mot photocopié, j'ai trouvé pas ça très très élégant. Et donc je m'attendais à un truc... Et puis en fait je trouve que c'est, enfin ça n'a rien, enfin tu vois, je trouve ça décevant ! Parce que je me suis dit il va prendre un virage artistique, ça va changer et tout ! (...)*
> *-Bon après c'est vrai que par rapport à une carrière, un projet de vie professionnelle et tout c'est compliqué ?*
> *-Ben quand tu plantes des gens qui ont travaillé pour toi, parce que c'est vraiment ça, et qui ce sont mis à ta disposition ! Euh... C'est pas bien quoi ! Enfin... Tu vois.*
> *-Et puis du coup ça te fait un peu regretter d'avoir fait que ça ?*
> *-Et puis on te dit ça, on te dit pas ça en amont, t'as même pas le temps de te retourner, c'est vraiment ben vla, de toute façon... Tu apprends ça alors qu'ils sont en train de, alors qu'il est en train de travailler sur le prochain disque ! (…) Alors qu'il aurait pu me dire ça il y a 1 an plus tôt tu vois ! Moi... Moi ça m'aurait donné un an d'avance tu vois. Enfin tu vois, alors que ça m'a décalé tout d'un an. Ça veut dire que voilà, ça fait 3 ans que je suis au RSA, enfin 2 ou 3, ouais ça fait 3 ans !*
> *-Ben oui le temps de refaire autre chose ?*
> *-Oui de remonter des histoires quoi. »*
>
> Anaëlle, 44 ans, musicienne et violoncelliste.

A ce moment de l'entretien, le malaise est à son comble, nous pouvons sentir qu'il s'agit d'une blessure encore vive chez Anaëlle. La rupture d'avec la communauté apparaît brutale, injuste et dégradante. Le fait d'avoir appartenu longtemps à une communauté artistique présente donc un double désavantage : premièrement, il n'a pas permis à Anaëlle de se ménager d'autres activités qui auraient pu lui assurer une continuité dans son parcours ; deuxièmement, les décisions prises l'ont été sans concertation, de manière unilatérale par l'autorité charismatique du groupe, rendant Anaëlle impuissante face à cette décision.

Proust[284] évoque l'idée que, au sein d'une communauté artistique, le fondateur charismatique est

283 Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.106 loc. cit.

284 Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*,

celui qui ferait le plus de sacrifices, façon d'assurer son autorité et d'imposer ses règles.

> *« L'autorité du metteur en scène-fondateur repose principalement sur ses sacrifices personnels qui renforcent les croyances dont il est porteur et interdisent aux membres de la communauté toute possibilité de jouer avec les règles de celle-ci. En effet, ses sacrifices imposent en permanence à ces derniers une alternative radicale ; accepter l'ensemble de ces règles ou partir. »*

Dans le cas relaté par Anaëlle, on a l'impression que les membres du groupe ont fait, eux aussi, le sacrifice d'appartenir exclusivement à ce groupe, ce qui, au moment de la rupture, va gravement affecter leurs parcours. Nous pouvons relever le même problème évoqué par Chantal qui, subodorant les difficultés financières de son milieu de travail, aimerait multiplier les compagnies avec lesquelles œuvrer.

> *«Alors je suis, je suis très très investie sur cette compagnie-là, qui a un gros planning de tournée donc, on va dire quand même que la plupart de mon temps se passe avec eux. Après potentiellement ben de temps en temps j'ai un plan par ci par là avec d'autres, avec d'autres compagnies. De toute façon il vaut mieux parce que c'est pas forcément très bien vu d'être toujours que avec la même compagnie. Même si rien dans les textes ne nous l'interdit, pour l'instant. Mais un intermittent n'est pas obligé d'être un espèce de truc qui papillonne d'un endroit à un autre sans... Voilà sans jamais se poser quoi. Donc quelque part je me suis posée avec ********** (nom de sa cie) mais avec euh, toujours voilà, une fois de temps en temps toujours un... Un petit plan en vue... (rires) (…) Avec ********* (nom de la compagnie actuelle) ouais j'ai, j'ai suffisamment d'heures donc euh... Suffisamment d'heures et puis, c'est aussi parce que c'est un autre... En fait on n'est pas là que, que les heures où on a besoin d'être là. En fait. On a tous plusieurs casquettes, dans la compagnie sinon ça prendrait pas, ça marcherait pas. Donc on est là... Donc c'est plus un investissement, une sorte de priorité de donnée qui est, qui est absolument chronophage hein donc euh... Donc ça demande énormément de temps et du coup on en a moins, moins aussi pour soi et... Et fatalement moins pour d'autres compagnies quoi ! Voilà sinon c'est, à part les vacances on peut pas, on peut pas vraiment développer d'autres projets. Voilà. Mais ça commence quand même à me trotter dans la tête là... Toujours ce besoin de, d'aller éventuellement confronter, voilà d'autres façons de travailler... Et puis d'apprendre chez les autres aussi parce qu'on, on est jamais... C'est pas parce que j'ai fait une semaine de formation sur les techniques de créations d'accessoires que je me sens formée et aboutie pour autant quoi ! Loin de là. Loin de là. Donc il faut aller prendre ailleurs. (...) Ben je pense mais c'est même sage, c'est quand même sage d'en avoir parce que là actuellement faut... Enfin au niveau financier il y a des tas de compagnies qui euh, qui galèrent. Nous on y échappe pas ! On se fait sabrer des subventions mais euh, à la hussarde comme ça sans prévenir hein euh ! C'est euh, on est dans, c'est euh, ça va pas très bien là en ce moment. Globalement. Donc voilà, on a cette fragilité là, d'avoir toujours le risque qu'on nous dise un jour même si on est hyper investi dans une compagnie, qu'on nous dise : "Ben désolé mais... (…) On n'y arrive plus ! On est obligé de se mettre en stand-by x temps..." Et il faudra bien, faire autre chose quoi ! Donc ça me semble sage de se dire qu'effectivement, même si on n'a pas envie forcément d'aller complètement bosser ailleurs pour l'instant mais d'avoir des idées de, de gens avec qui on aimerait bosser ou vers qui on sait qu'on peut envoyer des signaux de, de, d'envie de rencontres et de, de travailler ensemble quoi ! »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Chantal voudrait ménager dans sa sphère professionnelle un ensemble de relations assez souples, permettant une ouverture sur de nouveaux projets par sécurité. C'est le même type de constat que celui réalisé par Roharik et Rannou[285] au sujet des danseurs : la pluriactivité est une

44.1 (2003), pp.93–113. p.107

285*« Les paramètres de la régression logistique montrent, en effet, que, toutes choses égales par ailleurs, la diversification*

façon de se maintenir professionnellement dans certains milieux artistiques.

Pourtant, travailler avec d'autres conteurs est souvent vécu par Loubna comme quelque chose d'artificiel, un élément de façade exposé par les programmateurs alors qu'elle a la sensation de faire un métier très solitaire.

> *« J'ai travaillé avec des musiciens, mais en création, j'ai fait des scènes comme, on travaille beaucoup... Tu sais très souvent on voit les conteurs sur une scène commune et on a l'impression que c'est un spectacle, toujours hein ! On m'a toujours dit : "Oh la la ! Vous le tournez où ce prochain spectacle. Mais en fait c'est un truc qu'on fait sur un petit bout de table et on se dit : "Ben voilà on va faire ça parce qu'on est sur scène sur ce festival ensemble, on fait le final ensemble. On fait..." Et ça se fait souvent comme ça dans la spontanéité, dans l'excitation du moment mais...(...) Mais ça n'est jamais, entre guillemets prémédité. Par contre, le public regarde ça avec un œil, comme si c'était une création qui tournait... Et ce n'est pas le cas, très très souvent ce n'est pas le cas. »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

Si travailler à plusieurs peut revêtir d'après Loubna un aspect positif, c'est en tout cas intéressant pour le public, mais ce n'est pas une forme pérenne d'organisation professionnelle. En effet, elle déclare ne pas pouvoir œuvrer avec la même équipe au quotidien et dénonce une forme d'enfermement. Loubna semble apprécier le fait d'être plutôt seule dans ses activités de création et de pouvoir choisir ses collaborateurs, au « coup par coup », en fonction des projets.

> *« Quand tu regardes c'est un travail très solitaire. Tu peux être en contact avec d'autres si tu veux faire quelque chose, tu veux faire une création, une aventure. Mais sinon, toi et moi, même si on ne se connaît pas, même si on ne se supporte pas ou x ou y, le programmateur il, lui, toi tu lui plais enfin, tu lui fais envie, lui il lui fait envie aussi, on se retrouve c'est comme ça hein ! On a nos chambres d'hôtel. On a nos heures de spectacles, après il y a des temps communs quand on est sur un festival, ils aiment bien faire un bœuf. Ce qui est bien. Mais tu sais, moi je le dis souvent quand on est contraint de bosser dans des équipes, j'allais dire 24h sur 24, tu peux dire c'est dur. Mais là, moi ça me met, entre guillemets pas en difficulté ce n'est pas le cas en plus, je m'accommode de tout moi. Mais tu vois le côté prendre soin du réseau je n'y crois pas. Non. Ça fait partie de la vitrine. Il faut être : "Tout le monde il est beau..." C'est poli, c'est gentil hein. (…) Mais ce n'est pas vrai, c'est un peu pas vrai oui. Hum-hum. »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

Assez clairement il est pesant pour Loubna de devoir entretenir des liens professionnels de façade, elle considère qu'il s'agit d'une forme d'hypocrisie.

Au-delà de ces désagréments liés à la collectivité, nous analyserons maintenant en particulier la situation des femmes. En effet, à l'intérieur de la communauté artistique, en dehors de la vie de troupe, être une femme peut représenter un désavantage spécifique. En effet, au sein d'une sphère professionnelle très masculine, les femmes sont souvent désavantagées par l'entre-soi des sociabilités masculines. Cependant, dans les milieux féminisés (ou les interprètes sont majoritairement des femmes comme la danse ou le théâtre) elles se sentent aussi freinées par une

---

professionnelle peut avoir un effet net sur la probabilité d'atteindre une longévité professionnelle supérieure à dix ans. Ainsi, les chances de survie professionnelle au-delà de cette limite sont moindres pour les danseurs monoactifs et pour ceux qui ne diversifient leurs activités que dans le domaine de la danse. Ce résultat confirme l'hypothèse classique de la dépendance entre multiplication des activités professionnelles et maintien sur le marché du travail artistique. » in Janine Rannou et Ionela Roharik ' Vivre et survivre sur le marché de la danse' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.109-125, p. 120

trop grande concurrence entre elles et un manque de crédibilité qui leur serait accordée. Nous reviendrons sur ce type de propos dans le chapitre 12 consacré au fait d'être une femme dans un monde d'hommes. Nous relaterons pourtant ici les récits qui relèvent d'une vision générale de la communauté artistique et du milieu de travail.

Faustine résume cette problématique en expliquant qu'être une femme, dans le hip-hop, est un handicap.

> *« Ce que ça inspire (le fait d'être une femme) c'est que ce n'est pas facile. Même s'il y a beaucoup de femmes dans la danse, dans les chorégraphes il y en a pas mal aussi mais pff, dans le milieu, enfin dans le milieu artistique enfin c'est quand même un handicap. La crédibilité par rapport aux institutions. aux politiques, enfin aux partenaires, c'est un handicap. Dans le milieu hip-hop...*
> *-C'est un handicap pour avoir des subventions ?*
> *-Ouais, ouais, dans la légitimité, la crédibilité tout ça, c'est quand même pas terrible. Dans le milieu hip-hop c'était encore moins facile. Enfin il y a aussi ce côté, il faut bien faire ses preuves, encore plus qu'un homme disons. Être une femme, dans ce monde-là, voilà, et puis bon dans le monde en général... (Elle semble réfléchir) et dans mon parcours... (Silence) Je ne sais pas. (Silence) (...) C'est beaucoup implicite, les gens ne vont pas dire... Clairement, parce qu'effectivement dans ce milieu-là quand même on, on sait qu'il ne faut pas dire... Pas... (Silence)*
> *-oui qu'il ne faut pas être ouvertement macho quoi ?*
> *-Voilà. Qu'il ne faut pas être ouvertement macho. Mais même j'allais dire une femme voilà, je pense quand on rencontre en rendez-vous une femme aussi à la DRAC ou à la je-ne-sais-pas-où, je pense qu'elle va accorder quand même (…) je pense plus de crédit majoritairement à un homme qu'à une femme. Après ça c'est plus, il y a de la, de ma part aussi là dans ce que je dis du, j'allais dire du général. Je généralise aussi hein. Tout le monde n'est pas comme ça et machin, mais dans le milieu il y a quand même beaucoup ça. »*

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Le discrédit qui touche Faustine en tant que femme lui paraît implicite. La communauté est favorable aux hommes auxquels on accorde, selon elle, plus de légitimité.

Nous notons le même type de propos sur l'univers professionnel dans l'entretien avec Berthille. Elle fréquente un milieu musical dans lequel elle constate la surreprésentation des hommes et un milieu de la danse où ce sont les femmes les plus présentes. Elle ne considère aucun de ces deux milieux comme sexistes mais explique quand même que les femmes y sont pénalisées.

> *« Machisme non, je n'ai pas vraiment rencontré de machisme, je ne crois pas. Après j'ai constaté par contre, tu vois que dans la musique il y a, il y a des mecs partout quoi, il y a peu de nanas, moi je croise très peu de nanas dans ce genre de truc. Euh... Dans la danse c'est l'inverse (rires), on a, c'est pénalisant, on est un peu pénalisé par rapport aux hommes, enfin on est, en tout cas les hommes ont plus de facilités de, il y en a moins et puis il y a plus de besoins, il y a plus de demandes, il y a plus d'intérêt. Les nanas on est une foule et voilà. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Faustine et Berthille évoquent une discrimination implicite, un sexisme plutôt souterrain, lié à la structuration même des champs dans lesquels elles exercent leurs professions.

Ielena, quant à elle, raconte un environnement de travail beaucoup plus ouvertement machiste. Elle considère que la communauté qu'elle fréquente ne se pose pas les bonnes questions et, malgré

la couleur politique de la plupart des acteurs du « *monde de la rue* », elle sent peser dans la communauté un tabou sur les difficultés spécifiques des femmes au sein de cette collectivité.

> *« Je trouve que c'est un milieu qui est très macho. Je trouve que les vieux 68ards sont tous des espèces de vieux cons machos. Et ça me répugne ! Parce qu'ils sont tous en train de gueuler la gauche et les anarchistes machin, c'est... Le milieu de gauche français (rires)... Je ne sais pas. Quoi moi je découvre là un milieu où je trouve que... Il y a vraiment un sexisme hyper-violent. Qui est d'autant plus violent que c'est sensé être des milieux alternatifs, ouverts sur le monde, blablabla... Et où en fait... Dans la réalité, ouais voilà en fait on s'attend pas du tout à ça. Et puis après quand on fait des choses, du coup moi je fais des trucs où euh... J'ai eu des trucs où je me foutais à poil, et où du coup ça dégage quelque chose, pff, un corps féminin qui se fout à poil ça ne raconte pas du tout la même chose qu'un corps masculin qui se fout à poil en fait. Ouais et du coup... Ça crée des choses où moi dans la soirée qui suit le moment, le spectacle où je me fous à poil j'ai intérêt à être attentive à ce qui se passe, à comment on vient me faire chier quoi, genre... Et que ce soit des hommes, qui sont lourdingues, ou les femmes qui me regardent comme si j'étais une salope ! Et j'aime bien. Du coup ça fait bouger des trucs, ça me questionne, quoi voilà je préfère ça. Comme du coup moi j'ai eu une période où je devenais hyper-agressive par rapport à ça et où au final, j'étais à poil dans le spectacle et je me retrouvais dans des soirées pro, genre des soirées pro à Aurillac, où j'étais même pas forcément bourrée mais tellement en colère que je me promenais les seins nus avec mon, mon truc professionnel autour du cou. Et que j'affrontais les regards de tout le monde parce que je ne sais pas, il y avait quelque chose qui me... Donc ça c'est des choses que je dois régler un petit peu parce que ça ne sert à rien de se mettre dans des (rires) dans des états... Mais voilà. Donc voilà. (…) Je trouve que c'est un sujet qui est très tabou. Ça. Il y a 2 ans quand j'étais au festival d'Aurillac on a participé à une sorte d'après-midi de réflexion, pas sur ce thème là, sur, je ne sais même plus mais il y avait 2 sociologues de, de Lyon d'ailleurs et puis une femme sociologue de Paris dont je n'ai pas les noms, j'ai oublié et elle ne parlait pas de la place de la femme particulièrement mais elle parlait du, du milieu professionnel, par rapport au milieu en général, de l'emploi salarié en fait. Des problématiques autour de l'intermittence et qu'est-ce que c'est le travail, le temps donné par rapport à la société où on est. Le décalage entre le boulot d'artiste, ce que ça demande et puis la réalité de l'économie actuelle. Et à la fin du débat, donc c'était intéressant et ils ont tous les deux abordé en disant : "Oui et il y a un autre aspect c'est le rapport homme-femme dans ce milieu-là, donc s'il y en a qui ont des questions à ce sujet-là..." Et là il y a eu une espèce de silence ! Et on était soudain, et personne, personne n'a rien dit quoi. Personne n'a rien dit ! »*
>
> Ielena, 36 ans, comédienne et metteure en scène.

Pour conclure, nous retiendrons que la communauté artistique est porteuse de contraintes. Il s'agit à la fois d'un ensemble d'obligations liées à l'engagement avec un groupe d'artistes, la soumission à une domination charismatique ou l'isolement au sein d'un cercle fermé de collaborateurs. Nous noterons également une forme de structuration du champ professionnel pénalisant, pour les femmes en particulier, liée à la surreprésentation des hommes dans les rôles de dirigeants ou à la trop forte concurrence entre femmes – pour le peu de places qui leur sont accordées.

Nous allons maintenant étudier la façon dont les artistes rencontrées regardent les professionnels qu'elles côtoient, la façon dont elles décrivent leur communauté d'appartenance.

7.C. REGARDS SUR LA COMMUNAUTE ARTISTIQUE

Si elle présente des intérêts et des contraintes fortes, la collectivité, nous l'avons vu, est assez

présente dans les propos de nos enquêtées. Travailler dans le domaine artistique c'est embrasser une communauté de professionnels avec lesquels il faut compter – pour le meilleur et pour le pire.

Une des façons de se distinguer, dans un univers professionnel où la place du collectif est si importante, c'est de décrire les professionnels dans lesquels on ne se reconnaît pas. Nous avons ainsi pu recueillir un ensemble de propos très péjoratifs sur les pairs, qui permet aux femmes rencontrées de se définir en négatif par rapport à des attitudes, des gestes professionnels et des valeurs qu'elles rejettent[286]. Il s'agit, il me semble, à la fois d'une manière de se définir mais aussi de se singulariser dans un domaine professionnel où cette démarche d'individualisation est capitale[287].

Ainsi, Loubna tient un discours très dur sur les conteurs qui sont, pour elle, des gens aisés qui n'ont pas la nécessité d'exercer ce métier. D'après cette artiste, ils sont aujourd'hui trop nombreux dans son champ d'expérience et, malgré son ancienneté, ils mettent sa position en péril. Loubna trouve difficile de rencontrer un de ses pairs avec lequel s'entendre alors qu'elle semble en recherche de ce type de partenariat pour faciliter son travail.

> *« Pour les tout-petits, je crée. Moi je suis conteuse, je suis une conteuse très solitaire en fait. Je vais te dire un gros mot, je n'aime pas du tout ce milieu. Je n'aime pas les gens de ce milieu en fait. C'est vraiment... Je vais faire un cliché, je vais faire un cliché... C'est vraiment du cliché tu m'en excuseras, tu enregistres là ? Très souvent le conteur d'aujourd'hui, souvent les conteuses et le conteur c'est vraiment... Je ne veux pas dire de bêtises, ce n'est pas du tout insultant ce que je vais dire mais c'est très bobo, très bourgeois, très... "Il se marièrent et ils eurent beaucoup d'enfants..." C'est souvent des gens qui n'ont pas besoin de travailler en fait tu vois ! Donc c'est vraiment un métier... (Elle s'interrompt pour parler au restaurateur qui la reconnaît de son ancien travail de bibliothécaire.) Pour revenir à ce métier, à ce genre de métier c'est très rare de trouver, tu vois moi j'ai rencontré ********** (conteur 1) il y a une 15aine d'années, il commençait le conte et moi je raconte quand même depuis quelques années en arrière. Je raconte quand même depuis 1980... (…) Moi je raconte depuis 1989. Et puis peut-être j'ai rencontré ******** (conteur 1) dans les années, oui dans les années 2000 par exemple je pense que ça doit être ça. Et c'est rare qu'on puisse s'entendre. Souvent quand on est... (…) C'est rare de s'entendre bien dans le métier. Il y a toujours une pointe de, concurrence, rivalité, surtout de femme à femme. Ça reste très spécial quand même. (…) C'est rare de pouvoir s'entendre, de pouvoir créer ensemble, et je trouve que dans une création, quand on est à deux c'est très gratifiant d'être à deux, parce que voilà l'autre va dire : "Ouais, super !" Et puis il va te dire : "Oh non attend !" Et puis il va te rehausser, tu vois, c'est*

286Opérant en cela un classement assez proche de celui décrit par Lahire : *« Lorsque les institutions, œuvres ou pratiques culturelles sont socialement hiérarchisées, alors s'associer au "grand", au "noble", au "haut" ou au "respectable" est une bonne manière de se grandir, de s'anoblir, de s'élever ou de se faire respecter. En revanche, en se tournant vers des activités ou des produits perçus comme "vulgaires", "petits", "bas" ou "communs", on "s'abaisse", on "régresse", on "déchoit" ou l'on "tombe bien bas". Tout n'est évidemment pas intentionnel dans ces opérations de légitimation. Et ce n'est pas parce que le sociologue met au jour les profits symboliques attachés à certains comportements culturels que l'on peut en déduire que les acteurs sont à chaque instant guidés par des stratégies de distinction ou des intentions distinctives, réduisant ainsi l'analyse des processus de distinction à l'étude des formes les plus visibles de snobisme culturel. Mais la concentration de l'attention scientifique sur les variations interclasses ou intergroupes des pratiques et des préférences culturelles a fini par faire oublier le rôle que joue la culture envisagée à partir des variations intra-individuelles (synchroniques ou diachroniques) des comportements. Or (...), il apparaît nettement que la frontière entre légitimité culturelle et illégitimité culturelle ne sépare pas seulement les pratiques des différentes classes sociales, mais divise plus ou moins fortement, dans toutes les classes de la société, les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus. »* in Bernard Lahire, 'Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « détester la part populaire de soi »', *Hermès, La Revue*, n° 42.2 (2005), pp.137–143. pp.137-138

287 Comme l'a bien montré Nathalie Heinich, il existe même une articulation entre communauté et singularité : *« L'artiste, désormais, n'est plus tant celui qui peint, écrit, compose, interprète que celui qui possède certaines qualités – au premier rang desquelles la singularité (…). C'est à dire, une fois de plus, que l'existence d'un groupe ou, plus généralement, d'une identité collective, n'empêche pas la singularité, même si c'est au prix de quelques arrangements : le régime de singularité, sur le plan axiologique des valeurs, n'interdit en rien, sur le plan des faits, les expériences communes, les collectifs, la vie de groupe. »* p. 196 in Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Gallimard, 2005).

vraiment riche. Mais quand ça, entre guillemets quand ça ne s'entend pas tu ne peux pas te permettre, on se permet beaucoup de critiques quand on est 2. Pour que ça avance. Mais il faut se les permettre pour que ça avance bien. »

Loubna, 56 ans, conteuse.

Le fait d'être une femme dans un milieu assez féminin influence aussi Loubna et notamment dans le regard sévère qu'elle porte sur sa communauté de conteurs. Elle estime qu'il existe une plus forte concurrence du fait qu'elle soit une femme. Elle dira même, plus loin, que son collègue homme a progressé plus vite qu'elle dans le métier parce qu'il est un homme (mais nous y reviendrons dans le chapitre 12). Loubna dépeint donc son milieu de travail comme une communauté très peu soudée où règne la concurrence[288] et dans laquelle il est difficile de nouer des relations professionnelles stables et constructives.

Morgane, qui s'est identifiée à un collectif d'artistes en particulier, s'oppose, avec ce groupe, à une vision de l'art contemporain qu'elle décrit comme froid et sur-intellectualisé.

« On est un peu aussi à la marge et un peu volontairement de tout ce qu'on voit aujourd'hui en matière d'art contemporain. A savoir tout cet art conceptuel, glauque, morbide, complètement tiré par les cheveux. Les gens n'y comprennent rien, ils ne mettraient pas ça dans leur salon... Moi je comprends qu'ils ne comprennent rien parce que même moi je ne comprends pas ! (rire) Donc c'est, c'est bon, c'est une tendance, c'est ce qu'on appelle l'art contemporain, c'est presque, c'est presque un mouvement hein ! C'est même pas l'art contemporain des contemporains hein, parce qu'il y a plein d'artistes contemporains qui ne font pas d'art contemporain. Donc on se met aussi en, volontairement à la marge de cet art là. Qui a plutôt le vent en poupe mais ça fait quand même plus de 25 ans hein, depuis... Marcel Duchamp, les mouvements Dada tout ça, c'est bon on en a bien mangé, on a bien... On en a, tourné ça dans tous les sens oui, on a fait les monochromes, oui, oui, le tableau objet, on peint avec la queue d'un cheval, avec le corps humain... J'ai vu récemment, sur Facebook un qui peignait avec sa queue, enfin bon ! (sourires) Donc tout est, on chie, on vomit ça y est c'est de l'art. C'est tout et n'importe quoi, ça part dans tous les sens. Donc on avait besoin, certains de se retrouver, de se recentrer autour d'autre chose quoi. »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Dans cet extrait Morgane, qui revendique la position de son collectif, s'oppose à une vision de l'art contemporain très particulière[289]. Elle revendique notamment sa proximité avec le public qui

288En cela la situation des conteuses est assez proche de celle des musiciens de jazz étudiés par Buscatto : *« Afin de se situer sur ce marché de l'emploi et de se déclarer musicien de jazz, il n'est pas nécessaire de jouer du jazz de manière principale: l'accès au statut d'intermittent s'ouvre à un nombre toujours plus grand de musiciens sans toujours être associé à une pratique effective du jazz dans un groupe constitué. Sont ainsi générés des sureffectifs structurels et une concurrence accrue entre musiciens de jazz dont profiteraient en partie les employeurs. Les musiciens discutent sans cesse des âpres négociations engagées avec un employeur afin d'être déclarés ou de voir leur cachet mieux rémunéré. Ils citent plus souvent encore les cas où, à l'inverse, ils ont accepté certaines conditions pourtant jugées inacceptables afin de ne pas être* grillés *dans un club ou une école de musique.* » in Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), 35–56. p.48

289Morgane se place ici dans une position de rejet vis-à-vis de l'art contemporain bien décryptée par Heinich : *« La disqualification par 1'absence de beauté devrait à première vue être un lieu commun en matière artistique, et on rencontre en effet des "Je trouve ça moche", "C'est laid", "C'est pas beau", signalant un critère de jugement esthétique. Mais on trouve plus souvent une description subjective des effets produits par 1'œuvre : "Aucune émotion", "Cela ne me touche pas", "J'ai trouve ça ennuyeux". Là, le registre* esthétique, *propre à qualifier la valeur objective d'une création eu égard à sa beauté, son harmonie, son goût, se cumule avec un registre qu'on pourrait appeler* esthésique, *propre à qualifier l'effet subjectif produit sur les sens – qu'il s'agisse de plaisir ou de déplaisir visuel, auditif, gustatif, olfactif, sensitif ou érotique. Ce déplacement de 1'objectif au subjectif, qui accompagne le déplacement de 1'esthétique à 1'esthésique, correspond sans doute a une stratégie de minimisation du jugement lui-même, lorsque le sujet s'estime insuffisamment qualifié pour produire une évaluation "objective", c'est-à-dire à la fois appliquée à 1'œuvre et*

achète ses œuvres (« *Les gens n'y comprennent rien, ils ne mettraient pas ça dans leur salon... Moi je comprends qu'ils ne comprennent rien parce que même moi je ne comprends pas !* »). Morgane revendique un sens et une esthétique pour ses œuvres et fustige au passage le reste de sa communauté qui produit selon elle des créations qui sont dépourvues de ce sens et de cette esthétique.

Nolwenn, quant à elle, revendique appartenir à une recherche très contemporaine et s'oppose en cela à une forme d'art qu'elle appelle « *singulier* » (qu'on nomme aussi « naïf » ou « brut »[290]) et qui lui paraît être une façon dépassée de faire de l'art.

> *« C'est vrai qu'ils avaient une sélection très disparate quoi, avec des personnes, des jeunes comme moi qui étaient vraiment dans cette zone un peu contemporaine et puis d'autres qui sont plus dans le domaine de l'art singulier tu vois, un peu, un peu, un peu, un peu chiant-chiant, emmerdant et impersonnel quoi. Donc voilà ! (rires) Plus de l'ordre de la thérapie tu vois moi ça hiii ! Donc très gentille hein mais pas très intéressante. Enfin pas d'échanges possibles quoi. (…) Ce n'était pas très stimulant. Donc du coup on avait séparé les espaces. Où moi je m'étais dit : "Super je vais exposer avec quelqu'un, on va pouvoir se rencontrer, peut-être même pourquoi pas proposer une pièce à 2." Voilà vu qu'en plus on avait la possibilité, on avait 15 jours d'installation donc on pouvait être en mini résidence sur place, il y avait de quoi coucher bon, super quoi ! Ben non, ce n'était pas possible, ils n'ont pas, ils n'ont pas été stratégiques là pour le coup. (Rires) »*
>
> Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

En racontant ici une anecdote de collaboration ratée lors d'une de ses premières expositions, Nolwenn s'oppose à tout un pan de l'art actuel qui travaille sur d'autres thématiques que les siennes. Elle refuse aussi une forme d'instrumentalisation, de finalité à son travail, pour elle il est insupportable de considérer ses œuvres comme une forme d'introspection ou de « *thérapie* ». Elle regrette pourtant, comme Loubna, de ne pas avoir pu trouver une personne correspondant à ses valeurs avec qui elle aurait pu construire un projet plus élaboré.

Cependant les regards portés sur la communauté peuvent aussi être positifs. En effet, plusieurs artistes interrogées disent prendre plaisir à rencontrer leurs pairs, à échanger avec eux, voire à acheter leurs œuvres. En cela, elles participent à une construction des normes esthétiques au sein de leur communauté, elles accordent la qualité d'œuvre respectable à certains travaux et la dénient à d'autres[291].

---

généralisable à l'ensemble des spectateurs. » p. 194 et « *Face au vide crée par le décalage entre les attentes esthétiques et la proposition artistique, ou du moins face à la difficulté de les mettre en cohérence, un autre registre, également familier au monde de l'art, est volontiers sollicité par les non-spécialistes: c'est le registre* herméneutique, *qui argumente l'exigence de sens, de signification, instrumentant les critiques du type "Ça ne veut rien dire", "C'est vide", "Je voudrais qu'on m'explique le sens", etc. En relevant toutes les dénonciations de l'absurdité, de l'absence de sens (lorsque le sentiment de vacuité est appliqué à l'objet lui-même), ou encore de l'ésotérisme, de l'obscurité (lorsqu'il est imputé à une volonté d'exclusion des profanes, associée au "snobisme" ou à l' "intellectualisme abscons" des artistes et des spécialistes). (...) Ce registre est particulièrement important pour comprendre les enjeux d'un art contemporain déconstruisant systématiquement les critères traditionnels de la beauté, et entraînant du même coup le déplacement de la question esthétique à la question du sens.* » p.195 in Nathalie Heinich, 'L'Art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs', *Hermès, La Revue*, 1996/2.20, pp.193–204.

290 D'après l'encyclopédie Larousse en ligne : « *Production spontanée et inventive d'œuvres échappant aux normes culturelles.* » Définition disponible à l'URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_brut/29161 consultée en juin 2016.

291 Se rapprochant en cela des questionnements de Becker sur ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art : « *Les façons mêmes de conférer la qualité d'œuvre d'art à des objets ou des manifestations, et de la ratifier, varient selon les mondes de l'art. Des avantages matériels comme l'attribution de bourses, de prix, de commandes, d'espaces d'exposition ou d'autres possibilités de présenter des œuvres (publication, production, etc.) ont pour effet immédiat de permettre à l'artiste de poursuivre son travail. Des avantages plus impalpables, comme l'opinion favorable de certaines sommités du monde de*

C'est notamment le cas de Séverine qui, au fur et à mesure que sa propre carrière se développait, s'est mise à acheter de plus en plus d'œuvres d'autres artistes. Elle raconte que ses affinités dans le milieu se sont notamment développées par la participation à des événements qui regroupent les créateurs comme elle et qui lui donnent l'occasion de découvrir le travail des autres.

> *« Je fais plein de rencontres, voilà je, mes goûts ont évolué aussi dans ce qui me touche et ce que je peux, ouais, ma sensibilité a évolué avec les gens, parce que le fait de faire des festivals, des salons tout ça on rencontre des artistes, on apprend à connaître des choses... Et voilà moi j'achète aujourd'hui de la peinture différemment d'il y a dix ans quoi. J'en achète plus aussi ! (Rires) Ben ouais parce que c'est, voilà, c'est une question de rencontres et de... Je baigne là-dedans maintenant donc euh, voilà. Et puis c'est vrai que je pense que, je pense que j'en ai besoin quelque part quoi. D'avoir ce, d'avoir cette bouffée d'oxygène de temps en temps de, d'avoir un autre univers, moi j'aime bien avoir des œuvres accrochées chez moi mais c'est rarement les miennes. J'ai besoin de voir autre chose. (…) Et puis je pense qu'il ne faut pas se regarder le nombril. Moi ce qui m'intéresse là quand j'expose, à ********** (la petite ville proche de son domicile) (…) quand je vois que l'émotion passe, parce que le but c'est ça, moi je fais pas des, je cherche pas à faire du beau, je cherche plutôt à provoquer de l'émotion, et euh, quand je vois que l'émotion passe c'est gagné quoi ! Et c'est pareil moi pour quand je regarde des, c'est le fait de rentrer dans un univers, de découvrir des choses différentes. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Entretenir son regard sur ce que produit sa communauté est raconté par Séverine comme une nécessité (« *bouffée d'oxygène* »). Si elle pense « *qu'il ne faut pas se regarder le nombril* », c'est aussi parce qu'elle estime ce que produisent certains artistes qu'elle rencontre et qui lui « *apprennent à connaître des choses* ». Pour elle, sa communauté est un milieu varié dans lequel on peut puiser des inspirations. Parmi ses pairs, Séverine reconnaît certains artistes comme dignes d'admiration pour lesquels elle va faire l'acte d'acheter. L'achat de pièces est lié, selon elle, à la création de ses propres œuvres.

> *« Ben des artistes c'est au fur et à mesure des rencontres c'est ce que j'achète, voilà, coup de cœur. Moi souvent mon compagnon il dit : "Ben toi quand tu vends deux pièces tu en achètes une !" C'est un peu ça, quand je fais des, quand je fais des, par exemple il y a des gros rassemblements à Bastille, Paris Bastille, si je vends plusieurs pièces je suis sûre que je craque sur, je reviens avec quelque chose quoi. Parce que j'ai envie que, je trouve un artiste qui me touche, des choses, et c'est des achats que je ne regrette jamais ça. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Séverine reconnaît pourtant que sa communauté s'étend selon des limites bien précises, ce qu'elle apprécie est clairement étiqueté : « *Art brut, art singulier j'aime bien. Et plutôt moi je suis plutôt dans le figuratif quand même. Enfin la plupart du temps.* » De la même façon, il est des pans de l'art dans lesquels elle ne se reconnaît pas, des éléments qu'elle rejette : « *Pas forcément dans des expos on pourrait dire officielles. Moi la biennale d'art de Lyon ça ne m'inspire pas des masses. Après on peut faire des découvertes dans plein d'endroits, dans des lieux...* »

Nous observons ici deux plasticiennes appartenant à la même communauté professionnelle :

---

l'art, ont des effets indirects, sont plongés dans les mouvements d'idées qui déterminent les changements et les nouvelles tendances. Ils reçoivent l'assurance que leurs orientations sont fondées, et une assistance quand ils ont à résoudre des problèmes quotidiens, toutes choses qui sont refusées aux artistes dont la réussite se borne à faire une carrière honorable. » p. 167 in Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006).

Nolwenn et Séverine. Pourtant, nous le constatons bien, leurs goûts, leurs appartenances, leurs identifications à certains mouvements plutôt qu'à d'autres sont totalement contradictoires. Nous tirerons dès lors la conclusion qu'à l'intérieur d'une même sphère professionnelle, les valeurs qui guident les acteurs sociaux peuvent être radicalement différentes (et nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 9 consacré aux modèles).

Nous le percevons avec Séverine, décrire sa communauté est une façon de définir ce qui est primordial pour les artistes rencontrées. Avec Rosalie et Sandrine nous observons le même phénomène, toutes deux s'attachent à la photographie documentaire qui constitue, pour elles, leur communauté, l'ensemble de pairs dans lequel elles se reconnaissent.

> *« Et puis sinon les photo reporters euh, le Collectif Item (5 hommes photographes, un graphiste et une femme réalisatrice, monteuse) je trouve, Morgan Fache, Romain Etienne,... C'est des jeunes photographes qui... Même au Progrès j'avais rencontré un type, Maxime Jegat, voilà c'est photographie presse mais il y a vraiment quelque chose quoi, c'est des gens qui, qui savent imprimer leur... Leur patte quoi ! Après c'est sûr que dans la photographie de presse il y a deux choses. Soit on va couvrir sur un, par exemple un quotidien comme Le Progrès, on couvre au fur et à mesure des choses donc il y a quand même moins de liberté. Après dans le photo reportage il y a comme dans le Collectif Item, ils choisissent leur sujet, ils vont le traiter et après ils essaient de le vendre donc c'est une autre démarche. Et là ! Ils, on est encore dans une autre dimension pour moi de l'écriture photographique et même de la photographie elle-même quoi ! »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

La capacité de Sandrine à valoriser la photographie documentaire est en partie liée au fait qu'une partie alimentaire de son travail s'apparente à cette branche. En effet, elle réalise un peu de photographie de presse et ses commandes sont pour l'instant essentiellement de l'ordre du reportage. En valorisant sa communauté de pairs, Sandrine améliore également l'image de ce qui constitue une part de son travail. Nous sommes exactement devant le même cas de figure avec les propos de Rosalie.

> *« Après moi j'ai beaucoup de, ce qui me parle vraiment c'est la photo documentaire, du coup ce serait vraiment plus des gens qui vont faire tout ce qui est photojournalisme. Donc par exemple tous les ans par exemple je vais à Visa pour l'image à Perpignan (festival international de photographie documentaire) parce que, enfin ça me... c'est de l'image mais c'est aussi de l'actualité et des sujets hyper forts qui sont pas forcément traités en presse ou qui sont peu publiés donc des fois ça va être plus ces gens-là ces, des sujets, ou un type d'images spécifiques euh qui peut me toucher ou qui peut m'inspirer ou... Enfin moi du coup du moins c'est des projets enfin ça me donne envie de faire des projets après ! C'est ce qui me rebooste un peu en général. »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Si Rosalie s'identifie à une communauté qui produit de la photographie de presse, de reportage et documentaire, elle s'oppose aussi à la photographie plus « artistique » représentée dans l'autre festival majeur de photographie, celui d'Arles.

> *« Arles c'est de la photo artistique mais il y a vraiment de tout. (…) C'est énormément de choses hyper variées et dans le lot, enfin moi il y a cinq ans j'avais eu un coup de cœur pour 1 photographe en particulier, là cette année à peine quoi. Donc très grosse déception à chaque fois. Alors qu'en documentaire pour moi ça vraiment un sens parce que c'est, c'est du réel après de la photo vraiment artistique, ou il y a des, la photo contemporaine ça*

me parle beaucoup moins parce que c'est des démarches qui sont plus vagues ou... Alors que le documentaire ça reste hyper concret et... Et ça reste esthétique quand même aussi. Donc c'est vrai que moi quand même je préfère vraiment. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

En se distinguant d'Arles et en se revendiquant de Perpignan[292], Rosalie trace clairement les frontières de la communauté dans laquelle elle se reconnaît, celle des photographes documentaires qui produisent des reportages où le fond est important et où la forme, même soignée, n'est pas là pour « faire joli »[293]. Cette affirmation identitaire est aussi liée, je le pense, à la formation suivie par Rosalie et Sandrine dans laquelle le documentaire était particulièrement valorisé.

La communauté de Claudine, elle, englobe deux aspects du paysage chorégraphique d'aujourd'hui. Elle sépare à l'intérieur de son travail deux types de recrutement, employant comme interprètes des jeunes filles issues de la danse contemporaine et des jeunes hommes venus de la scène hip-hop.

*« En général dans mes créations les garçons quand il y a garçon, sont tous danseurs hip-hop. Et les filles uniquement danseuses contemporaines. (…) parce que peut-être que si j'avais 20 ans aujourd'hui ou 30, ou moins, je ne sais pas, je ferai sûrement aussi du hip-hop. Parce que j'avais une espèce de boulimie de découvrir le mouvement. Quel qu'il soit. Je n'avais plus envie de classique, que je trouvais trop rigide. J'ai compensé la rigueur que j'aime beaucoup quand même avec le Cunningham qui est la technique la plus proche du classique donc je n'ai jamais été frustrée de quitter le classique où je travaillais cette technique qui est extrêmement rigoureuse. Mais j'ai toujours beaucoup aimé, bon c'était le début du hip-hop, au début même j'ai été quand même critiquée par certains sites de mélanger le hip-hop et le contemporain. Alors qu'aujourd'hui c'est ça quoi ! Mais au début j'étais sur ********** (ville du Sud-Est de la France) la seule hein ! A la, à faire travailler des hip-hoppeurs, j'en ai fait travailler beaucoup qui sont célèbres hein, certains maintenant. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

A l'heure actuelle, elle revendique ce mélange des styles d'autant plus volontiers qu'il a particulièrement « le vent en poupe »[294] mais elle souligne que, en tant que précurseuse, son travail

292 Car il existe en France deux grands festivals de photographie antagonistes dans les propositions photographiques qu'ils peuvent offrir. Les rencontres de la photographie d'Arles, subventionnées par des institutions publiques, se consacrent à la photographie de création contemporaine. Visa pour l'image à Perpignan expose la photographie de presse, le photojournalisme et est soutenu par des marques privées.

293 En s'identifiant plus à la photographie documentaire qu'à la photographie « d'art », Rosalie se positionne dans le « balancier » entre art et artisanat décrit par Becker au sujet de la photographie : *« La photographie a connu plusieurs révolutions au cours de sa brève histoire (…). A un moment, il fallait obtenir une image nette et précise de tous les sujets photographiables. Peut-être la photographie était-elle alors une activité artisanale au service de tous ceux qui avaient besoin de documents visuels. Par la suite, des photographes de tendance plus artistique ont pratiqué une photographie romantique, proche de la peinture. (…) Puis il y a eu un mouvement axé sur la précision des images et la limpidité de la lumière, lui-même supplanté par une nouvelle école du regard, (…) qui traquait les images du réel. (…) Le mouvement de balancier entre consolidation des normes techniques et une rébellion contre elles est sans fin. (…) Les aller et retour entre l'art et l'artisanat ne sont pas le fait de quelques individus isolés. Ces mutations ne s'opèrent effectivement que dans la mesure où leurs partisans sont assez nombreux pour prendre le contrôle d'un monde de l'art établi ou en créer un nouveau. La plupart des gens qui prennent part à ces mutations les ressentent comme le choix d'une autre structure institutionnelle et d'autres compagnons de travail mais pas vraiment comme une aventure créatrice. »* pp. 297-300 in Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006). p.27

294 Au sujet de l'institutionnalisation de la danse hip-hop on peut notamment lire Marie-Carmen Garcia, 'La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles populaire', *Informations sociales*, 2015/4.190, pp.92–99. : *« En effet, le soutien et l'encadrement institutionnel de groupes de jeunes amateurs souhaitant se professionnaliser en danse hip-hop a consisté en un véritable travail de transformation des dispositions relatives à la "culture de rue", pour orienter les danseurs à la fois vers une danse moins compétitive et plus chorégraphiée et vers l'élaboration d'un ethos fondé sur des valeurs d'autonomie et de responsabilité individuelle. Une part importante du processus institutionnel de socialisation visait ainsi à amener les*

a d'abord été critiqué. Si, aujourd'hui, la reconnaissance et la célébrité de certains danseurs qui sont passés par sa compagnie la satisfont, elle met en avant le rôle fondateur qu'elle a pu avoir pour toute une communauté artistique locale.

En évoquant leur communauté artistique d'appartenance, les femmes rencontrées s'identifient à certains courants et se distinguent d'autres, elles se positionnent en tant qu'actrices du champ culturel dont les opinions ne sont pas neutres en termes de valeurs. Pour les femmes en particulier, leur appartenance de genre les amène à considérer la mixité de leur communauté et à prendre en compte le caractère parfois sexiste de certaines configurations de travail (sur lesquelles nous reviendrons plus amplement dans le chapitre 12).

Nous retiendrons trois éléments de ce chapitre consacré à la communauté.

D'abord, la communauté artistique est vécue comme porteuse d'intérêts pour les protagonistes qui la fréquentent. Il s'agit d'avantages en termes d'opportunités de travail, de rétributions symboliques ou matérielles et d'acquisition d'un capital social : de liens qui vont permettre d'avancer dans un parcours d'artiste. Le recours à la collectivité de pairs joue donc souvent le rôle d'un montage économique et matériel afin de mettre en commun des ressources pour accéder plus facilement à celles-ci.

Cependant, la communauté est parfois vécue comme vectrice de contraintes. En effet, dans le cas d'artistes qui travaillent avec des troupes ou des groupes fermés, il existe une série d'obligations et de sacrifices qui peuvent, à la longue, devenir pesants. Pour les femmes en particulier, le fait d'œuvrer dans un milieu très masculin est vécu comme un désavantage et dans un milieu plutôt féminin comme une source de sur-concurrence.

Enfin, le regard que portent les artistes sur leurs communautés d'appartenance est empreint d'un ensemble de jugements de valeurs qui nous renseignent sur le positionnement adopté par les artistes rencontrées. Dans la façon dont elles décrivent le champ dans lequel elles évoluent, c-es femmes nous dépeignent un univers de travail composé d'éléments auxquels elles s'identifient ou qu'elles rejettent.

---

jeunes à rompre avec la culture de rue informelle et l'entraînement entre soi. Quand un groupe de danseurs s'inscrivait dans une structure socioculturelle (ou socio-éducative), il se constituait en association et il était invité à mener des projets, comme la participation à une manifestation artistique ou à une compétition, ainsi qu'à suivre régulièrement des formations en danse le rapprochant de la chorégraphie et de l'apprentissage pédagogique. » p.96

8. STATUTS ET INSERTION DANS LE MONDE PROFESSIONNEL

Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, aux différents statuts adoptés par les femmes artistes rencontrées. Nous analyserons, à travers leur position, la façon dont chacune a lié son destin à l'art qu'elle pratique et les aménagements économiques réalisés afin de pouvoir « en vivre ». En décryptant les façons dont ces enquêtées sont insérées dans les mondes de l'art, nous chercherons à donner une vision de leurs rapports à cet univers professionnel. Nous analyserons à quel point elles dépendent des différents régimes d'assurance chômage et des revenus minimaux d'insertion, nous étudierons la façon dont elles combinent plusieurs activités pour gagner leur vie et nous verrons quelle place elles accordent au fait de gagner leur vie par rapport à leur création.

Nous nous appuierons ici sur les spécificités du métier d'artiste mises en avant par Pierre-Michel Menger. Les professions artistiques sont décrites par Menger comme extrêmement flexibles[295] et marquées par une injonction constante à l'innovation[296], une forte concurrence[297] et une autonomisation des emplois[298]. Dans le cadre de notre enquête, ces constats entraînent, pour les femmes artistes rencontrées, des statuts extrêmement variés, des revenus incertains et irréguliers ainsi qu'une recherche perpétuelle de nouveaux projets et de façons originales d'aménager leur activité artistique.

Nous prendrons en compte également la notion de pluriactivité telle que définie par Bureau, Perrenoud et Shapiro[299] comme une manière de « *démultiplier l'activité pour vivre de son art* », parfois choisie, parfois subie par les artistes qui y sont confrontés.

> *« Dans un grand nombre de cas, la diversification des activités est une nécessité économique. Les inégalités étant très fortes, la majorité des artistes doit faire une variété de travaux et d'activités pour joindre les deux bouts. Les données dont on dispose le disent : chez les plasticiens, les "musiciens ordinaires", les comédiens ou les danseurs, les revenus moyens sont faibles et irréguliers (…). Comme on le voit (…) "courir le cachet",*

295 Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002). p.62 : *« Le travail en free-lance et l'emploi intermittent, synonymes d'hyperflexibilité contractuelle, incarnent l'une des conditions de la "perfection concurrentielle" : embaucher et débaucher en tant que de besoin, sans barrière, ni à l'entrée ni à la sortie, sans coûts de prospection ni de licenciement. Les marchés du travail les plus flexibles concernent généralement les emplois les moins qualifiés, où la substituabilité des salariés est facile à mettre en œuvre parce que les tâches sont simples. (…) Or, dans les arts, la flexibilité doit jouer autant pour les emplois fortement qualifiés où la substituabilité, certes toujours possible, est à l'opposé des principes structurants de l'activité, car les différences (de talent, d'expérience, d'apparence) y sont hautement valorisées et pas seulement pour les emplois de premier plan. »*

296 Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002). pp.22-23

297 Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002). p.49

298 Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002). p.26 : *« Des sphères d'activités comme les arts et les sciences se sont progressivement autonomisées (…) La spécialisation des activités et leur professionnalisation sont indissociables. L'artiste reçoit l'identité professionnelle d'un praticien, détenteur de compétences et d'une expertise qu'il peut faire valoir dans la négociation et la valorisation de ses actes de travail, détenteur d'une formation qui peut constituer un critère discriminant – sinon strictement exigible – d'accès à un métier artistique, titulaire de droits (ceux de la propriété littéraire et artistique alimentent la dynamique de professionnalisation et d'émancipation à l'égard des tutelles du mécénat, de l'emploi subordonnant et des corporations). L'histoire des arts peut s'écrire comme celle du déploiement des activités artistiques en un nombre croissant de métiers et de spécialités professionnelles complémentaires ou concurrents de métiers existants. »*

299 Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro 'Introduction "Et à part ça, vous faites quoi ?" ' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.23-24

"faire des piges", ou trouver des "plans" fait partie de l'ordinaire. (…) Cela dit, une expérience contrainte peut réserver d'heureuses surprises tandis que le libre choix ne protège pas des déceptions. La pluriactivité est donc recherchée même en l'absence de la nécessité économique. (…) C'est là un des enseignements importants du présent ouvrage (…) : la pratique et la valorisation de la pluriactivité sont parties intégrantes de l'identité professionnelle de l'artiste. (…) Ce n'est pas nécessairement parce qu'ils connaissent l'insécurité de l'emploi ou ont des revenus insuffisants que les artistes désirent exercer des activités multiples. Il y a bien d'autres raisons à cela : (…) la pluriactivité est nécessaire avant tout au maintien de la compétence, de la légitimité professionnelle et de l'intégrité identitaire. »

Dans le cadre de notre enquête nous avons pu trouver des cas de pluriactivité subie et choisie que nous tenterons d'analyser. Comme Bureau et Shapiro, nous sommes convaincus que, pour certaines des femmes rencontrées, il s'agit d'une forme de valorisation identitaire de la qualité d'artiste. Cependant, malgré l'affirmation d'une pluriactivité très positive, nous avons aussi pu noter, dans d'autres cas, qu'il s'agit d'une forte contrainte imposée par un monde du travail ultra-concurrentiel.

Nous nous pencherons également sur les temporalités spécifiques des carrières artistiques féminines mises en avant par Marie Buscatto[300]. Analysant les statuts et le degré d'insertion professionnelle des femmes dans le domaine du jazz, Buscatto a en effet montré que celles-ci vivaient des moments où il était particulièrement difficile pour elles de maintenir leur présence dans ce milieu.

« Divers processus sociaux ont pu être identifiés qui concourent à rendre l'accès et le maintien des femmes instrumentistes dans le monde du jazz français des plus difficiles. C'est bien dans la durée, au fil de nombreux choix et interactions sociales, que s'affirme leur grande difficulté à vivre du jazz de manière principale, même pour les plus réputées et les plus reconnues par les critiques, le public et leurs collègues masculins. La multiplication des ressources familiales, sociales, musicales et professionnelles, combinée à une capacité d'"adaptation" exceptionnelle à un monde très masculin, permettent aux pionnières de pénétrer dans le monde du jazz. Mais cela ne suffit pas à les maintenir dans ce monde qui leur est particulièrement fermé. Le choix radical et assez partagé de ne pas avoir d'enfants pour rester libre ne permet jamais de se maintenir dans le monde du jazz français de manière principale. Cette réalité, fruit d'un lent cheminement personnel, se situe ainsi au croisement de rapports sociaux plus larges – la définition sociale des divers rôles féminins au fil de l'"âge" joue un rôle – et de normes, réseaux et conventions "masculins" portés par les musiciens de jazz. »

Dans le cadre de notre enquête nous pouvons partager le constat de Buscatto sur la difficulté à « *rester* » artiste pour les femmes, à « durer » dans ce type de carrière pour tout un ensemble de raisons que nous tenterons de déceler. Pourtant, il nous apparaît également que, malgré la « *sur-socialisation* » originelle qui a pu pousser ces femmes à choisir cette profession, il a aussi été très dur pour elles de « *tenter* » l'entrée dans la vie d'artiste. Malgré les fortes dispositions dont certaines ont pu bénéficier nous noterons, peut-être encore plus que dans l'enquête de Marie Buscatto, que nombreuses sont celles qui estimaient de prime abord que ce domaine professionnel n'était « pas pour elles ». Nous essayerons donc de saisir le moment de bascule qui a permis à ces femmes de s'autoriser à « *rentrer* » dans un univers de travail créatif.

300 Marie Buscatto, 'Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008), pp. 87–108. p.106

Nous approcherons l'ensemble de ces problématiques à travers trois dimensions.

Nous aborderons d'abord la façon dont est racontée l'entrée dans le métier. Nous essayerons d'appréhender les moteurs et les freins qu'ont pu rencontrer les femmes interviewées à ce moment spécifique de leur carrière.

Nous analyserons ensuite les statuts officiels et les « bricolages » officieux qui constituent l'activité artistique de nos enquêtées. A travers cette analyse, nous tenterons de saisir comment elles se sentent reconnues dans la société et les conséquences de leurs statuts sur leurs œuvres.

Nous élaborerons enfin une description des stratégies mises en place pour essayer de « rester » et de se renouveler dans un monde professionnel soumis à une forte concurrence.

8.A. « TENTER » L'ENTREE DANS LE METIER

D'après Buscatto[301] l'entrée des femmes dans le monde du jazz se caractérise par une « *sursocialisation* » permettant d'intégrer plus rapidement et de manière plus stable que les hommes la carrière de musicienne.

> *« Presque toutes les femmes se caractérisent par une entrée rapide et stable dans le monde du jazz dès les premières années de professionnalisation. Elles ne suivent pas ce parcours, habituel chez les hommes, qui consiste à entrer progressivement, de manière souvent instable, dans le monde du jazz. »*

Ce qui pourrait apparaître d'abord, dans le texte de Buscatto[302], comme un avantage ne se maintient pas tout au long de la carrière et les femmes instrumentistes peineraient à conserver les bénéfices de cette sursocialisation dans la durée.

> *« La "sursocialisation" musicale, familiale et professionnelle des jeunes femmes instrumentistes se conjugue avec leur capacité d'"adaptation" à un monde très masculin pour entrer dans le monde du jazz et vivre rapidement de leur activité musicale. Cependant, si les parcours des hommes tendent plutôt à se stabiliser dans le temps, au-delà des moments de rupture, des réorientations et des difficultés personnelles expérimentés par tous et par toutes, ceux des femmes instrumentistes se fragilisent et, plus important encore, ne se traduisent guère par une capacité à vivre du jazz de manière principale. »*

Pourtant, comme l'a montré Hyacinthe Ravet[303], le simple fait d'être une femme contraint parfois très fortement leur accès aux professions artistiques. D'après cette chercheuse en effet les musiciennes d'orchestre classique seraient dans l'obligation de s'acquitter d'un « *double droit d'entrée* »[304] afin de pénétrer dans la profession en tant que femmes et instrumentistes.

> *« A ce droit d'entrée explicite défini par les auditions s'ajoute un ensemble de facteurs dont dépend le fait même de s'y présenter, comme la nécessité d'y croire et la capacité de se projeter comme membre potentiel. Hommes et femmes sont soumis aujourd'hui à un même*

301 Marie Buscatto, 'Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008), pp. 87–108. p.93

302 Marie Buscatto, 'Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008), pp. 87–108. p.96

303 Hyacinthe Ravet 'L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical' in Gérard Mauger, *L'accès à La Vie D'artiste: Sélection et Consécration Artistiques*, Collection Champ Social (Bellecombe-en-Bauges: Croquant, 2006). pp.151-176

304 Hyacinthe Ravet 'L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical' in Gérard Mauger, *L'accès à La Vie D'artiste: Sélection et Consécration Artistiques*, Collection Champ Social (Bellecombe-en-Bauges: Croquant, 2006). pp.151-176, p.157

droit d'entrée explicité : la réussite au concours. Mais chaque candidat doit faire face par ailleurs à des attendus tacites. Cependant, pour les femmes, le droit d'entrée se double – implicitement – de réticences traditionnelles contre le recrutement des femmes (refoulées aujourd'hui dans l'ordre du non-dit) et, plus subtilement, des résistances intérieures des femmes elles-mêmes qui doutent de la capacité des musiciennes à intégrer l'orchestre. »

Pour plusieurs de nos interviewées, il a été difficile d'oser se rêver artiste car ce milieu professionnel leur paraissait tout à fait hors de portée. Comme Hyacinthe Ravet[305] l'a fait remarquer au sujet des musiciennes d'orchestre, la façon dont les femmes et les hommes artistes considèrent leur propre situation constitue déjà une source d'inégalité entre les sexes. Nous chercherons ici à raconter la façon dont, pour reprendre le terme de Marie Buscatto, elles se sont autorisées à « *tenter* » d'entrer dans la vie de créatrices professionnelles. Il m'intéressera de cerner la manière dont les enquêtées se représentent leur entrée dans le métier et non la façon dont elles entrent effectivement dans celui-ci. Les considérations abordées sur le réseau et la cooptation dans cet univers masculin seront plus amplement traitées dans le chapitre 12.

Il a fallu à Nolwenn un temps qu'elle estime très long, pour pouvoir s'accorder le droit d'être « *artiste professionnelle* » : elle raconte un lent trajet d'acceptation de ce rôle qui s'accompagne d'une reconnaissance et d'une visibilité de plus en plus grande.

« -Et du coup est-ce que tu arrives à replacer dans le temps un moment où tu as eu l'idée d'en faire ton métier en fait ? De devenir professionnelle dans le domaine artistique ?
-Ça s'est fait petit à petit. Pas au début des beaux-arts, même quand j'étais aux beaux-arts. Parce que, vu que je viens d'un milieu euh, pas du tout artistique, plutôt d'un milieu d'artisans, donc avec un vrai savoir-faire, ce n'était pas évident de me dire que je pouvais vraiment devenir artiste professionnelle en fait. Bon ben euh, voilà. C'était plus fort que moi. J'avais besoin de passer par là, mais après, de là à me donner le titre d'artiste. Plasticienne euh non ! J'ai mis du temps, j'ai mis du temps. Et c'est bien pour ça que même pendant toute ma scolarité j'ai toujours eu des activités accessoires. Et même dès que je suis sortie des beaux-arts, je n'ai pas, je me suis surtout concentrée sur mes activités accessoires pour arriver à vivre, et continuer à développer tranquillement ma pratique. Sans me prostituer de quoi que ce soit. Voilà. Petit à petit, petit à petit. Et puis en fait la visibilité ben elle grandit quoi, au fur et à mesure mais simplement. Il n'y a pas de précipitation. Les choses prennent leur temps, je n'ai pas besoin. Je n'ai pas besoin, je n'ai pas besoin de vendre pour vivre. Donc voilà ma pratique c'est, je cherche juste à avoir une visibilité, à me créer, à agrandir mon réseau, à rencontrer un maximum d'acteurs de la vie culturelle, de la vie artistique, passer des bons moments... (Elle part dans un rire franc).Voilà. Voilà. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nous reviendrons sur les stratégies pour rester dans les mondes de l'art en exerçant un autre métier (« *activités accessoires* ») que Nolwenn assimile carrément à de la « *prostitution* ». Nous nous attacherons ici à mettre en avant l'idée que l'identité professionnelle de Nolwenn s'est cristallisée autour des opportunités qui lui ont été offertes d'exposer progressivement son travail aux

305 *« Ainsi, les musiciennes conçoivent-elles différemment des hommes leur investissement dans l'orchestre, déjà heureuses, pour la plupart, d' "en être arrivée(s) là". Si les tuttistes femmes sont globalement davantage satisfaites que leurs collègues masculins et stigmatisent moins souvent l'activité orchestrale, les solistes femmes – elles – soulignent davantage les difficultés rencontrées, en dépit de la conscience d'une "chance" de réaliser leurs projets orchestraux. Alors que les hommes, les solistes tout particulièrement, déplorent un "manque de considération", très peu de femmes tuttistes et aucune des femmes solistes ne font de même. »* p. 135 Hyacinthe Ravet 'Musicien "à part entière" genre et pluriactivité' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.127-142

yeux de différents publics.

> *« -Et ce côté-là d'exposer, de montrer ton travail et tout ça c'est venu grâce aux contacts que tu as pu nouer à l'école des beaux-arts ou tu as fait des rencontres petit à petit qui t'ont amenée à exposer de plus en plus facilement ?*
> *-De plus en plus facilement non. J'ai toujours fait un peu de démarches. Alors au début c'est vrai que quand je suis arrivée sur ********** (nom de la ville où nous sommes, métropole du Sud-Est de la France), parce que je suis arrivée juste après les beaux-arts à ********** – ça va faire 10 ans que j'y suis maintenant – et bien je, j'ai démarché un petit peu et puis en fait après c'est, ça rebondit. Ça rebondit parce que tout compte fait, les réseaux dans des villes comme ********** (nom de la ville où nous sommes) bon ben tout compte fait les réseaux se croisent, les groupes se croisent et puis, les choses ont toujours à peu près rebondi dans ce sens-là. Après bien sûr qu'il y a eu des projets d'exposition que j'ai obtenus en candidatant quoi réellement quoi, en envoyant des dossiers, en répondant à des appels à artiste. Il y en a où ça a été des rencontres un peu impromptues comme ça un peu au culot, j'y vais, j'y vais ben je discute avec les galeristes. Je me glisse et puis 15 jours après ils me rappellent en me disant : "Ben on veut bien, on aurait bien commencé à bosser avec toi autour d'une exposition collective." Enfin voilà. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nous pouvons le constater ici, les débuts de carrière décrits par Nolwenn sont plutôt informels : il s'agit de « *se glisser* » auprès des bonnes personnes, de se placer de façon à être « *rappelé* » au bon moment, d'intégrer les « *réseaux* » qui seront porteurs pour l'avenir.

Comme l'ont fait remarquer Cardon et Pilmis[306], il s'agit de « *transformer le pari en anticipation* » et de pouvoir accorder une valeur à son travail artistique en accumulant les signes de sa qualité auprès de son réseau.

> *« Les déboires que rencontrent les nouveaux entrants sont relatés sur le mode de l'apprentissage nécessaire en forme de succession d'épreuves permettant l'accumulation des signaux de sa qualité propre (identité artistique, aptitude à tenir sa partie) mais également l'acquisition d'une compétence décisive dans les carrières par projets : savoir décoder les signaux sur lesquels s'appuyer pour anticiper la qualité de chaque collaboration potentielle ou, à tout le moins, pour éviter les pires d'entre elles. »*

L'entrée dans la carrière racontée par Anaëlle lui semble inattendue. Pourtant, si on analyse ses propos, on se rend bien compte que c'est l'ensemble du réseau qu'elle s'est construit et des compétences qu'elle a pu développer qui ouvre pour Anaëlle cette première opportunité professionnelle.

> *« Un an après le bac je revois un copain avec qui j'étais en terminale, et euh, qui lui faisait un mi-temps photographie. Et qui était aussi dans la musique un petit peu. Qui me dit : " Oh ben tiens, ce soir je vais voir un groupe qui s'appelle ********** (nom du groupe avec lequel elle a joué une vingtaine d'années). Parce qu'on se revoit un an plus tard avec des copains de terminale "Ben voilà, si tu veux tu viens." (…) Ben déjà on bouffe tous ensemble avec les copains de terminale et puis il me dit : "Ah ben après je vais voir ********* (nom du groupe avec lequel elle a joué 20 ans) si tu veux tu viens." Je viens, je vois un truc à Pigalle, il faisait 40 degrés dans la salle, je ne sais pas j'ai failli tourner de l'œil tellement il faisait chaud, pff, et puis à la fin du concert, mais ça m'avait quand même interpellé. Et puis à la fin du concert ils me disent : "Ben tiens ils cherchent un violoncelle." Pour, pour un truc ponctuel, plutôt une espèce de pièce un peu théâtralisée, mais où ils vont jouer, ils cherchent un violoncelle pour faire juste ce spectacle-là. J'ai dit : "Ben écoute, file mon numéro." Et puis ben tu as qu'à filer mon numéro" et du coup ben ********** (prénom) le chanteur des ********** (nom du groupe) m'a rappelée le*

306 Vincent Cardon et Olivier Pilmis, 'Des projets à la carrière: Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp. 43–65. p. 56

lendemain après-midi. (…) Je lui ai dit : " écoute moi ça m'intéresse" parce que moi je voulais faire autre chose que du classique mais je ne savais pas quoi. Peut-être du jazz parce qu'il y avait un copain de mon prof qui était violoniste de jazz, donc je me suis dit : "tiens..." Parce que moi le milieu classique commençait vraiment un peu à me peser, tu vois et puis pff. Même s'il y a des gens super et que tu fais des choses fabuleuses, j'avais envie de gratter un peu à côté quoi. De voir, je ne sais pas... (…) C'était un peu quand même plan-plan quoi ! Tu vois... Et puis moi j'aimais bien le Rock'n roll quand même hein ! Mais donc je voulais quand même garder le classique mais faire autre chose, aller voir. Pourquoi pas quoi. »

Anaëlle, 44 ans, musicienne.

Pourtant, si l'opportunité offerte par son réseau coïncide, dans le récit, avec les envies d'Anaëlle, elle relève le malaise qu'a provoqué chez elle le fait de passer du domaine de la musique classique à celui de la musique populaire. Anaëlle met en avant le concours de circonstances qui lui permet d'entamer une carrière avec son premier groupe et les changements que ces rencontres ont produits dans la carrière qu'elle aurait pu avoir.

*« En même temps je n'étais pas, j'étais dans mes petits souliers hein, enfin je ne savais pas trop quoi. Donc ********* (prénom du chanteur) m'appelle le lendemain de ce concert, voilà que j'avais vu vite fait quoi, et je lui dis: "Ben écoute moi je repars à ********* (sa ville natale) et j'en ai pour 15 jours." C'était les vacances, je ne reviens pas avant 15 jours. Il me dit : "Ben écoute passe cet après-midi quoi. Je suis chez moi, si tu veux passer. " Je dis OK, allez. Et puis donc j'ai rencontré ********** (prénom du chanteur) des ********** (nom du groupe) qui m'a montré ben plein d'illustrations parce que lui aussi fait pas mal d'illustrations dans les ********** (nom d'un collectif d'artistes) tout ça. Donc et puis qu'ils étaient, voilà il m'a fait écouter ce qu'ils avaient déjà fait (…). Et puis ils avaient fait, ils avaient sorti un CD aussi (...) qui était très punk. Et la rencontre c'est super bien passée, moi il m'a vraiment, vachement intéressée quoi. Déjà le personnage qui est très charismatique et puis, mais enfin moi il ne m'impressionnait pas plus que ça. Tu sais moi j'avais 19 ans, ********** (nom et prénom du chanteur) je m'en fous moi. (…) Ils avaient une petite reconnaissance mais très underground. Tu vois dans le milieu, dans le milieu rock alternatif. Tu vois. C'était, je te parle de ça c'était en 90. Tu vois donc, ils avaient, ils existaient depuis 3-4 ans. (...) Et puis vraiment enfin, ouais il y avait un petit début prometteur. Mais c'était plus punk alternatif. Et là lui il voulait je pense se démarquer de ça. En prenant un violoncelle. Enfin tu vois.*
-Et il y avait déjà pas mal de concerts de programmés ?
*-Ben moi j'en savais rien. Et puis de toute façon moi c'était, pour moi c'était juste un truc qu'ils allaient faire sur une salle à Paris pendant 15 jours tu vois. Moi j'aurais été, ça aurait été une collaboration quoi tu vois. Et puis donc on a... Il m'a dit : "Ben écoute quand tu rentres de ****** (sa ville natale) dans 15 jours, on a une répète tu viens." Je lui dis: "Ben oui, oui je viens mais, je viens mais sans mon violoncelle, je viens vous écouter. " Il me dit :"Non, non tu viens avec !" Bon je dis OK et puis ben une fois, ben donc 15 jours plus tard je suis venue avec mon violoncelle et puis il me dit : "Bon ben maintenant que tu es venue avec ton violoncelle, tu vas ouvrir la boîte et tu vas (rires) et puis on va jouer quoi !" Et puis ça s'est fait comme ça, la pièce ne s'est jamais faite, enfin le projet ponctuel en question ne s'est jamais fait. Et puis 6 mois plus tard on était en train d'enregistrer un album. Voilà. Et ça s'est enchaîné, naturellement et ça a duré bon ben tu vois jusqu'à aujourd'hui quoi. Voilà. Donc il n'y a pas eu de cassure, il n'y a pas eu de cassure.*
-Et est-ce que tu as continué dans un premier temps à faire aussi partie de projet classique, à faire les 2 en même temps ?
*-Mm-mm. Je faisais les 2, je continuais l'orchestre de ********** (sa ville natale) qui malheureusement a périclité parce qu'il n'y avait pas, il n'y avait plus de budget, et puis ben voilà. Et je continuais à faire des choses classiques et puis au fur et à mesure ben ********** (nom du groupe) m'a pris de plus en plus de temps, et ben du coup tu peux, et puis ça commençait à marcher quand même de mieux en mieux, même si les premières années c'était quand même roots. Mais du coup ben, et puis moi j'ai, je suis rentrée à pieds*

joints dedans avec plaisir, tu vois ! Et puis on était sur la route, c'était un peu les grandes colonies de vacances, tu vois. Bon on avait un camion pourri, on jouait des fois dans des conditions un peu limites mais c'était super ! Et quand tu as 20 ans c'est le bonheur quoi ! Voilà. »

Anaëlle, 44 ans, musicienne.

Il paraît « exotique » à Anaëlle de quitter l'univers du classique pour partir en tournée avec un groupe de rock, cela lui plaît parce qu'elle apparente ce nouvel univers professionnel à de « *grandes colonies de vacances* », elle souligne donc surtout le « *plaisir* » qu'elle a pu ressentir d'« *être rentrée à pieds joints* » dans cette nouvelle « aventure ».

La dimension joyeuse de ces premières aventures professionnelles est également décrite par Cardon et Pilmis[307] comme des moments où l'on se réinvente, ce que semble avoir pu faire Anaëlle à cette période-là.

« Le choix d'un métier artistique relève souvent d'un refus d'univers du travail organisé sur un mode bureaucratique, et dont les métiers de la fonction publique, régulièrement évoqués comme figure repoussoir en entretien, fournissent l'illustration paradigmatique. Les voies narratives empruntées par les artistes pour dire leurs premières années de tâtonnements joyeux, ou d'échecs remarquables mêlent les registres de l'invention de soi permanente et avec autrui, dans le cadre de relations de travail fortement personnalisées et électives, vécues sur le mode de la rencontre et de "l'aventure", à la fois artistique et humaine, débouchant sur la production, avec des moyens conçus spécifiquement pour le projet, et qui appartiennent en propre au collectif, d'un spectacle singulier. »

Nous noterons également dans les propos d'Annie, l'idée qu'il lui a paru d'abord « *tout à fait extraordinaire* » d'être comédienne professionnelle mais que, très vite, elle s'aperçoit que sa première expérience ne va pas embrayer sur la réussite professionnelle recherchée.

« Compagnie professionnelle, c'est autre chose.
- Ben oui ça devait faire un changement ?
- Ben surtout c'était le fait de faire ça tous les jours. Mais bon c'était un grand bonheur. Je me disais c'est incroyable. Ce que je faisais des jours et des heures et des heures et des heures comme ça, gratuitement et maintenant on me paye pour le faire ! Ça me paraissait tout à fait extraordinaire. (Rires) Et j'y vais tous les jours sans aucun problème ! Il y avait un côté vraiment, j'étais sur un petit nuage hein ! Vraiment super ! Ah ouais, ouais.
- Et comment ça s'est terminé du coup avec cette compagnie du coup ? Tu es restée plusieurs années avec eux ?
- Pas très longtemps non, deux ans. Euh... C'était un peu un coup de poker. Pour eux. Et en fait le troisième spectacle n'a pas marché du tout ! Donc grosse perte financière. Et puis il y avait aussi des enjeux politiques, il était très, très virulent le metteur en scène. Et il s'accroche, il s'accrochait vraiment avec les payeurs ! (Silence) Il faisait pas de concessions du tout mais le, le texte aussi était assez revendicateur et tout ça et tout ça...
- Du coup la compagnie s'est séparée ?
- Non. Du coup... Du coup il y a eu une coupure des subventions. Et du coup ils nous ont tous remerciés. »

Annie, 59 ans, comédienne.

Comme nous le remarquons, Annie passe de la pratique amateur à la pratique professionnelle assez naturellement, sans faire de grande différence dans son engagement personnel. Il lui paraît « *incroyable* » d'être payée pour faire quelque chose qu'elle faisait auparavant gratuitement. Elle

307 Vincent Cardon et Olivier Pilmis, 'Des projets à la carrière: Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.43–65 p.54

opère ici le même glissement que celui observé par Philippe Coulangeon[308] entre loisirs et travail.

> *« En dépit de l'institutionnalisation croissante de la formation des artistes et de la certification des compétences, et malgré la réglementation de plus en plus poussée du marché du travail des artistes et du marché des œuvres, le développement des pratiques amateurs met parfois à mal la frontière qui sépare le monde des amateurs de celui des professionnels. Hors des métiers de l'interprétation des arts savants (musiciens d'orchestre, sociétaires de la Comédie-Française, etc.), bien des carrières d'artistes ne sont en effet jamais que des pratiques amateurs converties au fil du temps en activités professionnelles. »*

Il existe chez Séverine le même glissement de l'amateurisme au professionnalisme : elle vendait, en effet, déjà des œuvres avant de quitter son métier pour se consacrer entièrement à l'art. Pour consolider ce « passage à l'art »[309] elle accepte deux propositions de diffusion régulière.

> *« Ben vendu, j'en vendais (des œuvres) puisque je faisais des expos depuis 10 ans donc j'en faisais peu d'expo mais je, je vendais, lors des expos donc ça c'était pas... Après c'est plus, c'est pas une œuvre, c'est plus des coups de pouce, par exemple, bon j'ai commencé, au moment ou je me suis dit bon, je quitte mon travail et je me lance là-dedans j'ai commencé, j'ai été accepté au marché de la création de Lyon donc ça m'a permis ben voilà, d'avoir une expo régulière, toutes les semaines. J'ai été accepté par la galerie ********** (en ligne) qui m'a, avec laquelle j'ai travaillé pendant 4 ans, ça marchait bien donc j'ai eu deux choses qui me rassuraient un peu. En fait je ne me lançais pas dans le vide. Après une œuvre majeure de ce moment-là, c'est plus les premières expos que j'ai faites mais ça remonte à plus loin en fait. Ça remonte vraiment à plus loin (…) Et puis après on évolue. Moi c'est marrant, les œuvres majeures je sais pas pour moi c'est toujours la dernière que j'ai faite qui m'intéresse, j'ai du mal à revenir en arrière moi ! (…) Bon il y en a une là (elle se lève et va me montrer dans une autre pièce). Voilà donc ce petit tableau c'est un des premiers que j'avais fait dans les collages (…) »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Si Séverine conserve une de ses premières œuvres, elle est tout de même assez sévère sur ses productions originelles estimant qu'elle « *évolue* » et qu'elle préfère toujours parmi ses œuvres « *la dernière (…) faite* ». Pourtant, malgré cette réserve quant à la qualité de ses premiers travaux, Séverine n'a que peu hésité à se lancer dans une carrière d'artiste puisqu'en parallèle à son premier métier elle avait déjà eu l'occasion de vendre son travail.

L'entrée dans le monde professionnel de Berthille s'est faite moins « confortablement ». Il lui a fallu renoncer, à un moment, aux minima sociaux qu'elle percevait et penser à ses différentes perspectives artistiques comme des opportunités professionnelles (là où elle ne les percevait,

308 Philippe Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Collection Repères sociologie, 418, Nouv. éd (Paris: La Découverte, 2010). p.78

309 Pour reprendre l'expression de Heinich et Shapiro désignant la transformation du non-art en art mais aussi la requalification du producteur en artiste in Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De L'artification: Enquêtes Sur Le Passage à L'art*, Cas de Figure, 20 (Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012). *« Bref, la transformation du non-art en art est une transfiguration des personnes, des objets et de l'action. Elle est à la fois symbolique et pratique, discursive et concrète. Certes, il s'agit de requalifier les choses et de les anoblir : l'objet devient œuvre, le producteur devient artiste, la fabrication création, les observateurs un public, etc. Mais les renominations liées à l'artification indiquent aussi des changements concrets, tels qu'une modification du contenu et de la forme d'une activité, la transformation des qualités physiques des personnes, la reconstruction des choses, l'importation d'objets nouveaux et le réagencement des dispositifs organisationnels. Il s'agit donc de bien autre chose que d'une simple légitimation. L'ensemble de ces processus conduit non seulement à déplacer la frontière entre art et non-art, mais encore à construire de nouveaux mondes sociaux, peuplés d'entités inédites et en nombre croissant. »* in Roberta Shapiro, 'Qu'est-ce que l'artification ?' (présenté au Congrès de l'AISLF 'L'individu social', Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, 2004). p.2

semble-t-il, que comme des projets personnels).

> *« -Et du coup quand est-ce que tu as eu envie de t'y mettre plus professionnellement, on va dire, d'en faire peut-être un métier de tout ça ?*
> *-Ben il y avait quand même la question financière et de qu'est-ce que je foutais de ma vie. (Rires)*
> *-A la sortie des beaux-arts j'imagine ?*
> *-Non ça s'est posé plus tard, il y a eu plusieurs années où j'étais au RSA, j'étais très bien comme ça. Ça allait avec euh, voilà, avec mes besoins et mes en... Mes nécessités quoi, ça va je n'avais pas d'autres nécessités, pour plus d'argent. Et quand même c'est au bout d'un moment au bout de nombreuses années au RSA, s'est posée la question pour moi de, ben j'en avais un peu marre d'être ric-rac tout le temps. Et d'une. Et de deux... Et de deux... Ben je voyais que j'avais des projets en danse qui commençaient à se, à être payés, à être, voilà. Et que j'avais aussi, et que j'avais ce projet musical qui commençait à me titiller, à devenir quelque chose. Et j'avais aussi la dame du RSA qui me disait : "Bon ! (rires) C'est bien gentil tout ça mais vous allez où ?" Donc tout ça mis ensemble je me suis un peu, boostée pour que, ben pour que par la danse et par la musique voilà, arriver à réguler, à faire ça de manière assez régulière et assez pensé pour que ça devienne une activité professionnelle quoi ! »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Berthille a pensé qu'elle acquerrait une sécurité financière en accédant au statut d'intermittent du spectacle. Pourtant, comme nous allons le voir, ce statut ne lui a pas apporté la stabilité recherchée. Il semble que, dans les carrières artistiques, de femmes en particulier, les anticipations matérielles ne se concrétisent pas toujours en des statuts professionnels stables et pérennes.

C'est également ce qu'a vécu Ielena qui avait fait le choix de ne pas se rémunérer durant ces premières années d'exercice et qui a ensuite regretté cette option prise puisqu'elle est partie en formation et a perdu son statut d'intermittente ainsi que son accès à l'assurance chômage.

> *« Avec ********** (co-fondatrice de la 1ere cie) nous on a fait le choix, on a eu beaucoup d'argent la 1ère année, on a réussi à obtenir une grosse somme. Qui a permis de vraiment, d'impulser le début de l'histoire et de payer tout le monde ! Et tout le monde a été payé, sauf nous ! On s'est dit : "Ben nous on ne se paye pas, on paye les autres pour qu'ils soient au service de nous... Blablabla, et nous on se paye pas et l'année prochaine on se paiera sur les dates." Sauf que le temps que ça démarre, que les dates partent en réalité, et moi j'avais, comme j'étais, j'entrais dans une nouvelle formation euh, j'étais pas disponible pour d'autres créations en tant qu'interprète donc, c'était difficile de garder mon statut, de l'avoir. ********** (co-fondatrice de la 1ere cie) elle, elle était interprète sur un spectacle pour enfant qui tournait énormément. Il faut avoir en moyenne 50 et quelques dates par année en fait. Et euh, quand on a une seule cie, avoir 50 dates dans l'année il faut vraiment être une cie qui tourne très très bien. Et qui a aucune, qui genre, 1 bonhomme pas besoin de, de surface mobilière spécifique quoi. Quoi déjà être, faire des spectacles dans les arbres ça rapetissit l'entonnoir, de nuit (rires) ça rapetissait l'entonnoir, tel coût ça rapetissait l'entonnoir, voilà. Il y a clairement des spectacles plus facilement vendables que d'autres ! »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Ici, Ielena présente son début de carrière comme tout à fait conforme à celui décrit par Pierre-Michel Menger[310] pour qui, il s'agit d'accepter des organisations du travail très précaires de façon à pouvoir apprendre sur le tas et faire le pari d'une reconnaissance future.

> *« L'éventail des conditions d'emploi couramment observées dans ce secteur fait en réalité*

310Pierre-Michel Menger, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de Sociologie*, 32-1 (1991), pp.61–74. p.72

une large place à toutes les autres formules, régulières ou non, qui permettent d'abaisser les coûts de main d'œuvre jusqu'au seuil compatible avec le maintien d'un réservoir de personnel disponible : cachets inférieurs aux minimums conventionnels, stages non ou faiblement rémunérés, prestations bénévoles, travail au noir. Pourquoi ces situations sont-elles si couramment perçues et acceptées par les travailleurs du spectacle comme les éléments d'une culture professionnelle ? D'une part, l'artiste paie de la sorte son apprentissage, quand la formation sur le tas, largement dominante dans nombre de métiers du spectacle, n'est pas ou plus organisée à la manière d'un compagnonnage artisanal (…), mais qu'elle repose sur l'enchaînement d'expériences brèves et très variées de travail dans des contextes changeants et économiquement risqués. D'autre part, le comportement d'attente et de pari prolongé sur une réussite à venir est soutenu par la logique réputationnelle du système d'embauche. Les engagements sont dépendants de l'appartenance à des réseaux de cooptation et du jeu des parrainages et des recommandations qui convoient et certifient l'information sur les aptitudes des individus ; la visibilité de chacun varie avec la quantité des expériences de collaboration réussies et avec la qualité des projets auxquels on est associé (…). La nécessité d'accumuler les engagements est une contrainte qui, au début, mais aussi dans les temps morts que peuvent susciter à tout moment l'aléa et la discontinuité de telles carrières, impose un fort sens du compromis dans les négociations d'embauche à tous ceux que leur réputation ne situe pas dans le noyau des professionnels très recherchés. »

Nous pouvons nous accorder avec Menger sur l'idée que les débuts de carrière, observés dans le cadre de notre terrain, sont tous marqués par cette accumulation de tentatives, sous toutes formes de conditions plus ou moins précaires, de façon à constituer une expérience, une visibilité et une réputation pour l'avenir de la trajectoire artistique. Nous apporterons, néanmoins, de la nuance pour mettre en avant l'idée que, en tant que femme, les choix professionnels sont moins nombreux (qu'il s'agisse d'un effet d'une dynamique de cooptation masculine ou de sur-concurrence féminine), les opportunités moins prestigieuses et les aléas d'autant plus importants.

Morgane, quant à elle, n'envisage pas de débouchés artistiques à sa formation initiale en faculté d'arts plastiques. Elle ne s'imagine pas non plus être professeure, alors elle se tournera vers un autre choix professionnel dans un premier temps.

« -Donc je vous dis jeune quand on sort de la fac, euh, "Ouais je vais faire artiste" euh non ! En plus à la fac on ne forme pas des artistes, enfin c'est ce qu'on nous a bassiné à l'époque. En regard des beaux-arts. Ils disaient souvent que les, les étudiants qui sortaient de la fac ça faisait des profs et les étudiants qui sortaient des beaux-arts ça faisait des artistes... Pourquoi, parce qu'eux ils avaient plus de pratique que nous. Plus de, de technique en fait. Alors que nous on a tout un, la moitié de nos études sont basées sur l'histoire de l'art. Et sur, enfin des choses plus... (…) Une connaissance plus théorique. (…) Donc il y avait un vieux clivage, je ne sais pas encore ce qu'il en est aujourd'hui. Si c'est toujours le cas, mais entre les étudiants beaux-arts et les étudiants fac. Par contre je ne voulais pas faire prof ! Non plus, encore pire qu'artiste. Quelle horreur ! (Rires)
-Mais du coup c'était un choix d'aller plutôt en arts plastiques qu'aux beaux-arts ?
-Comment ça s'est présenté ? Je ne sais pas. Est-ce que je me suis posé la question comme ça... Il y avait une image aussi à l'époque, les beaux-arts il y avait un relent de soixante-huitards sur le retour. Euh, d'artistes baba-cool, qui en glande pas une, qui vit d'amour et d'eau fraîche et peace and love. Un peu, un peu aérienne, un peu flottante comme ça. Alors qu'il y avait plus de perspectives théoriques en faisant une fac. Et puis ça m'intéressait moi l'histoire de l'art. Je voulais savoir moi comment on en était arrivé à ce qu'on produit aujourd'hui, enfin, on produisait hier parce que maintenant j'ai 46 ans ! Euh... C'était intéressant, il y avait de la sémiologie, on faisait de la photographie, on faisait de la sculpture, on faisait du dessin, on faisait des études de nu. Il y avait beaucoup de, de cours différents... C'est ça que j'aimais bien (…) Et puis je m'étais dit : "Si ça ne marche pas comme ça peut-être que oui, une des voies est le professorat." Mais bon ça s'est, il s'est

avéré que ça ne m'intéressait pas plus que ça. J'ai fait, après la maîtrise j'ai voulu faire une thèse et déjà ça m'a gonflée. Parce que j'avais pas d'équivalence. Je voulais faire en fait ce qui est devenu, sont devenus mes ouvrages sur l'histoire des panneaux. Mais en fait du coup c'était plus de l'art, c'était de l'histoire, donc il fallait que je redescende en DEUG pour avoir les équivalences pour recommencer alors fuck ! (…) Je voulais faire une thèse là-dessus et ça n'a pas été possible. Des années plus tard, alors que j'avais réactivé ma démarche, je suis retournée à la fac, enfin pas à la fac, (…) mais pour euh, passer le CAPES ou l'agreg., enfin j'avais le niveau agrégation mais enfin c'est dur quand on est plus dans le bain depuis des années de faire ça. J'ai assisté à, au premier truc dans l'amphithéâtre et je suis partie en courant ! (Rires) Parce que j'avais travaillé en entreprise pendant 15 ans donc j'étais habituée à une certaine forme d'efficacité on va dire. (...) Au milieu d'ados de 20 ans, vous en avez 40 ou 38, je ne sais plus à l'époque, hallucinée complet ! Je me suis dit : "Moi faire une année comme ça ? Pour devenir prof ! Mais c'est des grands malades, mais même pas en rêve !" (Rires) Donc, non, je n'ai pas fait prof. Ça n'a pas été possible. Donc à l'époque je pensais que j'étais pas prête et en fait plus tard non plus. C'est, et puis les profs, on peut être bon pédagogue et mauvais artiste et vice et versa. »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Le dégoût que marque Morgane pour le professorat est assez symptomatique et ressemble fortement à l'analyse, proposée par Coulangeon[311] de la situation des musiciens interprètes, selon laquelle on comprend qu'il existe une véritable « *précarité identitaire* » due à la tension entre aspirations artistiques et réalité du métier possible.

« Globalement, comme le montrent les exemples cités, ce mode d'insertion au marché de l'emploi est donc source de tensions identitaires pour des musiciens partagés entre une vocation d'artiste progressivement mise à distance par l'exercice de tâches d'animation musicale, quelle qu'en soit la nature (commerciale, culturelle ou socioculturelle). Cette tension ente l'image sociale du musicien et la réalité du métier, constitue l'une des facettes de la fragilisation contemporaine de la profession. L'exacerbation médiatique des stéréotypes de la vie d'artiste et les success stories *du* star-système *de la musique attirent un nombre croissant de prétendants sur le marché de l'emploi, dont une part elle-même croissante ne peut être absorbée qu'au prix d'une diversification dans des activités situées à la périphérie du domaine musical proprement dit. »*

Ainsi pour Morgane – comme pour celles de nos enquêtées qui refusent totalement les activités annexes à l'art – le professorat est perçu comme quelque chose qui l'éloignerait de ce qu'elle veut vraiment faire, de ce qu'elle peut vraiment réaliser et serait « *pire qu'artiste* », le symbole d'une vocation ratée.

Chez Claudine, nous observons une situation tout à fait inverse : d'abord professeure de danse, elle est sollicitée pour réaliser un spectacle et entamera ainsi sa carrière de chorégraphe et d'interprète professionnelle.

*« En tant que prof je montais tous les ans des créations. On me demandait parfois pour des petits trucs, donc je prenais (...) mes élèves avancés, et comme je dansais, j'étais dedans aussi. Et puis pareil, là ça a été l'opportunité, j'allais faire des stages en Suisse. De jazz et je travaillais avec le conservatoire de ********** (une grande ville suisse) donc la directrice de l'école à ce moment-là avait la possibilité de se produire en 1ere partie du festival de danse de ********** (la même grande ville suisse) qui n'existe plus mais qui était très important à cette période-là. Et on lui demandait de faire un mélange jazz contemporain et de faire un spectacle dehors. (…) Donc elle, elle ne se sentait pas de le faire et elle savait que je dansais avec ********** (chorégraphe 2) en contemporain,*

311Philippe Coulangeon, 'L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.77–110. p.108

*que j'enseignais le jazz etc, que je travaillais avec ********** (chorégraphe 1). Donc elle m'a demandé de monter une création. Avec 6 danseuses. Donc j'ai pris mes élèves avancées et on a démarré une vraie création, pour le festival de danse de ********** (la ville suisse). Et après j'ai trouvé ça intéressant. On m'a redemandé pour un truc et là je me suis dit : "Bon qu'est-ce que je veux faire ? Comment ça se passe les cies ? Etc." Donc j'ai décidé de faire des concours. Donc la création là c'était en 1985. Là où j'ai démarré. Et jusqu'en 1988- 1989 j'ai fait différents concours internationaux, j'en ai gagné donc je me suis dit : "Bon, voilà." Après on est emporté, parce qu'on nous demande pour ci, on nous demande pour ça, on a des articles donc voilà... (…) Après on a des conseils, on a des encouragements de pros donc c'est, on est embarqué. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Nous relèverons dans ces propos, comme chez Nolwenn, la création d'un réseau qui va rendre possible la carrière artistique. S'ils préexistent au rôle d'artiste, les métiers « alimentaires » ne seront pas dotés d'une étiquette défavorable. Pourtant, comme nous l'avons constaté avec l'analyse de Coulangeon[312] précédemment, dans la plupart des cas devenir artiste implique une combinaison de plusieurs identités, de différents rôles et métiers, certains « purement » artistiques et d'autres plus « annexes ».

Ainsi pour Rosalie, dès ses débuts dans le métier il a fallu combiner travail de commande et expression artistique. Son identité professionnelle s'est donc tout de suite forgée dans la tension entre ces deux pôles.

*«Je suis sortie de l'école en juin et en septembre j'ai commencé à... J'ai fait mon site. Ben du coup comme j'avais les connaissances tu sais de base en communication et en multimédia j'ai pu moi-même me faire ma comm, et savoir un petit peu ce qui pouvait être plus efficace et rentable plutôt que... Donc voilà j'ai fait mon site, j'ai commencé à faire mon portfolio, j'ai commencé un peu aussi à faire des boulots pas forcément rémunérés les premiers mois mais pour compléter mon portfolio dans les domaines où j'avais pas du tout d'expérience. Et en même temps j'apprenais comme ça aussi. (…) Et puis ça s'est fait petit à petit. Ouais ça, enfin la première année j'ai pas eu de soucis, j'ai pas eu, j'avais quelques, peut-être trois ou quatre commandes par mois. Mais euh... Moi comme moi ça me suffisait, à ce moment-là... (...) Je ne sais pas si c'est un réseau mais c'est... Plutôt les gens qui me trouvaient du coup via internet et après c'était déjà soit des clients réguliers, après c'est vrai qu'entre-temps... Ben une entreprise quand ils ont besoin d'un reportage ils ont besoin une fois et puis après ils ont pas forcément besoin le reste de l'année donc des fois ça a été dur. Maintenant je me rends compte qu'il y a des gens qui me rappellent mais un ou deux ans après parce qu'ils ont à nouveau besoin... (…) Mais ouais ça s'est fait petit à petit et je pense maintenant qu'il y a aussi le bouche à oreille. (…) En fait il y avait une association d'aveugles à ********** (métropole du sud-est de la France), qui avait dû chercher un photographe (…) du coup ils étaient tombés sur mon site, ils avaient lu voilà tout mon projet que j'avais fait et ils avaient dit : "Voilà nous on a un projet en ce moment on cherche un photographe pour nous suivre pendant 6 mois sur un gros événement qu'on organise" (...)Et du coup moi j'étais hyper emballée et en fait sur ce projet là ils avaient un financement et donc j'ai pu être payée. Mais pour moi ça c'était vraiment euh, le... Enfin l'aboutissement un peu de mon travail personnel et en même temps de pouvoir être reconnue et d'avoir aussi une rémunération, une reconnaissance, une expo, j'ai pu faire des albums enfin ça a été, ça ça a été vraiment un projet hyper intéressant, moi je me suis retrouvée complètement... »*

312 *« À partir du noyau des fonctions spécifiquement culturelles du travail artistique, se développent en effet des fonctions récréatives (demande de divertissement) et des fonctions sociales (demande d'animation) qui modifient en profondeur la définition du travail artistique dans le contexte d'une expansion démographique qui appelle une certaine diversification des activités et de leurs finalités. »* p.109 in Philippe Coulangeon, 'L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.77–110.

Rosalie, 28 ans, photographe.

L'important dans le cadre de conciliation entre travaux personnels et plus « alimentaires » c'est, comme l'exprime Rosalie, de s'en servir pour apprendre, étoffer ses contacts professionnels et enfin de pouvoir s'y « *retrouver* ».

A travers cette expression on perçoit qu'il est important pour Rosalie, comme pour toutes les artistes rencontrées, de ne pas accepter toute sorte de travail alimentaire à n'importe quel prix. Pour ne pas mettre « trop » en danger leur identité d'artiste, nos enquêtées sélectionnent les projets dans lesquels elles choisissent de s'investir et rejettent ceux qu'elles estiment trop éloignés de leurs pratiques. Ainsi elles s'approprient toutes les dimensions, même multiples de leur profession, il s'agit là d'un enjeu important, en particulier dans la phase d'entrée dans le métier.

Nous retiendrons donc que l'entrée dans la profession artistique ne va pas de soi pour toutes nos enquêtées. En dehors des difficultés originelles à se représenter comme une artiste dans un premier temps, d'autres obstacles surviennent ensuite dans les modalités effectives des premiers emplois occupés. En effet, les créatrices rencontrées sont parfois amenées à ré-envisager leurs ambitions de départ quand, acquérant enfin le statut d'artistes, elles doivent ménager au sein de leur emploi du temps une place pour tout un ensemble de tâches annexes qu'elles n'envisageaient pas accomplir.

Nous allons justement nous intéresser maintenant aux statuts réels rencontrés sur notre terrain d'enquête et aux différents « bricolages » nécessaires afin de « vivre de son art ».

8.B. STATUTS ET « BRICOLAGES »

Parmi notre panel d'enquêtées, une majorité bénéficie, ou a bénéficié un temps d'un statut « officiel » d'artiste (type intermittence ou affiliation à la maison des artistes, à la Sacem pour les droits d'auteur, …). Pour nombre d'entre elles, ce statut « officiel » ne suffit pas et elles complètent leur activité par diverses formes d'interventions rémunérées plus ou moins liées à leurs pratiques artistiques. Nous relèverons notamment l'importance des activités d'enseignement qui concernent particulièrement les femmes, comme a pu le constater Hyacinthe Ravet[313] dans le domaine de la musique.

En termes de statuts reconnus dans le monde artistique, nous avons pu en observer trois :

- L'**intermittence du spectacle** : définie par le ministère de la culture et de la communication[314] comme un système d'assurance chômage palliant la précarité des

313 *« Ces différences observées dans la professionnalisation, qui conduisent les musiciennes davantage dans les métiers de l'enseignement que de l'interprétation, renvoient à une répartition traditionnelle des tâches et des activités dites féminines ou masculines (...). Aux femmes sont reconnues et dévolues les capacités d'enseignement, dans leur rapport à la maternité, où l'on valorise leurs qualités de transmission et de relationnel ; la naturalisation des "qualités féminines" situe les femmes dans des métiers de l'éducation, du social, de la santé, qui constituent de véritables "maternités symboliques" (...). Les métiers de la musique n'y font pas exception : l'enseignement de la musique comme profession, dans un cadre institutionnel (et non dans la sphère privée), est devenu "féminin". Aux hommes, à l'inverse, sont attribuées les capacités d'action et de maîtrise du jeu en public, forme de "prise de parole" musicale. Ils investissent ainsi davantage les métiers de l'interprétation et plus particulièrement les postes à responsabilité que sont les emplois de soliste, tout comme dans le monde du travail en général (...). »* pp.182-183 in Hyacinthe Ravet, 'Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique', *Travail, genre et sociétés*, 9.1 (2003), pp.173–195.

314 Définition disponible à l'URL : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Foire-aux-questions/Spectacle-Vivant/Qu-est-ce-qu-un-intermittent-du-spectacle consultée en mai 2016

professions artistiques dans le domaine du spectacle. Il concerne principalement les artistes qui œuvrent dans le domaine du cinéma, de la danse, du théâtre et de la musique.

« La dénomination courante "intermittent" recouvre différentes réalités juridiques. D'une part, les "intermittents" sont des artistes ou techniciens du spectacle qui sont embauchés sous contrat de travail à durée déterminée dit "d'usage". En effet, la règle en France est le contrat à durée indéterminée. Pour certaines professions, il est d'usage d'avoir recours au contrat à durée déterminée d'usage. C'est le cas des techniciens et artistes du spectacle. Par ailleurs, ces salariés et leurs employeurs cotisent à l'assurance-chômage selon des règles spécifiques, qui visent à pallier la précarité de ces professions. »

- L'affiliation à la **Maison Des Artistes** : association mandatée par l'Etat pour gérer les droits à la Sécurité Sociale des artistes graphistes et plasticiens
- L'affiliation à l'**AGESSA** : Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs qui s'occupe de récolter les cotisations sociales des écrivains, auteurs et compositeurs de musique, auteurs d'œuvres cinématographiques, audiovisuelles, multimédia et les photographes.

Nous le voyons déjà, le but recherché par les artistes d'être reconnus comme tels passe par le simple fait d'être affiliés à un organisme prélevant ou distribuant des cotisations sociales. Pourtant dans les faits, il s'agit des organismes qui seuls permettent officiellement de se déclarer artiste-interprète[315], artiste du spectacle[316] ou artiste-auteur[317]. Par ailleurs, ces affiliations revêtent un fort potentiel symbolique : en effet, nous pourrions envisager qu'elles constituent autant de « *licences* »[318] et de « *mandats* »[319] permettant d'envisager la fonction d'artiste comme une profession au sens où l'entend Hughes.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous appuierons sur une autodéfinition des artistes, ce qui induit le fait que nous n'ayons pas uniquement des représentantes de ces trois catégories (intermittentes, MDA ou AGESSA). En dehors de ces statuts juridiques, il existe donc des enquêtées qui se revendiquent artistes mais qui échappent au cadre strict de la loi.

Au sujet des revenus des femmes rencontrées, les situations sont assez diverses. Seules quelques-unes s'assurent un revenu principal par la simple vente des œuvres produites. La plupart d'entre elles doivent combiner différentes propositions d'activités annexes afin de « gagner leur

315 *« À l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est 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. »* Code de la propriété intellectuelle, article L.212-1.

316 *« Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variétés, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complément, le chef d'orchestre, l'arrangeur orchestrateur, le metteur en scène pour l'exécution matérielle de sa conception artistique. »* Code du travail, article L. 7121-2.

317 *« Les artistes-auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, photographiques, graphiques et plastiques, ainsi que les auteurs de logiciels exercent à titre indépendant une activité de création. Ils ont un droit de propriété littéraire et artistique sur leurs œuvres, et sont susceptibles de percevoir à ce titre des droits d'auteur. Lorsqu'ils remplissent certaines conditions, ils bénéficient d'un régime social et fiscal particulier. »* source : Agence France Entrepreneur

318 La licence est la permission spéciale de poursuivre une activité (se distinguant souvent du commun). Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). p.99

319 Le mandat est la charge légale, morale et intellectuelle de dire ce qui est juste et utile. Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). p.100

vie »[320].

Morgane est celle qui explique le mieux les ambiguïtés de ces différents statuts. En effet, elle a acquis l'affiliation à la Maison Des Artistes (MDA) mais ne tire pas de revenus de son activité une fois ses charges déduites. Elle est donc « *en déficit* » et vit grâce aux revenus de son mari.

> *« Alors je suis inscrite à la maison des artistes donc je suis officiellement, administrativement artiste-peintre. Plasticienne. J'ai que ça comme statut. (…) Alors c'est un statut à la con. (Rires) Non alors qui est avantageux par rapport aux auto-entrepreneurs ou ce genre de statut là où ils ont des appels de charges, ils dépendent de l'URSSAF (…) Nous les artistes peintres on ne commence à payer que lorsque l'on gagne de l'argent. Donc déjà, on n'en gagne pas donc on ne paye rien ! (Rires) Donc euh, la maison des artistes c'est la sécurité sociale on va dire des artistes donc si vous avez suffisamment de ventes, à partir d'un certain montant ils vous prélèvent, comme la sécurité sociale sur votre, quand vous êtes salarié en fait. Vos charges. Si vous n'avez pas, si vous êtes en déficit ils vous prélèvent zéro donc il faut un autre système, alors chômage, RMI, n'importe quel autre travail qui vous permet d'avoir la sécu. Mais moi je suis rattachée personnellement à mon mari. Comme si j'étais, comme les enfants en fait. Je suis rattachée sur sa carte vitale, voilà en tant qu'ayant droit. Au niveau fiscal, je suis en tant qu'artiste déclarée aux bénéfices non commerciaux. Aux frais réels. Aux frais réels parce que j'ai plus de dépenses que de rentrées donc ça me permet d'être en déficit, et le déficit est déductible du revenu fiscal du foyer. Mon mari a un bon travail donc serait imposable, mais avec mon déficit ça se nivelle et on paye beaucoup moins d'impôts. Donc je ne gagne pas assez, suffisamment d'argent en vendant des toiles ou des créations mais je déduis au moins mes frais et mes dépenses (…) en partie du moins. »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Nous le percevons dans les propos de Morgane, sa position est ambivalente, à la fois heureuse d'être reconnue comme artiste en s'affiliant à la MDA, elle déchante assez vite en se rendant compte qu'il s'agit d'un avantage fiscal, d'une imposition intéressante mais que, financièrement, elle ne tirera aucun bénéfice de ce statut.

De même, le statut d'intermittent, très exigeant avec ses 507 heures de cachets par an, est particulièrement difficile à obtenir, ne comprenant généralement pas tout le travail de préparation et de répétition nécessaire au montage d'une œuvre. S'il offre un avantage, c'est celui de bénéficier d'une allocation chômage en cas de non-emploi. Ce statut, même s'il est recherché par les artistes, ne représente de toute évidence pas une panacée dans les discours recueillis, il apparaît, en quelque sorte, « mieux que rien » (ou plus confortable que le R.S.A.).

Ainsi pour Corine, il a été difficile d'abandonner sa place de fonctionnaire d'Etat en disponibilité pour embrasser le régime d'intermittent, aussi bien du point de vue symbolique que du point de vue matériel. Elle a longtemps hésité et une fois le pas franchi n'a pas pu faire compter l'intégralité des heures travaillées.

> *« Je suis intermittente du spectacle, on va dire que je le suis là mais en fait, il y a une autre chose qui s'est passé aussi... En fait, c'est la situation des intermittents en ce moment. Moi j'étais en disponibilité de l'Education Nationale (E.N.). Donc j'ai pu être intermittente en*

320 *« D'une manière générale, l'activité et les compétences créatrices sont devenues insuffisantes pour l'exercice d'un métier artistique. L'enjeu désormais est sans doute dans la définition des nouveaux "faisceaux de tâches" ou "combinaison d'activités" qui constituent les métiers d'artistes et dans leur reconnaissance par les différents acteurs sociaux, individuels et collectifs. »* pp.28-29 in Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro 'Introduction "Et à part ça, vous faites quoi ?" ' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.23-24

étant en disponibilité puisque quand on se met en disponibilité ça veut dire on se met en retrait de l'E.N. Sauf qu'avec le nouvel arrêté de cet été on ne peut plus être en disponibilité et être intermittente du spectacle. Donc j'avais une disponibilité jusqu'à septembre 2018, de 3 ans. Et euh... Et du coup il a fallu que je fasse un choix. Donc je viens de démissionner de l'E.N. Et euh... Ce qui n'est quand même pas rien, parce que je perds le bénéfice du CAPES que j'ai bien galéré à avoir. Et euh... Et du coup et ben là... Je demande mes droits d'intermittence mais là il y a une histoire de papiers que, d'attestation, oh alors ça c'est vraiment de l'administratif ! L'attestation employeur que, que le rectorat ne voulait pas donner à Pôle Emploi, je ne sais pas pourquoi, maintenant c'est bon. Bon c'est quand même compliqué hein ! Passer à autre chose c'est quand même pff ! Et donc voilà pour après faire mon calcul d'heures etc. Que je ne vais peut-être pas avoir parce qu'apparemment à partir du moment où tu démissionnes et bien ils ne tiennent plus compte de tes heures d'avant ! Alors que, voilà, j'ai plus de 600 h (d'une voix émue, dégoûtée) ! »

Corine, 44 ans, comédienne et metteure en scène.

Revendiquer le statut d'intermittente a été un choix difficile pour Corine dans la double mesure où il lui faisait définitivement tirer un trait sur son précédent métier et où elle a eu des difficultés à obtenir la reconnaissance du travail qu'elle avait pu effectuer dans le cadre de sa compagnie.

Le système d'accession à l'intermittence a été durci en 2003, il fut renégocié en 2014 et aujourd'hui encore (alors que j'écris ces lignes au printemps 2016) il fait l'objet de vives polémiques[321]. Les conséquences, sur le terrain de mon enquête, semblent être que plusieurs femmes qui ont pu bénéficier de cette forme d'assurance chômage spécifique ont récemment perdu leur régime d'intermittence et bénéficient au moment de l'interview du Revenu de Solidarité Active (RSA) ou d'autres minima sociaux[322].

C'est notamment cette situation que décrit Ielena, dont le choix d'un projet à l'étranger l'a coupée d'opportunités qui auraient dû lui amener le nombre d'heures suffisantes pour remplir son quota de cotisations.

« -J'ai perdu mon statut d'intermittence là au mois de septembre 2014. Je suis au RSA.
-Par rapport à ton activité artistique donc tu dépends des financements qui sont alloués à certains projets ?
*-Ouais. Par exemple sur le projet ********** (dernier projet en date) on a eu un financement qui était, qui aurait pu, si on serait resté en France qui aurait pu nous faire notre statut à tous les 2 mais comme on partait en Iran et qu'il y avait les 2 artistes iraniens en fait on l'a, on est parti sur le principe qu'on ne se faisait pas payer, mais qu'on n'avait rien à payer de nos poches. Enfin on était, ça finançait tout le projet mais on a été payé à aucun moment, sur cette bourse. Du coup là les financements que je suis en train de faire pour mes propres projets ben logiquement dans l'idéal vu que je suis toute seule j'ai envie que d'abord ça me permette de faire mon statut pour pouvoir être plus confort pour la suite. Mais c'est pas évident. (…) Ben en fait quand on devient... Il y a plusieurs, moi je vois autour de moi il y a plusieurs façons de travailler hein quand on est dans des compagnies un peu fragiles, etc. »*

321 A ce sujet on peut notamment lire l'article 'Intermittents du spectacle : un statut à défendre', *Le Monde.fr*, 28 Avril 2016. Consulté en mai 2016 à l'URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/04/28/intermittents-du-spectacle-une-precarite-confortable-et-un-statut-à-defendre_4910609_3246.html

322 Les résultats de mon enquête sont donc assez proches du constat effectué par Françoise Liot au sujet des plasticiens : *« En effet, plusieurs études, menées en parallèle, ont montré que les artistes constituaient une part non négligeable des bénéficiaires du RMI et présentaient un profil atypique par rapport à l'ensemble de cette population : ils sont plutôt jeunes en moyenne, plutôt intégrés socialement, plutôt fortement diplômés. »* p. 60 in Françoise Liot 'Collectifs d'artistes et action publique' pp. 51-64 in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). p.53-54

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

En dehors des considérations sur son indemnisation chômage, nous pouvons noter que Ielena est sans cesse à la recherche de financements pour rendre viables ses projets ou, au moins, pour que ceux-ci ne lui coûtent rien.

Berthille aussi a perdu son indemnisation d'intermittente, elle a pourtant tenté de multiplier les activités annexes dans différents cadres afin de s'assurer le bon nombre de cachets mais une opacité administrative lui vaudra finalement un refus de la part de Pôle Emploi.

> *« Eh ben je l'ai perdu il y a 3 mois l'intermittence et là j'ai re-appelé Pôle Emploi tout à l'heure parce que je devrais le retrouver mais ils me disent que apparemment non...*
> *-C'est une question de nombre d'heures ?*
> *-Ouais, ouais, ouais.*
> *-Du coup tu fais des cours à côté, tu...*
> *-J'ai fait, j'ai donné un peu de cours, d'ateliers de danse. Pas en musique, je ne donne pas de cours en musique. Non je n'ai rien à...*
> *-Avec plutôt un public scolaire ?*
> *-Ouais là, l'atelier de danse c'était avec des scolaires.*
> *-Ça permet de faire des heures pour combler le statut ?*
> *-Ouais.*
> *-Et ça c'est dans le cadre de l'association aussi ?*
> *-Ouais, ouais. Et puis aussi en partenariat avec une autre association. Qui coordonne les projets de danse en ********** (nom de son département). Voilà. (Elle soupire) »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Nous le percevons à travers ses propos, Berthille semble à la fois dans une forme d'incompréhension et de déception, qui représente assez bien tout un ensemble de propos recueillis au sujet de ce régime d'assurance chômage.

Pour Anaëlle, musicienne longtemps reconnue, exerçant dans des formations très actives et ayant acquis un temps une certaine stabilité financière, la déception semble encore plus grande.

> *« Depuis 2-3 ans je ne suis plus intermittente et je suis au RSA. Je suis au RSA.*
> *-Et du coup par rapport à ces projets est-ce que ça va te permettre de retourner vers le statut de l'intermittence ?*
> *-Oui. Ben pour l'instant ben voilà, pour l'instant je ne suis pas encore... (Elle inspire bruyamment) Tu vois il y a des mois où j'ai 0 cachet.*
> *-Et est-ce que tu envisages d'autres choses comme donner des cours de musique ou faire des choses plus alimentaires on va dire ?*
> *-Oui ben pff. Oh ça ne me dérangerait pas, ça ne me dérangerait pas. Mais seulement pour avoir un boulot il faut être disponible. Même un, enfin un boulot alimentaire. Et donc, ben ça veut dire qu'il faut que tu sois là du lundi au vendredi quoi ! Ou tant de jours par semaine. Ce qui n'est pas possible pour moi puisque moi la semaine prochaine je pars avec ********** (son groupe) ********** c'est un spectacle de poésie duquel je fais partie. Par exemple je vais partir mercredi matin et je vais rentrer samedi. Euh, donc je, tu vois... Et puis là sur les 15 derniers jours j'étais chez moi 3 jours. Je ne peux pas prendre de boulot, tu vois ! Je ne peux pas ! Ou alors il faudrait un truc, que ce soit un truc méga fluide et ouais, et c'est pas simple quoi.*
> *-Le statut de l'intermittence en plus il s'est durci ? Il faut de plus en plus, enfin il faut un nombre d'heures précis ?*
> *-Oui en 10 mois, avant c'était 12. Maintenant c'est 10.*
> *-Du coup ça fait que même avec ces petits projets tout ça...*
> *-Pour l'instant ça ne marche pas. Et puis un projet, par exemple ********** (projet 2) tu vois moi je répète avec **********(une comédienne) et **********(un pianiste) depuis un an ! A raison des fois de, de...*

-Les répétitions c'est pas un cachet ?
*-Non, non. Les répétitions ce n'est pas payé. Tu vois 1 AN de répétition, je ne te dis pas qu'on répète tous les jours ni toutes les semaines, mais tu vois depuis un an qu'on a, qu'on est sur ce projet, on a fait notre première date samedi soir, pour un cachet de 80 € net ! Tu vois, donc tu imagines l'investissement ! Et les gens ne s'en rendent pas compte de ça. Les gens nous disent : "Oui c'est cool..." Sauf que voilà, toi tu répètes, enfin tu vois en tout on a dû répéter, je ne sais pas moi, euh, j'en sais rien je vais te dire, peut-être 40 jours, Et on a eu, elle nous a fait, ce n'est pas de la faute de ******** (la comédienne du projet 2) hein ! C'est comme ça ! On a eu 1 cachet à 80 € de répétition. On a fait un petit 40 min avec un cachet de 80 €, voilà ! J'ai gagné 240 € pour, on va dire un mois et demi de vraiment travail complet !*
-Donc ça ne suffit pas à boucler le statut d'intermittence qui est censé correspondre à ces configurations-là quoi ?
-Parce que... Après maintenant qu'on a mis ce travail, enfin on a fait tout ce travail de chantier de création, maintenant le spectacle il existe. Mais ça va être dans un an. Tu vois qu'on va avoir des dates...
-Oui il faut anticiper ?
-Parce qu'en fait après il faut ben, il faut que le spectacle il existe, il faut que tu fasses, et puis il faut que tu vendes ta soupe quoi ! »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Nous remarquons que pour Anaëlle, le coût en termes d'investissement d'une telle profession artistique est élevé. Elle perçoit son activité comme une somme importante de travail mais peu de rémunération. Elle souligne également les difficultés liées au régime d'intermittence car il oblige à anticiper dans le temps répétitions et préparations de spectacles qui ne seront rémunérées qu'au moment de leurs diffusions[323].

Pour d'autres artistes, pourtant, le statut, durement acquis, on vient de le voir, va permettre de créer une entreprise et, même si ce n'est pas toujours facile, certaines arrivent au bout d'un certain temps à maintenir cette construction « à flot ».

C'est notamment le cas de Louise qui crée une microentreprise pour vendre ses droits d'auteur auprès de différents employeurs, le plus souvent des éditeurs.

« Moi j'ai monté mon entreprise, je suis en microentreprise sous le régime BNC (bénéfices non commerciaux). Et j'ai monté mon entreprise en 2000. Et pour tout ce qui est cotisations ça passe par les AGESSA, par l'AGESSA (sécurité sociale des auteurs). »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Mais Louise doit aussi multiplier ses modalités de travail en organisant par exemple des interventions en milieu scolaire et elle reconnaît que même si cela la stimule, il s'agit d'une obligation financière.

« Après moi je vais pas mal dans les classes pour avoir des retours directs sur mes albums,

323On peut rapprocher ses propos de l'analyse de Corsan et Lazzarato : *« Ainsi, la variabilité des salaires est liée de manière structurelle à l'extrême hétérogénéité d'un secteur dont la dimension marchande n'est qu'une composante, où le secteur privé s'articule de manière complexe avec le secteur public, et dans lequel un tiers secteur se développe dans un agencement avec le privé et le public, où les petites structures indépendantes ne sont que partiellement subventionnées. Dans un tel secteur où les inégalités salariales sont consubstantielles à son hétérogénéité, les allocations chômage sont alors appelées à couvrir un double rôle : financer la flexibilité, autrement dit, payer le coût de la mise à disposition (comme d'ailleurs dans bien d'autres secteurs où se développe la discontinuité de l'emploi), mais aussi redistribuer des ressources permettant de compenser des inégalités structurelles de salaire. »* p.47 in Antonella Corsan et Maurizio Lazzarato 'Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.37-49

pour, c'est le côté vivant aussi. Je vois quand même du monde, je fais une ou deux classes par mois.
-Et ça c'est une nécessité financière ou c'est plutôt une nécessité de rencontres avec le public qui vous lit ?
-C'est une nécessité financière avant tout. Enfin je veux dire que... Non. C'est une nécessité financière parce que si je ne le fais pas, je ne vis pas des droits d'auteurs. Mais j'adore ça ! (…) (Rires) Je pense que sinon je ferai autre chose. Je prendrai un petit boulot à mi-temps à côté. Voilà. (…) Je pense que la dernière série là que je fais, c'est une série qui est uniquement à base d'empreintes de mains. Elle a vu le jour suite à, à des rencontres. En fait je travaillais sur ma main avec de la photo, le mouvement des doigts participait à l'histoire et les enfants étaient en demande tout le temps d'avoir un résultat : "Tu peux me faire tel animal ?" Et du coup, j'ai, à un moment donné je ne pouvais plus passer par la photo, le temps qu'ils aient la photo ils étaient frustrés, ils repartaient sans rien, enfin... Donc j'ai commencé à laisser mes traces de mains pour leur faire l'animal qu'ils demandaient, et c'est vraiment, grâce à eux en fait que j'ai changé de technique et que j'ai fait la dernière série là qui s'appelle du bout des doigts. Donc c'est, c'est super moteur. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Louise accorde une valeur de « *moteur* » à ses activités annexes, elle valorise ainsi des éléments moins proches de son activité de création pure pour mettre en avant leur « *côté vivant* » et l'importance que revêtent ces excursions dans d'autres mondes pour modifier ses façons de travailler.

La nécessité de mener des activités annexes peut aussi forcer la création d'une entreprise (pour Louise) ou d'une compagnie comme c'est le cas pour Faustine. Malgré son statut d'intermittente, Faustine a dû créer une structure associative qui lui permet de mener à bien ses différents projets afin de pouvoir facturer à la fois la diffusion de ses œuvres mais aussi ses interventions auprès de différents publics comme formatrice.

« - A quel moment tu as décidé de monter ta cie ? C'est récent ?
-C'était en 2008. En fait, j'ai monté la structure parce que j'avais besoin d'une structure. Aussi bien pour le petit, la petite forme que j'avais créée quand il fallait que, facturer, quand il fallait le vendre. Il me fallait une structure. Et puis j'ai commencé à donner des cours aussi pour, j'ai donné beaucoup de cours au début, pour, dans les MJC, pour les enfants, pour les ados, tout ça, hip-hop hein. Et puis j'ai voulu monter des cours pour adultes. Et voilà, il fallait que j'ai une structure aussi là pour faire ça. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

La diversité des employeurs de Faustine exige d'elle l'appartenance à une structure qui financerait ses créations. Ainsi ils ne prennent pas le risque de l'employer directement mais s'en remettent à son association comme à un prestataire extérieur, les dégageant de nombreuses obligations[324].

324Se conformant ainsi à la forme d'organisation du travail décrite par Menger : *« Si l'on observe les traits caractéristiques du système de travail intermittent — engagement contractuel à court terme, relations temporaires de travail avec des partenaires qui peuvent être chaque fois différents, une grande variabilité des tâches à exécuter, due notamment à l'exigence de différenciation plus poussée des produits en contexte de marché concurrentiel instable et de forte versatilité de la demande — on voit le paradoxe. Un tel système d'emploi exige de la part des agents une capacité d'adaptation élevée, supérieure à celle que requerrait normalement l'emploi dans une organisation permanente, stable, où la définition des tâches et le niveau d'engagement sont mieux spécifiés, mais il impose simultanément une plus grande insécurité d'emploi, la carrière évoluant selon un cours irrégulier et toujours incertain. Il s'agit par conséquent pour l'employeur d'obtenir tout à la fois un haut degré d'engagement et d'initiative dans une relation de travail éphémère et non routinière et une disponibilité de la main-d'œuvre artistique et technique au coût le plus bas, compatible avec l'impératif d'ajustement des investissements à la nature de chaque projet. »* p.67 in Pierre-Michel Menger, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de*

De la même façon, Inès a « fidélisé » trois de ses employeurs principaux qui font appel à elle en tant qu'intermittente, puisqu'elle bénéficie de ce système d'assurance chômage. La stabilité qu'elle semble accorder à ces trois partenariats est toute relative puisque, en vertu de son statut, ses employeurs n'ont aucune obligation quant à la stabilité ou à la reconduite de ses emplois.

> *« Alors aujourd'hui j'arrive à vivre de tout ça. Je suis intermittente depuis quelques années et... Donc c'est plutôt bien. Alors là les commandes c'est plus, là je travaille pour une chaîne de télé qui s'appelle ********** (nom d'une chaîne sportive) donc, et une boîte de production qui est sur Paris. Et une qui est sur Lyon. Donc on me dit : "Bon, voilà, il faut aller tourner ça, monter ça, il faut..." Donc c'est plus du reportage télé ou du, de l'institutionnel. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Comme Louise et Faustine, Inès mène des activités assez éloignées de ce qu'elle recherche dans ses créations : il s'agit de travaux de commande répondant à des codes et des contraintes précises mais qui lui assurent une forme de régularité financière.

Seule dans ce cas, Chantal ne conduit ses cachets d'intermittente qu'au sein d'une unique compagnie[325] mais elle semble trouver cette situation plus précaire que la diversification des employeurs précédemment évoquée.

> *« Avec ********* (nom de la compagnie actuelle) ouais j'ai, j'ai suffisamment d'heures donc euh... Suffisamment d'heures et puis, c'est aussi parce que c'est un autre... En fait on n'est pas là que, que les heures où on a besoin d'être là. En fait. On a tous plusieurs casquettes, dans la compagnie sinon ça prendrait pas, ça marcherait pas. Donc on est là... Donc c'est plus un investissement, une sorte de priorité de donnée qui est, qui est absolument chronophage hein donc euh... Donc ça demande énormément de temps et du coup on en a moins, moins aussi pour soi et... Et fatalement moins pour d'autres compagnies quoi ! Voilà sinon c'est, à part les vacances on peut pas, on peut pas vraiment développer d'autres projets. Voilà. Mais ça commence quand même à me trotter dans la tête là... »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent sur la communauté (chapitre 7), Chantal estime que sa situation est fortement soumise aux aléas économiques et qu'en se consacrant à une seule compagnie, elle limite ses chances d'être réembauchée en cas de perte d'emploi. La stabilité acquise au sein de sa troupe est donc vécue par Chantal comme une mise en danger qu'elle souhaiterait atténuer en s'investissant dans d'autres projets (afin, peut-être, de reprendre progressivement son indépendance vis à vis de sa compagnie actuelle).

Pauline estime quant à elle qu'il faut effectuer un choix dans les activités annexes. Elle ne souhaite pas faire d'enseignement par exemple. Elle s'en tient pour l'instant à des activités très proches de son travail de création et de la diffusion de ses œuvres mais elle souligne bien qu'il s'agit d'une chance, car elle a pu bénéficier de soutiens qui l'ont maintenue hors d'éventuelles difficultés

Sociologie, 32-1 (1991), pp.61–74.

325 Elle est l'exception qui confirme la règle des employeurs multiples notamment constatée par Corsan et Lazzarato : *« En effet, l'intermittent du spectacle est un salarié non seulement à emploi discontinu, mais aussi aux employeurs multiples. La multiplicité des employeurs caractérise également, contrairement aux idées reçues, le salarié employé par sa propre structure : seulement 10% environ des personnes se déclarant salarié-employeur n'ont qu'un seul employeur. »* p.46 Antonella Corsan et Maurizio Lazzarato 'Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp. 37-49

financières.

> *« Après il m'arrive de faire d'autres choses mais c'est des choses qui me motivent. Ça ne veut pas dire que les gens qui font des cours de chant ça ne les motive pas mais... J'ai pas envie de chercher à faire des cachets pour faire des cachets quoi. Donc dans la mesure du possible, voilà ça m'arrive d'être rémunérée pour d'autres projets mais là, par exemple j'ai bossé sur un spectacle où on me demandait de créer toute la musique, ben ça me bottait de le faire et... Alors il se trouve que du coup ça m'a permis de renouveler mon statut de manière plus simple mais... Ouais j'ai pas envie de faire des projets qui ne m'intéressent pas juste pour faire des cachets. Après, c'est aussi que j'ai pas eu, j'ai pas été confrontée à ce problème-là trop (le manque d'heures pour atteindre le statut d'intermittent). J'ai pas, ff, je tourne pas énormément mais par contre j'ai quand même régulièrement été, sur les différents projets que j'ai menés, soutenue financièrement par des, des organismes, des trucs privés ou publics et du coup ben, ça permet de travailler dans des bonnes conditions. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Nous reviendrons sur la « chance » de Pauline qui est fortement due à la façon dont elle a su s'entourer dans son projet musical. En revanche, il est clair dans ses propos que les activités annexes ne doivent pas entrer en conflit ou perturber la création de ses œuvres.

Pour éviter également ce genre de compromission, Nolwenn revendique le choix d'avoir un emploi alimentaire à mi-temps, qui lui permet de « rester libre » et de ne pas attacher de finalités financières à ses créations.

> *« Je suis également plasticienne intervenante dans le cadre de différentes structures, donc ça peut être, j'ai fait ça dans des hôpitaux, j'ai fait ça en milieu carcéral, j'ai fait ça dans différentes assos, milieu scolaire... Donc ça j'en ai fait pas mal. Pour les écoles c'est surtout en maternelle, j'aimais bien. Et puis... Depuis maintenant 2 ans je suis enseignante dans le secondaire à mi-temps. Voilà. En tant que contractuelle. (...)*
> *-Et en arts plastiques du coup ?*
> *-Ah ben oui, ben oui ! Je fais avec ce que je sais faire. (Rires) Et c'est très intéressant et j'aime beaucoup. J'aime beaucoup enseigner ou former. C'est quelque chose que je n'arrêterais pas, je, j'en ai besoin, ça me fait du bien, ça déplace ma pratique parce que s'adapter en fait aux attentes des élèves ça permet aussi d'expérimenter, d'envisager les choses autrement, que tu ne ferais pas si tu n'étais pas confronté à ce genre de situation, donc non je trouve ça très, très chouette.*
> *-Donc tu es contente de partager en fait entre 2 activités professionnelles, entre le fait d'enseigner et d'avoir une pratique artistique ?*
> *-Ouais, ouais, mais maintenant ça va parce que j'ai réussi à aménager mon emploi du temps, mes activités accessoires sont concentrées sur plusieurs jours consécutifs, et ce n'est pas disparate dans la semaine. Du coup ça me, ça me rendait schizo quoi ! (Rires) Alors que là maintenant c'est très bien. Voilà. Mais ça fait seulement 2 ans. Ben il faut, en espérant que ça continue comme ça sur beaucoup d'années. Voilà. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Pour Nolwenn comme pour Pauline, il ne faut pas que les activités annexes soient trop éloignées des objectifs de ses créations. Ainsi Nolwenn se ménage également du temps afin de former les autres à la gravure, un de ses principaux moyens d'expression.

> *« Je suis formatrice en gravure (…) donc ben j'initie ou je perfectionne mes élèves, donc des élèves adultes donc aux techniques de la gravure. Donc sous forme de cours du soir et sous forme de stages intensifs de 2 à 5 jours. Voilà. (...)*
> *-Du coup tu es dans cet atelier à la fois pour tes projets personnels et pour tes activités annexes ?*

-Oui . Et je l'ai intégré dans un premier temps pour mes projets personnels et puis en fait au fur et à mesure je suis devenue formatrice. Voilà. Il y a une formatrice qui est partie, j'ai pris sa place.
-Et du coup tu es employée là-bas ou tu es autoentrepreneur ?
-Oui on est, je suis, oui je suis indépendante en fait en tant que... Oui, oui, comment on donne ce statut là ? Ben je, je donne, j'ai des notes d'honoraires quoi...
-Pour des cours particuliers, ou pas forcément particuliers ?
-Oui, oui, c'est comme si j'étais intervenante quasiment au sein de cette asso et au sein de cet atelier collectif. (…)
-Et du coup tu formes plutôt des amateurs ou des gens qui sont professionnels ?
-Les deux. Il y a les deux.
-Dans des cours collectifs ?
-Oui. Oui,oui. Voilà donc ça c'est une partie. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn revendique ses deux activités « alimentaires » comme des moyens de perfectionner sa démarche et sa recherche artistique. Elle met en avant une forme de cohérence dans l'ensemble de ses activités en estimant que son aménagement de l'emploi du temps est scindé en deux mais de manière très rationnelle entre ses œuvres et ses emplois « *accessoires* » qui sinon la « *rendait schizo* ».

Nous le comprenons bien à travers ces différentes anecdotes concernant le statut, il s'agit de ménager un équilibre de temps mais aussi de disponibilité intellectuelle entre les activités qui font vivre et celles qui sont nécessaires au « devenir artiste ». Cet équilibre semble précaire, difficile à trouver et demande de savants calculs[326].

C'est également cette expérience du partage du temps que vivent Rosalie et Séverine qui se divisent entre projet de création et travail plus « institutionnel » de commande. Sandrine raconte comment son inscription à l'AGESSA et sa perception des droits d'auteur lui permettent de gagner sa vie, dans un calcul permanent de tout un ensemble de paramètres.

« - Et justement bon ben par rapport à l'histoire des financements bon ben quel est ton statut, tu, t'as des cachets suivant les commandes que tu traites ?
- Alors en fait quand on est auteur photographe on est, on facture des choses. On est déclaré aux impôts avec un SIRET avec un code APE un code d'activité. On est travailleur indépendant un petit peu, affilié à ça. Sous le régime des bénéfices non commerciaux. Et ben c'est des factures, on paye une TVA. On a, on est affilié à l'AGESSA euh... C'est ce qui prend en charge tout ce qui est sécurité sociale, couverture sociale et retraite. Sinon c'est tout. C'est (claquement de langue). Voilà donc on facture, donc on est, voilà, on peut travailler... C'est un système de facturation.
- Donc on peut travailler aussi bien pour des particuliers que pour des institutions... ?
- Oui. Oui tout à fait. Pour la presse, pour... à l'étranger, pas de problèmes.

326En cela notre constat se rapproche de celui de Emmanuel Sulzer : *« Tout se passe comme si l'accès à un statut professionnel proche de l'idéal artistique ("création") constituait un enjeu d'autant plus prégnant que l'orientation vers les études d'art était moins sous-tendue, au départ, par une finalité professionnelle explicite : la professionnalisation dans les emplois para-artistiques, voire dans les emplois d'exécution (infographie), ne peut s'opérer que lorsque son coût symbolique n'est pas excessif eu égard à d'éventuelles ambitions artistiques ; dans le cas contraire, une telle professionnalisation peut-être vécue comme un échec, et donc rejetée au profit de la prolongation d'un état d'indétermination vis-à-vis du marché du travail, qui laisse ouverte la possibilité d'insertion dans un monde de l'art. Lorsqu'une telle prise de position s'avère impossible (par exemple du fait de la contrainte économique, en l'absence de ressources provenant des ascendants ou du conjoint), les aspirations artistiques – initialement professionnelles – tendent à être reconverties dans la sphère privée, laissant ainsi à l'individu la possibilité de rechercher une situation matérielle plus stable sans déroger totalement à son engagement artistique. »* pp. 185-186 in Emmanuel Sulzer 'Après les Beaux-arts, la tentation du salariat' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp. 175-187

- Ouais c'est un statut assez souple qui permet de travailler avec différents partenaires du coup ?
- Ah oui assez souple du moment que tu paies ce que tu dois payer ! Non, non mais c'est sûr ! Oui, oui c'est bien, il y a une TVA réduite. Sur, en tout cas, ben disons que la photographie c'est... Il faut voir que tu produis une œuvre euh, voilà avec euh... Donc elle t'appartient. Après il y a des petites, dans la facturation il y a plusieurs choses. Il y a tout ce qui est l'aspect technique on va dire, la prise de vue etc, mais après l'image euh, il y a des droits là-dessus. Donc euh... Voilà. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Il s'agit ici de faire reconnaître que le métier d'artiste est une véritable profession, un savoir-faire qui se monnaie et qui a un prix précis. A ce stade de l'entretien, Sandrine nous permet d'entrevoir une autre source de revenus pour les artistes, celle des droits d'auteur – pour lesquels il faut faire reconnaître aux acheteurs la valeur de son travail.

« Alors normalement il y a des droits pour une durée ou pour un objectif précis. Par exemple on a fait, on va dire 10 photos pour une plaquette. Euh, cette plaquette elle a une durée de vie, où alors elle est tirée à tant d'exemplaires, c'est pas la même chose. Normalement tu dois pas être payé la même chose si c'est une plaquette tirée à 500 exemplaires ou à 3 000 000 d'exemplaires. Ça paraît logique. Après c'est ça la difficulté des photographes aujourd'hui c'est de pouvoir avoir le regard, si les gens ne respectent pas l'engagement, dans le contrat, ou dans la facture, ce qui vaut contrat ben, comment on fait quoi ? Voilà bien sûr. Donc c'est sûr que c'est une profession qui est malmenée aujourd'hui, ça c'est sûr. Avec euh, voilà cette démultiplication des images numériques, le fait que tout le monde pense pouvoir faire des photographies. Que beaucoup d'entreprises, beaucoup d'organismes utilisent des images "libres de droit" entre guillemets ce qui n'existe pas mais bon ! Maintenant ils font que ça existe, tout ça pour ne pas payer en fait l'auteur des images. Et c'est vrai que la position de, beaucoup plus sur le marché, beaucoup de gens qui pensent pouvoir être photographe comme ça, sans prendre le temps de, de, ben de voilà, d'avoir une activité de professionnel, c'est à dire de regarder le prix des choses etc. c'est terrible ! Parce qu'il y a des gens qui viennent vers vous en disant : "Non mais attendez, moi l'année dernière j'ai eu ça pour 50 € !" Voilà ! C'est compliqué. Voilà et puis après dans le photo reportage c'est une autre question, c'est la source. Le photo reporter c'est quand même quelqu'un qui a une carte de presse, c'est pas n'importe qui, c'est quelqu'un qui a été formé, quelqu'un qui est engagé par une agence, enfin voilà ! Quelqu'un qui sait faire son métier. Pas un citoyen lambda. Je dis pas qu'il y a des gens qui seraient pas... Mais voilà c'est un métier c'est tout ! Vous allez acheter votre pain vous l'achetez pas au cordonnier ! (Silence)
- Ben oui. Et du coup toi tu fais aussi bien de l'argentique que du numérique ? Tu fais les deux ? Ou tu fais plus que du numérique maintenant ?
- Pour les commandes je fais du numérique. Parce que, parce que sinon c'est cher et non ! Ceci dit, ça pourrait être possible. Je pense en le disant à un ami photographe euh, qui ne travaille qu'en argentique quasiment. Voilà, c'est vrai que pour les commandes, c'est quand même... C'est vachement bien quoi ! »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Nous pouvons relever dans cet extrait que l'estimation des droits d'auteur est une question particulièrement prégnante pour Sandrine. Elle essaye de donner à ses clichés la valeur de la reconnaissance tout en économisant sur la technique employée (numérique) pour les commandes. Nous retrouvons ici la recherche d'un équilibre à la fois du temps consacré à ses projets alimentaires mais aussi d'un rapport coût-bénéfice très pragmatique lié, à mon avis, au statut, particulièrement fragile, des artistes-auteurs.

Rosalie se pose des questionnements similaires. Son inscription à l'AGESSA lui permet de vendre ses services à différents types d'organisations.

> *« Ben du coup en fait avec ce statut (inscription à l'AGESSA) je peux faire enfin voilà toutes mes prises de vue photo, je peux aussi si je vends des photos en galerie enfin avoir une vraie facture la déclarer et comme ça j'anime aussi des ateliers photo avec les enfants, dans les hôpitaux ou centres sociaux mais ça il ne faut pas que ce soit mon activité principale, mais du coup ça reste accessoire. Et euh, et là récemment j'ai fait une formation en vidéo, la semaine dernière, pour faire aussi des prises de vue vidéo. Parce qu'il y a certains clients qui m'ont demandé de faire des films, comme ça vu que j'ai le matériel... »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Vendre sa prestation à différents employeurs permet à Rosalie de réaliser plusieurs types de productions mais l'oblige également à s'adapter aux demandes de ses acheteurs pour qui elle doit, par exemple ici, adopter de nouvelles techniques (la vidéo). Cependant, Rosalie estime que le cœur de son œuvre n'est pas dans ces commandes mais à l'intérieur de projets plus personnels pour lesquels elle envisage à l'avenir de dégager plus de temps.

> *« Après moi ce qui m'intéresse c'est... Enfin bon après je peux faire des reportages quand même, mais... Mais qui vont pas forcément être publiés. C'est juste dans l'idée que moi j'ai envie de traiter un sujet et je vais le faire pour moi, et il faudrait que je passe aussi du temps pour démarcher, essayer de... Déjà de finir mes sujets et puis d'aller au bout de ma démarche initiale. Ça c'est quelque chose que je fais moins. Après tous les travaux de commande ça va plus servir à de la communication, institutionnelle donc là c'est plus forcément de la presse parce que voilà c'est vraiment pour valoriser une chose, donc plus publicité, euh... »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

A la nécessité de dégager du temps et des moyens pour ses créations personnelles, Rosalie ajoute l'idée qu'il faut également envisager des vecteurs de diffusion de ses œuvres et que son statut ne lui laisse pas forcément tout le loisir de s'adonner à cette recherche de canaux de transmission.

Nous retiendrons donc qu'il existe un ensemble de statuts reconnus permettant d'obtenir la « licence » d'exercer le « mandat » d'artiste mais que ces statuts sont difficiles à obtenir ou à conserver. Pour le faire, les femmes rencontrées doivent souvent accepter un ensemble de concessions, notamment vis-à-vis de leurs idéaux artistiques et entrer dans une forme de pluriactivité. Si certaines s'épanouissent dans une pluriactivité choisie et tirent des bénéfices de ces activités annexes, beaucoup d'autres la subissent en estimant que les emplois alimentaires viennent « grignoter » le temps et la disponibilité qu'elles devraient consacrer à leur production artistique.

Gardant cette dimension à l'esprit, nous allons maintenant analyser quelles stratégies nos enquêtées mettent en place pour se maintenir et régénérer leur activité artistique.

8.C. « RESTER » ET SE RENOUVELER

Afin de se maintenir dans un monde de l'art, il semble donc qu'il faille sans cesse prouver sa créativité et son originalité. Alors, comment le faire quand on doit jongler entre différentes activités d'expression et de nécessité ? Voyons quels aménagements ont mis en place les femmes rencontrées

afin de tenter de se renouveler pour perdurer en tant qu'artiste dans le domaine de la création.

Pour « rester » au sein des mondes de l'art, il a fallu à plusieurs de nos enquêtées (Annie, Nolwenn, Berthille, Ielena et dans une moindre mesure Inès, Sandrine et Louise) se déplacer géographiquement au gré des opportunités professionnelles. Ainsi, pour Annie, il a fallu déménager, entre Paris et la province, entre le Nord et le Sud de la France pour répondre à diverses propositions artistiques. Ces déracinements, subis au départ, sont finalement revendiqués comme bénéfiques, renouvelant l'entourage de la comédienne.

> *« - Et comment tu as "rebondi" on va dire ? Qu'est ce que tu as fait pour entamer de nouvelles démarches ? Tu t'es trouvé une nouvelle compagnie ?*
> *- Je suis retournée à Paris. (Long silence)*
> *- D'accord. Et tu avais encore des contacts ? (Long silence)*
> *- En fait là a commencé.... En fait à ce moment comme je... Donc je devais avoir 22-23, 23 ans euh... Ça y est, je commençais à réaliser ce que c'était que d'être intermittente. Que, bon ben voilà, maintenant qu'est-ce que je fais ? Personne n'attend après moi, personne ne voilà, qu'est ce que je fais ? C'est là donc que j'ai commencé des démarches, et après... Le metteur en scène de ********** (une ville du Nord de la France) qui avait, quand j'ai commencé une compagnie amateur, qui était passée entre temps professionnelle... Et là, c'était un peu voilà... Euh... Parce que un jour il m'a téléphoné en me disant "Si t'es là, moi je t'embauche !"(...) Et là il m'embauche pour, voilà. Donc là je suis restée... J'vivais quand même à Paris, je faisais les allers-retours sauf les périodes vraiment très difficiles où il fallait être là vraiment tous les jours. (Silence). Et euh... Voilà. Et avec eux je suis restée à peu près 2 ans. Euh, donc c'était une compagnie là qui démarrait. Donc on était quand même, c'était extrêmement, très, très, très mal payé. C'était très, très, très, très, très juste au niveau fric !*
> *- Est-ce que ça t'a posé question ça justement de pas gagner suffisamment ?*
> *- Non ! Non, non, non. Non, non ça ne me posait pas de problème. Mais alors pourquoi je suis partie, j'arrive plus à me rappeler... Ah oui si, si je me souviens ! Si, si. Euh... Parce que justement, j'avais joué avec ********** (nom du metteur en scène 1) pendant, compagnie amateur puis professionnelle, pendant à peu près 6-7 ans. Bon il y avait eu les deux années à ********** (ville du Sud-Est de la France). Mais bon ! Donc j'avais continué les stages hein ! Occasionnellement dès que je pouvais... Et que d'abord donc j'avais l'impression de, enfin j'avais l'impression, j'avais CONSCIENCE d'avoir peu d'expérience, quand même. Euh et d'être toujours dans un, dans le cocon quoi ! (…) Avec les mêmes personnes. En plus euh, donc euh... Bon voilà le travail des compagnies est toujours assez impressionnant parce que c'est... Comme je disais ben je vivais à ********** (une ville du Nord de la France) euh, le temps des répétitions après je repartais à Paris. Et c'est devenu de moins en moins vrai. C'est à dire que en fait, ça a tourné au bout d'un certain moment à du 7 jours sur 7 et tout le temps, tout le temps, tout le temps, tout le temps. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Annie multiplie donc les employeurs, les lieux et les formes de travail en début de carrière. Durant cette période elle estime normal de devoir ainsi s'adapter. Pourtant, plus le temps passe, plus cette difficulté à trouver un emploi stable semble lui peser. Elle dira en effet, plus avant dans l'entretien, qu'elle a souffert des moments de creux où, ayant coupé les ponts avec une partie de son entourage pour effectuer un voyage, elle peine à retrouver du travail.

> *« Du coup je n'avais pas de métier ! Autre. C'était ça mon métier. Donc que faire pour gagner des sous ? Donc là je me suis mise un peu à faire plein de petits boulots qu'on trouvait encore à l'époque hein... Mais dont des ménages chez les petites vielles, euh... Au PMU (...) ça c'était TRES bien payé c'était des tout petits boulots absolument idéal... Et puis j'en faisais un troisième... Ah oui vendeuse, au BHV. Voilà. (…) Pour partir. On est*

parti un an. Et là après au retour ça a été dur. Là au retour ça a été dur. Alors que même quand, quand avant de partir j'avais encore des propositions de boulot je disais : "Non je peux pas parce que je vais partir !" Là j'en ai plus eu du tout et là il a fallu vraiment que je, que je me bouge avec vraiment des moments un peu, un peu déprime, avec ce truc que vivent tous les comédiens, tous les intermittents c'est, c'est, c'est, euh... On parle beaucoup que les intermittents profitent du système mais franchement moi je connais plus de gens, qui ont souffert de ne pas travailler, qui auraient vraiment voulu, et qui veulent vraiment ne pas arrêter de travailler plutôt que de gens qui profitent de ne rien faire quoi. (…) Oui il y a des périodes de creux par définition mais, mais, mais... Mais au fur à mesure du temps, parce que ça y est on était passé dans les années 80 donc avec... Voilà là, c'était le début de la crise. Et donc ça devenait, tout devenait de plus en plus dur et laborieux.(...) Il y a tout eu. C'est à dire un enchaînement de, on va dire de spectacles et pas de compagnies, tu vois juste être là très ponctuellement. Creux, euh... Un spectacle. Creux. Et creux c'est pas un mois ! Parce qu'un mois, un mois à la limite on profite. T'as tellement bossé les mois d'avant ! Que, ouf ! Et si tu sais que tu vas retravailler dans un mois ou... C'est vachement bien quoi. Mais c'était pas ça quoi ! C'était vraiment creux, ça veut dire qu'il y a le mois de repos et de remise en... circulation. Tu retrouves un peu, tu peux revoir des copains, et tout. Et puis après, il y a des... Voilà donc tu vois ça pourrait durer un peu longtemps. Après c'était un peu, c'est un peu accordéon, c'est à dire qu'il y a des moments où ça s'est enchaîné relativement bien. Des moments, moins bien. »

Annie, 59 ans, comédienne.

Les modes de travail en « *accordéon* » décrit par Annie correspondent tout à fait à la forte variabilité des emplois artistiques et à leur irrégularité décrite dans de nombreuses analyses[327]. Pour pallier ces difficultés, Annie multiplie les démarches pour travailler avec différents employeurs, selon différentes modalités.

A la métaphore de l' « *accordéon* » présentée par Annie, j'aimerais faire succéder celle des « *montagnes russes* » décrite par Louise. En effet, pour cette jeune illustratrice, la carrière est conçue comme soumise à de perpétuels aléas, peu prévisibles. Le fait de maintenir son activité artistique dans ce contexte fluctuant est donc raconté comme une véritable chance.

« Ça (être publié rapidement) c'est quand même une grande chance. De ne pas trop, de ne pas rester trop longtemps dans le doute même s'il y a vraiment beaucoup de montagnes russes dans notre métier. Ça peut très bien fonctionner 3 ans et puis plus rien et puis à nouveau. Et puis beaucoup mieux encore et puis plus rien. (Rires) (…) Et puis ce n'est jamais, ce n'est jamais sûr. Je vois les... Vraiment je connais des auteurs qui ont fait leurs preuves, qui sont très connus et quand ils me disent : "Oh ben en ce moment je ne trouve pas de boulot !" Je... Je suis étonnée quoi. J'en... "Ce n'est pas possible que ce ne soit pas un acquis maintenant avec ce que tu as fait !" J'ai l'impression que ce n'est jamais acquis. Voilà. Mais en même temps ça nous laisse sur le qui-vive. Et puis ça nous oblige à rester dynamiques hein ! »

327Par exemple dans Gouyon et Patureau : *« Au sein d'une semaine de travail, un actif peut exercer plusieurs professions, une même profession pour plusieurs employeurs, ou encore combiner plusieurs statuts (salarié et indépendant par exemple). Une semaine d'exercice d'un métier artistique implique au moins l'un de ces modes de diversification dans 5 % des cas, c'est-à-dire presque deux fois plus que dans l'ensemble de la population en emploi. La diversification relève d'abord d'interventions dans plusieurs secteurs d'activité, puis de l'exercice de plusieurs métiers et enfin de la combinaison de statuts différents. Ce sont les artistes des spectacles et les photographes qui sont les plus touchés par ce phénomène (10 % de leurs effectifs dans les deux cas, au cours d'une semaine donnée). La majeure partie des artistes des spectacles concernés interviennent alors dans plusieurs secteurs d'activité (par exemple, au cours d'une même semaine d'activité, en travaillant à la fois dans un établissement du spectacle vivant et auprès d'un producteur de films). Les photographes, pour leur part, cumulent les trois modes de diversification en exerçant plusieurs métiers, en intervenant dans plusieurs secteurs et en travaillant à la fois en tant qu'indépendant et en tant que salarié au cours d'une même semaine. »* p. 151 in Marie Gouyon et Frédérique Patureau, 'Les Métiers Artistiques : Des Conditions D'emploi Spécifiques, Des Disparités de Revenus Marquées.', in *France, Portrait Social*, Insee Références, 2013 (Insee, 2013).

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Si Louise attribue sa – relative – réussite à une forme de chance, on se rend compte, plus loin dans l'entretien, qu'elle doit sa longévité dans le métier à une forte capacité d'adaptabilité. Elle changera ainsi à plusieurs reprises de types de productions, de façons de travailler puis de maisons d'édition afin d'assurer une continuité à sa carrière.

> *« -Et depuis votre premier album vous avez continué à travailler avec la même maison d'édition ?*
> *-Oui. J'ai travaillé longtemps avec eux. J'ai travaillé, jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent. C'était ********** (nom d'une maison d'édition 1 spécialisée dans la littérature jeunesse) (…) et avec ********** (édition 1) j'ai fait 6 albums, quand ils se sont arrêtés j'ai arrêté aussi. Là j'en ai profité pour faire de la bande-dessinée. Des albums de bande-dessinée avec ********** (maison d'édition 2 spécialisée dans la BD) et après ********** (édition 1) était revenu, enfin on avait repris contact, c'était une autre équipe, c'était une autre équipe chez ********** (édition 1) c'était d'autres préoccupations éditoriales pour eux. Mais on a quand même refait 2 albums. Avec la nouvelle équipe mais ça... Disons que ce n'est pas que ça n'a pas accroché humainement, ça accrochait bien mais ce n'était plus trop dans la ligne quoi, ce que je faisais. Donc après j'ai fait des livres avec d'autres éditeurs.*
> *-Ce n'était plus trop dans leur ligne à eux ? Dans ce qu'ils cherchaient ?*
> *-Oui. Ouais. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Faustine a choisi, pour vivre de son activité artistique, d'assumer tout un ensemble de tâches au sein même de sa compagnie et de multiplier à l'extérieur les types de propositions artistiques. Pour elle cette pluriactivité semble plus subie que choisie dans la mesure où elle accepte de travailler « *sur les projets des autres* » mais préférerait pouvoir mieux et plus se consacrer à ses propositions personnelles.

> *« -Et du coup tu dis ça passe après le reste parce que tu fais aussi le travail administratif de ta cie ?*
> *-Ouais.*
> *-Tu as beaucoup d'autres choses à faire on va dire que l'écriture comme ça ?*
> *-Ouais. Ben ouais. Je fais le travail administratif de la cie. On est 3 mais c'est moi qui suis le moteur. Il y a deux autres personnes bénévolement qui m'aident. Ou qui font des projets avec la cie aussi avec qui je travaille et du coup qui donnent aussi un peu de temps administratif. Qu'est-ce que je fais ? Je donne des cours. Je fais des heures (rires) d'intermittence, ça veut dire, je bosse pour d'autres gens pour voilà. Pour manger. (…) Je fais, là je vais partir en décembre il y a plein de dates d'échasses. Je vais faire des spectacles danse et échasses, d'événementiel. Et puis je peux bosser, là je vais bosser pour les projets des autres, je vais bosser avec une école de musique, pour leur faire un peu une commande, c'est quelqu'un qui m'a demandé, un prof de l'école qui m'a demandé de faire une commande. De les (les élèves) faire travailler sur une commande en danse, pour qu'ils créent une musique pour la danse. Je travaille un peu là-dessus en ce moment. Je vais travailler sur un projet aussi avec une école, poésie et danse, pour le printemps des poètes. (…) Ben là c'est une autre cie que la mienne qui porte le projet. Et ce sera, non, non, ce sera oui, un lycée. Qu'est-ce qu'il y a en route en ce moment (elle regarde un grand planning affiché dans son bureau) ? J'ai un duo aussi prévu avec un comédien. Il y a ça et puis... Il y a d'autres projets qui vont, qui existent. Il y en a un là, (...) c'est pareil c'est un projet un peu de médiation de travail avec, (...) on fait des ateliers avec des migrants. Des personnes migrantes qui arrivent là. (…) Il y a plein de projets avec la cie, voilà, comme ça, plein de petits trucs un peu moins importants. (Elle montre le planning au mur) Et après je fais aussi une, la technique Alexander (…). Et ça en fait ça fait, je viens d'avoir mon diplôme, ça faisait 3 ans que je faisais une formation à mi-temps. Je viens d'avoir*

mon diplôme en juillet. (…) Pour pouvoir moi enseigner cette pratique. Et voilà donc, je commence cette année à donner des cours de technique Alexander. (...) Et voilà, je vais peut-être intervenir là dans une école de théâtre aussi pour, avec cette technique-là. Ce travail-là. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

La pluriactivité subie de Faustine semble rendre difficile la réalisation de ses œuvres personnelles. Paradoxalement, ses créations ne lui rapportent que peu ou pas d'argent et elle les finance grâce à d'autres formes de travail plus « *alimentaires* ».

« -Du coup tu fais beaucoup de choses, tu n'as pas de difficultés à trouver des heures pour boucler le statut comme certains ?
-Si, si, si. Si, si, c'est la galère chaque année. Parce qu'il y a plein de choses qui ne sont pas, soit pas, souvent pas bien payées. J'allais dire pas payées, il y a des choses pas payées. Tout le travail que moi je vais faire pour moi là. Sur ma prochaine création ce ne sera pas payé avant qu'il y ait des dates. Et puis... Et puis sinon c'est souvent mal payé, souvent on est, ben oui, on est payé à la date quoi, et pas au temps de répète, de moins en moins. Du coup tout le monde galère. Donc voilà c'est pour ça là les échasses ça ça marche (sourire), l'événementiel, là il y a encore, les gens sont achetés pour ça, c'est les mairies qui achètent. Pour les trucs un peu voilà, ce qui est chiant c'est que c'est les trucs les moins intéressants souvent qui font... (…) Donc c'est un peu la galère effectivement d'arriver à se libérer du temps de pour les choses qui sont plus créatives. (…) Et pas se laisser bouffer par juste ben, trouver des, du taf alimentaire quoi ! Qui permettrait de faire le statut. Comme pour tout le monde quoi. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Faustine est confrontée au paradoxe soulevé par Corsan et Lazzarato[328] dans leur enquête sur les intermittents. Ce qui paie le plus ne coïncide pas avec ce qui l'intéresse le plus artistiquement.

« Le fait d'exercer plusieurs métiers peut-être le ressort d'une stratégie visant à s'assurer un nombre d'heures suffisant pour la réouverture des droits et/ou d'une stratégie visant à combiner des emplois très rémunérateurs et des activités plus risquées et peu ou mal rémunérées mais en prise avec des projets personnels. »

Nous nous accorderons avec ces auteurs pour penser que, dans le cas de Faustine, la stabilité de ces prestations d'échasses « *évènementiel(les)* » compensent, par leur constance, les risques qu'elle prend en montant un nouveau projet chorégraphique qui ne commencera à être rémunéré qu'une fois tout le travail de création effectué, au moment de la première représentation. Malgré la réussite de ce périlleux équilibre, nous le remarquons, vivre de son art reste un exercice professionnel difficile et peu confortable matériellement.

Ainsi, Pauline affirme à plusieurs reprises que, bien qu'elle « s'en sorte » toujours, il s'agit d'un ensemble de « *questionnement(s)* », d'une situation qui peut parfois être « *raide* » et qui n'est en rien considérée comme définitivement acquise.

« C'est un peu, c'est toujours en questionnement à chaque fois mais au final j'y arrive. Et puis ben du coup aussi je ne suis pas toute seule parce qu'on a vraiment structuré les choses autour de ce, mon projet artistique. Ce qui fait qu'il y a quand même des gens qui m'aident à faire en sorte que ça tienne la route. Je ne suis pas toute seule à gérer cette histoire-là, j'ai un compagnon qui est manageur du projet. Donc lui qui a quand même une

328 Antonella Corsan et Maurizio Lazzarato 'Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents' in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp. 37-49, p. 44

longue expérience de tout ça donc il peut vraiment m'aiguiller sur plein de choses. Sur... Et puis tout un réseau de contacts pour développer le projet et faire qu'il puisse vivre. Et puis après on a du coup monté une société qui, qui est une société qui gère une partie des droits d'édition. Voilà. Mais du coup ben le fait d'avoir cette boîte ça permet aussi, je me salarie via cette boîte. Du coup en fonction de l'argent qu'on a on peut gérer aussi la, la déclaration des cachets c'est à dire que sur certaines périodes où c'est trop raide ben, on en fait pas. Et puis si à un moment donné on a une rentrée d'argent on peut se permettre d'en faire plus, enfin... Du coup c'est... Je ne suis pas, je suis moins dépendante comme certains artistes de vraiment le cachet qu'on fait quand on va faire le concert à tel endroit et que... Il y a une petite marge de manœuvre dans l'organisation en tout cas. Qui m'aide pas mal à, voilà à anticiper et voilà. Mais ça veut pas dire que voilà. D'une fois sur l'autre c'est à chaque fois (rires) : "Mais comment, comment je vais faire la prochaine fois ?" Bon jusqu'à présent j'ai eu la chance d'avoir à chaque fois des trucs qui m'ont permis de... De renouveler le statut. Après voilà je ne sais pas là la prochaine fois comment ça va se passer. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Dans l'entretien avec Pauline nous pouvons noter que le rôle de son entourage, et de son conjoint en particulier, est très important. En tant que manageur expérimenté, c'est lui qui œuvre à l'équilibre du projet artistique de Pauline. Il joue ici un rôle, mis en avant par Buscatto[329], souvent peu présent dans l'entourage des femmes artistes.

Un deuxième élément explique le fait que Pauline parvienne à se maintenir dans les mondes de l'art, elle perçoit, en plus de ses cachets d'intermittente, des droits d'auteur qui, s'ils ne sont pas mirifiques, contribuent à équilibrer le financement de ses projets. Par ailleurs, le fait d'avoir signé avec un label lui permet de se décharger d'une partie du travail administratif et de promotion.

« Il y a différents contrats dans le monde de la musique moi j'ai ce qu'on appelle un contrat licence. Ce qui fait qu'on reste producteur du disque mais le, le label s'occupe de tout ce qui est promotion, distribution, donc ils ont une... Une part d'argent sur les ventes de disques mais après c'est quand même, nous on reste producteurs, propriétaires de nos bandes et tout ça. Et puis du coup ben c'est pareil pour l'édition, tout ce qui concerne les droits d'auteur, la SACEM. On travaille avec un éditeur mais on a gardé via la société qu'on a montée une partie de ces droits. Ce qui fait qu'on lui a pas tout laissé ce qui permet d'avoir quand même, pareil un équilibre, de pas... Et oui je, ça m'aide bien les droits d'auteur hein ! Je ne touche pas des sommes astronomiques mais... Ce que je touche régulièrement ça change quand même parce que... Au niveau de mon statut d'intermittence je suis vraiment au minimum, je fais des tout petits cachets justement pour pas, pour pouvoir en faire plus (rires) ! Et euh... Mais du coup ça fait pas, au final par mois ça fait

329 Pauline représente donc un contre-exemple à la situation décrite par Buscatto pour l'univers du jazz, son conjoint jouant le rôle de la « *femme* » du musicien : *« En effet, la conjointe d'un homme instrumentiste assume un rôle majeur dans la gestion de sa vie privée et professionnelle (...). Elle s'adapte à ses calendriers musicaux ponctués, pour les plus connus, de tournées à l'étranger ou en province. Elle le rejoint sur ses lieux de travail dès que la situation le rend possible. Lorsque des enfants sont conçus, après la trentaine le plus souvent, ces conjointes assurent une grande partie des charges éducatives et d'organisation quotidiennes. Dans le même ordre d'idées, au cours de nos discussions avec ces hommes musiciens, il n'est guère envisagé de refuser un engagement intéressant pour s'occuper des enfants ou s'adapter aux besoins de la conjointe. La musique régit leur vie, professionnelle et privée, leurs femmes les ont choisis en connaissance de cause. (…) Ces conjointes sont aussi souvent une aide dans l'organisation de leur vie professionnelle et de leur réussite musicale. Plusieurs des musiciens que j'ai interviewés sont ainsi en couple et ont des enfants avec des agentes de spectacle qui gèrent directement leur vie professionnelle ou des spécialistes de la communication en entreprise qui les aident dans l'organisation de leur carrière (en rédigeant une plaquette ou en donnant des coups de fil). Toutes ces femmes, actives professionnellement et très souvent passionnées de jazz, les encouragent dans leur activité musicale en écoutant leurs maquettes de disque, en discutant musique avec eux, en les encourageant dans les moments difficiles, en acceptant qu'ils gagnent de faibles rémunérations. Même ceux qui privilégient la liberté des relations amoureuses, s'engagent avec des femmes qui prennent part à la réalisation de leur trajectoire. Les femmes instrumentistes interviewées n'ont pas rencontré d'hommes prêts à jouer ce rôle dans la durée et ne semblent d'ailleurs pas attendre une telle disponibilité de leur part. »* p. 103 in Marie Buscatto, 'Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008), pp. 87–108.

pas un salaire énorme quoi. Mais ce qu'apporte la SACEM en supplément ce n'est pas négligeable, sur une année ça conforte quand même bien ouais. Mais bon après voilà la SACEM C'est p... Sauf pour des gens qui font des tubes qui durent pendant 30 ans, au bout d'un moment ça s'épuise tout seul, c'est à dire qu'un disque une fois qu'il a vécu 2 ou 3 ans, tu touches des droits et puis si ce n'est pas un... Un titre très connu qui est amené à être rediffusé souvent ben ça s'étiole petit à petit quoi. Ça peut pas être non plus trop trop sur du long terme. En tout cas au niveau où j'en suis moi. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

La partie administrative et promotionnelle de l'activité entre aujourd'hui dans le faisceau de tâches que doivent assumer les artistes. On sent bien que pour certaines de celles que nous avons pu rencontrer, cet aspect du métier n'est pas celui avec lequel elles se sentent le plus à l'aise.

C'est par exemple ce qu'exprime Anaëlle. Pour elle, la promotion des œuvres est une véritable contrainte chronophage qui bloque parfois la diffusion rapide des projets créés.

*« Parce que maintenant il ne faut pas être seulement, enfin sur des petits projets comme ça, si tu n'as pas de maison de disque ou un tourneur, un diffuseur, et ben il faut que tu sois marchand de tapis ! Tu vois, il faut... (…) Il faut faire un teaser, tu vois, il faut que tu amènes un mec qui fasse des, enfin il faut que tu fasses un montage, un clip, il faut que tu passes des heures et des jours et des jours au téléphone pour dire voilà on a ça, enfin vraiment ! Il faut que tu fasses tout de A à Z. A moins d'avoir une structure qui s'occupe de ça. Mais pareil, la structure elle se paye. Donc ben... C'est du boulot quoi ! Mais donc, par exemple sur ********** (projet 2) on aura certainement des dates mais ce sera dans un an. Et c'est pareil pour tous les projets. Donc (avec une grimace dubitative)... Voilà. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

C'est le faisceau de tâches trop large de la fonction d'artiste qu'Anaëlle remet en cause. Le démarchage demandé pour vendre un spectacle lui apparaît comme vraiment pesant.

En revanche, Morgane explique que ce sont les tâches alimentaires non directement liées aux activités artistiques qui sont déplaisantes. Les cours qu'elle donne par exemple lui paraissent particulièrement harassants.

« C'est pas le même métier (professeur et artiste), c'est pas le même métier du tout. Je le vois parce que quand même, malgré tout ici j'en donne un petit peu à des enfants (des cours) et c'est, c'est pas du tout ce qu'on imagine. A la base. On fait du social, on fait de la... Comment on appelle ça ? De la discipline, euh plus que de l'art. Et reporté à l'échelle de votre prof ou instit en primaire ou je sais pas quoi, pfou ils doivent en baver hein ! (…) Moi j'étais partie avec de grandes idées pédagogiques, alors je vais leur apprendre ça, j'avais structuré mon truc. (…) Et en fait vous partez dans des trucs, confronté aux gamins, ça vole en éclats. (…) Et puis c'est du grand n'importe quoi ! Pourtant j'en avais que 8 ! (…) Horrible, c'est horrible ! (Rires) (…) Mais je le fais pour me payer mon loyer moi ! (En tapant sur la table) Ex-clu-si-ve-ment pour ça ! Alors il y a des moments sympas, des moments où je me marre. Mais globalement quand même, je me fais chier ! »

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Morgane met en avant le côté exclusivement matérialiste de cet arrangement et, dans une stratégie d'affirmation de son identité d'artiste, elle rejette la dimension professorale de son activité avec force.

Pourtant d'autres créatrices rencontrées vivent positivement la pluriactivité, comme une source d'enrichissement symbolique de l'activité artistique.

Ainsi, Séverine qui ne donne pas de cours, aimerait pouvoir le faire afin de donner du sens à son activité, s'intégrer dans la vie de la cité et s'assurer une forme de stabilité financière. Elle regrette de ne pouvoir transmettre sa passion et estime ne pas être en capacité de le faire car elle habite à la campagne.

> *« Dans l'idéal ce que j'aimerai c'est avoir un atelier (dans une autre ville proche de son domicile) mais qui serve en même temps d'atelier de travail et pour donner des cours parce que je pense que la vie d'un atelier c'est vraiment ça. Avoir un lieu que pour donner des cours ce n'est pas vivant. Je pense qu'il faut vraiment voilà, l'idéal c'est d'avoir un atelier où les gens puissent s'arrêter, regarder voir acheter s'ils en ont envie et un atelier vivant avec des cours c'est génial quoi ! C'est l'atelier tel qu'on l'imagine, voilà avec Michel-Ange, c'est un atelier vivant quoi ! Moi c'est ce qui me plairait. Maintenant c'est un investissement. C'est vrai que jusqu'à maintenant je faisais un peu, j'osais pas trop sauter le pas parce que ça veut dire un loyer en plus, des frais en plus, voilà. Et que j'avais la possibilité habitant ici de travailler chez moi. D'avoir un petit atelier. (…) Je ne suis pas en appartement c'est ça que je veux dire, je serais en appartement j'aurais peut-être cherché un lieu où travailler mais là en l'occurrence, il y a des inconvénients à habiter à la campagne mais l'avantage c'est ça. C'est que je puisse travailler chez moi. Mais donc dans l'idéal moi ça me plairait d'avoir un endroit mixte où je puisse et créer et rencontrer un public c'est à dire pouvoir vendre, et pouvoir donner des cours. Mais pour ça il faudra un lieu, oui, en ville. (…) Alors qu'une galerie à la limite c'est presque plus froid et moins intéressant. (…) Et puis il y a une ambiance dans un atelier, c'est studieux, moi je trouve qu'il y a un côté qui est vachement, cette espèce de transmission ça se sent quoi. Ça se sent dans l'ambiance quoi. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

En mettant en avant son envie d'avoir un atelier en ville, vivant, lieu d'échanges, Séverine s'identifie aussi au rôle social de l'artiste, pour elle il est normal de prendre part à la société et elle aimerait nouer plus de relations avec ses contemporains. En cela le profil de Séverine est assez conforme à celui des plasticiens décrits par Françoise Liot[330], moins individualistes qu'auparavant et valorisant l'intervention sociale de l'artiste.

> *« L'étude des transformations de l'activité artistique fait apparaître une nouvelle image de l'artiste. En marge d'une vision de la création comme processus autonome, on constate qu'aussi bien le contenu de l'activité que l'identité professionnelle se trouvent modifiés par le contexte de production. Dès la formation, les établissements d'enseignement, (…) façonnent une nouvelle représentation de l'artiste, en prise avec les problèmes sociaux et urbains et qui tient compte de l'impact des innovations technologiques sur les mondes de l'art (…). La transformation des politiques publiques et leur plus grande transversalité induit, elle aussi, un changement de la demande adressée aux artistes et une reconnaissance de l'impact social de leur travail. Ces transformations sont autant d'opportunités pour l'artiste de lutter contre une précarité induite par un marché traditionnel de l'art atrophié. Toutefois, la manière dont les artistes s'emparent de ces possibilités d'interventions et en font un argument de création, montre l'acceptation des nouvelles fonctions qui leur sont attribuées et que, pour une part, ils revendiquent désormais. »*

L'acceptation de ces nouvelles fonctions liées à la sociabilité et à l'échange sont particulièrement prégnantes chez Sandrine qui voit la photographie de commande comme un travail alimentaire mais qui l'enrichit sur le plan personnel par les rencontres qu'il peut susciter.

330 Françoise Liot 'Collectifs d'artistes et action publique' pp. 51-64 in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). pp.62-63

« J'essaye de faire le plus possible de choses parce que je me sens assez... Alors plus débutante maintenant quand même mais je pense que j'ai encore plein plein de choses à apprendre. Et j'essaye de pas... Par exemple il y a des aspects, tout ce qui est photographie de particulier on va dire, portrait de famille etc, mariage tout ça... Euh... On va dire que c'est comme dans tout boulot, voilà quand on veut manger et bien on en fait. (...) Et en même temps... Moi je suis tellement contente de pouvoir faire ça avec mon appareil photo, je rencontre plein de gens, j'arrive toujours à faire des choses ... qui me nourrissent. Après c'est pas évident parce que c'est vrai qu'il faut faire rencontrer, mais ça on le sent, on sait ... on parle avec les gens, on voit ce qu'ils attendent aussi donc l'idée n'est pas de les brusquer, de leur donner à voir des images qu'ils ne peuvent pas accueillir en fait c'est … Voilà il faut que tout le monde, c'est vraiment un échange, euh... Dans ce domaine là en tout cas. Alors ça c'est vrai que c'est peut-être pas le plus... créatif on va dire. Parce qu'on est quand même dans de la commande. (…) Alors la partie commande je crois que …que c'est pas la p... Enfin c'est bien d'en parler mais euh... ça reste quand même des commandes et par commande ben il y a voilà... On te commande quelque chose donc il n'y a pas une grande liberté quoi ! Il y a... Moi je la trouve la liberté parce que j'aime tellement le moment où je fais des photos, je me sens tellement, je me sens libre... Parce que les sujets c'est... Parce que finalement on se rend compte que quand les gens commandent un, à part dans la pub certainement, mais ça je n'en fais pas, je n'ai pas encore ce problème. Mais dans la pub les gens ont une très grande attente. Ils veulent "ça" ! Et faut le faire. Donc là on est plus un exécutant moi je n'ai pas trop ce problème. En reportage en fait les gens vous demandent des choses qu'ils ne connaissent pas, qu'ils n'ont pas vues donc finalement, ce qui est, c'est ça qui est agréable, quand on leur propose notre regard sur ce qui s'est passé etc, ben ils sont plutôt, plutôt heureux du rendu quoi. Ça c'est bien. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Si Sandrine valorise son rôle social dans l'échange qu'elle peut avoir avec ses clients dans le cadre d'un travail alimentaire, elle semble également attribuer une fonction sociétale à son travail de création, dans lequel elle aborde des questions liées à l'écologie et au vivre ensemble par exemple.

*« Après pour la partie vraiment création, alors il y a deux choses, il y a ce projet de l'été dernier qui est, ça aussi je peux te le montrer, j'ai travaillé avec une autre photographe, on est parti toutes les deux, et on a créé une série qui s'appelle ********* qui est en train d'être soumise à des choses, des publications, des festivals et tout... On a pas encore trop de retour mais on va voir, c'est un premier travail... Où on voulait questionner la place de l'homme dans la nature. (…) Il y a du bois, il y a de la pierre, il y a de l'eau, un peu tous les éléments, vraiment la nature, la terre, c'est ça qu'on voulait exprimer là-dedans. Et en même temps ce personnage (...) il y a comment lui il subit le rapport à la terre des hommes aujourd'hui. Des hommes qui polluent, des hommes qui, qui massacrent la terre sans en prendre soin, donc cette impuissance du personnage qui, qui est citoyen, voilà... Et en même temps, il en fait partie, c'est à dire l'homme dans son environnement, c'est sa terre c'est, il a le choix finalement de, de... Enfin il est là, il existe et il est là. (...) Et là actuellement j'écris un projet, je suis plus dans l'écriture, je rencontre les gens. Euh... Voilà autour des foyers qui accueillent les personnes âgées qui sont, qui n'habitent plus dans leur habitat d'avant, leur appartement, leur maison, où ils ont passé leur vie d'adulte et ils passent dans un autre âge. Donc, voilà... De troisième âge comme on appelle ça, et qui n'est plus aujourd'hui très vrai parce que finalement, troisième âge ça englobe des gens à partir de la retraite et aujourd'hui on voit des retraités qui font le tour du monde... Des trekking, des machins... là c'est pas le cas. Mais voilà qu'est-ce que ça, qu'est-ce que ça devient ce moment où on quitte son habitat personnel et où on va habiter euh en... En colocation (rires) ! Non c'est pas une colocation, j'en rigole mais voilà, on va habiter en collectif en fait. Et ça ça me passionne voilà ! Et ça me passionne aussi la place qu'on laisse ou qu'on ne laisse plus aux anciens, la parole, pourquoi ? Pourquoi on se coupe de ça.*
- Et ça c'est une commande qui t'a été faite ou c'est un projet qui te tenait à cœur ?
- Non. Ça c'est ma commande, c'est moi qui me commande de faire ça mais... Et donc je

pars de rien et donc je suis déjà allée voir quelques élus qui sont intéressés par ce projet. Euh... Voilà j'ai des pistes mais maintenant comment je vais financer ça... Parce que c'est sûr que si tu demandes rien et que tu veux bosser gratos tu peux faire plein de trucs ! Mais voilà il faudrait que ce projet, que je puisse vivre pendant que je fais ce projet... Voilà il va falloir que je trouve des solutions... Ça c'est tout nouveau pour moi. Donc il faudrait que... (Silence) »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Dans cet extrait, nous retiendrons qu'à travers les œuvres dont elle choisit de nous parler, Sandrine accorde une grande place à la fonction sociale de l'œuvre d'art. Elle revendique en cela un statut d'artiste assez hybride, qui aurait une place dans la société, un rôle réflexif à jouer. Ici encore, cela rappelle le nouveau rôle qu'attribue Liot[331] aux plasticiens qu'elle a pu rencontrer.

Dans le nouveau faisceau des tâches qui incombent donc aux artistes, il leur faut, pour décrocher des subventions dans différentes instances, justifier de l'utilité ou des finalités sociétales de leur création. C'est ce lourd travail de justification des œuvres que raconte Ielena dans un extrait d'entretien où elle met en particulier en avant la dimension prépondérante des subventions publiques dans le financement de son activité professionnelle.

*« Moi j'aimerai bien être, pour qu'on me fasse des commandes il faut que j'aie déjà une visibilité, qu'on me fasse confiance. Donc je ne reçois pas du tout de commandes là. En plus j'ai changé de région donc il faut que... Mais après il y a les appels à projets. Avec la cie ********** (sa dernière cie avant l'actuelle) c'était très facile quoi, on a eu vraiment beaucoup de facilités mais parce qu'on était jeune aussi. Et du coup on a pu profiter des aides qui n'étaient pas forcément associées au champ artistique mais qui était plutôt associées à la jeunesse qui bouge son cul quoi ! Des choses genre jeunesse en action, défi jeunes et tous ces trucs. Et puis on a tapé aussi dans des aides de première création, de... Et là, non, on a le projet, on l'avait en main, il était très clair et très limpide et là on allait chercher : où c'est qu'on pouvait mettre de l'argent, où c'est qu'on pouvait demander de l'argent... Et puis après il faut faire les dossiers ben dans ce dossier comment on arrive ben par rapport aux attentes, c'est toujours à qui on s'adresse quoi. Il faut avoir une énorme conscience de à qui on s'adresse. Du coup évidemment quand on s'adressait à défi-jeunes on ne racontait pas du tout la même chose que quand on s'adressait au Conseil régional sur l'aide aux jeunes créateurs en milieu rural et tout quoi. On ne leur dit pas la même chose. Les dossiers sont un peu différents. Du coup chaque dossier, on n'a pas un dossier type qui part. Chaque fois il faut retravailler les échanges, il y a un petit peu de, un petit peu de langue de bois quoi ! (…) Après le projet reste le même, si on fait ça on se retrouve à jouer à tel endroit ou qu'on réponde à tel... Donc nous on a quand même eu le spectacle s'est créé. C'était pour financer le spectacle mais à chaque fois ce spectacle, c'était pour avoir des aides il fallait qu'il participe à des événements qu'on inventait ou qu'on mettait en place. Donc il a vraiment voyagé, la création du spectacle, les temps de résidence se sont retrouvés des fois sur des événements où d'un coup c'est devenu quelque chose qui n'avait rien à voir avec le spectacle quoi. On a dû un peu faire, au niveau de nos actions, les faire en fonction pour obtenir l'argent. Donc ça prend quand même une énergie assez immense. De devoir organiser et créer un événement pour pouvoir obtenir les 2000 € de machin truc quoi. (…) Et puis il faut réussir à faire en sorte qu'il (ce temps*

331 *« Dans ce nouveau contexte, le statut de la création n'est plus tout à fait identique à ce qu'il était dans le monde de l'art traditionnel. Le déploiement des activités artistiques dans divers espaces sociaux conduit à valoriser l'intervention artistique, c'est-à-dire le processus plus que le résultat. La production d'une œuvre n'est donc plus la finalité principale de la création, ainsi la valeur artistique ne s'inscrit plus dans l'œuvre, mais repose désormais sur la proximité plus grande d'une population avec l'artiste et la démarche artistique. La sacralité de l' œuvre semble remise en cause dans ces projets, puisqu'elle peut apparaître comme une mise à distance du public et comme un obstacle à l'appropriation de l'art, alors que la proximité avec le processus de création permettrait au contraire l'inclusion du public et sa participation. »* in Françoise Liot 'Collectifs d'artistes et action publique' pp. 51-64 in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). p.63

administratif de demande de subvention et de montage de dossier) nourrisse la création quand même quoi. Il y a toujours fixer comment, comment garder son noyau et ce désir de création quoi. »

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Ielena explique, à la fin de cet extrait, que tout ce travail de « justification » sociale des œuvres ne doit pas pervertir leur nature profonde, interférer avec leur « *noyau* » dur et on a l'impression qu'en tant qu'artiste, il lui faut élaborer des stratégies pour maintenir son « *désir de création* », son inventivité et son inspiration.

Afin de conserver une certaine liberté dans les spectacles qu'elle crée, Loubna revendique l'apport financier d'un travail extérieur de formation comme capital. En combinant une fonction de professeur à son rôle d'artiste, elle s'assure une autonomie financière qui lui permet de ne pas dépendre de la seule vente de ses spectacles et de ne pas accepter n'importe quelle concession.

*« Et je ne suis pas que conteuse en fait. Je fais beaucoup de formations autour du conte. Et je fais de la formation à ********** (école préparant aux métiers de la santé et du social) puis à ********** (autre école sanitaire et sociale) qui est une école qui forme les futurs éducateurs de jeunes enfants. Et là je me, je m'éclate parce que je travaille en atelier, je fais des, voilà, c'est vraiment là aussi où les choses peuvent naître. Par des réflexions, parce que c'est des filles qui sont quelquefois en poste depuis des années et puis elles se diplôment, elles font valider un diplôme. Donc j'ai beaucoup de validation d'acquis et puis j'ai aussi des gens qui sont, en dernière année en fait ça se passe, où elles sont en fait en alternance. Donc elles sont avec les enfants, alors elles me racontent des choses. On fait des... Et là ça naît beaucoup, beaucoup, beaucoup par ces rencontres là pour moi. (…) Alors le truc c'est comment, pourquoi raconter aux tout-petits et quand. (…) Et ça c'est des modules où il y a un engouement pour la petite enfance. (…) Savoir ce qui me fait vivre ? C'est la formation. Moi je n'ai pas le statut d'intermittent. Mais c'est un, c'est un réel parti-pris hein. Même au plus fort de mes années fastes, parce qu'on n'est pas dans les années fastes là en ce moment, depuis quelques années pour les artistes. Même les années fastes où je vraiment, mes cachets je les, je les aurais eues, je les faisais à tour de bras, c'était aussi une volonté d'avoir... Parce que quand... Tu ne peux pas faire de la formation en intermittence entre guillemets, il faut que tu sois salariée. Donc j'ai préféré le statut de salariée. (…)*
-C'est plus un choix alors par rapport à la stabilité que cela peut offrir ?
-Oui. Très sincèrement oui. Ça fait le lien avec ce que je te disais, il y a beaucoup de conteurs qui n'ont pas besoin de cela pour vivre, moi c'est vraiment mon, ma vie, enfin, j'élève mes enfants toute seule, enfin tu vois c'est, je n'ai pas intérêt à ne pas avoir quelque chose à la fin du mois, ce n'est pas possible. Et pour plein de conteurs, et plein de conteuses, ce n'est pas du tout un gagne... C'est moche de dire un gagne-pain. Mais Il y a un copain qui me disait : "Mais on dirait que si tu ne racontes pas tu meurs." C'est un peu cela. Si je ne racontais plus ce serait vraiment... Mais ce n'est pas que financier, vraiment. Et c'est pour ça … Et c'est pour ça... Moi je vais te dire, le fait que je ne sois pas intermittente je ne vais pas dire amen à tout. Je peux dire : "Non, je ne crée pas des histoires sur les loups." C'est une grande liberté que je m'offre. Et quand on est intermittent, et ce que je comprends hein, on va dire oui à beaucoup pour pouvoir cachetonner ! Et moi ça me donne cette grande liberté de pouvoir dire : "Oui, non. Ça je prends, ça je ne prends pas." Il y a des gens vers qui je ne vais pas raconter. (…) Et c'est vraiment une grande liberté. Je sais que c'est... Alors on me dit : "Oui mais du coup ce n'est pas...C'est cool pour toi etc." Mais c'est un choix ! Moi j'ai, par exemple mes, là pour les écoles, j'ai eu 4 ans, 5 ans d'interruption pour ces écoles. Ils avaient décidé de travailler sur d'autres arts, ils avaient décidé, bon voilà. Et bien, si ça devait être comme ça et bien oui. Mais je me suis donnée les moyens... Tu vois dans, par exemple pendant les années où c'était... Je te dis 4-5 ans, ça a vraiment un... La première année je n'ai pas pu, je n'ai pas su réagir. La deuxième année j'ai fait des ateliers dans les milieux scolaires. En

collège. Voilà. »

Loubna, 56 ans, conteuse.

Loubna rapproche la stratégie qu'elle a pu élaborer en devenant formatrice d'une véritable nécessité. Elle assimile à la fois la « *nécessité intérieure* » de conter avec la nécessité matérielle de pouvoir « en vivre » et élever ses enfants de manière autonome. Finalement, elle s'est totalement appropriée cette double identité puisqu'elle affirme à la fois qu'elle s' « *éclate* » quand elle fait de la formation mais aussi qu'il s'agit d'un véritable « *choix* » qui lui permet de n'accepter que les projets qu'elle veut mener.

C'est exactement la même stratégie que revendique Nolwenn. Elle présente véritablement comme un choix, qui lui permet une plus grande liberté , le fait d'avoir un travail qui la fait vivre et une activité d'artiste indépendante « à côté ».

> *« Je ne suis pas dans, étant donné que j'ai des activités accessoires, j'ai une pratique artistique, si j'arrive à avoir 2 très beaux projets par an ça me suffit amplement, je n'en demande pas plus. J'ai pas du tout envie de me retrouver dans cette machine infernale où, où t'es un artiste et qu'on te, qu'on te sollicite en permanence et qu'on te, qu'on t'épuise en fait dans ta, comment dire dans ton vivier artistique tu vois, permanent où du coup on est toujours là à te demander, demander, demander, d'aller puiser, d'aller puiser, non ! Parce que les choses se font petit à petit. Et puis tu as besoin de prendre du recul, tu as besoin d'avoir des temps d'expérimentation où tu n'as pas de projet d'expo ! Parce que pendant ces temps d'expérimentation c'est là où tu ouvres des nouveaux projets, des nouvelles pistes. Et si tu n'as pas ce temps tranquille et que tu es toujours, en train d'exposer, d'être, et ben il y a un moment donné ta pratique elle s'épuise quoi. Parce que tu as, il te faut des moments de blanc. Des moments où tu es juste devant toi-même et où tu fais des trucs de merde mais qui vont te permettre de, de déplacer certaines choses, et d'élargir ta pratique.*
> *-Mais du coup le fait d'avoir une activité annexe ça doit être vachement important dans ce côté là parce que du coup tu ne dépends pas que de ta pratique artistique ?*
> *-Ben c'est pour ça en fait, c'est que pour moi je ne voulais pas du tout dépendre de ma pratique artistique et surtout je ne voulais pas du tout me prostituer. Je ne voulais pas du tout m'adapter à quelconque, à quelconque proposition ou quelconque milieu quoi ! Autant commercial qu'institutionnel. Donc du coup je voulais toujours être libre. Libre. De faire ce que je veux. Voilà. Et d'exprimer ce que je veux.*
> *-Le fait d'avoir un autre boulot ça offre cette liberté là ?*
> *-Ah ouais. Complètement, complètement. Et tout compte fait, tout compte fait, moi j'ai une pratique qui est à la fois, j'ai un pied dans l'institution et un pied dans la galerie. J'ai les 2. On ne sait pas trop où me ranger. Mais du coup ça fait que, je suis moi ! Voilà.*
> *-Ça te convient bien quoi ?*
> *-Ça me convient bien. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

On trouve une nouvelle fois dans les propos de Nolwenn la comparaison (déjà évoquée en 8.A.) avec la prostitution. Celle-ci désigne dans les propos de Nolwenn le fait d'accepter des propositions artistiques qui ne lui plaisent pas, d'instrumentaliser ses œuvres en quelque sorte. Nolwenn tient donc une position paradoxale dans laquelle elle valorise ses activités « *accessoires* » (soulignant bien par ce terme qu'il ne s'agit pas de ce qui est primordial, essentiel à ses yeux) mais rejette l'idée d'asservir sa production artistique dans des activités trop éloignées des buts qu'elle s'est fixés. Les activités alimentaires qu'accepte de réaliser Nolwenn sont, pour elle, nettement séparées de ses projets personnels. Quand elle enseigne la gravure ou les arts plastiques Nolwenn reste dans son

domaine de travail mais ne se sert pas de ses œuvres et trace une frontière très nette entre ces deux sphères de travail.

Pour en revenir à la métaphore, très forte, de la prostitution qui revient à plusieurs reprises dans les propos de Nolwenn je l'analyserais sous trois angles différents.

Dans le Larousse[332], la prostitution se définit comme « *Acte par lequel une personne consent habituellement à pratiquer des rapports sexuels avec un nombre indéterminé d'autres personnes moyennant rémunération*. » En se référant à cette définition on peut dire que Nolwenn ne souhaite pas que ses œuvres deviennent un moyen d'être rémunéré par « *un nombre indéterminé de personnes* », anonymes achetant quelque chose de très intime et personnel pour elle.

Dans le même dictionnaire on attribue un sens littéraire à ce substantif : « *Action de prostituer, d'avilir, de dégrader quelque chose de respectable : La prostitution de l'art entre les mains de marchands*. » Il y a donc aussi chez Nolwenn, dans le refus de se « *prostituer* » au sens symbolique, l'idée de ne pas pervertir son art, de ne pas avilir ses œuvres en leur accordant une stricte dimension marchande qui dévaluerait directement leurs qualités artistiques.

Enfin la troisième dimension de cette métaphore porte sur le genre. La prostitution est un motif récurrent dans l'analyse du travail des femmes, longtemps lié au sexe féminin, ce sujet est encore aujourd'hui porteur d'une forte symbolique pour les féministes qui hésitent entre sa valeur libertaire et sa dimension d'asservissement de la femme[333]. Pour Nolwenn il semble que « *se prostituer* » soit clairement une forme d'asservissement, peut-être encore plus importante du fait qu'elle soit une femme.

Pour revenir aux stratégies mises en place par Nolwenn pour rester dans le champ de l'art, on peut poursuivre l'analyse de son discours avec l'idée qu'elle favorise dans ses relations de travail des galeristes avec lesquels « le courant passe ». Nolwenn privilégie en effet les partenariats avec des médiateurs ou des diffuseurs artistiques avec lesquels une forte complicité se met en place d'emblée, avec qui l'entente est présentée comme « naturelle ».

> *« Je fais ça surtout au feeling. Ouais. En comme là ça va faire maintenant 1 an que je travaille avec une galerie parisienne, j'en suis assez contente. Pour le moment il ne s'est pas passé grand-chose, il y a juste eu une exposition collective. A laquelle j'ai participé. Là il va y en avoir une autre, on est en train de la programmer. Ils fonctionnent comme ça et peut-être qu'à terme ils vont vraiment prendre le temps de me représenter et de, et de faire un vrai travail avec moi quoi ! (…) Pas dans le cadre d'une exposition collective mais dans le cadre d'une exposition personnelle, ils vont me présenter sur des salons auxquels ils participent (…) C'est une jeune galerie hein, ils ont à peine 5 ans, c'est des nanas qui ont notre âge, et je les ai rencontrées sur la ********** (foire internationale d'art contemporain) il y a 2 ans et... Et voilà. Donc en fait leur stand m'a, il s'est vraiment passé quelque chose je me suis dit : "Tiens ben si j'allais un petit peu discuter." Je ne me suis pas présentée, je me suis juste intéressée un petit peu à ce qu'elles faisaient. Et en fait, je suis partie, j'ai continué à faire mon tour, dans le cadre de cette manifestation et puis à un moment donné je me suis dit : "Merde, j'aurais pu quand même leur laisser ma carte !" J'y retourne le lendemain. Et je leur laisse ma carte. Et puis de suite en fait elles m'ont reconnue parce qu'il y a eu un très très bon échange, on avait discuté quand même*

332Définition issue du site Larousse en ligne, disponible à l'URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prostitution/64497?q=prostitution#63771 consultée en juin 2016.

333On peut notamment ici faire référence au numéro consacré à ce dossier de la revue *Travail, genre et société* et notamment à l'article Lilian Mathieu, 'Prostituées et féministes en 1975 et 2002 : l'impossible reconduction d'une alliance', *Travail, genre et sociétés*, 2003, pp. 31–48.

*pendant 3 quarts d'heure donc d'art, de ce qu'elles présentaient, de plein de choses, et euh... Et là directement elles m'ont dit : "Mais tu es artiste ?" Je fais : "Oui. Ben..." Et 15 jours après elles m'ont dit : "Ben ton boulot nous intéresse." A voir. (...) En discutant tout simplement, elles ont pris la peine de regarder mon travail, sur internet vu que j'ai un petit site. Voilà. Donc très, très simplement quoi. Ça c'est un coup de, ça arrive rarement hein ! Mais c'est... (Rires) Ça arrive rarement. (…) Mais généralement ça passe. Après c'est sûr que de toute façon, il faut qu'il y ait un travail qui ait une certaine qualité par rapport à la personne en fait qui, qui a envie de travailler avec toi quoi. Bien sûr. Mais euh, mais ça se fait, moi je remarque que ça se fait aussi beaucoup autour de la rencontre. Il faut qu'il se passe quelque chose. Sauf si c'est vraiment un appel à artiste où du coup ils ne sélectionnent que sur dossier. Mais pour des projets comme ça un peu, un peu insolite et un peu, si tu veux qui vont se faire, c'est vraiment au feeling. Comme là l'exposition que j'ai eu à ********** (nom d'une galerie) à ********** (nom de la ville où nous sommes) qui est un petit centre d'art, bon qui a quand même sa notoriété et bien ça s'est fait, ça s'est fait au fur et à mesure. C'est un lieu que j'ai commencé à côtoyer, j'ai commencé à rencontrer un peu les acteurs de ce lieu là et puis de fil en aiguille du coup bon ben voilà, on s'est mis à parler d'art. Ils ont commencé à s'intéresser à mon boulot et puis à un moment donné je leur ai présenté, je leur ai fait une proposition, en leur laissant mon dossier, en leur disant : "Ben voilà, moi je serais intéressée à exposer chez vous. Qu'est-ce que vous en pensez ? Je vous laisse mon dossier et puis..." Et en fait elles m'ont programmée pour la saison qui a suivi quoi. Mais j'y suis allée vraiment petit à petit quoi. (Silence) Petit à petit, voilà. Et ça s'est fait entre les 2, sur mon dossier et en même temps la rencontre. Les 2. Voilà, la relation quoi. La relation. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn met en avant la relation qu'elle noue avec les intermédiaires qui vont diffuser ses œuvres et le « *feeling* » qui lui permet de nouer ce type de lien de manière spontanée. En tant que sociologue, nous soulignerons tout de même que dans les deux cas qui nous sont relatés, le contact se fait avec deux galeristes de même sexe et du même âge que Nolwenn ce qui a dû, on le conçoit, favoriser la connivence.

Pour conclure, nous rappellerons aussi la dimension personnelle et identitaire des stratégies mises en place par les artistes rencontrées pour se maintenir dans les mondes de l'art. Ainsi, quand Louise évoque la grande diversification qui caractérise son œuvre, elle met en avant la singularité et le profil atypique que cette hétérogénéité lui confère en tant que créatrice.

« C'est depuis toujours qu'il y a des choses à côté parce que je suis assez gourmande de toucher à tout toujours. C'est un handicap parce qu'on a, on m'a, en illustration on ne m'a pas mis dans une boîte. Donc quand on peut, enfin je pense que quand on veut percer il faut avoir un style et être très reconnaissable et ça n'a jamais été mon cas. Et je m'en fiche je ne veux pas percer ! (Rires) Mais par contre, je ne me suis jamais ennuyée parce que j'ai toujours fait autre chose, et quand je vous disais que j'aimais bien me mettre en danger, c'est que si je suis un peu confortable sur un album eh bien à côté je vais me dire : "Qu'est-ce que je pourrais faire pour me faire un peu peur ?" Alors l'année dernière j'ai fait un pignon d'immeuble. Je me suis fait un petit peu peur. Mais c'était super ! C'est pétillant quoi ça, et là le livre dont je vous ai pas parlé, que je suis en train de faire, c'est un recueil de tous les collages que j'ai fait récemment. Et du coup c'est un recueil qui est proposé en cahier de coloriage. Pour que les gens se l'approprient, ces dessins qui sont souvent à la ligne claire au trait. Donc c'est des photos dans la rue, il y a le collage en blanc et les gens peuvent se l'approprier en le coloriant. (…) Ça c'est, ça fait 3 ou 4 ans que j'essaye de le placer. Et comme cette petite maison est très à l'écoute, et qu'elle avait dans l'idée aussi de faire, euh des albums en relation un peu avec le street art, elle a, elle a sa collection street et elle a déjà 2 albums prévus. Voilà. Ben oui comme je vous le disais il y a beaucoup de projets qui attendent de voir le jour. C'est, donc ceux qui ne s'oublient pas. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Louise évoque la diversité de ses travaux comme un « *handicap* » mais aussi comme une qualité. Cela lui a permis de ne pas être enfermée « *dans une boîte* » mais a également freiné sa carrière. En effet, elle estime qu'elle n'a pas « *perc(é)* » parce qu'elle n'a pas « *un style très reconnaissable* » cependant, encore une fois, elle opère un retournement du stigmate en affirmant qu'elle s' « *en fiche* » et ne souhaitait pas d'une réussite professionnelle acquise sur un seul type de production. En revanche, elle met en avant son goût du risque, du renouvellement permanent, de la mise en danger comme une véritable nécessité, un moteur qui nourrit sa créativité.

La pluriactivité apparaît donc comme un ensemble de stratégies permettant de se maintenir dans le statut d'artiste. Pour « rester » une femme artiste, il nous semble qu'il faille donc diversifier à la fois sa production, la nature des tâches effectuées et les collaborateurs avec lesquels ses activités sont menées. Cette diversité peut être vécue, par les enquêtées, de manière négative mais elle est souvent racontée (dans un souci de « mise en cohérence » de l'identité) comme l'occasion de se remettre en question, de renouveler son propos artistique et d'inventer quelque chose de neuf pour soi comme pour les mondes de l'art.

Nous conclurons ce chapitre consacré aux statuts et à l'insertion professionnelle en résumant les trois dimensions rencontrées au cours de notre enquête de terrain.

Nous retiendrons d'abord l'idée que, bien que fortement socialisées aux univers artistiques (par leur famille ou leur formation notamment), nos enquêtées ont éprouvé certains freins à leur entrée dans les mondes de l'art. Ces difficultés ne sont pas tellement dues à un rejet de la part du milieu qu'elles souhaitaient intégrer mais plutôt à l'idée très intériorisée qu'elles n'étaient pas faites pour devenir artiste. Il leur aura donc fallu transgresser une frontière intérieure concernant les rôles genrés afin d'oser tenter leur chance dans cette profession.

Nous garderons ensuite à l'esprit le fait que, pour acquérir un revenu suffisant et une visibilité sociale en tant qu'artiste, les femmes rencontrées doivent élaborer au quotidien des stratégies de conciliations entre différentes formes d'emplois, un faisceau de tâches particulièrement large et une conception de leur métier dépassant parfois leurs aspirations de départ. Si cette configuration professionnelle est assez spécifique aux mondes de l'art en général, on peut dire qu'elle s'applique particulièrement fortement dans le cas des femmes artistes puisqu'elles sont statistiquement, comme dans tous les univers de travail, plus précarisées que leurs homologues masculins[334] et donc soumises à des impératifs de pluriactivité certainement plus importants.

Enfin, nous mémoriserons le constat que, pour se maintenir dans les mondes de l'art, les femmes rencontrées dans le cadre de cette enquête sont soumises à une véritable injonction de

334 *« Toutes professions confondues, les femmes tirent en moyenne de leur activité professionnelle des revenus très inférieurs à ceux des hommes : elles ont perçu 20 300 € en moyenne de revenus totaux d'activité entre 2005 et 2012, soit 29 % de moins que les hommes (28 400 €) (...). Ce constat est confirmé toutes choses égales par ailleurs : à mêmes conditions d'emploi que les hommes (notamment en termes de temps de travail, moindre en moyenne pour les femmes) et autres caractéristiques sociodémographiques identiques, les femmes ont un revenu d'activité inférieur en moyenne de 28 % (...). »* in Marie Gouyon, *Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture*, Culture Chiffres (Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2015). p.8

renouvellement constant. Pour « *rester* » dans le champ culturel elles vont donc innover et créer régulièrement de nouveaux modes de travail, diversifiant ici encore les types d'œuvres qu'elles peuvent produire. A travers les aménagements que nos enquêtées mettent en place pour persister dans un univers concurrentiel, nous relèverons une revendication assez présente de la fonction sociale de l'art. Tout se passe en effet comme si, devant justifier de leur position d'artiste, plusieurs interviewées considèrent qu'il faille mettre en avant l'utilité de leur travail artistique et sa dimension sociétale. En se rapprochant de ce type de justification s'apparentent-elles à nouveau à un modèle proche de l'éthique du « care » assez typiquement féminin ? Nous laisserons ici cette hypothèse ouverte pour mieux y revenir dans le chapitre 12 consacré au fait d'être une femme dans un monde d'hommes.

Dans cette deuxième partie nous avons pu observer, sur notre terrain, la façon dont était décrite l'identité d'artiste au présent.

Dans le chapitre consacré au travail en pratique nous avons pu noter l'existence dans les discours recueillis de nombreux stéréotypes de genre. La présence de ces clichés sur les compétences des femmes entraîne, pour les artistes rencontrées, des limitations et des transgressions dans leur travail artistique (il y a des choses qu'elles estiment ne pas être capable de faire en tant que femme et d'autres qu'elles apprennent à faire bien que cela n'appartienne pas aux compétences d'emblée attribuées à leur genre féminin). Dans les propos retranscrits nous avons également pu remarquer la prédominance de termes soulignant l'aspect laborieux du travail artistique. Il semble que, pour les créatrices rencontrées, il faille sans arrêt souligner que leur activité est professionnelle, que leur statut d'artiste va de pair avec un travail constant et en quelque sorte que leur rôle social d'artiste est mérité (dans le sens où il est le fruit d'un exercice acharné). Enfin, comme nous avions pu le voir dans le chapitre consacré au don au talent et à la vocation, même dans le récit de leur travail au quotidien les femmes artistes rencontrées s'attribuent une série d'aptitudes « irrationnelles » dans le sens où elles se détachent de toute construction de leur talent et où elles accordent une grande naturalité à certains éléments bâtis socialement. En se rattachant ainsi à une « nature » artistique elles en masquent le côté culturel et ne voient plus à quel point leurs rôles respectifs sont en partie conditionnés par leurs expériences sociales, et notamment par leur expérience de femmes.

Le chapitre consacré à la technique et à la virtuosité met en avant cette thématique forte des entretiens. La maîtrise technique est présentée d'abord comme le fruit des acquis de l'expérience et l'apprentissage « sur le tas » est fortement valorisé dans les propos recueillis. Dans ce parcours vers la virtuosité comme un but inatteignable, les créatrices rencontrées mettent en avant l'importance de savoir s'entourer pour parvenir à des créations qui les satisfassent. En soulignant ainsi le caractère collectif des œuvres, elles décrivent implicitement la dimension sociale des mondes de l'art. Enfin en décrivant la façon dont elles perçoivent leurs productions, les femmes artistes rencontrées nous livrent un regard sur la façon dont elles se représentent au sein de cet univers social, en nous parlant de leur degré de maîtrise technique ou de leur quête de la virtuosité elles témoignent de leur positionnement relatif dans le champ culturel.

Le chapitre consacré à la communauté vient compléter les renseignements recueillis sur la construction identitaire ébauchée en nous informant sur différents plans. Ce chapitre nous présente d'abord la communauté artistique comme un groupement d'intérêts et le fruit provisoire de différents montages économiques. Travailler à plusieurs est vécu par les femmes artistes interviewées comme une source de bénéfices matériels et symboliques, un regroupement de forces qui peut accompagner le développement de leur carrière. Cependant, vivre et travailler au sein d'une communauté présente aussi des contraintes, il s'agit de ménager injonction à l'individualité et intégration au collectif. Pour les femmes en particulier, s'intégrer dans un monde d'hommes peut parfois présenter certaines difficultés et, dans les domaines artistiques très féminisés, elles peuvent rencontrer un phénomène de sur-concurrence décrit à plusieurs reprises.

Dans le chapitre consacré au statut et à l'insertion dans le monde professionnel, nous apprenons comment se construit l'identité d'artiste. Nous remarquons notamment comment l'entrée dans le métier est freinée par les représentations qui pèsent encore sur le rôle de l'artiste (cet être « doué » et « inspiré », de préférence masculin, dont le « talent » devrait immédiatement sauter aux yeux de tous) et la distance avec les réalités de terrain observées par les enquêtées. Nous comprenons également que l'identité d'artiste se crée autour d'un ensemble de statuts à acquérir et à conserver et combien, tenir ce rôle, nécessite des « bricolages » afin de dégager les rétributions nécessaires à son maintien. Nous soulignons enfin que, afin de rester dans les mondes de l'art, il s'agit pour les femmes rencontrées de diversifier et de multiplier leurs activités. Elles assurent un faisceau de tâches élargi, elles exercent leur profession auprès d'employeurs multiples ou elles combinent travaux alimentaires et création « pure », nous en déduirons que la pluriactivité est constitutive à la fonction d'artiste aujourd'hui et peut entraîner différentes tensions identitaires.

Pour répondre à mon hypothèse de départ[335] je dirai que les interviewées que j'ai pu rencontrer se représentent majoritairement leur parcours comme une « chance »[336] à laquelle elles ne pensaient pas pouvoir accéder. Il s'agit également d'un ensemble d' « opportunités »[337] qu'elles ont su accepter et qu'elles ont pu entretenir en s'emparant des propositions qu'on a pu leur faire ou qu'elles ont sollicitées. Enfin, si certaines de mes enquêtées affirment avoir eu un « destin »[338], c'est plutôt pour exprimer l'idée que, quoiqu'il advienne, que leur statut professionnel perdure ou non, elles garderont une dimension créative dans leur existence, qu'il s'agisse d'une pratique artistique directement ou d'un goût pour l'inventivité d'une manière plus générale. La plupart du temps, les femmes artistes que j'ai pu rencontrer se représentent leur rôle dans la société en fonction d'une certaine utilité sociale, les œuvres qu'elles produisent doivent, le plus souvent, être intrinsèquement porteuses de sens mais elles sont aussi fréquemment investies dans des actions d'intervention sociale auprès de différents publics. En cela mes enquêtées sont assez conformes aux nouvelles fonctions de l'artiste (notamment décrites par Liot[339]) mais s'approchent également d'un rôle traditionnellement féminin lié à l'éthique du « care ». En acceptant ce type de fonction sociale de l'art, il me semble que ces créatrices combinent à la fois un rôle d'artiste plutôt masculin et une fonction d'aide et de sociabilité plutôt féminine, tenant l'équilibre dans une situation de tension identitaire.

335Hypothèse n°2 : « *je souhaiterais, à travers l'analyse que je ferai des entretiens réalisés, voir si les interviewées se représentent aujourd'hui leur parcours comme une "chance", un "destin" ou une "opportunité". En effet je voudrais voir comment les femmes que j'ai questionnées se représentent leur rôle dans la société. Quels intérêts spécifiques trouvent-elles à leur travail (par rapport à un autre par exemple) ? De quel statut se sentent-elles investies en tant qu'artiste ? Et en tant que femme artiste ?* »

336Dans le triple sens entendu par le Larousse : *« Possibilité, probabilité que quelque chose (surtout un événement heureux) se produise :* Évaluer ses chances de succès. *(…) Sort favorable :* Compter sur la chance. *Faveur du sort, issue heureuse de quelque chose, situation favorable de quelqu'un : (…)* C'est une chance de vous trouver ici*. »* Définition du Larousse en ligne consulté en mai 2016 à l'URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chance/14585?q=chance#14455

337Dans le sens défini par le Larousse de : *« Occasion favorable :* Saisir une opportunité quand elle se présente. *»* Définition du Larousse en ligne consulté en mai 2016 à l'URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/opportunité/56220?q=opportunité#55869

338 D'après le Larousse : *« Ensemble, suite des événements qui forment la trame de la vie humaine (...) et semblent commandés par (une) puissance supérieure :* Avoir un destin tragique. *(…) Avenir, sort réservé à quelque chose, conditionné par un fait extérieur inéluctable ou par sa nature propre ; fortune »* Définition du Larousse en ligne consulté en mai 2016 à l'URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/destin/24692?q=destin#24574

339Françoise Liot 'Collectifs d'artistes et action publique' pp.51-64 in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009). p.63 loc. cit.

Il me faut, à la vue de ces conclusions, introduire ici ma quatrième hypothèse de travail pour laquelle on peut d'ores et déjà établir quelques pistes de réflexion qui seront approfondies dans la troisième partie. Il m'intéressait, en effet, de voir s'il existe des domaines professionnels féminisés et si d'autres sont restés très masculins. Je voulais voir comment mes interviewées se situent dans cet éventuel antagonisme. Sont-elles en accord avec leurs prédispositions et se maintiennent-elles dans les domaines féminisés ou transgressent-elles ces frontières en mettant un pied dans des domaines masculins ? En fonction des analyses réalisées dans le paragraphe précédent, nous pouvons dire qu'en accordant une dimension sociale et une fonction relationnelle à leur travail, les femmes artistes se placent dans une vision bien particulière de leur domaine professionnel. De là à dire qu'il s'agit d'une dimension féminine il y a un pas que nous ne pouvons pas franchir ici mais nous pouvons en revanche nous accorder sur l'idée qu'elles construisent, par cette voie, une identité mixte combinant dimensions masculine et féminine de créativité et de sociabilité, se ménageant une fonction à la fois transgressive et conforme à leurs prédispositions.

TROISIEME PARTIE : SE DEFINIR COMME UNE FEMME ARTISTE

Dans cette troisième partie nous allons analyser la façon dont se combinent, dans les entretiens, la description des rôles et des places de femme et d'artiste dans la société aujourd'hui.

Nous analyserons, dans un premier chapitre, les modèles mobilisés par les créatrices rencontrées. Nous établirons dans quelle proportion le genre a une incidence dans le choix de ces figures de proue. Nous mettrons en avant la façon dont ces modèles permettent à nos enquêtées de s'identifier c'est à dire de se positionner et de s'attribuer un ensemble de valeurs, tant esthétiques que morales. Nous tenterons, enfin, de révéler les éléments qui sont retenus de ces différents modèles.

Dans un deuxième chapitre, nous retracerons les visions de l'avenir qui se profilent pour nos enquêtées. A travers les discours recueillis, nous livrerons une vision de ce qui continue d'animer leur volonté à effectuer le métier d'artiste, des difficultés qu'elles perçoivent à se maintenir dans un univers professionnel fortement concurrentiel et, enfin, des façons dont elles perçoivent la créativité comme un « fil rouge » dans leur parcours.

Le troisième chapitre de cette partie sera consacré à la thématique de la famille, des enfants et de la vie privée. Nous aborderons ici les questions de la conciliation entre vie privée et vie professionnelle, des temps et des lieux consacrés à la pratique artistique et de la séparation (ou non) de ceux-ci avec la vie quotidienne. Nous élaborerons enfin des hypothèses sur les incidences du fait d'être une femme dans une carrière artistique.

Dans un quatrième et dernier chapitre, nous établirons les caractéristiques d'être une femme dans une profession masculine. Nous tenterons de voir à quels freins sont confrontées les femmes rencontrées dans leurs trajectoires. Nous accorderons un regard aux avantages qu'elles estiment tirer de leur situation. Nous verrons, enfin, quelles stratégies elles élaborent afin de se garantir une place dans l'univers artistique.

Cette troisième partie nous permettra de répondre aux hypothèses trois et quatre que j'avais pu proposer. A travers les discours que mes interviewées portent sur leurs œuvres je voudrais voir quel imaginaire féminin[340] (socialement construit) se dit. Je veux analyser dans quelle mesure les femmes artistes développent dans leurs œuvres une réaction aux stéréotypes de genre. Il m'intéresse également de voir s'il existe des domaines professionnels féminisés et si d'autres sont restés très masculins. Je voudrais savoir comment mes interviewées se situent dans cet éventuel antagonisme. Sont-elles en accord avec leurs prédispositions et se maintiennent-elles dans les domaines féminisés ou transgressent-elles ces frontières en mettant un pied dans des domaines masculins ? En se définissant comme femme et artiste, les enquêtées rencontrées ménagent deux aspects identitaires qui peuvent parfois paraître antithétiques. Nous verrons comment les interviewées se placent vis-à-vis d'une problématique de genre et, en particulier, comment elles s'identifient à la fois en tant que femme et qu'artiste dans une société où la construction stéréotypée des rôles sociaux rend parfois

340 Comme il n'existe pas de « nature » féminine je ne pense pas qu'il existe d'imaginaire proprement féminin par nature. Mon hypothèse sera de voir comment dans les discours, s'expose un imaginaire « féminin » socialement construit, en adéquation ou en contradiction avec les stéréotypes de genre.

ces deux identités contradictoires, conflictuelles ou inconciliables.

9. MODELES

Dans le cadre de notre enquête de terrain nous avons pu constater que les femmes rencontrées se réfèrent à un certain nombre de modèles. Elles font, en effet, appel à un ensemble d'artistes qu'elles admirent pour décrire les contours de ce qu'elles aiment et de ce en quoi elles se reconnaissent.

La façon dont les enquêtées, dans le cadre de notre recherche, délimitent leurs goûts culturels et leurs valeurs rappelle la manière dont se construit, d'après Howard Becker[341], un monde de l'art homogène. En effet, cet auteur explique qu'il existe une communauté définissant et choisissant ce qui est acceptable dans la sphère professionnelle artistique à un moment donné.

> *« Partout où il existe un monde de l'art, c'est lui qui délimite les frontières de l'art recevable. Il admet en son sein les auteurs des œuvres d'art reconnues comme telles et rejette tous ceux dont il ne peut avaliser les créations. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir que ces choix décisifs opérés à grande échelle par les institutions d'un monde de l'art excluent bien des gens dont les œuvres ressemblent beaucoup à des productions artistiques reconnues. On s'aperçoit aussi que les mondes de l'art finissent souvent par revendiquer des œuvres qu'ils avaient rejetées dans un premier temps. D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres et leurs auteurs. »*

A une échelle plus réduite, on s'aperçoit, dans le cadre de notre enquête, que les modèles cités et revendiqués par les interviewées délimitent également les frontières de leur univers artistique.

Comme l'a bien défini Eric Villagordo[342] *« la pratique de l'art s'inscrit dans une communauté symbolique »*, ce chercheur explique clairement qu'on ne peut se concevoir comme artiste qu'en référence à tout un univers culturel qui légitime cette identité.

> *« Il apparaît que la pratique artistique à l'occidentale ne peut se construire objectivement qu'en relation avec une tradition historique du concept d'art, ou de la notion d'*artistique. *Cette tradition se transmet dès le plus jeune âge dans toutes les définitions spontanées de l'art, dans l'entourage du futur artiste, définitions aussi peu subjectives qu'elles sont improvisées (les stéréotypes). Chacun des artistes a été un enfant, c'est à dire une personne en construction qui intègre des définitions collectives de l'art, plus ou moins complexes et contradictoires. Cette socialisation se bouleverse souvent lors de la spécialisation dans les études d'art (…) : accédant le plus souvent à une complexité nouvelle, les artistes, (…) font l'expérience corporelle et cognitive d'une nouvelle pratique. (…) Par la suite, lorsque l'artiste prend son envol, qu'il "décentralise" sa pratique en sortant de son lieu de formation et investit un lieu autonome de production, s'institue le rapport complexe avec ce que nous avons appelé* la communauté absente. *(…) La co-construction de la pratique s'opère dans un va-et-vient systémique entre l'artiste et cette communauté symbolique de référence, communauté tutélaire étouffante et/ou libératoire. Cela peut s'illustrer par la lecture de revues spécialisées (…), le souvenir de l'école d'art, l'écoute de France Culture, l'achat de livres d'art alimentant l'actualité, la discussion et la rencontre avec ses pairs, la visite des expositions locales, nationales et internationales. Au-delà de ces faits objectivables se construit tout un univers intériorisé, à la fois une banque d'œuvres, une bibliothèque de problèmes philosophiques et esthétiques, une mémoire des gestes plastiques, des textures, des impressions. Ce sont des données incorporées qui alimentent l'ethos des artistes (…). »*

Pour les femmes artistes rencontrées, il existe bien aussi un phénomène de référence à une

341 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006). pp.236-237

342 Éric Villagordo, *L'artiste En Action: Vers Une Sociologie de La Pratique Artistique*, Collection Logiques Sociales. Série Sociologie Des Arts (Paris: L'Harmattan, 2012). pp.254-255

communauté symbolique à laquelle elles se comparent, s'identifient ou dont elles se distinguent.

Nous allons étudier, dans un premier temps, la dimension genrée de ces modèles. Nous aborderons alors la proportion d'hommes et de femmes citée et comment se situent les enquêtées vis-à-vis de l'identité de genre des modèles qu'elles proposent.

Nous analyserons, dans un deuxième temps, le positionnement personnel des artistes rencontrées qui, en racontant ce qu'elles aiment, se définissent comme appartenant à une famille de goûts et de valeurs.

Nous élaborerons, enfin, une dernière piste d'analyse en regardant ce qui sert de modèle dans les œuvres citées. Quels éléments de l'œuvre sont mis en avant, quelles qualités de l'artiste sont appréciées par les interviewées ?

9.A. MODELES GENRÉS

Quand on évoque les modèles artistiques dans le cadre d'une enquête sur les femmes artistes, on se doit de rappeler que les modèles existants de femmes artistes célèbres sont peu nombreux.

A la manière de l'historienne Michelle Perrot[343], nous pouvons constater que, dans l'Histoire de l'Art comme dans l'Histoire des sociétés, il existe pour les femmes un *« effacement de leurs traces, tant publiques que privées. »* Ces *« silences »* qui constituent l'histoire des femmes sont particulièrement manifestes quand on cherche des grands modèles d'identification, des égéries dans lesquelles se reconnaître.

> *« Au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère. Le récit historique traditionnel leur fait peu de place, dans la mesure où il privilégie la scène publique – la politique, la guerre – où elles apparaissent peu. (…) Mais il y a plus grave. Cette absence au niveau du récit se double d'une carence de traces dans le domaine des "sources" auxquelles s'alimente l'historien, en raison du déficit de l'enregistrement primaire. (…) La vue des femmes agit comme un clignotant : on les considère rarement pour elles-mêmes, mais plus souvent comme symptômes de fièvre ou d'abattement. »*

Pour appuyer cette hypothèse, nous pourrons nous référer à Linda Nochlin[344] qui constatait, déjà en 1971, l'absence voire l'effacement des femmes artistes de l'Histoire de l'Art.

> *« The fact is that there have been no great women artists, so far as we know, although there have been many interesting and good ones who have not been sufficiently investigated or appreciated—nor have there been any great Lithuanian jazz pianists or Eskimo tennis players. That this should be the case is regrettable, but no amount of manipulating the historical or critical evidence will alter the situation. There are no women equivalents for Michelangelo or Rembrandt, Delacroix or Cezanne, Picasso or Matisse, or even, in very recent times, for Willem de Kooning or Warhol, any more than there are black American equivalents for the same. If there actually were large numbers of "hidden" great women artists, or if there really should be different standards for women's art as opposed to men's— and, logically, one can't have it both ways—then what are feminists fighting for? If women have in fact achieved the same status as men in the arts, then the status quo is fine. »*[345]

343Michelle Perrot, *Les femmes ou Les silences de l'histoire* ([Paris]: Flammarion, 2012). p.11

344Linda Nochlin 'Why have there been no great women artists ?' in Thomas B. Hess et Elizabeth C. Baker, *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History* (Macmillan, 1973). pp. 1-43

345*« Le fait est qu'il n'y a pas eu de grandes femmes artistes, pour autant que nous sachions, bien qu'il y en ait eu beaucoup d'intéressantes et de bonnes qui n'ont pas été suffisamment étudiées ou appréciées – de la même façon qu'il y a peu de grands pianistes de jazz lituaniens ou de joueurs de tennis esquimaux. Que ce soit le cas est regrettable, mais aucune manipulation de l'histoire ou de la critique ne modifiera la situation. Il n'y a pas de femmes équivalentes à Michel-Ange ou Rembrandt, Delacroix ou Cézanne, Picasso ou Matisse ou même, à une époque très récente, pour Willem de Kooning ou Warhol, pas plus qu'il n'y a d'équivalents noirs américains pour ces artistes. S'il y avait en fait un grand nombre de grandes femmes artistes "cachées" ou s'il devait vraiment y avoir des normes différentes pour l'art*

Plus récemment, Christel Sniter[346] consacrait un ouvrage à cette question dans lequel elle faisait remarquer que les femmes célèbres sont cantonnées dans leur représentation statuaire à des rôles bien particuliers : la reine, la sainte, l'héroïne, elles ne sont que très peu distinguées pour leur génie scientifique ou artistique.

C'est aussi le constat de Christine Détrez[347], qui note en particulier que *« cette invisibilisation des femmes a de réels effets sur toutes et tous »*. La chercheuse explique[348] en effet combien l'absence de modèle féminin exerce une influence sur les choix des acteurs sociaux.

> *« Une petite fille qui ne voit aucun nom de femme dans les livres d'histoire, d'art, de littérature ou de science, aura bien du mal à se projeter, à s'imaginer artiste, écrivaine, mathématicienne ou physicienne. Tandis que les garçons ont de nombreux modèles pour s'identifier, les filles en manquent cruellement. L'école et, plus tard, la vie publique viennent ainsi conforter, chez les garçons comme chez les filles que les hommes sont supérieurs aux femmes, puisqu'il y a de nombreux "grands hommes" et pas de "grandes femmes". »*

Dans le cadre de notre enquête de terrain en particulier, nous avons pu constater qu'une réelle invisibilisation des femmes artistes était à l'œuvre puisque très peu d'entre elles sont citées comme modèles par nos enquêtées. Partant de là, nous pouvons émettre l'hypothèse que cette absence de modèle rend difficile l'accès des femmes aux professions artistiques, comme j'ai pu le faire dans mon mémoire de M2[349].

Parmi les femmes artistes rencontrées, quand on les questionne sur leurs influences, très peu d'entre elles citent d'emblée d'autres femmes artistes. Il est donc assez incorporé par notre échantillon d'enquêtées que les « grands » artistes, ceux que l'on peut admirer, sont des hommes.

Certaines interviewées font cependant exception en s'identifiant à des travaux féminins. On notera qu'il ne s'agit, sur le nombre d'entretiens réalisés, que de quelques enquêtées qui, par leur parcours, se sont assurément déjà questionnées sur la place des femmes dans l'art.

Par exemple, Faustine, dans le domaine de la danse, ne cite que des femmes chorégraphes. En revanche, dans la musique, importante dans ses inspirations, elle cite un homme.

> *« Dans la danse il y a oui (des artistes qui lui plaisent particulièrement), au début quand j'ai commencé c'était Maguy Marin qui m'avait fait percuter la danse, enfin qui m'avait fait me rendre compte que ça pouvait être quelque chose de politique aussi. Bon voilà, Maguy Marin au départ. Là je suis, ça fait longtemps que je n'ai pas vu ses dernières créations. Il y a Pina Bausch qui me parle beaucoup. Je suis pas mal sur quelque chose qui est entre la danse et le théâtre du coup moi aussi. Les grandes références comme ça qui sont connues. Il y a ça. »*

---

des femmes par opposition aux hommes – et, logiquement, ces deux propositions ne sont pas compatibles – alors pourquoi les féministes lutteraient-elles ? Au moment où les femmes auront en effet atteint le même statut que les hommes dans les arts, alors le statu quo sera acceptable. » p.5 Linda Nochlin 'Why have there been no great women artists ?' in Thomas B. Hess et Elizabeth C. Baker, *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History* (Macmillan, 1973). pp.1-43 traduction personnelle approximative.

346 Christel Sniter, *Les Femmes Célèbres Sont-Elles de Grands Hommes Comme Les Autres?*, Silex (Grâne: Créaphis, 2012). p.35

347 Christine Détrez, *Les Femmes Peuvent-Elles être de Grands Hommes?: Sur L'effacement Des Femmes En Histoire, Des Arts et Des Sciences*, Egale à égal (Paris: Belin, 2016). p.7

348 Christine Détrez, *Les Femmes Peuvent-Elles être de Grands Hommes?: Sur L'effacement Des Femmes En Histoire, Des Arts et Des Sciences*, Egale à égal (Paris: Belin, 2016). p.42

349 Anaïs Chevillot 'Femmes et artistes : Comment concilier identité genrée et statut de créatrice ?' Mémoire de M2R Sociologie Arts et Culture, sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, Grenoble, Mai 2007, p.49

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Les propos de Faustine sont à placer dans une double perspective : celle de son domaine d'exercice et celle de son parcours scolaire. En effet, Faustine appartient au milieu de la danse, contemporaine de surcroît, dans lequel les femmes sont relativement présentes (elles sont 39% de chorégraphes programmées pour la saison 2015-2016 d'après les chiffres de la SACD[350]) d'où peut-être une certaine facilité à s'approprier des figures féminines connues. Par ailleurs, elle a mené des études de sociologie dans une université où l'approche sur le genre est marquée. Ce cursus lui a donné l'ouverture nécessaire et l'opportunité de connaître un collectif local militant pour une plus grande représentation des femmes artistes dans les institutions.

Dans les propos de Berthille, nous noterons la dimension féministe militante dans les modèles qu'elle cite. Elle suggère, en effet, une parenté avec Anne Sylvestre connue, en dehors de ces chansons pour enfants, pour ses textes soutenant la « cause des femmes ».

> *« Des artistes qui m'ont marquée ben... Oui quand j'ai, c'est vrai que quand j'ai commencé à faire mes chansons, les gens ils m'ont dit : " Ah mais attends ça ressemble à, ça me fait penser à Anne Sylvestre !" Du coup je suis allée voir et je me suis dit : "Whaou, whaou, c'est..." C'était, c'est... C'est quelqu'un. Elle a écrit des trucs incroyables cette dame. (…) C'est une sacrée grosse comparaison. Donc elle je pense qu'elle a, à un moment donné en tout cas, elle m'a fait une... Je me suis dit : "Ah ! Quelqu'un fait, quelqu'un dit ça, quelqu'un a fait ça, quelqu'un..." C'est possible de... C'est possible de faire ce qu'elle a fait. Donc ça, aussi bien au niveau des textes qu'au niveau de... De choix de vie c'est quelqu'un qui me, ouais qui m'inspire. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Elle s'identifie aussi à une autre artiste qui lui est contemporaine, Maggy Bolle qui traite de certaines questions liées, elles aussi, à la condition féminine.

> *« A la base, si à la base aussi, oui en influence proche on va dire il y a, ben quand je tournais un petit peu dans ce duo, moi je faisais que l'accordéon, on avait rencontré, on avait tourné un petit peu avec Maggy Bolle, (…) qui est une bonne, qui est devenue une bonne copine quoi ! Et c'est peut-être aussi qu'au début ouais, la voir tourner, tourner toute seule avec ses chansons, ses textes et tout je me suis dit : "Ah whaou !" C'est... c'est fort ! Bon après ça ne veut pas dire que, au niveau des textes, on n'est pas du tout proche dans l'identité du truc mais dans, voilà dans le fait de, de faire son, voilà, de dire ce qu'on a à dire, et le faire toute seule quoi. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Dans cette dernière partie du témoignage, nous relèverons l'idée selon laquelle Berthille, à travers un modèle féminin de femme artiste qui se produit seule en scène, a su trouver le courage de monter son propre projet « solo ».

Les femmes photographes ont une influence sur le travail de Sandrine, mais, comme leurs homologues masculins, elles rendent possibles des pistes de recherche, elles ouvrent un horizon de projets réalisables.

> *« Voilà sinon après dans les photographes ben en femmes moi c'est Diane Arbus. J'aime... C'est un parcours de femme et d'artiste que... Qui m'a vraiment beaucoup touché et j'ai lu*

350 *Où sont les femmes ? saison 2015-2016* (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, août 2015). Disponible à l'URL : http://www.sacd.fr/fileadmin/actualites/2015/ousontlesfemmes2015/ousontlesfemmes2015.pdf consultée en avril 2016 p.11

sa bio, c'est, je lisais pas beaucoup de bio, j'ai découvert sa bio et ça m'a bouleversée. Capa aussi évidemment, toutes ces époques-là, c'était, une autre époque de la photographie hein ! Mais aujourd'hui il y a plein d'artistes contemporains, de photographes contemporains que j'aime beaucoup. Bon Sluban on vient d'en parler. C'est un grand monsieur. Qui travaille en noir et blanc. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

En voulant évoquer les femmes photographes, Sandrine ne s'aperçoit même pas qu'en dehors de Diane Arbus, elle ne citera ensuite dans l'entretien que des hommes photographes (10 en tout). Quand elle évoque Diane Arbus, elle n'aborde même pas son travail, ses clichés, elle ne parle que de sa vie, de sa biographie qui l'a marquée. Une femme photographe sert donc de référence à Sandrine, mais pas dans le domaine esthétique.

Enfin, Louise, volontairement ou non, met un point d'honneur à équilibrer ses références. Elle cite des hommes et des femmes, certains font partie de l'atelier (mixte) au sein duquel elle travaille. Pourtant, même avec ce souci de mixité en tête, on relève cinq hommes pour deux femmes.

*« Je suis très touchée par oui, par beaucoup de choses. (…) C'est toujours compliqué parce que très réducteur. Et en plus c'est comme la musique, c'est d'un mois à l'autre ça va être assez changeant mais... En ce moment. Ben le travail de Benjamin Chaud, le travail de Peggy Adam, Nicolas Némiri. (…) A l'atelier j'aime vraiment beaucoup le travail de Sébastien **********. (Long silence) Je travaille souvent avec Delphine ********** qui a un travail loin du mien, mais du coup on arrive à se retrouver sur des temps de dessin collectif avec Delphine et Tian *********. J'aime beaucoup leur boulot. J'aime beaucoup leurs boulots respectifs aussi, qui sont loin du mien mais que j'apprécie vraiment. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Les admirations et les modèles cités sont mixtes, mais majoritairement masculins. Le fait de travailler dans un atelier avec d'autres femmes (6 hommes et 5 femmes), rend sûrement Louise sensible à la mixité dans son univers professionnel.

Inès, quant à elle, ne choisit que des hommes comme modèles mise à part Gena Rowlands. Il s'agit de la femme de John Cassavetes et aussi de son actrice fétiche autour de laquelle le réalisateur a composé plusieurs de ses films.

Ielena cite Pina Bausch, devenue incontournable dans le milieu de la danse contemporaine qu'elle côtoie, ainsi que Peeping Tom (compagnie fondée par une femme et un homme) et Kimsooja. Mais le reste de ses références est essentiellement masculin : Jodorowsky, Arabal, Thierry Thieû Niang, Franz Wedekine. La mixité de son propos s'entend peut-être par rapport à sa sensibilité aux problématiques féministes qu'elle énoncera plus tard vis-à-vis de la communauté artistique.

Nolwenn propose cinq artistes contemporains parmi lesquels deux hommes et trois femmes. La proximité de son travail avec celui des trois femmes citées est manifeste, il s'agit, visuellement d'œuvres très ressemblantes aux siennes.

Chantal suggère une compagnie dirigée par une femme avec laquelle elle aimerait bien travailler, son autre référence est Ron Mueck, un artiste contemporain célèbre. Son choix d'une metteuse en scène est sûrement lié à une rencontre personnelle avec cette compagnie.

Annie évoque un spectacle qu'elle a vu récemment, dans lequel la comédienne, effectuant un seule en scène, lui a donné envie et insufflé une forme de confiance en elle, lui permettant ainsi de surmonter une échéance professionnelle qu'elle trouvait difficile à dépasser.

> *« Mais je connais beaucoup de comédiens qui disent : "Oh la la ! Après moi je, ça me rend malade de voir ça après je peux plus rien, je peux plus bouger" tu vois... Moi c'est tout le contraire, ça me fait mais tout le contraire, ça me donne envie ! Mais alors vraiment ! Et je voyais hier cette comédienne c'est une nana toute seule, je trouvais ça vraiment, c'est un très beau spectacle, un très beau moment et heu, et très beau travail et en fait ça me détend complètement et, et il y a... Et je suis sortie de là en me disant : "Tiens !" Justement pour ce spectacle que je ferai, que le groupe voudrait reprendre et que je vais reprendre un peu avec eux, un peu de répétition quand même parce que voilà... J'ai trouvé le... Le truc qui me manquait que je savais pas comment aborder et comment, comment recaler sans les emmener dans des grosses répétitions, euh, ça a été limpide quoi ! (...) Ça a démuré quelque chose, venir recogner sur la corde sensible, alors que ça n'a rien à voir ! D'un côté ils sont je ne sais plus, douze, quinze, elle elle y est allée toute seule ; ça parle pas du tout de la même chose. Mais enfin bon. Ça n'a rien à voir ! Mais ce qui s'est passé à l'intérieur de moi et la sensibilité dans laquelle ça m'a mise, m'a nourri pour ça ! Tu vois, voilà. Et ça ça me fait ça. Ça me fait vraiment ça. Et... Donc oui, oui je me nourris de ce que font les autres mais pas du tout sur le, sur l'apparence quoi ! C'est juste, comment ça me, comment ça me oui, ça me remplit c'est comme quand tu manges, je sais pas n'importe quoi des beignets ça se voit pas... (Rires) Mais ça t'a nourri. C'est, il y a quelque chose de ça. Il y a quelque chose de ça. Ça, ça vient travailler une corde sensible qui, qui est vraiment bonne pour moi quoi ! »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Nous regrouperons ces différents exemples dans une typologie de modèles bien particulière : il s'agit d'artistes qui poussent à approfondir sa propre pratique, qui donnent confiance en ses capacités. Il s'agit du même processus à l'œuvre, déjà observé dans les propos de Lydie quand, dans la partie 1.A., elle évoquait les deux accordéonistes intermittentes qui lui ont fait prendre conscience du fait qu'il était possible de vivre de la musique.

Il est important de noter que, dans tous les autres entretiens, aucune femme artiste n'est citée comme modèle. Dans la plupart des interviews, les enquêtées s'en tiennent aux grandes figures classiques de l'art, déjà consacrées par l'histoire.

Pour Séverine, par exemple, Picasso est une figure majeure qui l'inspire, Rosalie est sensible à la composition de Cartier-Bresson, Annie cite Peter Brooke, Balthus et Kandinsky quand Morgane évoque Matisse...

Anaëlle choisit comme modèle uniquement des groupes d'hommes et en particulier des musiciens qui projettent une image plutôt « virile » et « rock'n'roll ».

> *« Non, non et puis moi, assez vite à l'adolescence, j'aimais beaucoup le classique mais ce n'est pas ça que j'écoutais, moi j'écoutais RTL, j'écoutais "les routiers sont sympas" de Max Meynier, c'était le soir sur RTL, alors ils faisaient des trucs, des petites annonces du genre : "Charlie alors machin, ta femme t'attendra à la station service" et en fait ils passaient de la super musique. Dont du rock, du blues, et moi ben j'adorais ça. Moi j'étais fan des Stray Cats, et de Bruce Springsteen et de Bashung. A l'époque, j'étais un peu, c'était un peu mon petit côté rock'n'roll déjà. Mais ça n'empêchait que je jouais du Saint-Saëns et... (…) Et puis sinon j'ai un groupe de gros rockeurs des bois, c'est des londoniens qui s'appellent Jim Jones Revue. Ça c'est, pour moi c'est une tuerie mais c'est, mais vraiment c'est du rock'n roll quoi. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Nous observons dans ces propos qu'elle se distingue d'une image de « petite fille sage » qui n'aurait pour elle comme modèle que les stéréotypes d'interprètes classiques.

De la même façon, Pauline ne revendique que des influences masculines, elle se positionne du côté d'artistes underground spécialisés dans les musiques électroniques, caractérisés par leur grande maîtrise technique et leurs innovations formelles.

Bien qu'il existe quelques exceptions, les artistes cités comme modèles au cours de notre enquête sont majoritairement des hommes (64 contre 17). Sans surprise, cette proportion correspond à une version basse de la présence des femmes dans la programmation des institutions culturelles relevée par différents organismes (SACD[351], Observatoire de l'égalité[352], etc.). Deux analyses me semblent possibles. Les femmes artistes rencontrées citent des modèles de personnes connues en se conformant aux codes établis par la norme culturelle qui valorise une plus grande proportion d'hommes que de femmes. Par ailleurs, en se reconnaissant aussi bien – voire dans une plus grande mesure – dans les artistes masculins que féminins, les femmes rencontrées opèrent une transgression identitaire à laquelle elles sont à la fois contraintes et habituées. En effet, elles sont contraintes de s'identifier aux « grands hommes » ayant marqué l'histoire ou se détachant encore aujourd'hui de la production culturelle. Elles sont aussi accoutumées par leur socialisation à transposer leurs appétences de genre dans des modèles et, plus largement, un universel raconté majoritairement au masculin singulier[353].

Nous allons maintenant aborder la dimension identificatoire des modèles mis en avant par les femmes rencontrées.

9.B. MODELES IDENTIFICATOIRES

Nous utiliserons, dans cette partie, les goûts de nos enquêtées comme indicateurs de leur façon de s'identifier, c'est à dire de donner dans l'entretien, une image plus ou moins cohérente d'elles-mêmes. Nous nous appuierons pour cela sur la définition que Pierre Bourdieu[354] donne des goûts.

> *« Pour qu'il y ait des goûts, il faut qu'il y ait des biens classés, de "bon" ou de "mauvais goût, "distingués" ou "vulgaires", classés et du même coup classants, hiérarchisés et hiérarchisants, et des gens dotés de principes de classements, de goûts, leur permettant de repérer parmi ces biens ceux qui leur conviennent, ceux qui sont "à leur goût". Il peut en effet exister un goût sans biens (goût étant pris au sens de principe de classement, de principe de division, de capacité de distinction) et des biens sans goût. (…) On arrive à une définition provisoire : les goûts, entendus comme l'ensemble des pratiques et des*

351 *Où sont les femmes ? saison 2015-2016* (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, août 2015). Disponible à l'URL : http://www.sacd.fr/fileadmin/actualites/2015/ousontlesfemmes2015/ousontlesfemmes2015.pdf consultée en avril 2016

352 *Observatoire 2016 de L'égalité Entre Femmes et Hommes Dans La Culture et La Communication* (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016). Disponible à l'URL : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapports/Observatoire-2016-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication consultée en juin 2016

353 En effet de nombreuses chercheuses ont mis en avant l'universalité des modèles comme dissimulant un « masculin neutre » que De Singly synthétise en écrivant : *« Dans le cadre d'une théorie de la domination, on pourrait aller jusqu'à penser que le "masculin neutre" est un* "larvatus prodeo" *(s'avancer masqué) qui permet au genre masculin de passer pour invisible, le plus fréquemment, et donc de prétendre à l'universel (...), là où le genre féminin est presque toujours marqué. »* p. 163 in François de Singly, 'Le masculin pluriel', *Travail, genre et sociétés*, 29.1 (2013), pp.161–168.

354 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie* (Paris: Ed. de Minuit, 2002). pp.161-162

propriétés d'une personne ou d'un groupe sont le produit d'une rencontre (d'une harmonie préétablie) entre des biens et un goût (…). Parmi ces biens, il faut faire entrer, au risque de choquer, tous les objets d'élection, d'affinité élective, comme les objets de sympathie, d'amitié ou d'amour. »

Nous garderons à l'esprit que les femmes rencontrées se positionnent en s'identifiant à certains éléments culturels et en se distinguant d'autres.

Nous partirons également de l'idée que les acteurs sociaux sont parcourus de différentes logiques d'actions, parfois contradictoires qui constituent leur identité de manière hétérogène. Nous tenterons donc de percevoir les propos de nos enquêtées comme des signes de ce que Lahire[355] appelle *« les plis singuliers du social »*.

« La métamorphose du pli ou du plissement du social est pour nous doublement utile. Tout d'abord, le pli désigne une modalité particulière d'existence du monde social : le social (et ses logiques plurielles) en sa forme incorporée, individualisée. Si l'on se représente l'espace social dans toutes ses dimensions (économiques, politiques, culturelles, religieuses, sexuelles, familiales, morales, sportives, etc., ces dimensions grossièrement désignées étant elles-mêmes en partie indissociables et en partie décomposables en sous-dimensions) sous la forme d'une feuille de papier ou d'un morceau de tissu (il s'agit donc géométriquement d'une structure plane), alors chaque individu est comparable à une feuille froissée ou à un tissu chiffonné. Autrement dit, l'acteur individuel est le produit de multiples opérations de plissements (ou d'intériorisation) et se caractérise donc par la multiplicité et la complexité des processus sociaux, des dimensions sociales, des logiques sociales, etc., qu'il a intériorisés. Ces dimensions, ces processus ou ces logiques (ces contextures) se plient toujours de façon relativement singulière en chaque acteur individuel, et le sociologue qui s'intéresse aux acteurs singuliers retrouve en chacun d'eux l'espace social froissé, chiffonné. »

Nous avons vu, dans les propos des femmes rencontrées, que leurs goûts donnent une image de la façon dont elles souhaitent se définir comme artiste.

Les goûts culturels d'Anaëlle à l'adolescence, par exemple, sont une manière de se distinguer du milieu de la musique classique dans lequel elle évolue et des jeunes de son âge. Elle réactive cette façon de se distinguer en rejetant les musiques « commerciales » qui passent à la radio aujourd'hui et qu'aime sa fille.

« J'aimais les 2. Mais c'est vrai que pour mon plaisir je n'écoutais pas, je n'écoutais pas du classique. Voilà.
-Ouais comme tous les ados par rapport à leurs parents ?
-Voilà. Mais même pas par rapport à mes parents mais même par rapport à mes goûts personnels. C'était pas une rébellion hein, c'était, c'était moi mes goûts ils allaient plus vers Bruce Springsteen tu vois (rires) que vers Dvorák.
-Bon alors plus par rapport à l'époque alors ?
-Oui. Tu vois maintenant, maintenant c'est encore autre chose. Moi je vois ma fille qui écoute un paquet de merde, enfin bon !
-Mais c'est la mode ?
-C'est la mode, moi je n'étais pas à la mode parce que la mode à mon époque c'était la new-wave, c'était Depeche Mode, Cure, et puis j'avais des copines qui étaient un peu pointues tu vois là dessus, qui étaient un peu branchées et puis, moi je n'aimais pas du tout ça. Moi j'étais plutôt Rock'n roll. »
« Mais sinon ouais j'aime bien tout, je n'ai pas d'a priori. J'ai pas d'a priori sauf Maître Gims et Black M (rires).
-Il ne faut pas allumer la radio alors !
*-Non mais ****** (sa fille) à chaque fois moi je mets France Info dans la douche là, dans*

355Bernard Lahire, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action* (Paris: F. Nathan, 2001). p.233

la salle de bains. Et à chaque fois que je reviens il y a NRJ. Donc je remets France Info (rires) ! »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Ce que ne dit pas Anaëlle dans cet extrait, c'est que ses « dégoûts » musicaux sont aussi l'exact opposé de la musique à laquelle elle participe. Nous opposerons notamment les dégoûts d'Anaëlle et ses projets professionnels selon deux axes : une musique R'N'B' conçue pour la danse contre une musique chanson française conçue pour l'écoute, des textes rythmiques dans un vocabulaire familier contre des textes poétiques et des inspirations littéraires. Dans son identification personnelle, elle se situe dans le même type de choix artistiques que ceux des projets professionnels auxquels elle choisit de participer. La musique qu'elle aime s'apparente de plus en plus à la musique qu'elle fabrique dans le cadre de son travail.

Inès se choisit des modèles parmi des artistes appartenant à d'autres arts que le sien. Elle se positionne vis-à-vis de la forme mais surtout par rapport au fond des projets artistiques qui lui importent particulièrement. Certes, l'esthétique lui importe, mais c'est surtout les valeurs des projets qu'elle met en avant.

« Après il y a plein de choses que j'aime, la BD, la peinture. Après quand on construit un film il faut s'intéresser à beaucoup de choses parce que, justement tout ce qui est lumière, cadre, tout ça c'est... On peut s'inspirer de la peinture par exemple. On peut s'inspirer... Bon moi j'aime bien regarder ce qui se passe autour de moi. Moi je suis très attirée par le réel en fait. Donc des situations, que les gens vivent ou que je vois ou que... J'aime bien ça en fait. (…) j'aime bien Enki Bilal, c'est quelqu'un que j'aime bien parce que... Alors j'aime bien son, son dessin mais en plus j'aime bien sa réflexion aussi derrière. J'aime bien les gens qui sont engagés et qui... Qui mettent des choses, dans leur travail en fait. Pas des justes : "Tiens je vais dessiner un truc et puis on verra bien ce que ça donne quoi." Lui il y met quand même quelque chose de vachement, pas lourd mais... Il y a de l'historique, il y a du philosophique, voilà... Ça j'aime bien ça. »

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès se dit *« très attirée par le réel »* et elle revendique le fait d'apprécier *« les gens qui sont engagés »*, elle s'identifie ainsi aux artistes qui donnent à leurs œuvres une fonction sociale, pour elle ce qui est créé doit être porteur de sens.

Les œuvres qui marquent Pauline sont celles qui interpellent, qui surprennent, dans lesquelles s'affirment une recherche technique et formelle particulière.

« Quand je faisais des études en cinéma il y a certains réalisateurs sur lesquels j'ai bien bloqué, pas mal David Lynch, même s'il a fait plein de trucs différents, même dans des formes un peu différentes comme Twin Peaks, j'aime bien ce, ce truc un peu loufoque, des fois un peu étrange et... Après, en littérature je ne lis pas beaucoup, du coup j'ai des fois des, voilà un bouquin qui va complètement me retourner mais je ne lis pas forcément les autres du même auteur (rires) donc euh... Là j'ai lu "Anima" de Wajdi Mouawad, et c'est un f, un livre qui m'a beaucoup, beaucoup bousculée (rires) mais euh... Mais voilà j'ai pas forcément cherché à connaître toute l'œuvre de cet auteur. (…) Si après dans les arts plastiques il y a certains, c'est pareil je ne vais pas creuser à fond un sujet mais il y a certains artistes j'aime bien quand même suivre un peu. Il y a un gars qui s'appelle Matthew Barney qui était, pour l'anecdote le compagnon de Björk, et qui, ben lui régulièrement sort des espèces d'œuvres sur lesquelles il a passé énormément de temps, genre des films qui durent 3 h ou quoi et j'essaye quand même de suivre un peu son cheminement même si je ne comprends pas grand-chose (rires) à ce, sûrement à tout ce

que contient, ce que contiennent ses œuvres mais, ça me... ça m'interpelle donc voilà, je m'y intéresse quand même. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Elle s'affirme ainsi proche d'un art qui vise une recherche plastique, un aboutissement intellectuel. Pauline s'identifie aussi à des artistes qui sont connus pour la diversité des médias artistiques qu'ils mobilisent : Lynch est cinéaste, photographe, musicien et peintre ; Wajdi Mouawad est metteur en scène, auteur, comédien, plasticien et cinéaste ; Matthew Barney est dessinateur, photographe, cinéaste, vidéaste et sculpteur. Pauline se reconnaît certainement dans cette diversité des modes d'expression puisqu'elle-même est à la fois musicienne mais aussi plasticienne, vidéaste, comédienne et metteuse en scène.

Pauline, Inès et Anaëlle utilisent les noms propres des artistes pour désigner leurs goûts et leurs dégoûts. Ainsi, elles adoptent une position observée par Nathalie Heinich[356] chez les écrivains et décrite par cette chercheuse comme paradoxale. Elles s'identifient à une communauté d'artistes mais cherchent aussi à s'en distinguer, à se singulariser en employant des noms de personnes, des signatures pour marquer leur reconnaissance de l'individualité des créateurs.

« Articulant la solitude de l'écriture avec l'aspiration à l'universalité littéraire, la référence récurrente aux noms propres d'écrivains est le lieu d'un possible compromis entre l'exigence d'une singularité de l'œuvre et la nostalgie d'une communauté des personnes. Et elle est, en même temps, un outil de modélisation d'une identité à la fois fortement investie et largement indéterminée, et qui ne peut se couler dans des formes collectives, subsumées sous le nom commun d'"écrivain", qu'à condition de les individualiser par l'imposition du nom propre affiché dans la signature. »

Faustine, qui a appris la pratique de la danse par le hip-hop, se sent plus proche, culturellement de cet univers que de la danse contemporaine dans laquelle elle évolue professionnellement.

« Enfin mon trip, ce qui me plaît, ce qui m'a appris à, enfin ce que j'ai aimé apprendre c'était la danse hip-hop. Je ne me reconnaissais pas du tout dans les cultures danse contemporaine, danse jazz ou classique ou tout ça. Donc vraiment la culture c'était, c'est la danse hip-hop. Après ça m'a donné un langage, ça m'a donné un, j'ai fait mon langage disons. Et je m'en sers en termes de corps chorégraphique je pense. Je m'en sers comme langage mais je ne suis pas dans la danse hip-hop en termes chorégraphique j'aimerai, enfin j'ai envie de dire. Après j'adore vraiment, ouais, j'ai la culture, enfin voilà c'est ma culture mais, mais je la mélange avec d'autres choses quoi, voilà. Parce qu'en termes de, les chorégraphes en danse hip-hop il n'y en a pas qui me flashent vraiment. »

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Nous avons ici l'impression que Faustine revendique une forme d'authenticité, c'est avec une culture urbaine et populaire qu'elle s'est mise à aimer la danse, elle « *ne se reconnaissait pas du tout* » dans la danse institutionnelle. Aujourd'hui elle semble avoir fait du chemin vers cette forme de culture plus « légitime » puisqu'elle appartient désormais à un monde professionnel dans lequel son rapport aux institutions et à la culture légitime est forcément modifié. Pour reprendre les termes de Bernard Lahire on pourrait donc parler pour Faustine *« d'expériences de socialisation culturelle*

356Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.155

hétérogènes »[357] qui l'ont amenée à des *« dissonances culturelles »*[358] qui la conduisent à faire cohabiter en elle des éléments de culture légitime et moins légitime.

Sandrine évolue dans le domaine professionnel de la photographie et, pour elle, les événements institutionnels à ne pas rater sont les festivals d'Arles et de Perpignan où sont présentés respectivement la photographie « d'art » et le reportage.

> *« Quand j'étais à Lyon ça a été une grande découverte parce que je me suis rendu compte que, je connaissais ben pas grand-chose à la photographie contemporaine notamment. L'histoire de la photo m'a passionnée. Moi j'ai découvert, j'ai redécouvert des grands photographes dont on connaît tous les noms ! Mais vraiment en rentrant dans leur œuvre, pff, là je me suis pris des claques monumentales ! Je me suis mise à beaucoup aimer Arles (lieu d'un grand festival de photo contemporaine annuel), j'ai bouffé Arles comme une folle à tout voir (Rires) à passer des journées entières à arpenter la ville, je me suis régalée. Depuis quelques années je vais à Visa pour l'image (festival de photo journalisme à Perpignan) et j'ai découvert aussi que c'était vraiment une écriture photographique, que j'aime énormément, vraiment. Voilà, bon tout ça, ça mature quoi. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine se présente donc comme une artiste « naïve », au sens où elle dit qu'elle ne *« connaissait (…) pas grand-chose à la photographie »*. En revendiquant cette relative « ignorance », elle met en valeur l'importance de la « découverte » qu'elle a pu faire en se rendant à des expositions contemporaines de photographies. En redécouvrant les aspects les plus institutionnalisés de l'art auquel elle participe, elle revendique la façon dont son regard est influencé par ces nouvelles recherches formelles, par ces réflexions contemporaines sur le mode d'expression artistique qu'elle s'est choisi.

Berthille exprime, quant à elle, sa progressive acculturation aux codes de la chanson contemporaine. Elle explique qu'il ne s'agissait pas au départ de son univers, puisqu'elle était danseuse contemporaine, mais qu'elle a appris à apprécier certains éléments de cette culture musicale.

> *« Moi à la base je n'y connais rien à la chanson, c'est pas mon truc à la base la chanson, je n'ai jamais... Un peu comme, enfin, En fait c'est marrant c'est petit à petit en faisant les concerts que les gens me parlent de ce genre de choses et que je découvre, je découvre. Ben genre Alain Leprest que j'ai découvert il n'y a pas longtemps enfin toute cette, tous ces gens-là de la chanson française moi je n'étais pas du tout là-dedans à la base. »*

Berthille, 35 ans, auteure-compositeure-interprète.

Comme chez Sandrine et Faustine précédemment, on perçoit bien avec Berthille que les goûts culturels sont des trajectoires qui se construisent dans le temps. C'est notamment l'analyse présentée par Aurélien Djakouane[359] qui nomme ces modifications chronologiques *« variations synchroniques »*. Parmi les propos des femmes rencontrées au cours de cette enquête on voit bien

357Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*, Collection Essais & Recherches (Paris: Nathan, 2002). p.211

358Bernard Lahire, *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi* (Découverte, 2004). p.180

359Aurélien Djakouane, 'La carrière du spectateur', *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 2011 p.11 : *« Au sein des parcours de spectateurs, la participation culturelle varie de manière significative suivant les différentes étapes du cycle de vie. Ainsi, à chaque grand moment de l'existence les pratiques et les goûts culturels peuvent être modifiés. »*

que les *« étapes »* du cycle de vie évoquées par ce chercheur sont ici autant de moments correspondants à l'évolution de leurs carrières professionnelles qui modifient leurs goûts. Les modèles cités servent donc à construire l'identité que se donnent les femmes rencontrées mais cette identité est un processus qui se bâtit dans le temps et, loin d'être figé, évolue sans cesse, parfois traversé de contradictions.

Nous allons maintenant effectuer une mise au point sur les éléments retenus des modèles auxquels se réfèrent les enquêtées.

9.C. CE QUI EST RETENU DES MODELES

En procédant aux choix de goûts ou de modèles, les artistes rencontrées semblent faire œuvre d'une mise en cohérence de l'image qu'elles donnent d'elles-mêmes. Ainsi, même si l'identité est multiple, dans le cadre de l'entretien les créatrices vont essayer d'organiser leurs appétences pour dessiner des logiques d'actions cohérentes, des grands principes artistiques, comme l'a observé Nathalie Heinich[360].

> *« Dans un monde particulièrement soumis à la tension entre des principes hétérogènes, comme l'est le monde littéraire et artistique, c'est la capacité de construire une cohérence entre ces principes qui fait, pour l'essentiel, la compétence identitaire, permettant au sujet de s'orienter, sans se perdre lui-même, entre des valeurs incommensurables ou contradictoires. Cette exigence de cohérence s'avère tout aussi indispensable à la compréhension des cas rencontrés que, dans d'autres domaines, l'exigence de justice. Sans elle en effet, tout sujet serait réduit, soit à vivre univoquement et à tous les moments de son existence selon une seule dimension ; soit à laisser l'inévitable hétérogénéité des moments de l'existence engendrer l'éclatement de tout principe moral, dans l'obéissance passive à la pure contingence, voire l'éclatement de l'identité. »*

Nous mobiliserons dans cette partie, l'idée d'une compétence identitaire chez les artistes interviewées lorsque nous tenterons d'analyser ce qu'elles retiennent des modèles qu'elles se sont choisis.

Howard Becker[361] note également que les logiques guidant un artiste qui crée ne sont pas choisies au hasard mais sont porteuses de valeurs bien précises.

> *« Pour en revenir à l'utilité d'une esthétique pour un monde de l'art, nous pouvons remarquer qu'une esthétique solidement étayée guide dans leur travail ceux qui prennent directement part à la production d'œuvres d'art précises. Quand ils prennent les innombrables décisions qui confèrent progressivement à l'œuvre son aspect définitif, ils songent notamment à ce qui peut justifier ces décisions qui confèrent progressivement à l'œuvre son aspect définitif, ils songent notamment à ce qui peut justifier ces décisions. Bien sûr, un artiste ne rapporte pas toutes les questions de détail à des fondements philosophiques d'ordre général avant de les résoudre, mais il sait à quel moment ses décisions vont au rebours des théories, ne serait-ce qu'en éprouvant une vague insatisfaction. Une esthétique générale intervient de manière plus explicite dès que quelqu'un propose une modification notable de la pratique courante. »*

Les remarques de Howard Becker au sujet de l'esthétique sont, à mon avis, dans le cadre de mon enquête, généralisables à l'éthique de la création. En effet, je pense que les artistes s'inspirent de modèles pour choisir les valeurs qu'elles veulent accorder à leur travail.

360Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000). p.51
361Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 2006). p.149

Ainsi, Morgane s'est directement inspirée de tableaux célèbres pour appliquer sa démarche de recherches picturales. Elle justifie cette décision en expliquant que dans ces « grandes » œuvres existent déjà des structures qui fonctionnent et qu'elle peut remobiliser.

> *« J'ai réactivé en 2009 avec les œuvres célèbres. Tous les peintres, même tous les grands peintres je dirais, sans dire que j'en suis un, à un moment donné passent par là. Ont besoin de travailler sur des références, sur d'autres artistes, voir un peu la structure des tableaux, le cheminement des couleurs, de la lumière, comment ils ont bossé... Ça a un petit côté rassurant aussi. Et ça permet de travailler sur des choses tangibles, qui fonctionnent. Qui sont déjà structurées, qui sont des chefs d'œuvre en fait. Donc j'ai fait beaucoup ça, je me suis beaucoup inspirée et puis alors tout le monde y est passé hein ! Les impressionnistes, les surréalistes, la Renaissance, le Moyen-Age, tout ! »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

En adoptant une telle démarche de « reprise » de chefs d'œuvre, Morgane mobilise ses connaissances en Histoire de l'Art au profit de son œuvre. Elle se sert de la construction des normes culturelles de son champ d'exercice (la peinture) pour réaliser une œuvre personnelle et subjective (revisitée) qui s'inscrit dans une nette filiation et s'identifie à un héritage.

D'une manière assez similaire – bien que moins historique – Nolwenn se réfère à des artistes contemporains bien reconnus par les institutions. En se comparant à ces artistes, elle se représente leurs œuvres comme un but à atteindre, l'objectif de son itinéraire artistique.

> *« Je suis plein d'artistes en même temps. Donc c'est difficile exactement de te dire quels artistes je suis le plus parce que je, pour moi on fait partie d'une, tu vois d'un mouvement, d'une, d'un ensemble et que... Moi je sais qu'il y a une exposition de Pierre Huyghe je cours, une exposition de Jan Fabre je cours, là je vois par exemple il y a une jeune artiste dont j'apprécie énormément le boulot c'est Rachel Labastie dont on entend de plus en plus parler. Euh, exposition de Frédérique Lucien c'est pareil je cours, après des grands comme Rebecca Horn, à chaque fois ça me fout des grosses claques, en me disant : "Oh putain ma cocotte t'es petite, il va falloir y aller !" Voilà, donc pff... Je peux, je peux dire que je suis habitée et influencée en permanence quoi. Mais tout en restant moi. Voilà. Je reste ouverte à toutes les propositions. (…) Aujourd'hui, aujourd'hui en fait je me, j'ai défini suffisamment bien ma pratique artistique pour ne plus, pour être complètement apte à, recevoir et à découvrir, des boulots, d'autres boulots artistiques qui vont me nourrir, qui ne vont pas m'influencer en ça mais qui vont me nourrir. Qui vont me nourrir et qui vont me foutre des baffes et des coups de pied aux fesses. Voilà. Et qui vont me rendre un peu jalouse et du coup c'est la meilleure carotte pour que j'avance plus vite ! (Rires) Donc des sentiments de, ouais d'aller plus loin quoi. Plus ça. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Si Nolwenn se perçoit *« toute petite »* par rapport aux modèles qu'elle cite, elle reconnaît à la fois *« s'en nourrir »* et recevoir *« des grosses claques »*. Il semble donc que Nolwenn, si elle n'est pas directement influencée par ces travaux, se compare à eux - jusqu'à en devenir *« jalouse »* - mais c'est grâce à cette comparaison qu'elle « avance » dans son parcours qu'elle se représente comme assez linéaire. Ce qu'elle retient de ces modèles c'est donc un aspect bouleversant, un ensemble de remises en question esthétiques qui la pousse à approfondir son travail.

Chantal reconnaît qu'il existe deux types de modèles : ceux dont le travail l'inspire, comme Ron Muek, et ceux avec lesquels elle aimerait bien travailler, comme Claire Dancoisne. Il ne s'agit pas du même type de modèles car de l'un elle retire la forme, l'esthétisme et les questionnements sous-

jacents à l'œuvre, de l'autre elle retire une manière de travailler et une ambiance de spectacle dans lesquelles elle se reconnaît et auxquelles elle aimerait appartenir.

> *« Il y a un artiste qui me marque beaucoup et que je vais retourner voir parce que par chance il réexpose à la Fondation Cartier là à Paris, c'est Ron Mueck. C'est un artiste qui travaille sur le réalisme mais c'est, ce qu'il fait c'est incroyable, c'est... (silence) (...) Parce que du coup il fait des humains en fait, il reproduit des humains mais qui ne sont pas à la même échelle que nous. Et je crois que c'est bien parce que, ben je sais que moi la première expo que j'ai vu de lui je, j'essayais, enfin c'est vraiment la différence d'échelle qui m'a permis d'avoir un peu de, un peu de distance et de, de pas être gênée par, par ce réalisme extrême. Alors que c'est des personnes qui sont figées puisqu'elles sont fabriquées. Et euh, mais la ressemblance est telle qu'on aurait l'impression de, c'est très étrange, d'avoir un humain à côté de soi qui ne, qui ne bouge pas ! On ne ressent pas du tout ça avec une sculpture en marbre ou même, même parfaitement faite, même hyper réaliste la matière fait qu'on a une distance et on n'a pas de problème d'identification ou quoi. Mais lui c'est tellement la reproduction parfaite mais jusque dans le grain de la peau, jusque dans l'implantation des cheveux, c'est euh, c'est un travail de fou ! Il est fou ce mec ! (rires) C'est incroyable. (...) Et puis après en matière de compagnies ben ça va être un peu des compagnies vers lesquelles j'aimerai bien me tourner, mine de rien, à qui j'aimerai bien faire coucou. C'est le, le théâtre de la Licorne à Lille, Claire Dancoisne qui a fait le, "Le Bestiaire forain" je crois que ça s'appelait. Je sais pas elle construit tout un monde, le travail des masques est, le travail des masques est vraiment, vraiment beau, il y a, il y a de, de l'objet animé, il y a... C'est super beau. J'adore l'ambiance du spectacle, vraiment j'aime bien. (...) Mais en tout cas j'aime, j'aime bien l'ambiance, j'aime bien ce qui sort au niveau esthétique. »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Ce que Chantal conserve de son premier modèle, ce sont les éléments qui la surprennent, s'éloignent de ce qu'elle a l'habitude de voir ou des normes qu'elle a pu intégrer des mondes de l'art. Ce qu'elle retient de son second modèle, c'est une ambiance de travail à laquelle elle s'identifie, dans laquelle elle est à l'aise et dont elle se sent proche.

Comme Chantal, Pauline cite parmi ses modèles les gens avec lesquels elle aimerait ou a aimé travailler et ceux dont le travail l'inspire. Elle distingue ces deux catégories de personnes dans sa façon de parler de leurs œuvres. Elle parle en effet de Dominique A comme de l'artiste, la personne qu'elle a pu rencontrer alors qu'elle évoque Caribou ou Four Tet pour la qualité de leurs réalisations.

> *« Là en ce moment je n'écoute pas beaucoup de musique, j'écoute, si j'ai écouté là dernièrement, mais c'est pas tant que ça m'inspire personnellement, le disque de Dominique A qui vient de sortir. Mais ça c'est plus un attachement humain parce qu'en fait on a été amené à le rencontrer via le projet ******* (nom de son projet musical actuel) donc on a fait des premières parties, du coup on s'est, on a échangé plein de choses. C'est une personne humainement qui est vraiment très attachante. Et du coup ben ça donne envie de suivre son chemin artistique même si je le suivais pas jusqu'à présent en fait. Après quand j'ai par exemple bossé sur le deuxième disque là j'ai eu un peu des, des artistes sur lesquels j'ai fait un blocage et que j'ai écouté en boucle. Donc souvent c'est des gens plutôt de la sphère électro mais, qui sont un peu border-line, genre James Blake ou des, je ne sais pas, j'écoutais Four Tet ou Caribou (deux projets d'artistes hommes, en solo respectivement Kieran Hebden et Daniel V. Snaith) c'est des, des gens qui parfois utilisent des voix, sont dans des, des schémas électro pas très carrés qui font des fois des trucs un peu bizarres et surprenants quoi. (…) J'avais vraiment envie de, justement peut-être cette obsession de réécouter les choses c'est essayer de comprendre, comprendre comment ils ont généré tel type de son comment, comment ils en sont arrivés à des, des formes aussi sophistiquées alors, enfin t-t-... voilà. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Dans les propos de Pauline nous distinguons nettement deux types de modèles qu'elle n'essaye pas de mettre en cohérence. L'un qu'elle admire pour le relationnel, le rapport humain qui s'est tissé, l'autre ensemble qu'elle apprécie pour la recherche formelle et l'aspect technique et esthétique de leur travail. Dans le cas des modèles que Pauline apprécie pour leurs formes on peut noter qu'elle met en avant la démarche de recherche personnelle, d' « immersion » dans les œuvres qu'elle a faite. A travers ce processus, elle relève la façon dont elle a cherché à *« comprendre »* les créations afin de suggérer un processus de transformation et d'appropriation de ses travaux artistiques.

Les modèles que se choisit Ielena sont, eux, assez proches de son travail. Elle s'identifie à des artistes qui travaillent comme elle sur le corps, sur l'espace, sur le visuel, elle ne cite aucune forme de théâtre très « traditionnel » ou « classique » dans lequel le texte serait important.

> *« En fait tout ce qui est le milieu de la danse, et euh, j'aime beaucoup. C'est tout des choses en salle. Après c'est plutôt des, c'est comme dans le cinéma, c'est pas des auteurs ou des cies particulièrement qui me plaisent ça va être tel spectacle que j'ai vu ou... Tel artiste dont j'ai vu une expo. Il y a Kimsooja qui est une artiste coréenne dont j'aime énormément le travail, il y a Peeping Tom (cie fondée par 1 femme et 1 homme), il y a une artiste belge dont j'ai oublié le nom qui travaille beaucoup sur le corps, les choses qu'on avait faites un peu à ********** (école de théâtre privée parisienne où elle a suivi une formation) mais qu 'elle a détourné de manière hyper belle. Sur le corps, des corps objets un peu. (...) Elle travaille beaucoup sur des spectacles où elle transforme le corps humain en une espèce d'immense objet, c'est assez chouette. Après, oui il y a des, des œuvres, des œuvres qui me plaisent plus que, je n'ai pas un artiste auquel je m'accroche. J'ai des gens que je suis beaucoup mais que, c'est plus, genre Jodorowsky, j'aime beaucoup. Tout ce qui est de l'ordre du théâtre panique Arabal, Jodorowsky, voilà. (...) Et quand je vais commencer à travailler sur une création généralement je vais aller chercher, explorer et puis je découvre des, des nouvelles œuvres ou des nouveaux artistes qui sont inspirés, qui me parlent. Par exemple là quand j'ai travaillé avec les petits vieux, là il y a un artiste qui s'appelle Thierry Thieû Niang, qui a fait un spectacle qui s'appelle, sur "Le sacre du printemps" avec que des personnes âgées, ben voilà ça m'avait beaucoup touché. (…) Et puis évidemment ben Pina Bausch qui m'a, je l'ai découvert tard elle, et ça m'a... C'est quelqu'un qui a beaucoup bougé mon regard sur les choses. (…) il y a le théâtre expressionniste allemand. Quand j'étais au lycée en fait, mais c'est moi qui ai découvert, quand j'allais au CDI un auteur qui s'appelle Franz Wedekine. Voilà. Donc en théâtre tout ce qui est de l'ordre de l'expressionnisme allemand d'avant guerre là ça me plaît beaucoup. Mais ce n'est pas, en fait je ne suis pas attirée par le théâtre euh... Je ne suis plus attirée, peut-être que je vais y revenir mais au début c'était l'écriture, ouais les spectacles, dans l'écriture théâtrale en fait, j'aimais beaucoup les pièces de tout cet univers là. L'expressionnisme allemand. Mais c'est vrai qu'après quand je m'y suis vraiment plongée de manière professionnelle et que j'ai vu des spectacles, les choses qui me parlent le plus c'est des choses avec le corps. Le théâtre d'objet, le corps, le visuel, tout ce qui est l'image. Même dans le spectacle ********** (sa dernière cie avant l'actuelle) on utilise peu les mots, on n'est pas vraiment dans du jeu de comédien, quoi on parle mais c'est entre danse et, c'est entre mouvement et paroles. On n'est pas sur du théâtre classique. Mais même quand j'ai fait arts du spectacle j'étais allée en ciné-photo, je n'étais pas allée en théâtre. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

A travers le discours de Ielena, nous pouvons observer ici à l'œuvre, le processus de mise en cohérence. Elle puise dans ses aspirations ce qu'il faut d'éléments choisis pour évoquer ce qui caractérise son propre travail artistique dans ses œuvres. Elle rejette par exemple le *« théâtre classique » ;* dans sa formation elle met en avant son travail sur le visuel et l'espace pour souligner à

quel point ses œuvres sont proches des esthétiques contemporaines du théâtre et portent la singularité de la recherche formelle.

Quand Annie évoque ses modèles, elle choisit d'insister sur le fait qu'elle ne *« pique pas d'idées »*, elle souligne ici sa singularité d'artiste qui va voir d'autres œuvres mais porte la sienne de manière relativement autonome.

> *« Alors je vais voir des spectacles oui. J'adore ça. Tu vois hier soir je suis encore allée voir, et ce qui est très drôle en fait ce qui se passe, c'est que non ! Pratiquement je ne peux pas dire que je m'en inspire. En tous les cas pas consciemment du tout. Pas du tout. Je ne pique pas d'idées. Voilà. Si c'est tu vois dans ce... Mais même dans la, aussi bien en tant que metteur en scène même si je suis pas metteur en scène mais tu vois le fait de faire des ateliers où il y a des spectacles, bon, tu fais de la mise en scène automatiquement. Euh... Donc ni en tant que metteur en scène, formatrice et metteur en scène et tu vois en tant que comédienne, ça marche pas. La mémoire ne marche pas comme ça ! Tu vois ou... Il faudrait que je prenne des notes quand je suis en train de regarder et non je le fais pas, jamais je l'ai fait et je peux pas le faire. Oh pas par honnêteté et c'est rien de tout ça hein ! C'est juste que je suis dedans et voilà je, j'ai pas fait d'études théâtrales, tu vois j'ai, j'ai ma petite nièce qui a fait classe théâtre, je sais pas comment ils appellent ça, donc ils allaient voir les spectacles et il fallait qu'ils prennent des notes en même temps et que toute la classe écrivait enfin bon... Bon ! Moi j'ai jamais regardé un spectacle comme ça et voilà. Donc non, ça ça marche pas. Par contre ce qui marche et qui est étonnant c'est que, j'adore voir un spectacle qui me plaît beaucoup, comme, comme tout le monde. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Annie met en avant le fait que, en tant que spectatrice, elle s'immerge dans un spectacle à tel point qu'elle ne peut pas porter dessus un regard extérieur, une analyse de ce qu'elle va retenir et qui peut lui servir. Nous pouvons lire à travers ce type de propos une nouvelle façon de se singulariser comme une artiste qui ne s'inspire pas directement d'autres œuvres pour ses créations[362].

Dans le même ordre d'idée Séverine explique que ce qui l'inspire chez Picasso, n'est pas tant ses tableaux que la façon dont il a métamorphosé son travail au cours de sa carrière.

> *« Moi quand je vois par exemple le parcours de Picasso, il, c'est extraordinaire ce type-là ! Il s'est remis en question jusqu'à la dernière heure. Alors c'est peut-être pas le plus sympathique des hommes, mais au niveau de sa recherche ! Il s'est toujours remis en question quoi ! Donc je... Et il a été génial dans beaucoup de domaines mais il a été génial parce qu'il ne s'est jamais reposé quoi ! Il s'est toujours remis en question, il s'est toujours... Mais moi il y a des périodes que j'aime et d'autres que je n'aime pas du tout chez lui mais, ce que je trouve génial c'est, son génie de recommencer à chaque fois en ayant le bagage qu'il avait et de se relancer dans la céramique, dans le, enfin faire des choses totalement nouvelles pour lui. Et ça je trouve ça, je trouve qu'il avait cette qualité-là quoi. Enfin il n'y a pas que lui mais entre autres, C'est un des plus beaux exemples je trouve d'artiste qui ne s'est pas reposé sur ses lauriers quoi. Et qui a toute sa vie, jusqu'à la fin de sa vie cherché, cherché, cherché à faire... A faire passer quelque chose, de*

362Comme l'explique Heinich, le régime de singularité ne signifie pas la rupture complète avec les modèles : *« Loin de constituer une situation d'anomie, c'est à dire un brouillage des repères et d'absence de critères, le régime de singularité, associé au régime vocationnel, est dûment structuré, avec des critères d'excellence qui sont tout sauf laissés à l'arbitraire ou à la recomposition perpétuelle. La démarcation entre grands, moyens et médiocres artistes y demeure un enjeu important, qui occupe bien des énergies, à l'opposé d'un renoncement "anomique" à la mise en ordre, aux hiérarchies, aux catégorisations. Par ailleurs, les formes de valorisation centrées sur la singularité reposent sur un rapport au temps bien spécifique, intégrant non seulement le passé des références organisant la construction des valeurs, et le présent d'une activité artistique de plus en plus tournée vers l'activation des réseaux, mais aussi et surtout l'avenir, dans la mesure la reconnaissance du singulier dans la modernité repose sur son caractère novateur, qui garantit la rupture avec les traditions antérieures : rupture qui risque de le condamner à la marginalité, sauf à être considérée comme point de départ de mouvement ultérieures, pivot autour duquel la tradition s'annule pour laisser place à ce qui deviendra une nouvelle tradition. »* pp.344-345

différentes manières (…) Il ne s'est jamais reposé sur ce qu'il savait faire. Et pourtant il savait faire beaucoup de choses. »

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Nous trouvons ici une synthèse des propos de plusieurs enquêtées. En effet, quand elles disent être inspirées par d'autres artistes, les femmes rencontrées le sont plus par les démarches artistiques et par les problématiques posées par les artistes (elles citent d'ailleurs plus souvent des personnes en général que des œuvres en particulier). Elles se servent souvent des modèles qu'elles évoquent pour mettre en avant des valeurs qui leur sont plutôt personnelles.

C'est aussi le cas de Louise qui affirme aimer chez les dessinateurs quand un travail est spécialement abouti, une posture particulièrement singulière. Ce qui l'inspire alors n'est pas le type de dessin mais la démarche *« très personnel(le) »* des créateurs. Pourtant elle insiste sur le fait qu'elle cherche à ne pas se laisser trop influencer par ce qu'elle apprécie.

« C'est très différent mais je pense que c'est des gens qui sont pointus dans leur domaine, qui sont allés au bout de quelque chose et qui ont un travail très personnel. (Long silence) J'aime beaucoup le dessin aussi de Terreur graphique, enfin non, je ne sais pas si je pourrais continuer assez longtemps parce que je n'ai pas toujours la mémoire des noms mais... Et je ne travaille jamais avec des livres ouverts autour de moi. Jamais, jamais.
-Donc ce n'est pas lié à votre travail c'est plutôt des choses que vous aimez ?
-Ben forcément que... On ne peut pas dire qu'on est inatteignable, et ininfluençable, ce serait dommage. Mais en tout cas j'essaye de ne pas l'être directement. »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Nous pouvons observer ici le travail de la compétence identitaire évoquée par Nathalie Heinich. Louise cherche à revendiquer une forme de singularité même si elle reconnaît qu'une totale « autarcie » artistique n'est pas atteignable. Louise répond en cela à ce que Heinich[363] appelle *« l'impératif d'originalité »*.

Chez Sandrine, l'impératif d'originalité se traduit par une façon de chercher, par moment, à se couper de ce qui se fait par ailleurs car cela pourrait nuire, d'après elle, à la créativité.

« Et par rapport à des photographes, je n'arrête pas de regarder le travail des photographes, et parfois même je dois m'arrêter parce que, ben parce que je me perds un peu sinon et... Ben pas que je me perds mais on a trop de, voilà il faut pas se laisser non plus, il y a des moments il faut savoir, et ça c'est Sluban (photographe français connu) qui nous a dit ça lors du workshop c'était très juste, quand on est en période de création il faut arrêter. Il faut rester concentré sur son sujet sinon c'est vrai que c'est... Alors soit on se dévalorise, ça dépend un peu de son fond de caractère mais soit on se dévalorise en disant : "Ben de toute façon moi c'est nul ! Regarde lui c'est trop bien ce qu'il fait etc." Soit au contraire on est, on a tendance à aller vers alors que bon ben peut-être que ce qu'on est en train de faire c'est, voilà ça nous appartient donc c'est, par définition c'est unique, donc il faut le, faut le conserver ça. Et pas se laisser parasiter. »

363*« "Car l'écrivain qui compte est celui qui voit de ses yeux, entend de ses oreilles, touche de sa main, sent de tout son corps – et ne peut enfin que son œuvre ne trahisse ce qu'il est en lui d'unique et d'irremplaçable. Qu'il s'applique donc à fuir – s'il ne les a d'instinct évitées – les expressions toutes faites, les fausses grâces, les fleurs." Ce que Paulhan explicite là, c'est l'impératif d'originalité, fondamental en régime de singularité, grâce auquel l'écrivain peut inventer une écriture et, dans une certaine mesure, "recréer" la langue, infléchir cet instrument commun à tous, le faire évoluer en lui imposant sa marque propre, son "style" personnel. Pour cela, il lui faut se différencier non seulement des formes ordinaires (c'est le rôle de ces "fleurs de rhétorique" auxquelles recourent les écrivains mineurs), mais aussi des effets de rhétorique déjà standardisés par la tradition : il faut, autrement dit, affirmer son style propre tout en refusant les effets de style, pour espérer être un "écrivain qui compte". »* p.176 in Nathalie Heinich, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000).

Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine exprime assez bien l'idée qu'en se comparant à d'autres artistes on prend le risque de se dévaloriser (un peu comme Nolwenn au début de cette partie), de ne plus se faire assez confiance. Il faut donc, à certains moments de la création, d'après Sandrine, *« rester concentré(e) »* sur son projet personnel pour conserver ce qui le rend *« unique »* ce qui lui *« appartient »* en propre. On trouve ici exprimée une très forte injonction à la singularité.

Il semble que le même processus de singularisation soit à l'œuvre dans le récit d'Inès. En effet, elle met en avant son goût pour les décors, appétence qu'elle cultive en regardant notamment beaucoup de photographies. Elle souligne le fait qu'elle ne *« copie »* pas les artistes dont elle s'inspire, comme Annie, Louise et Sandrine. Inès insiste sur l'idée qu'elle effectue une sélection (active) d'éléments qui vont nourrir son travail après une forme d'intériorisation et de personnalisation de ses influences extérieures.

> *« Je regarde beaucoup de bouquins de photos. Après j'ai pas forcément des artistes en tête mais euh... J'aime bien parce que... Là par exemple sur des décors du prochain film, il y a des décors où je n'arrive pas encore à visualiser. Alors j'ai regardé un bouquin de photos où c'était euh... Comment on appelle ça... En fait c'est des photographes qui ont pris des photos après, après des drames. Alors il y avait euh, Fukushima, il y avait le 11 septembre, et comment l'environnement est juste après un drame comme ça en fait. Du coup ça m'a intéressée de regarder ces photos là parce que justement dans ce film là il y a eu un enfant qui a été maltraité, par sa mère et qui revient chez lui en fait 30 ans plus tard. Et du coup comment cet appartement va apparaître au spectateur en fait. (…) Je suis très attachée aux décors en fait quand je fais un film. Pour moi tant que je n'ai pas les décors et ben je ne peux pas faire un découpage technique par exemple, je ne peux pas imaginer une image en fait. Donc j'aime beaucoup les décors, je fais vite les repérages. (…) Il y a des réalisateurs que j'aime beaucoup parce que... C'est pas forcément, comment dire, des gens que je copie ou que je... C'est pas ça mais j'aime beaucoup leur façon de... Soit pour ce qu'ils ont apporté au cinéma, soit parce qu'ils ont une façon de tourner particulière. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Dans cet extrait, nous relèverons la façon dont Inès transforme son admiration pour certains artistes en un goût tout à fait personnel pour les décors. Nous constatons une appropriation et une personnalisation des influences assez proches de celles observées dans l'ensemble de l'enquête.

Faustine tient des propos assez proches de ceux d'Inès quand elle cite un musicien chez qui elle apprécie le goût de l'improvisation. Elle effectue ainsi une sélection d'un élément distinctif de l'œuvre de cet artiste qui lui permet de caractériser son propre travail.

> *« Mais après je suis inspirée par d'autres artistes qui ne sont pas forcément dans la danse. (…) ben la musique c'est vraiment un truc qui porte. Je suis pas mal en ce moment, j'aime bien, et puis en terme de, de façon de faire, j'aime bien quelqu'un qui s'appelle Fantazio. Qui est pas mal dans l'impro aussi. Moi je travaille pas mal aussi à base, enfin à partir d'impro et dans le hip-hop il y a beaucoup ça. Lui il est bien dans l'esprit un peu plus rock mais ce n'est pas loin du hip-hop je trouve. Enfin ces cultures populaires un peu autodidactes en tout cas. »*

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Faustine retient de l'artiste qu'elle cite une *« façon de faire »* mais aussi une accointance avec

son capital culturel personnel, la proximité de cet artiste avec le monde du rock, du hip-hop, des *« cultures populaires »* semble aussi motiver Faustine à le sélectionner dans son récit.

Les enquêtées présentent donc chacune comme modèles quelques éléments particuliers des œuvres et des artistes qu'elles aiment. En mettant en avant un ensemble d'éléments isolés qu'elles combinent dans la mise en cohérence de leur identité artistique elles valorisent certains aspects de leur travail. Nous noterons en particulier qu'elles s'identifient essentiellement à des éléments proches de leur culture personnelle. Elles ne s'écartent que peu des valeurs consensuelles présentes dans leur univers professionnel. Ainsi elles jouent à la fois le jeu de la distinction mais aussi celui de l'appartenance, équilibrant leur singularité et la communauté à laquelle elles s'identifient.

Pour conclure ce chapitre nous retiendrons trois éléments au sujet des modèles que les femmes artistes ont évoqués dans le cadre des entretiens recueillis.

Premièrement il existe, dans les modèles revendiqués, une dimension genrée importante. En effet, si dans l'ensemble des hommes comme des femmes sont cités comme influence, les hommes artistes sont nettement majoritaires en nombre (64 hommes nommés contre 17 femmes, soit environ 20% de créatrices seulement). Nous pouvons en conclure qu'un effacement[364] des modèles féminins est bien à l'œuvre dans les mondes de l'art et nous en déduisons que ce fait ne peut pas être sans conséquence sur le déroulement de la carrière de nos enquêtées.

Deuxièmement, les modèles choisis jouent un rôle de support d'identification. La façon dont ils sont choisis semble représenter une manière pour nos enquêtées de se décrire en tant qu'artiste et de définir les contours de leur œuvre. Ainsi, en se choisissant des goûts et des dégoûts, les artistes rencontrées nous expriment qui elles sont, elles esquissent en tout cas l'image qu'elles veulent donner d'elles-mêmes.

Troisièmement, seuls certains éléments sont retenus des modèles sélectionnés. De cette façon, les artistes assurent qu'elles ne reproduisent pas simplement les œuvres qui les inspirent mais qu'elles s'approprient certains éléments afin de les modifier. Par la sélection et la transformation qu'elles opèrent elles revendiquent, à travers leurs modèles, une forme d'originalité et de singularité propre à la profession artistique. Elles s'affirment également comme actrices de leur parcours, ayant un rôle actif dans l'élaboration et la transfiguration de leurs choix culturels.

Nous allons maintenant introduire la vision de l'avenir que peuvent avoir les enquêtées et cette dimension n'est pas sans lien avec les constats que nous venons de faire, puisque, ici encore, il sera question du rôle déterminant des femmes artistes comme actrices de leur destinée.

364Nous choisissons de parler d'un effacement des modèles plutôt que d'une absence de ceux-ci puisque, comme nous l'avons expliqué au début de ce chapitre 9 les « grandes femmes » et les femmes artistes en particulier existent mais sont, globalement, moins visibles et moins reconnues que les hommes.

10. VISION DE L'AVENIR

Les propos recueillis lors des entretiens avec les femmes artistes rencontrées font état de beaucoup d'interrogations concernant leur avenir professionnel. En effet, dans une conjoncture économique qui leur paraît incertaine, elles se questionnent sur leur position sociale, sur leur rôle dans la société et sur leurs capacités ou non, à se maintenir dans leur profession d'élection.

Nous analyserons dans ce chapitre trois éléments récurrents des discours émergeant dans mon enquête.

Nous consacrerons une première partie aux éléments moteurs qui laissent penser aux créatrices que leurs parcours va se poursuivre dans une forme de continuité ou de renouvellement permanent mais sans rupture brutale[365]. Ce type de propos semble assez symptomatique de la vision proposée par Martucelli[366] de l'épreuve professionnelle comme une « *carrière* » (opposée à un « *itinéraire* »). En effet, les femmes interviewées se racontent comme dans une suite d'événements logiques dont la succession ne peut être qu'en cohérence avec leurs expériences précédentes.

> *« Si l'épreuve du travail est sans doute la plus marquante à ce sujet, bien d'autres sont concernées par cette distinction* (entre carrière et itinéraire). *Dans le cas de la carrière les événements sont saisis – transformés – en tant que séquences d'une série ; par celui de l'itinéraire, les événements gardent un caractère transitoire. Au sens plus large alors, la narration de la carrière se présente souvent comme une reprise et un infléchissement de l'ancien modèle du roman de formation (Bildungsroman) – la vie est un long processus de maturation personnelle. Ou pour reprendre le mot le plus spontanément évoqué dans les entretiens, les individus ont le sentiment de "grandir" tout au long de leur vie. Ce sens n'est pas transmis par la nature sérielle des épreuves mais par la manière dont elles sont perçues. En revanche, et en un sens presque inverse, pour ceux qui n'ont qu'un itinéraire, les épreuves ne font pas système entre elles, leur sédimentation n'est pas encadrée par une logique narrative, restant alors comme une suite d'événements déconnectés. La carrière souligne un mouvement ascensionnel et une ouverture sur fond d'une continuité ; l'itinéraire accentue un mouvement brownien et une fermeture sur fond d'une série de discontinuités. »*

Nous analyserons, dans un deuxième temps, quelles difficultés mes enquêtées peuvent rencontrer à se projeter dans un avenir en tant que femme artiste. A travers l'analyse de ces difficultés, nous tenterons d'en démêler l'écheveau et d'entrevoir quels obstacles sont liés à des effets de contextes, quels freins sont internes et personnels et enfin quels empêchements découlent de leurs positions de femme et d'artiste combinées. En cela nous nous appuierons ici notamment sur l'analyse de Marie Buscatto[367] au sujet des femmes leader dans l'univers du jazz. Dans son enquête elle révèle en effet que se maintenir dans une position de leadership pour les femmes est « *plus difficile encore* » que pour les hommes. Nous insisterons nous aussi sur les éléments spécifiques qui peuvent empêcher les femmes rencontrées de se projeter « à long terme » dans une carrière d'artiste.

365Cf la notion de carrière chez Hughes et Becker définie à la fin du chapitre 6 : Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). p.165 loc. cit et Howard Saul Becker, *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, trad. J.-M Chapoulie et Jean-Pierre Briand (Paris: A.-M. Métailié, 1985). p.47 loc. cit.

366Danilo Martuccelli, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006). p. 424

367Marie Buscatto, 'Leader au féminin ? Variations autour du jazz', *Cahiers du Genre*, 48.1 (2010), pp.149–72. p.169-170

« Le monde du jazz est un monde professionnel traversé de nombreuses incertitudes, tensions et instabilités. Si la construction d'une position de leader légitime d'un groupe est difficile à construire pour tous et toutes, elle l'est plus encore pour les femmes. Leur grand pouvoir de séduction, la force des stéréotypes genrés, contraires à l'exercice de l'autorité, leur rendent la vie plus dure encore que pour les hommes. (…) Si les hommes de même niveau de réputation traversent des périodes difficiles, pour des raisons aussi bien musicales — un échec musical ou une difficulté à se renouveler — que 'psychologiques' — un passage à vide, une perte de confiance, un usage abusif de drogues ou d'alcool, une dépression — (...), sur la longue durée ces difficultés ne se traduisent guère par un retrait définitif du monde du jazz ou une limitation de leur réussite en jazz. Pour les femmes, les réalités sont bien différentes. Soit elles quittent le jazz par lassitude ou par nécessité, soit elles sont limitées dans leur aptitude à construire des relations de travail complices, à participer à des occasions de jeu moins protégées, à travailler sur le territoire français. (...) Enfin, (...) même ces jeunes femmes très heureuses de leur entrée dans le monde du jazz, se lassent, passé 30 ans, des efforts démesurés que suppose pour elles de vivre du jazz. Fatiguées aussi bien des conventions masculines définissant l'interaction musicale que de leurs plus grandes difficultés à s'insérer dans un réseau social efficace, elles tendent à s'éloigner du jazz vers des mondes de l'art ou des pays plus accueillants. »

Enfin, dans un troisième temps, nous établirons l'hypothèse de la créativité comme un facteur d'unité dans le récit. Nous analyserons la façon dont se construit, le long des parcours décrits, un « fil rouge » autour des pratiques artistiques et la façon dont cet élément significatif modifie la façon dont les femmes rencontrées se perçoivent et l'image qu'elles donnent d'elles-mêmes. Nous avancerons l'idée que, en présentant leurs capacités créatrices comme l'élément organisateur de leurs trajectoires, les artistes interviewées transgressent leur identité de genre et s'attribuent des qualités généralement octroyées aux hommes.

Nous nous référerons en particulier à l'analyse de Nicky Le Feuvre[368] qui présente le cas de la « *féminisation des anciens "bastions masculins"* ». La chercheuse présente, en effet, une typologie de trois catégories de trajectoires[369] : les constructions identitaires « *normatives* » (qui s'appuient sur des qualités définies comme féminines), les constructions identitaires « *transgressives* » (qui se basent sur un brouillage ou un déplacement des processus de différenciation des sexes) et les constructions identitaires « *réflexives et subversives* » (nées du modèle du sexe unique, d'une socialisation indifférenciée et d'une interchangeabilité des rôles). Dans le cadre de notre enquête,

368Nicky Le Feuvre ' La féminisation des anciens "bastions masculins" : enjeux sociaux et approches sociologiques' in Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod, *L'inversion du genre: quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008). pp.307-323, p.314

369Typologie qu'on retrouva aussi dans Nicky Le Feuvre et Cécile Guillaume, 'Les processus de féminisation au travail : entre différenciation, assimilation et « dépassement du genre »', *Sociologies pratiques*, 2007, pp.11–15. pp.14-15 : *« selon que la féminisation s'inscrit dans une logique de "féminitude", de "virilitude" ou de "dépassement du genre", ses effets sur les pratiques professionnelles et sur les expériences sexuées des hommes et des femmes peuvent être radicalement différents. Un processus de féminisation marqué par le principe de la "féminitude" risque effectivement de produire des "niches" féminines, socialement dominées et fondées sur le maintien des stéréotypes en matière de "spécificités féminines". Dans le cas où les femmes intègrent des groupes professionnels sur la base d'une affirmation de leur équivalence aux hommes ("c'est un vrai garçon manqué" ; "elle en a"; "elle sait gueuler autant qu'un mec", etc.), les normes en matière d'exercice professionnel demeurent relativement inchangées, mais l'équation "homme = viril / femme = féminine" doit subir quelques aménagements sur le plan symbolique. En règle générale, cela revient à souligner l'exceptionnalité des femmes en question, à les placer symboliquement aux marges de la catégorie "femme", qui continue d'être pensée en opposition radicale à la catégorie « homme ». Enfin, une féminisation marquée par l'indifférenciation des compétences et aspirations des hommes et des femmes nécessite une remise en question générale de l'ancien ethos professionnel. Même si les femmes sont souvent identifiées comme les éléments moteurs d'une redéfinition des critères de l'excellence professionnelle, il s'agit de comprendre en quoi leur présence de plus en plus massive est susceptible de modifier le consensus qui règne quant aux comportements attendus dans ces métiers. Dans certains cas, la féminisation déclenche une remise en question des pratiques, les hommes rejetant aussi certaines pratiques professionnelles instaurées comme "spécifiquement masculines" par leurs prédécesseurs. »*

nous relèverons quels éléments du discours semblent illustrer une normativité, une transgression ou une subversion des stéréotypes de genre dans la féminisation des métiers artistiques.

10.A. MOTEURS

Corine explique qu'un des moteurs qui la pousse à envisager l'avenir dans sa profession de comédienne et de metteure en scène, c'est l'idée que ce métier est très divers, que son caractère varié lui permet de ne pas être monotone et de se renouveler constamment. A travers cette analyse, elle transforme la pluriactivité (décrite dans le chapitre 8) en un puissant activateur de potentialité, c'est la diversification qui lui paraît attrayante dans sa profession.

> *« Ben là comme ça j'y suis, j'y reste. Mais c'est vrai pour n'importe quel métier ou pour n'importe quelle personne. Surtout que maintenant ben voilà, il y a plein de gens qui font plein de métiers différents et tout. Mais bon... Et puis dans ce métier là il y a tellement de... Il y a tellement de métiers en même temps. Je ne sais pas comment vous dire. Là je suis... Je suis comédienne... Je suis comédienne mais je fais aussi de la mise en scène et tout, par exemple là j'aimerais bien qu'une prochaine réalisation je sois qu'à la mise en scène. J'aimerai bien faire qu'une mise en scène. Ça c'est quelque chose que j'aimerais faire. Donc euh... Donc voilà quoi. Voilà c'est vraiment ça. (…) Ben moi j'aimerais bien être plutôt du côté de la mise en scène. Ça c'est sûr. (…) Sauf que, il y a un spectacle sur la vieillesse que j'aimerais bien faire et elles sont un peu trop jeunes par rapport à ça (les 2 comédiennes actuelles de la cie). Du coup ça pourrait peut-être aussi avec d'autres personnes. En fait, ouais je ne sais pas trop mais ça pourrait être avec d'autres personnes. (…) Il y a ça et puis il y a un spectacle qui sera beaucoup plus difficile à faire que j'aimerais faire dans un quartier, dans une barre d'immeuble. Mais ça je pense que ce sera un peu plus long. Ça serait peut-être après, je ne sais pas encore exactement. »*
>
> Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène.

On notera que, en plus de valoriser la diversité de son travail, Corine met en avant sa volonté de travailler sur deux thèmes réputés très « sociaux » la vieillesse et les quartiers, fidèle en cela aux compétences dites « féminines » (décrites dans le chapitre 5).

La diversité du quotidien de l'artiste est également un facteur moteur dans le récit de Louise. Sans cette pluriactivité, elle pense d'ailleurs qu'elle se serait lassée et n'aurait pas persévéré dans cette profession.

> *« Je pensais faire ça 3-4 ans donc je, en fait ça m'a plu vraiment davantage que ce que j'imaginais. Je pensais...*
> *-Vous ne pensiez pas rester dans ce domaine-là ?*
> *-Non.*
> *-Pourquoi en fait ?*
> *-Je pensais que j'aurais fait le tour. Non, non. Il me semblait qu'une fois que j'aurais fait quelques albums j'aurais fait le tour. Et que j'aurais repris de l'archi ou... Et ben j'ai vraiment, mtt, ça m'a un peu attrapée quand même. Donc je me suis surprise à avoir envie de continuer.*
> *-Ça vous a surprise d'y prendre goût en fait ?*
> *-Oui. Ben pas forcément, j'y avais goût. Mais ça m'a surprise que ce soit aussi différent à chaque projet. Et du coup moi j'avais peur d'une lassitude. Et elle ne s'est pas manifestée. (…) Et puis comme en plus à côté j'ai d'autres pratiques, ce qui fait que quand je m'essouffle un peu sur un sujet, je me regonfle sur un autre. Quand je reviens, voilà. »*
>
> Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Louise ménage donc la pluralité de ses projets afin de conserver un intérêt à continuer dans son

métier. Elle revendique l'instabilité et le risque comme de puissants moteurs lui permettant d'aller de l'avant, disant qu'elle aime « *se mettre en danger* ».

De la même façon que Louise, Séverine perçoit son activité artistique comme un enchaînement de défis à se lancer. Pour elle, il faut toujours aller vers la nouveauté, vers des choses non encore maîtrisées, vers ce qui peut amener à des changements profonds dans son œuvre. Ainsi, Séverine ne conçoit pas qu'on puisse exercer son métier toujours de la même façon, travailler dans la routine d'une technique toujours semblable.

> *« Après je suis arrivée au bout, non, certainement pas ! Moi je veux, j'aimerais bien, faire des, des choses un peu plus... Comment expliquer ? Dans le sens exceptionnel mais un peu plus... Avoir un univers encore plus personnel quoi. C'est ce qui me plairait. Et en l'occurrence moi j'aimerais faire des pièces pour l'extérieur, les voir vivre dehors, voir... Voilà, voir des choses... Mais arrivée au bout non ! Je ne serai jamais arrivée au bout. Mais moi je, je pense qu'on ne peut pas être satisfait. Enfin si on est satisfait on ronronne, on tourne en rond, moi ce qui m'intéresse c'est ce que je ferai demain quoi. Ouais c'est un peu le but. Et puis comme je disais les goûts changent, c'est pas statique, moi ce qui m'horripile un peu c'est quand on me dit "Ah mais moi j'aimais bien les tableaux que tu faisais il y a cinq ans, tu ne veux pas m'en faire un ?" Non, ce n'est pas possible moi j'ai évolué, je ne peux plus faire marche arrière. "Ben si t'aimais les tableaux que je faisais il y a cinq ans il fallait m'en acheter un il y a cinq ans." Là aujourd'hui je n'ai plus du tout envie de faire la même chose ! (rires) Et c'est marrant parce que mon compagnon il me dit souvent : "De toute façon toi dès que quelque chose fonctionne, tu passes à autre chose." Et c'est vrai ! Parce que si ça fonctionne ça veut dire que je suis arrivée à mon but. Donc effectivement je n'ai pas envie de me répéter, donc je vais tester autre chose. Et c'est vrai que des fois il me dit "Mais ça ça marchait très bien, pourquoi t'as pas continué ?" Ben parce que j'avais plus envie, et si j'ai plus envie, je ne ferai plus passer, je ne ferai plus rien passer là-dedans. Si je me répète ça ne va pas, ça ne va plus fonctionner. (…) Donc c'est vrai que moi ce qui m'intéresse, c'est, ouais c'est de progresser, je ne sais pas si c'est... Ouais de progresser ça c'est sûr, d'évoluer, de découvrir de nouvelles choses, d'aller plus loin dans ma recherche. Après c'est pas une recherche de perfection, c'est plutôt une recherche de... Je ne sais pas pourquoi, quand vous avez des artistes qui sont devenus incontournables aujourd'hui parce que quand vous tombez sur une de leurs œuvres et ben voilà, il y a plein de gens qui sont, ça touche un maximum de monde, c'est un peu... Donc ça c'est, ça c'est des gens qui ont réussi. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Séverine se place dans une idéologie du progrès et de l'évolution dans sa lecture de son parcours, elle considère donc qu'il faut toujours apprendre de nouvelles choses et se perfectionner dans différents domaines. Le changement est une thématique importante de son discours.

> *« Mais moi je serai une éternelle étudiante (…) je pense que je prendrai des cours jusqu'à la fin de ma vie. Alors en changeant de technique, en changeant de maître d'apprentissage, en changeant de plein de choses mais je pense qu'on a toujours à apprendre. Il y a plein plein de trucs à découvrir. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Cependant, il faut souligner que la diversité, dans le discours de Séverine, n'apparaît pas comme un élément de dispersion mais bien comme un élément d'individuation et de singularisation. En approfondissant ses connaissances dans une multiplicité de domaines techniques, Séverine semble vouloir se distinguer et créer ce qu'elle nomme « *un univers encore plus personnel* ».[370]

370Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Gallimard, 2005). p.273-274

Comme Séverine, Annie souligne qu'artiste est un métier dans lequel il faut tout le temps continuer à se former, à apprendre de nouvelles choses, à métamorphoser sa profession.

> *« Mais des stages je continue toujours à en faire ! Pour moi il y a, il y a quelque chose, c'est un travail qui est sans fin hein ! En plus dès que t'arrêtes de travailler t'as, il y a beaucoup de choses qui se, naturellement il y a une forme de technique au fur et à mesure du temps qui a, qui est là... Mais sinon il y a beaucoup de choses de soi qui se referment, qui, il y a un truc qu'il faut rester chaud quoi... Enfin pour moi en tous les cas, tout le monde le pense pas comme ça mais moi je le pense comme ça, mais aussi bien pour moi que pour les autres d'ailleurs (Rires) ! Des fois euh... »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Comme dans le cas de Séverine, pour Annie, il s'agit de se nourrir de différents apprentissages tout en gardant une forme d'introspection, un regard sur soi et sur son identité propre. Continuer à apprendre, même en fin de carrière, lui apparaît comme une nécessité, un travail sur soi de remise en question permanent et nécessaire[371].

Chez Faustine, nous percevons également le même souci d'un apprentissage constant, d'une formation continue qui nourrit le cheminement artistique, « *stimule* » la créativité et attise la « *curiosité* ».

> *« Ça me va, ce que je fais en tout cas ça me plaît. Ça me, je crois que ça me correspond. Je m'y retrouve, voilà. Donc ça c'est cool. Je peux justement, je peux y mettre tout ce que un peu je suis. J'ai l'impression. Toutes mes influences. Tout mon... Pendant longtemps j'ai été un peu, immergée dans le hip-hop et pourtant moi je viens d'une culture qui n'est pas du tout populaire. Donc il y avait un peu, souvent un peu quelque chose de, pas schizophrène mais qui, il fallait juste, enfin... Là voilà moi je m'y retrouve complètement. Je fais ce que je veux avec toutes mes influences. C'est stimulant tout. Après je pense que, moi ce que j'aime c'est que j'apprends tout le temps. C'est qu'il y a toujours moyen que là je fais plus de, je vais plus vers le théâtre, et c'est cool j'apprends des choses. Il y a toujours en fait, avec ce métier là on peut toujours apprendre. Il y a des stages de partout. Il y a des, ça stimule vachement la curiosité, enfin... J'ai l'impression d'être toujours en train d'apprendre. (…) On découvre des choses sans arrêt quoi. Après il y a le milieu, c'est vrai que, il y a les amis qui sont aussi, certains dans le même milieu aussi et qui nous font découvrir des choses. (…) Là il y a un stage que j'avais envie de faire sur les outils hypnotiques au service de la création. Je me dis : "Tiens c'est quand même marrant d'aller, pouvoir explorer ça par rapport à la création." Enfin voilà c'est, il y a tout, il y a plein de trucs à interroger. »*

Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse interprète.

Nous relèverons dans les propos de Faustine combien l'identité professionnelle paraît en convergence avec l'image qu'elle semble avoir d'elle-même, elle utilise en effet les expressions « *ça me plaît* », « *ça me correspond* » et « *je m'y retrouve* ». Elle souligne, en particulier, combien son identité artistique lui permet de faire cohabiter, dans son métier, toute la diversité de ses influences culturelles. Elle nous présente la réconciliation de ses différents antagonismes dans une seule identité artistique qui lui confère une forme de stabilité et une confiance en son rôle dans l'avenir.

371 Howard S. Becker, 'La formation en art', *Sociologie de l'Art*, OPuS 23 & 24.2 (2015), pp.33–51. : *« Il faut bien sûr que les débutants apprennent quelque part comment produire de l'art, mais n'importe qui peut apprendre, soit dans une école, soit dans une multitude d'autres lieux possibles, et devenir enfin un "véritable artiste", reconnu comme tel par les autres artistes de ce monde de l'art. Ces situations de formation artistique prennent de multiples formes et l'école n'en est qu'une parmi d'autres. De plus, les mondes de l'art reconnaissent que toutes les méthodes de formation peuvent produire de grands artistes. L'école n'en a pas le monopole et il faut considérer toutes les situations dans lesquelles on apprend à faire de l'art. »* p.43

Ielena explique qu'elle voit son métier évoluer dans un équilibre entre son travail d'interprète et de metteuse en scène. Pour elle, il est capital d'être tantôt porteuse de projets, tantôt metteuse en scène, tantôt simple interprète. La diversité mise en avant est donc ici celle des rôles tenus et des tâches effectuées plutôt que celles des techniques utilisées et des œuvres réalisées.

> *« Non je pense que j'ai envie de me retourner un peu dans des projets portés par d'autres personnes. Et être au service en tant qu'interprète. Et continuer après mes projets personnels mais dans lesquels je veux m'y mettre, maintenant les créations que je veux faire je veux être dedans. Quoi dernièrement la première création que j'ai fait en quittant ********** (la dernière cie avant l'actuelle) qui s'appelle ********** (1ere création de la cie actuelle) c'est avec des personnes âgées. Je ne suis pas dedans et en fait celle-ci je veux la reprendre, l'améliorer, la, lui donner un petit peu plus de tanin et je veux me glisser dedans en fait. Donc là je suis sur l'écriture d'un, d'un... Et puis aussi que ce soit vendable parce que le milieu, pour demander les sous c'est hyper dur en fait. Et du coup ********** (même création précitée) c'est une forme quand même avec 7 comédiens dans un espace abandonné de la ville quoi, ça demande des repérages, c'est pas le truc on arrive le matin, on joue l'après-midi, on rentre le soir quoi ! Du coup je me questionnais beaucoup aussi sur la forme et puis j'ai envie d'un spectacle où je joue beaucoup ou si j'ai envie de quelque chose qui va être joué peut-être 3 fois dans l'année et encore c'est avec par contre gros financement parce que ça touche aux questions du territoire, de la vieillesse quoi. Il y a vraiment différentes façons de créer et euh, là je suis un peu dans une année un peu de transition ou justement je, je me questionne et du coup ça joue sur les propositions donc là je suis en quête d'une personne âgée, j'ai envie de faire un duo, un duo avec un vieil homme, moi et un vieil homme et ce duo je ne sais pas si je le glisse dans une forme plus grande ou si je garde juste une forme qui est cette forme duo. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Nous remarquons dans cet entretien la thématique sociale de la vieillesse reliée, encore une fois, à l'opportunité d'obtenir des financements publics et à l'idée de l'art porteur d'une certaine « utilité sociale ». Nous noterons également que Ielena veut du changement, elle veut travailler différemment, multiplier les expériences et s'appuyer sur des collaborations non encore très définies. Ce qui la motive est pourtant, malgré cette diversité, l'unité qu'elle retire de son parcours. Elle le conçoit comme une « carrière » au sens évoqué par Martuccelli[372] même si elle récuse précisément ce terme. Elle a l'impression de pouvoir retracer une « *évolution* », à travers ses différentes expériences, qu'elle relie comme autant d'étapes franchies aussi bien sur le plan professionnel que personnel.

> *« J'ai l'impression d'avoir évolué parce qu'en fait c'est tout le temps de la remise en cause et des questionnements et qui font avancer. Quoi je me vois tout à fait dans 6 ans je ne serai pas du tout au même endroit que maintenant. Quoi tout le monde se dit la même chose mais je veux dire il y a quand même, c'est pas dans une idée de carrière mais plus dans une idée de mon rapport à la création quoi parce que c'est... C'est pour moi un espace que je vis en tant qu'individu aussi très fort. Quoi il y a quelque chose, c'est lié à ma vie personnelle. Dans ma bulle de créativité, la frontière elle est très fine entre le côté pro et le côté personnel en fait. Et du coup ça, oui, oui, il y a, je pense que même dans mes propositions artistiques il y a une vraie évolution. Et puis il y a des événements de ma vie ou des fois ça change un peu, d'un coup ça, quoi je suis complètement perméable à ce qui se passe autour de moi et à ce que, ce que je suis dans mes créations. Donc oui ça évolue. »*

372 *« Souvent associée à une logique de mobilité sociale ascendante au sens fort du terme, ou à son défaut, au moins à une logique de promotion continue, la carrière est indissociable du sentiment d'avoir franchi des étapes. »* p.423 in Danilo Martuccelli, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006).

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Ielena met en rapport sa vie personnelle et professionnelle afin de souligner que les deux sont liées et que les deux sont très fluctuantes en fonction de nombreuses variables. Elle est dans une forme d'acceptation de cette variabilité comme on accepterait un destin, comme si, de toutes façons, son chemin la menait là où elle devait aller. Il ne s'agit pas de fatalisme mais bien d'une confiance en soi et en ses capacités qu'Ielena semble avoir acquises, ce qui la rend optimiste vis à vis de son avenir.

C'est cette même confiance dans son « destin » d'artiste que Morgane semble exprimer. Elle décrit son parcours artistique comme un cheminement vers une reconnaissance qu'elle aimerait croissante.

> *« Donc j'aimerai, j'aimerai voilà passer à la vitesse supérieure. Sinon je ne suis pas bloquée spécialement dans ce que je fais et je ne rêve pas de faire un truc que je ne peux pas faire. Si être un jour exposée au Louvre, ça me plairait bien. Au Musée d'Orsay ou... (Rires) Tous les artistes ont des egos surdimensionnés ! (Rires) Non mais c'est vrai que c'est sympa. C'est des métiers ou de toute façon on a besoin de reconnaissance. Donc euh, il faut l'avoir l'ego surdimensionné sinon on coule. Ben tu vois ce que je veux dire par là c'est que si on ne croit pas à ce qu'on fait, les autres peuvent pas y croire à votre place donc il faut, il faut y aller quoi, il faut... C'est un métier où on expose, où on s'expose aussi. »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Morgane souligne que la reconnaissance ne peut venir que si l'on « *croit* » à ce que l'on fait, c'est à dire si on s'accorde une valeur en tant qu'artiste. Mais elle souligne aussi combien les rêves, les envies professionnelles doivent être à la mesure de ce qui est réalisable (« *je ne rêve pas de faire un truc que je ne peux pas faire* »). En cela, elle s'assure de ne pas être déçue, de pouvoir atteindre les espérances à sa portée. Il semble s'agir d'une stratégie parant l'échec professionnel s'apparentant à celle décrite par Sinigaglia[373] dans un article déjà évoqué (notamment dans le chapitre 7).

> *« D'abord, les artistes confrontés aux épreuves de la consécration prennent conscience de la structuration de l'espace professionnel et de la position qu'ils occupent en son sein. Ensuite, ils apprennent, plus ou moins consciemment, à anticiper leur trajectoire probable et, pourrait-on dire, à désirer leur place, se mettant ainsi en situation d'en tirer satisfaction. (…) Pour les artistes, la prise de conscience de la position qu'ils occupent dans le champ artistique puis, plus encore, des positions qu'ils ne sont pas en mesure d'atteindre, semble atténuer les souffrances liées aux déceptions et permettre une forme « d'adaptation à l'échec" (…).Ainsi, on peut considérer que le plus sûr moyen, pour les artistes, de trouver le bonheur au travail est de nourrir des aspirations qui correspondent grosso modo à ce qu'ils sont en mesure d'atteindre (...) compte tenu à la fois de leurs caractéristiques et de celles de leur environnement. »*

D'après ce chercheur, pour atteindre une forme de confiance en soi, ou ici plus précisément en son travail, il faudrait, pour les artistes, prendre conscience de ce qu'ils sont capables d'obtenir ; *« le bonheur comme rétribution du travail artistique »* n'apparaît donc possible que dans ces conditions. Dans le cadre de notre enquête, nous constatons (après avoir étudié dans les chapitre 7 et 9 le regard que portaient les artistes rencontrées sur leurs pairs) qu'effectivement cette hypothèse se vérifie et

373Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42. pp.22-24

que celles qui trouvent leur bonheur au travail sont conscientes de la structuration du champ artistique dans lequel elles évoluent. En revanche, l'inverse n'est pas toujours vrai : les artistes rencontrées qui n'expriment pas une joie professionnelle ne sont pas les plus inexpérimentées. En effet, nous avons rencontré des femmes qui, fort bien informées de la composition de leur univers de travail estimaient « valoir mieux que ça »[374] et n'être pas reconnues à leur juste mesure. C'est notamment le cas d'Anaëlle, d'Annie et de Chantal (nous y reviendrons dans la partie 10.B.).

La confiance en soi et le plaisir de faire ce qu'elle fait semblent également être les moteurs qui conduisent Sandrine à envisager le futur avec quiétude. Si elle ne se perçoit pas comme une artiste, elle reconnaît que le fait de vendre ses œuvres a généré en elle plus d'assurance, ceci lui a permis de se dire que cette identité était peut-être atteignable.

> *« Tous les matins je suis heureuse. (Rires) Ça c'est énorme. Chaque jour qui commence euh, c'est pff, j'ai la patate quoi ! Je me lève, je me lève curieuse ! Ça c'est magnifique ! C'est magnifique ! Et ça vaut de l'or et je le sais. Je le sais trop bien. Et voilà et je suis curieuse de ce que je peux encore faire et voilà moi je me trouve au début d'un chemin tout petit chemin. Maintenant voilà, j'espère effectivement que... Mais des fois je me dis même pour pouvoir continuer ça, de changer plutôt la coquille, mais pas le fond, je me dis même voilà, comment je pourrai... Pour garder ouais, cette activité ouais. Non j'ai vraiment envie de, de continuer je sais que j'ai encore plein de choses à développer. Pour moi ça fait que deux ans et pour moi j'ai encore pas dit grand-chose avec euh... Avec ma photographie. Et en même temps... Comment dire ? Moi je suis venue à la photographie je ne me sens pas artiste du tout. Si je dois avoir un propos artistique tant mieux, c'est l'avenir qui le dira. Pas moi. Moi je ne me positionne pas comme ça. Alors ça peut venir de plein de choses hein ! Des empêchements on va dire psychologiques, etc, je sais pas. En tout cas voilà. Dans mon activité il n'y a pas des choses qui prouvent... Ceci dit le premier acte que j'ai fait en sortant de l'école ça a été de faire deux grands tirages comme ça (Elle montre un grand format au-dessus de son bureau). Donc ils se répondaient, ils étaient exposés, j'ai, enfin j'ai vendu l'autre mais ils se répondaient comme ça dans un café à Lyon. Et j'ai vendu ma première image comme ça. Une grande image comme ça. C'est vrai que c'est le premier truc que j'ai fait en sortant de l'école. (...) Mais en fait j'ai, ouais, c'est vrai qu'aujourd'hui dès que je pose quelque chose j'ai plutôt des bons retours donc euh, j'ai même des, voilà des retours qui m'encouragent, c'est peut-être pour ça que je continue. Et aujourd'hui je sens que j'attends moins les retours. C'est à dire que je fais plus confiance à, à ma parole quoi, à... A mes images. (Silence) »*

Sandrine, 49 ans, photographe.

Le bonheur évoqué par Sandrine, n'est pas sans rappeler les rétributions liées aux professions artistiques étudiées dans l'article de Jérémy Sinigaglia[375] déjà cité. Ce chercheur indique en effet qu'il existerait une véritable « *injonction au bonheur* » liée à l'image de l'artiste actuelle et que ce bonheur se construit dans un équilibre entre rapport au travail et rapport à l'emploi.

> *« L'hypothèse proposée ici est double. D'une part, on peut penser que le bonheur de l'artiste relève d'une forme de nécessité, la norme de l'épanouissement par le travail de l'artiste professionnel – l'injonction au bonheur évoquée plus haut – tendant à supplanter l'imagerie de l'artiste bohème et maudit. Les artistes sont donc conduits à rechercher ce bonheur tout au long de leur carrière et à faire ce qu'il faut pour l'atteindre. D'autre part, et dans le prolongement de cette première hypothèse, on peut penser que le "bonheur de*

374 Pour paraphraser le nom d'un collectif actuel au moment où j'écris ces mots qui reflètent le malaise de certains travailleurs, on peut notamment lire à ce sujet Emilie Brouze, '« Mal Au Travail » : Dans La Boîte Mail d'On Vaut Mieux Que ça', *Rue89*, 2016. consulté en mai 2016 à l'URL : http://rue89.nouvelobs.com/2016/03/31/mal-travail-boite-mail-don-vaut-mieux-ca-263625

375 Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42. p.20

l'artiste" se construit dans la mise en équilibre du rapport au travail et du rapport à l'emploi. En effet, si la source principale de satisfaction réside dans l'exercice du métier (et donc dans le rapport au travail), un rapport malheureux à l'emploi peut dégrader considérablement le jugement global qu'un travailleur porte sur sa condition ; à l'inverse, des conditions d'emploi jugées satisfaisantes peuvent, dans certains cas, compenser un rapport négatif au travail. »

En observant le cas de Sandrine, on pourrait dire qu'elle cultive à la fois un rapport positif au travail et un rapport positif à l'emploi, au statut et au rôle d'artiste qu'elle trouve valorisant. Ses conditions d'exercice et le faisceau de tâches à effectuer satisfont entièrement sa curiosité et son envie de contacts. En cela, Sandrine répond donc à l'injonction au bonheur inhérente au rôle d'artiste, peut-être de par la nouveauté de sa reconversion professionnelle en tant que photographe.

Être à l'aise avec son travail, c'est aussi se reconnaître dans le faisceau de tâches effectuées. Ainsi, Anaëlle envisage-t-elle l'avenir comme un univers où elle pourrait changer de fonction et tenir des rôles choisis, qui lui plaisent et qui ne correspondent pas directement aux emplois qu'elle a pu exercer jusqu'à présent dans le déroulement de sa carrière artistique.

*« Moi je vais pas me dire, je ne vais pas me présenter en disant je suis comédienne. Chose que je ne suis pas. Mais bon, sur les 2 projets on m'a fait des compliments, on m'a dit que c'était, que ça passait tout seul quoi, enfin voilà, on ne voyait pas que je n'étais pas comédienne donc je me dis peut-être une ouverture ! (...) ça me plaît aussi. Ouais, ouais, vraiment. Et puis c'est une récréation pour moi. Pour moi c'est plus facile de faire ça que de jouer de la musique. Enfin tu vois, c'est plus, ouais je suis plus libre, enfin pff, pas plus libre, mais euh... C'est une récréation quoi vraiment. (...) Et puis c'est des trucs que, où je me, c'est moi un peu qui écris mes textes, enfin c'est moi un peu qui ai écrit des textes sur ********** (projet 1) avec la chanteuse tu vois. Donc c'est des textes avec lesquels je suis à l'aise et puis avec ******** (comédienne du projet 2) c'est pareil, moi il y a des textes, que je n'aurai pas voulu faire mais voilà, je lui dis "ben tiens ça je veux bien faire ça", et voilà. Tu vois je ne vais pas me, je ne me suis pas mise en danger sur des textes sombres ou, je ne fais pas du Shakespeare tu vois ! Enfin je ne sais pas, ou c'est des trucs où je me sens à l'aise. Donc finalement c'est assez agréable à faire. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Anaëlle raconte donc le changement comme l'occasion de se découvrir de nouvelles capacités, une façon de se réinventer autrement, qu'elle estime positivement.

De la même façon, les transformations qui modulent la carrière de Pauline sont considérées comme une véritable « *dynamique* », il faut changer souvent pour ne pas sombrer dans une répétition nuisible à la créativité. Pourtant, tout en variant les activités, il faut veiller à rester « *cohérent* » et il s'agit à mon sens d'un véritable défi.

Je peux faire ici le constat de l'injonction centrale qui traverse la majorité des entretiens réalisés : comment diversifier au maximum les opportunités professionnelles tout en gardant une identité, une unité dans son parcours créatif ?

« Je suis contente ouais de vraiment tout le parcours, que je trouve éclectique mais quand même cohérent. Et du coup ça m'a fait traverser plein de choses différentes et je trouve ça vraiment bien. Dans le vécu aussi d'avoir justement, être passée par plein de choses différentes c'est, c'est, enfin c'est ça qui me plaît. C'est vrai que par exemple, je ne sais pas si je ferai un 3ème disque parce que je... J'ai pas forcément, ça m'enthousiasme moins que les premières fois parce qu'il y avait ce côté nouveau de, de, ouais de plein d'expériences liées au disque, que ce soit les concerts, les festivals auxquels j'ai pu participer, les, d'aller

dans tel ou tel studio... Enfin à chaque fois c'est des expériences nouvelles mais je ne me vois pas reproduire ça toute ma vie, et faire 10 albums, même si je sais qu'à chaque fois ça, des artistes qui font beaucoup de disques, à chaque fois c'est différent mais... Malgré tout moi j'ai, j'aime bien ce, ce truc où tac, je suis partie plus sur la vidéo, et puis après je reviens à une forme plus plastique et... Voilà. Du coup je suis, voilà je suis vraiment contente de comment ça se déroule jusqu'à présent et j'espère voilà que je vais réussir à continuer en fait à être dans cette, ce dynamisme là en fait, à rebondir. Et de pas me sentir ni obligée à un moment donné de produire de la matière artistique pour vivre. Parce que t-t-t, je trouve que c'est un peu anti, antiartistique, enfin, anti, voilà je trouve que les pratiques artistiques il faut que ça soit une envie, un besoin mais, et que ce ne soit pas lié trop à une contrainte économique sinon ça, ça perd de son, de sa saveur et de son intérêt je pense. Après ben, voilà on verra je sais pas du tout de quoi fait sera, de quoi sera fait l'avenir donc t-t-t. Mais c'est ça qui est intéressant aussi. De pas savoir (rires). »

Pauline, 33 ans, musicienne.

En plus du difficile équilibre à trouver entre diversité et unité, Pauline évoque un deuxième défi qui se pose à elle pour garantir son avenir dans le monde de la musique. Il lui faut, en effet, envisager son désir et son inspiration comme deux éléments moteurs à conserver, elle se refuse à créer pour vivre, au sens de produire des œuvres uniquement pour gagner de l'argent. Nous soulignons ici un paradoxe qui a habité toute notre enquête. En effet, pour les artistes, l'enjeu est à la fois de vivre de son art mais de ne pas l'instrumentaliser pour un profit financier. Il faut donc, d'après Pauline, parvenir à conserver l'envie de créer comme un moteur, un besoin, une nécessité détachée de contraintes matérielles afin de répondre à l'idéal qu'elle s'est forgée de son rôle d'artiste.

Nous constatons la même contradiction dans les propos de Rosalie mais avec un équilibre différent. Aujourd'hui, Rosalie est heureuse de pouvoir vivre de sa passion pour la photographie, dégager un revenu et être indépendante financièrement est important pour elle. Elle souligne, par ailleurs, qu'elle continue à « *s'éclater* » dans ce qu'elle fait et que cela la pousse à continuer son activité.

«- Je suis plutôt agréablement surprise. Parce que moi en plus quand j'ai fait l'école, enfin il y a plein de gens à ce moment-là aussi qui disaient, enfin pas de la famille mais des amis qu'on peut entendre quand on dit qu'on est photographe la première question qui va après c'est : "Ah mais tu en vis ?" Et du coup le truc c'était : "Ah mais tu vas faire des études de photo mais t'as pas peur pour après ?" Et en fait mon truc c'était non, si ça marche pas je ferai autre chose, c'est pas grave. Mais euh, du coup je ne m'attendais pas forcément à, je ne me suis jamais attendue à un parcours génial, à exposer dans des galeries ou à avoir 4000 € par mois ou... Enfin je me suis dit : "Ben ce sera sûrement super dur, mais de toute façon, je ne voudrais pas faire autre chose. Donc je vais faire en sorte que ça marche et..." Mais sans me mettre la barre hyper haute quoi. Enfin juste, déjà d'en vivre, enfin quand je dis j'en vis pour moi c'est un SMIC, tu vois minimum, ben du coup juste ça, ça me suffit. C'est déjà bien, après si il y a plus et si en plus j'ai des projets artistiques et j'arrive vraiment à m'épanouir là-dedans, c'est d'autant plus... Et en fait ben c'est le cas aujourd'hui. Donc après c'est sûr que petit à petit je mets la barre un petit peu plus haut, tous les ans je me dis : "Bon là cette année ce serait bien que je pousse plutôt telle chose ou que je démarre ou que je travaille mieux ça ou enfin..." Mais bon ça se fait vraiment par étape. (…) C'est plutôt positif. (…) Ben parce que je ne connais pas grand monde qui a vraiment continué ou pour qui ça marche euh, enfin du moins des gens de mon école. Donc par rapport à cette formation je suis contente. Et c'est pour ça que je pousse aussi plein de gens à faire pareil. Mais après chacun aussi a ses envies et... Tous les photographes ne pourraient pas forcément faire des photos de produits industriels ou... Voilà.
-Oui ça demande des concessions aussi pour que ça fonctionne ?
-Oui. Ben moi en l'occurrence ça n'en est pas. Mais après je comprends qu'il y a des gens

qui veulent faire que de l'archi, que de la mode, euh... ça les emmerde de faire autre chose. Après moi j'arrive encore à m'éclater là-dedans et, enfin peut-être que dans 5 ans j'en aurai marre. Mais dans ce cas-là j'essayerai de tenter vers... Mais bon, déjà ça se fait assez naturellement après comme je te disais les choses qui commencent un peu à me saouler maintenant, je les mets un peu de côté et du coup je consacre plus de temps à d'autres choses qui me parlent plus. Du coup rien que ça c'est... Enfin tant que j'arriverais à faire ça je ne serais pas obligée de revenir à quelque chose de purement alimentaire. Voilà, ce sera bien. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Rosalie évoque son métier comme devant évoluer, notamment au gré des contraintes économiques mais aussi en fonction de ses envies de création[376]. Les transformations qui métamorphosent la profession de Rosalie se font, selon elle, par étapes, elles sont liées à l'envie d'approfondir certaines techniques ou sujets en particulier.

Nous relevons toujours l'idée d'une progression par étape dans le récit d'Inès. Elle évoque en effet que, ce qui la pousse à poursuivre son cheminement, c'est l'envie de réaliser toujours un autre projet avec l'idée sous-jacente que ses productions sont de plus en plus ambitieuses (en terme de financement notamment).

« Il y a encore beaucoup de choses à faire encore. Disons que je suis contente aujourd'hui parce que je vis de mon métier en fait. Ça c'est quelque chose que je voulais vraiment arriver à faire. C'est une revanche en fait quelque part voilà. Maintenant mon objectif c'est de faire du long métrage et... Et là je n'y suis pas encore parce que c'est très long. Si je peux dire. Donc je sais qu'il y a des étapes obligatoires là que je vais devoir faire et euh... Et c'est bien tout ce que j'ai fait parce que je sais que ça m'a amené à... Comment dire ? A accrocher certaines personnes pour qu'on fasse des projets ensemble et qu'on envisage ensemble de faire un long métrage quoi. Voilà quand j'aurai cette, atteint cet objectif là ce sera déjà bien mais j'aurai un autre objectif après hein ! Ça ne va pas s'arrêter là, disons qu'il n'y a rien de définitif en fait. Il n'y a pas de... Enfin on n'arrive jamais à faire le film parfait, ça c'est sûr. Mais par contre, moi ce que j'aime c'est toucher les gens, c'est raconter des histoires qui puissent les émouvoir en fait. Donc euh, je pense qu'on arrive jamais complètement à... A ça mais on est toujours dans le chemin quoi. »

Inès, 36 ans, réalisatrice.

Inès envisage donc le déroulement de sa carrière sur un temps long, il se construit en nouant des contacts et consiste en une succession d'étapes l'amenant à tendre vers un idéal inaccessible (« *on n'arrive jamais à faire le film parfait* ») et, au passage, à rencontrer un public toujours croissant.

Avec la majorité de mes enquêtées nous pouvons donc constater une vision de l'avenir motivée par un maintien au sein des mondes de l'art, traversée par des envies de renouvellement et de créations différentes, orientée vers un but présenté comme incertain qu'il s'agisse de la totale stabilité financière, de la reconnaissance ou de l'œuvre « *parfaite* ».

Nous allons maintenant observer quelles difficultés viennent porter ombrage à la projection vers

376A l'image des musiciens de bal rencontrés par Coulangeon, Rosalie utilise les revenus tirés de ses travaux publicitaires pour nourrir des projets plus personnels et moins rémunérés : *« Une grande partie des musiciens de bal répondent à ce profil. Certains d'entre eux affichent ouvertement le caractère "alimentaire" d'une partie de leurs prestations, sans pour cela entretenir un rapport totalement instrumental à leur métier. Les revenus amassés dans les bals, les galas d'entreprises, les fêtes familiales, etc. sont aussi un moyen de financer d'autres activités plus conformes à la définition de soi comme musicien, mais moins lucratives. D'une certaine façon, ces musiciens trouvent ainsi leur épanouissement personnel et construisent leur identité professionnelle en marge de leur activité principale. »* in Philippe Coulangeon, 'L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.77–110. p.105

le futur des enquêtées.

10.B. DIFFICULTES

La première des difficultés évoquées, qui empêche de se projeter librement dans un avenir artistique, est celle du contexte économique décrit comme défavorable. Ainsi, plusieurs des enquêtées semblent découvrir, ou racontent comme plus dur que prévu, un univers artistique très concurrentiel dans lequel le sous-emploi est fréquent.

Sandrine éprouve, par exemple, la crainte de devoir quitter son emploi, liée aux maigres rétributions financières qu'elle reçoit pour les travaux qui la motivent particulièrement. Elle envisage donc de ménager des concessions dans ses choix professionnels afin de pouvoir se maintenir en tant que photographe professionnelle.

> *« Non, en fait c'est pas difficile à dire parce que tu penses bien que c'est une question que je me pose tout le temps. En fait c'est vraiment un travail que je fais sur moi là-dessus c'est à dire. Je pourrais très bien laisser l'angoisse de l'inconnu prendre le dessus. Et me dire : "Vite, vite, il faudrait que je coure me réfugier quelque part sous une feuille, enfin sous un petit, un autre travail" Et voilà... Ça va peut-être arriver, je n'en sais rien. Ça c'est sûr que je n'en sais rien. En tout cas, je ne lâche pas l'affaire. Tous les jours. Voilà je veux aller jusqu'au bout de mon histoire. Si le bout de l'histoire c'est que dans un an j'ai vraiment tellement peu d'argent et j'en peux vraiment tellement plus que je dois faire autre chose je le ferai. Enfin du moins j'essaierai parce que les temps sont durs aujourd'hui c'est pas facile ! Mais aujourd'hui non, je suis... Et pourtant c'est dur. Aujourd'hui je ne peux pas dire... Alors c'est pas l'argent pour m'amener un confort matériel, on en parlait tout à l'heure, c'est l'argent pour déjà assumer ce que je dois faire. Moi je suis prête à plein de concessions par rapport à ça mais j'aimerais, j'aimerais continuer et c'est pas j'aimerais, j'aimerais c'est, je fais tout pour continuer ! Ça c'est sûr. Moi je me vois, j'en sais rien en fait comme je me vois à l'avenir, je sais pas en tout cas... Euh... Je vois que chaque jour, chaque semaine que je continue à développer ça, de nouvelles pistes s'ouvrent, de nouvelles capacités, de nouvelles … donc j'y crois ! Au jour d'aujourd'hui j'y crois. Même si je vois bien que des fois je rencontre des photographes qui me disent : "Holala c'est plus ce que c'était, c'est tellement dur aujourd'hui !" A les écouter je pourrais dire : "Houlala ouais c'est vrai je vais rentrer chez moi, et puis je vais faire un petit CV et puis je vais aller chercher autre chose." Mais non ! Non, non non j'ai... Arrivée là aujourd'hui... Enfin arrivée là, je suis arrivée nulle part ! Mais faire ça aujourd'hui ça a été un tel, c'est une tornade dans ma vie d'arrêter tout ça, c'est un énorme changement ! (Silence) »*
>
> Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine évoque « *l'angoisse de l'inconnu* » qui pourrait la terrasser et cette considération n'est pas sans rappeler les risques évoqués par Menger[377] inhérents aux professions artistiques,

377 Pierre-Michel Menger, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de Sociologie*, 32-1 (1991), pp.61–74. : *« L'étude du marché du travail artistique intermittent peut être construite selon un modèle dont l'intérêt dépasse le seul cas du domaine d'activité ici considéré (...). Le premier volet de ce modèle se réfère à l'exploration des dimensions d'incertitude et de risque attachées au choix et à l'exercice d'une profession: comment expliquer la séduction qu'exercent des professions où le succès est aussi incertain et où la probabilité est forte d'une rémunération inférieure à celles qu'offre par ailleurs le marché du travail dans d'autres emplois, à caractéristiques individuelles équivalentes ? Une explication économique de l'attrait des professions artistiques combine deux arguments : d'une part, la prise de risque est encouragée par l'espérance de gains élevés — en raison de la forte variance des revenus dans les métiers artistiques (...) — alors qu'un calcul fondé seulement sur la rémunération moyenne obtenue dans l'exercice d'emplois artistiques ferait apparaître comme dissuasive la médiocrité de ce niveau de rémunération; d'autre part, la partie non monétaire des revenus (flux de gratifications psychologiques et sociales, conditions de travail attrayantes, faible routinisation des tâches, etc.) compense provisoirement ou durablement le manque à gagner pécuniaire. On peut suggérer la liaison suivante entre ces deux arguments: il est de l'essence des activités faiblement ou nullement routinières (dont les arts sont une incarnation paradigmatique) de réserver des satisfactions psychologiques et sociales proportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussite.*

compensés, d'après le chercheur, par une grande attractivité des rétributions non-monétaires et l'aspect non-routinier du travail.

L'incertitude du contexte économique peut avoir des incidences très concrètes sur les œuvres comme l'explique en particulier Morgane qui estime ne pas faire de trop grands formats faute de pouvoir les vendre à leur juste prix.

> *« Ce que j'aimerai à l'avenir c'est travailler sur des plus grands formats. Parce que ça a plus de présence, de puissance. Mais je suis bloquée et par le coût et, à la fois de réalisation, mais aussi de, le stockage, et la vente ! C'est sûr qu'on ne fait pas des toiles au mètre carré, enfin je veux dire on ne fait pas du carrelage mais malgré tout, à part quand on fait de la miniature, un format de 10 par 10 (cm) ou un format de 1m par 1m ça ne peut pas être vendu pareil. Donc il y a quand même une notion de valeur du point comme on appelle ça. De grandeur de toile. Donc euh, déjà que ce n'est pas facile aujourd'hui, on est quand même en pleine crise depuis un certain nombre d'années, euh, de vendre, alors si on augmente les dimensions on augmente les prix. Donc si 800 euros ça part pas, 1500 ou 2000 ça ne partira pas plus ! Donc voilà, j'aimerai être un peu plus lancée, un peu plus connue, pour pouvoir faire des grandes toiles. Me permettre de faire des grandes toiles. Parce que le peu de fois où je m'y suis lancé je me suis éclatée ! (rires) »*

Morgane, 46 ans, plasticienne.

Dans le cas évoqué par Morgane, le contexte économique bride sa créativité, l'empêche d'agir selon son aspiration, conditionne ses œuvres pour correspondre à des considérations matérielles avant même leur émergence.

Mais le risque peut aussi être lié à l'idée de la reconnaissance. Quand elle songe à son avenir Loubna se pose, par exemple, la question de savoir si les œuvres produites dans le futur seront « *aussi bien* » que celles déjà plébiscitées par le public et la critique.

> *« Je continuerais, ça c'est sûr. La seule..., truc qui se questionne à moi c'est que je suis sollicité par mon éditeur pour, pour refaire des CD. Mais si je rentre dans son jeu c'est commercial. Et du coup, tu vois je ferais... C'est aussi parce que la crainte, ça reste, c'est gravé, ce n'est pas comme un spectacle. Tu le fais une fois, deux fois, tu te dis : "Oh non, il n'est pas bien !" Mais celui-ci je ne le propose plus. C'est arrivé. Un CD c'est gravé, c'est gravé. Donc je n'ai pas envie de me planter. Tu as envie que... Celui qu'il a, celui qu'il a fait là pour les tout-petits, il a eu un très très bel écho, une belle presse, on l'a, il l'a réédité parce qu'il avait, vraiment la barre elle est pfu (elle montre avec ses mains un niveau très élevé). Et moi je suis quasi-certaine qu'on ne peut pas refaire deux fois super. (...) C'est le hasard, c'est comme ça je crois que ouais. Franchement le mieux, ça c'est sûr que non ! Par politesse on me dira que c'est aussi bien ça je le sais. Mais moi j'en suis consciente, j'en suis consciente. Donc ça peut-être je ne le referai pas. Peut-être je le ferai. Voilà le projet qui est en suspens. Et puis et bien sinon non je suis sur cette, on crée, on fait une nouvelle création, on ne sait pas où, quand, comment on trouvera le temps mais avec ***** (conteur 1) parce qu'on a un spectacle qu'on a tourné très très longtemps qui a eu un super succès (…) et tous les espaces où on est passé attendent le suivant. Ils nous ont même fait venir 2 ans ou 3 ans plus tard, pour ce même spectacle puisque les enfants grandissent dans les structures donc c'est toujours le même âge, mais ce n'est plus le même public. Mais en même temps les filles qui organisent ou les bib ou les nanas de crèches, etc. elles ont envie de voir autre chose. Donc on est sur cette, sur ce projet mais ********* (conteur 1) tourne, tourne, tourne tous les jours il va falloir absolument qu'on trouve... Voilà les 2 choses qui sont en suspens. »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

L'incertitude explique aussi pourquoi le degré d'adéquation entre les aptitudes d'un candidat à une telle profession et les conditions de la réussite dans l'exercice de celle-ci n'est révélé à l'individu que progressivement, sur le tas, par un processus d'acquisition d'information sur le métier et sur soi. » p.63

Il s'exerce, d'après Loubna, une véritable « pression sociale », dès lors qu'une forme de reconnaissance est acquise : il faut continuer à produire des œuvres à la mesure de cette reconnaissance et c'est là que se situe l'incertitude qui taraude Loubna.

Pour acquérir cette reconnaissance et pouvoir s'aménager une place au sein des mondes de l'art, il faut travailler à se faire connaître. Diffuser ses œuvres est un véritable défi quotidien, il faut savoir susciter et saisir les opportunités mais celles-ci sont rares. C'est ce démarchage incessant pour la promotion des œuvres que raconte Nolwenn.

> *« Là quand même je suis quand même dans une période où j'aimerais que ça avance, qu'il y ait des petits coups de, des petits coups de fouet. Mais c'est bon là je les provoque ! Voilà. Je me suis un peu laissée, depuis 2 ou 3 ans je me suis un peu laissée bercer ; mais heureusement c'est bien j'ai toujours eu des propositions intéressantes donc tant mieux. Mais sauf que là ces propositions intéressantes elles se sont épuisées. C'est à dire que là maintenant je vise des choses où ça ne va pas, ça ne va pas se faire juste au gré d'une rencontre, où ça ne va pas me tomber dessus. C'est à moi de le provoquer. (…) Ça vient des strates, c'est juste une histoire de strates. Là je suis sur une strate où je plafonne. Il faut que je... (rires, elle mime une marche avec ses mains) Il faut que voilà. (…) C'est du boulot ! Il faut y aller quoi ! Il faut aller au charbon ! (Rires) Il y a de ça aussi quand même. Comme par exemple, même, même après les beaux-arts... Être dans cette discipline relationnelle dans le cadre des vernissages, c'était juste pas du tout envisageable ! Ça me gonflait au possible quoi ! Je ne le faisais pas. Et on va dire depuis 5 petites années je le fais naturellement et de plus en plus naturellement, et maintenant dans la majorité des manifestations. Comme par exemple ********** (festival d'art contemporain de la région Sud-Est) j'ai été à toutes les manifestations où je pouvais rencontrer d'autres artistes ou d'autres acteurs. (…) Mon ambition, tout simplement j'ai pris confiance et euh, et maintenant je, je m'affirme en tant que plasticienne. Je me présente en tant que telle. (…) Je me disais que c'était pas pour moi, je me disais que non, pff, il ne fallait pas rêver quoi ! (Rires).(...) Et puis ça vient petit à petit, je pense qu'aussi c'est comme tout. A force de, à force de se faire violence à un moment donné ça devient de plus en plus naturel. Voilà. Au début oui c'était vraiment violent ça, d'une grande violence. Et en même temps c'est tellement, c'est tellement à l'opposé d'une pratique artistique où tu es confiné avec toi même dans un espace... Enfin moi c'est comme ça que je pratique en tout cas. D'être là à faire des courbettes, à faire des sourires à discuter, à faire l'effort et tout ça me gonflait ! (...) Je pense que j'étais peut-être un peu jeune pour percevoir tout ça. Et puis je n'étais pas du tout dans une stratégie de communication et donc, donc pour moi c'était faire semblant et être hypocrite en fait ! Je pense que j'étais beaucoup, je n'avais pas du tout la maturité en fait, professionnelle. Pour me rendre compte de cette importance et que ça fait partie du boulot. Et qu'en fait une stratégie, tu vois être artiste il y a plusieurs stratégies, bien sûr qu'il faut bosser, mais à côté il faut être dans la communication, il faut être dans la gestion, voilà... Il y a plein, plein de choses ! (...) Au fur et à mesure, avec la maturité, avec les rencontres avec les projets, voilà les choses se dessinent, se confirment en fait et puis même, toi-même tu les définis. Tu les définis. Et puis quand tu, quand tout compte fait tu ne viens pas du tout de ce milieu-là et que, pendant x années tu as toujours l'impression d'être un peu spectateur de ce qui se passe, et qu'à un moment donné tu te décides d'être acteur bon ça se passe autrement. Voilà. Il y a eu un moment donné où ça a basculé, je suis devenue actrice. »*
>
> Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Tout l'enjeu, pour Nolwenn, de son maintien dans le milieu artistique est celui de sa diffusion. Elle explique qu'il lui a fallu apprendre à connaître l'univers professionnel[378] dans lequel elle évolue

378 Comme le montre bien Sinigaglia, ces apprentissages garantissent aussi la satisfaction qu'on peut tirer de son travail : *« Mais définir des attentes qui correspondent à son destin probable ne se réalise pas seulement en réduisant ses aspirations, l'opération nécessite surtout que celles-ci soient ajustées à des possibles locaux, et notamment à ce que les*

afin de pouvoir commencer à se positionner aux « endroits » stratégiques pour mener à bien sa carrière.

Pourtant, une grande connaissance de la structuration du champ ne suffit pas à protéger son avenir professionnel. Ainsi, Anaëlle, qui a vécu récemment une rupture assez brutale avec le groupe au sein duquel elle travaillait depuis plus de 20 ans, perçoit de manière très négative son avenir, en particulier sa « retraite », du point de vue financier.

> *« -Comment tu vois évoluer ta profession dans l'avenir ? Est-ce que tu penses continuer à être violoncelliste ?*
> *-Ah ben oui !*
> *-Ou est-ce que tu envisages une reconversion ?*
> *-Non. Non. Non. (D'un ton soudain léger) Non-non ! (Elle part dans un grand éclat de rires). Non, non, non je n'envisage pas de reconversion. Non, non. On verra. (D'un ton moqueur) Si j'ai tous mes points de retraite ! Parce que, la question peut se poser hein. (D'un ton à nouveau très léger) Ben voilà, je finirai avec une petite retraite, toute petite ! Peut-être que je ferai la manche sur les marchés à 60 ans... Je ne me pose pas la question en fait. Et ouais. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Malgré la connaissance longue et approfondie de l'univers artistique qu'Anaëlle a pu développer, « rien n'est jamais acquis »[379]. La conjoncture économique peut changer brutalement et elle tient les transformations des pratiques culturelles en partie responsable de l'échec professionnel qu'elle vit aujourd'hui.

> *« Moi je n'avais absolument pas de plan de carrière. Et j'en ai toujours pas d'ailleurs, enfin tu vois. J'en ai pas ! Je ne vais pas me dire : "je vais faire ci." Non, moi je, ben j'aurais peut-être dû un peu ne pas mettre forcément tous mes œufs dans le même panier avec ******* (nom du groupe) entre autres. Parce que ben, quand ce projet là il s'arrête et bien tu n'as plus rien ! Ça c'est une erreur que je ne referai peut-être plus. (…) Mais non je n'ai pas de plan de carrière. Ben moi je navigue à vue on va dire. (...) Et puis de toute façon il faut voir que la conjoncture fait qu'il y a de moins en moins de budget, de moins en moins de subventions, que les disques ne se vendent plus, que voilà donc euh... Par rapport à il y a 20 ans, ça n'a rien à voir ! Tu vois. Moi j'ai travaillé avec ********** (nom d'un chanteur français connu), tu vois à un moment donné j'étais entre ******** (nom du groupe) et **********(chanteur cité ci-avant) j'étais bien logée quoi ! On faisait des albums, on faisait des albums on était bien payé pour l'album, il y avait des concerts, enfin voilà, maintenant c'est, ça c'est plus comme ça quoi ! Tu vois.(...) Et puis même au niveau des concerts il y en a moins, enfin tu vois, si tu vois, il y a plein de gens qui font des concerts solos. (…) Non mais tu vois même des vieux de la vieille ils font des tournées piano, euh piano-voix. (…) A mon avis c'est pour des raisons purement économiques. Parce que ça coûte... Parce que ça va remplir quand même, (...) enfin tu vois, un mec genre Hugues Aufray, enfin de cette tranche d'âge-là, les mecs ils font des concerts à 2 quoi ! Parce que ben, de payer un orchestre derrière et ben c'est fini quoi. Il n'y a plus les sous hein ! Il n'y a plus les sous, les albums ne se vendent plus, téléchargement, machin, donc*

institutions culturelles appellent un "marché local" de l'emploi artistique. Cela suppose pour les artistes d'articuler deux niveaux de connaissance. Le premier concerne le fonctionnement socio-économique du secteur convoité : quels sont les emplois "occupables" (peut-on espérer un emploi stable, comme dans le réseau du théâtre subventionné, des ballets des scènes nationales ou l'emploi ne peut-il être qu'intermittent, comme pour les interprètes de musiques actuelles) ? Quels sont les niveaux de rémunérations moyens (peut-on espérer "faire fortune") ? Comment accéder à tel lieu d'emploi ? Le deuxième concerne plus directement l'état de l'offre d'emplois sur le territoire. Il s'agit pour les salariés d'avoir une connaissance fine du tissu culturel local et des opportunités offertes en matière d'emploi et/ou d'aides financières, dans le sous-secteur qui les concerne. » pp.23-24 in Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42.

379 Comme le formule Aragon dans le poème *« Il n'y a pas d'amour heureux »* paru dans le recueil Louis Aragon, *La diane française*, Collection Poésie 44 (Paris: P. Seghers, 1944).

voilà. (…) Voilà donc c'est pour ça qu'il y a aussi ENORMEMENT de festivals. Parce que c'est une façon pour les artistes ben de vivre et de gagner leur vie. Mais tu te dis qu'il y en a presque trop des festivals maintenant. Maintenant il y a des festivals partout tout le temps, enfin... Ouais donc ce n'est plus, c'est moins facile qu'avant. En tout cas moi, je n'ai pas de plan de carrière ! (Rires) »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Ainsi, Anaëlle considère qu'il faut développer des stratégies comme celle de créer des spectacles pour enfants pour lesquels il existe, d'après elle, de multiples subventions, afin de se ménager des espaces de travail possibles. La précarité de sa situation la pousse par ailleurs à engager une forme de « *course au cachets* » telle que décrite par Sinigaglia[380].

Annie paraît, elle aussi, assez consciente de la structuration du champ professionnel, en tout cas plutôt expérimentée. La précarité de l'emploi la pousse pourtant à envisager une reconversion professionnelle bien qu'elle ne souhaite nullement interrompre sa carrière de comédienne.

« Et du coup par rapport à ton statut aujourd'hui tu es toujours intermittente ?
- Oui. Oui mais voilà les jours courent... (…) Bon une fois que ton dossier est, est accepté, tu as 243 jours très exactement d'indemnités. (…) Tu as 243 jours d'indemnité et euh, tu as 10 mois et demi pour faire suffisamment d'heures pour renouveler ton statut. Et donc ça se fait à l'intérieur des 243 jours, si tu, si tu as un cachet, et ben ça recule d'une journée tes 243 qui vont pas être le, je dis n'importe quoi le 11 septembre, mais le 12 etc. Ça recule d'autant et là, là, là mes journées elles se, ben elles cavalent quoi...
- Mais t'es encore dans le statut qui n'a pas été renouvelé ?
*- Jusqu'au mois d'octobre. Jusqu'au mois d'octobre. Jusqu'au mois d'octobre si je ne travaille pas.(...) Ça laisse un peu de temps et en même temps, en même temps je le vois pas très bien venir parce que malgré tout il va rien se commencer en juillet ou en août, c'est évident ! Là on est en bout de, en bout d'année et puis alors ici il y a déjà les festivals... (...) Ça y est, c'est l'été quoi ! L'année est finie alors que quand même, et ça c'est dès courant mai alors qu'on n'est qu'en mai quoi ! (…) Et euh... donc ça veut dire qu'avec de la chance, je recommence quelque chose, mais est-ce que j'aurai suffisamment d'heures je l'vois pas vraiment bien venir... je recommence quelque chose en septembre. Et ça c'est euh, avec de la chance et si ça se trouve j'aurai malgré tout pas suffisamment d'heures, pour vraiment décaler, pour vraiment arriver à faire mes 507 heures quand même dans les temps. Je suis pas très, très, très optimiste. (…) C'est compliqué. C'est que là alors... Euh, c'était vrai alors que j'avais trente ans, c'est à dire, mon métier depuis dix ans est le théâtre et maintenant j'en ai presque 59 et maintenant c'est vraiment ma seule expérience. Donc euh, tu vois par exemple j'ai fait une demande d'AVS, d'auxiliaire de vie scolaire. Ça m'intéresse, vraiment ça m'intéresse MAIS si, si, parce que si ils me proposent quelque chose c'est pas sûr du tout que j'accepte ! Parce que AVS tu dois un certain nombre d'heures par semaine, tu es bloquée, en plus tu es bloquée envers un enfant, un enfant plus ou moins grand mais disons un enfant euh, qui a besoin de stabilité qui a besoin de tout ça ! Alors que je sais déjà que le mois de novembre euh, je serai pas là ! Il y a le spectacle avec ********** (compagnie de théâtre 2) qui reprend pour quelques représentations mais du coup je repars. Et je, j'faisais un atelier à Autrans donc au dessus de Grenoble et le groupe a décidé de reprendre le spectacle qu'on avait fait l'année dernière et ça tombe le même mois ! (...) Et AVS c'est pour l'année et tu peux pas partir un*

380 *« La plupart du temps, pour les artistes intermittents interrogés, les aspects positifs l'emportent : l'incertitude des moyens (précarité de l'emploi, variabilité des revenus) est compensée, objectivement et subjectivement, par les dimensions plaisantes du travail artistique ainsi que par le sentiment de liberté et de relative sécurité que procure l'assurance chômage. Mais il arrive que des artistes estiment que les aspects positifs du métier ne compensent pas ou plus la précarité de l'emploi, voire que cette dernière est responsable de leur rapport dégradé au travail. De nombreux intermittents se plaignent ainsi du fait que la "course aux subventions" et surtout la "course aux cachets" auxquelles ils doivent se livrer pour maintenir leurs droits à l'assurance chômage les conduisent à privilégier des activités rentables et les empêchent d'accéder aux situations de travail qu'ils jugent satisfaisantes. »* p.27 in Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42.

mois ! Euh... Donc je, j'ai fait la demande parce que ça m'intéresse donc je, je, en me disant je déconnecte complètement de ma réalité de comédienne... (Silence) Je sais pas ! Je sais pas ! C'est un peu la merde là ! (...) C'est l'incertitude mais c'est aussi que ça se, ça se combine pas quoi ! Hein euh, il faudrait dans l'idéal que ce boulot d'AVS qui m'intéresse -très, très, très, très mal payé hein, mais ça fait rien, ça m'intéresse ! (…) Oui voilà si c'était pendant quinze jours s'occuper d'un enfant qui avait des problèmes etc, ça j'adorerais et ça pourrait se combiner. Voilà ! Il suffit que ça tombe pas le même mois de novembre ! Disons le mois de novembre, que ce soit pas en quelque sorte dans le même temps. Mais hmm (d'agacement) ! Mais là c'est des contrats je crois que c'est pas vraiment à l'année, je crois que c'est des, je crois avoir compris que c'est des contrats de 6 mois... Et renouvelables. (Silence) Donc c'est compliqué, c'est compliqué de s'engager sur quelque chose de fixe alors que, alors que mon métier c'est quand même être comédienne et ça ça ne l'est pas ! Ça ne l'est pas par définition.(...) Très dur de combiner les deux, extrêmement difficile ! Alors je connais deux personnes qui font la même chose, y en a une qui fait, qui font à peu près des trucs similaires. Pourtant (...) il y en a une qui est sculpteur, l'autre qui est peintre : ça va ! Ça va. (...) Ça va et l'une et l'autre disent c'est super parce que ça nous laisse quand même du temps pour faire nos peintures, pour faire autre chose quoi ! Pour faire NOTRE truc, mais ça elles l'arrangent comme elles veulent, c'est elles avec leurs, leurs pierres ou leurs peintures. Le théâtre...(...) Voilà je sais pas comment faire quoi ! »

Annie, 59 ans, comédienne.

Comme Annie le souligne bien, certains emplois alimentaires peuvent se « combiner » avec des activités artistiques mais il est parfois difficile de faire cohabiter des contraintes professionnelles d'univers radicalement différents. En cela, son témoignage nous permet de discuter le constat de Menger[381] selon lequel la multi-activité rend acceptable un marché du travail variable et irrégulier. En effet, il me semble, dans ce cas précis comme dans celui d'Anaëlle, que la multi-activité est vécue comme une déclassification, en particulier quand elle survient après avoir acquis une certaine forme de reconnaissance en tant qu'artiste.

Enfin, une des difficultés rencontrées sur mon terrain d'enquête tiendrait dans la faible confiance en elles que manifestent les artistes interviewées. Souvent sceptiques face à leurs capacités, elles ne se décrivent pas toujours comme des artistes « à part entière », semblant avoir intériorisé l'idée qu'une carrière artistique n'est pas toujours amenée à durer. C'est un phénomène qui s'apparente à la « *modestie* » comme « *domination incorporée* » (phénomène genré observé lors de la rédaction de mon mémoire de M2[382]) ou au sentiment d'illégitimité analysé par Sinigaglia[383] dans le cas d'un

381 Pierre-Michel Menger, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de Sociologie*, 32-1 (1991), pp.61–74. : *« le recours fréquent à la multi-activité professionnelle, par combinaison d'emplois artistiques, para-artistiques et/ou extra-artistiques, s'ajoutant à la pression créée par la discontinuité de la carrière, fait paraître plus acceptables et naturelles la variabilité et l'irrégularité des conditions d'emploi et de rémunération. La situation très répandue de multi-activité explique du reste aussi la présence d'une population de travailleurs artistiques occasionnels ou saisonniers qui font concurrence aux professionnels sur des emplois faiblement qualifiés ou dans des secteurs d'activité très malaisés à contrôler, tel le marché vaste et très dispersé des bals et des spectacles occasionnels. »* p.72

382 *« On peut considérer que l'absence de confiance en soi, la modestie comme on peut aussi l'appeler positivement, est une forme d'incorporation de la domination. En effet, systématiquement dans les entretiens réalisés comme dans les différents témoignages que j'ai pu entendre, je note que les créatrices doutent plus facilement de la pertinence de l'existence de leur travail que les créateurs. Cette auto dévaluation n'est pas pour moi quelque chose de conscient et de volontaire. En revanche je pense que dans la socialisation des individus à l'identité genrée féminine, on peut dire que cette forme de réserve est fortement inculquée. On apprend en effet aux petites filles à bien se tenir et aux petits garçons à s'affirmer. Les dispositions féminines en vigueur vont plutôt dans le sens d'un repli sur soi, d'une forme de réserve. Les dispositions valorisées chez les individus virils au contraire vont plus dans le sens d'une expression des désirs facilitant ainsi l'entrée dans les mondes de l'art. »* Anaïs Chevillot 'Femmes et artistes : Comment concilier identité genrée et statut de créatrice ?' Mémoire de M2R Sociologie Arts et Culture, sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi, Grenoble, Mai 2007, p.61

383 Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme',

musicien qui se compare à son père ouvrier.

> *« Malgré ces difficultés, Hervé n'ose pas exprimer clairement son insatisfaction. Au cours de l'entretien, il compare à plusieurs reprises sa situation à celle de son père, ouvrier à la chaîne dans l'industrie automobile : "c'est sûr, c'est pas tous les jours facile, mais c'est quand même pas l'usine", "bon, je galère, mais quand je vois mon père, la vie qu'il a eue", "enfin, je fais quand même à peu près ce que j'aime moi, je peux pas me plaindre". Le récit de sa trajectoire rappelle celle de nombreux transfuges de classe, pris dans un rapport contradictoire avec leur héritage familial et social (...). Il se sent à la fois comme un "usurpateur" ("je ne suis même pas un vrai artiste") et un "privilégié" ("j'ai pas de chef, je fais ce que je veux"). Tout l'entretien montre qu'il ne se sent absolument pas légitime à ressentir et encore moins à exprimer une quelconque souffrance sociale. »*

Ainsi, il semble qu'il existe chez Berthille un empêchement à dire sa souffrance au travail, son rapport conflictuel à l'emploi tant elle se dit déjà « chanceuse » d'exercer une profession qui la passionne et qui est valorisée sur le plan social.

> *« Ben vu que je ne savais pas à quoi je rêvais trop à la base... (Sourires) Après si je regarde où j'en suis maintenant et que j'essaye de me souvenir dans quel état j'étais mettons à la fin du lycée, et ce que je pouvais rêver pour moi pour la suite et bien je me dis : "Ouais, quand même, c'est pas mal !" (D'un ton modeste, mi-dubitatif, mi satisfait) Après, voilà. Mais si je regarde maintenant aujourd'hui, euh... Ouais j'ai encore envie d'avancer, enfin ouais de... J'ai envie que ça me surprenne encore quoi ! Et puisqu'en fin de compte j'aurais jamais pu imaginer que je ferais de la mu, que je trouverais, je pense que j'avais un goût pour la musique et tout mais vu que je n'ai pas fait de musique, vu que je n'ai rien fait dans ce, il n'y avait rien qui allait m'emmener vers ça quoi ! Et ben si ! Ça c'est fait. Donc je me demande bien, vers où la suite va m'emmener, enfin je ne sais pas, je me dis que ça peut m'emmener n'importe où quoi, là je ne sais pas ! »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Pour conclure cette partie, nous garderons à l'esprit qu'à l'image des propos de Berthille (conformément à ceux retranscrits dans le chapitre 8 notamment), il paraît difficile aux artistes d'exprimer les difficultés qu'elles ont à se projeter dans l'avenir de leur carrière artistique. En effet, elles peuvent d'autant plus malaisément dénoncer les obstacles qui pèsent sur leurs conditions de travail qu'elles font partie d'un groupe de travailleurs considéré comme privilégié, notamment vis-à-vis des contraintes pesant sur le monde professionnel traditionnel. Comme l'explique Sinigaglia[384], devenir artiste est un choix, pour l'assumer il faudrait être en capacité de montrer qu'on a envie de le rester.

10.C. « FIL ROUGE » : CREATIVITE COMME FACTEUR D'UNITE

Sociétés contemporaines, 91.3 (2013), pp.17–42. p.36

384Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42. : *« L'artiste, ayant choisi son mode de vie, n'apparaît pas comme le plus à plaindre, a fortiori en période de crise alors que l'emploi se délite dans les secteurs économiques plus traditionnels de l'industrie et des services. Les artistes ont choisi de ne pas travailler en entreprise et d'avoir une activité faiblement contraignante, ils ne sont sous le contrôle ni d'un supérieur ni d'une pointeuse, ils travaillent dans un secteur propre, ludique et intéressant, etc. Autant de conditions qui apparaissent bien supérieures à ce que vit le commun des salariés. (...) Dans cette perspective, la manifestation publique de leur insatisfaction peut aisément paraître illégitime. Et il peut être difficile pour les intermittents de revendiquer un "statut" dénoncé, et parfois vécu par les artistes eux-mêmes, comme un "privilège", alors que ce même droit fait l'objet de restrictions pour les autres travailleurs (...). Tout cela fait donc peser sur les artistes une sorte d'injonction au bonheur plus forte encore que celle que fait peser l'idéologie managériale néolibérale sur le reste des salariés. Et bien que l'image du travail artistique échappant à toute aliénation soit largement idéalisée, elle interdit socialement aux artistes, dans une certaine mesure, de ne pas se dire heureux. »* pp.34-35

Suite à ces considérations, sur l' « *injonction au bonheur* » et la nécessité de se maintenir dans le rôle d'artiste, malgré les difficultés rencontrées dans une profession créative, nous constatons que les récits biographiques recueillis mettent en avant un « fil rouge » qui fait le lien entre les différents moments de leur parcours. Pour relier ces événements, plusieurs enquêtées affirment en effet que, quelles que soient leur condition à l'avenir, elles conserveront une part de créativité et une sensibilité artistique.

C'est notamment le cas de Ielena qui continue à se considérer comme artiste, même en bénéficiant des minima sociaux[385] et, par conséquent, cela ne l'amène pas à penser à une reconversion future.

> *« J'ai envie de continuer, je pense que j'ai envie de continuer dans cette transversalité des choses en fait, et de vraiment essayer de dessiner une identité artistique qui devienne de plus en plus personnelle. De réussir à, quoi moi je me vois très bien, danser à poil à 90 ans quoi ! Je pense que je continuerai, coûte que coûte. Parce qu'au final avec un RSA ça va, je m'en sors à peu près ! (Rires) Non, je me dis que, j'aimerais quand même avoir ma période de vie où je gagne correctement ma vie avec ce métier, ce serait chouette. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Nous noterons ici que Ielena entremêle identité personnelle et professionnelle et qu'il est d'autant plus difficile pour elle d'envisager de quitter l'étiquette sociale d'artiste[386] qu'elle estime dorénavant être sienne. En disant – un peu par provocation il faut le reconnaître – qu'elle s'imagine aisément « *danser à poil à 90 ans* », elle souligne la double difficulté que peuvent rencontrer les femmes artistes à trouver un emploi dans le secteur du spectacle avec l'avancée en âge[387].

Quand nous parlons avec nos enquêtées de leur vision de l'avenir, elles en reviennent à un discours parfois assez proche de la « naturalisation » du statut d'artiste. En effet, pour certaines, créer est considéré comme une véritable « *nécessité intérieure* » et, pour cette raison, une interruption de la pratique artistique n'est pas envisageable pour elles.

Créer est vécu par Sandrine comme une obligation interne, elle s'estime en effet porteuse de

385Au sujet de l'utilisation du RSA comme palliatif pour continuer à exercer des activités artistiques on peut se référer à l'analyse de Sinigaglia : *« Ces (...) exemples (…) montrent bien comment un certain bonheur au travail – au sens du plaisir durable tiré de son activité et des conditions dans lesquelles celle-ci est exercée – peut être cherché et/ou trouvé en échappant aux formes consacrées de l'emploi dans le secteur du spectacle. Pour autant, cette solution ne constitue pas une alternative durable et généralisable au régime d'emploi-chômage de l'intermittence, et ce pour trois raisons principales. D'abord, le montant de l'allocation est trop bas et les possibilités de cumul trop faibles (ou illégales) pour garantir un niveau suffisant de revenus. Le RSA maintient dans une situation de précarité et de pauvreté qui n'est acceptable et accepté que dans certaines configurations sociales et familiales et à certains moments du cycle de vie, en l'occurrence plutôt des artistes vivant seuls (et surtout sans enfants) et aux deux extrémités de la vie active. Ensuite, le RSA (comme le travail non déclaré) induit une négation de la professionnalité, puisque le revenu n'est indexé à aucune qualification ni situation professionnelles, et qu'il est difficile dans ces conditions de revendiquer publiquement le statut d'artiste : le RSA fait porter à ses bénéficiaires l'étiquette "d'assistés sociaux" et ne renvoie nullement à leur métier ou à leur secteur d'activité. Or, le plaisir de créer est indissociable du plaisir à se présenter et à être perçu comme un "créateur" (...). »* p. 29 in Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42.

386Pour la notion d'étiquetage nous reconnaissons l'héritage de Howard Saul Becker, *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, trad. J.-M Chapoulie et Jean-Pierre Briand (Paris: A.-M. Métailié, 1985). Sur le lien entre création d'une identité artistique et étiquetage nous nous référons à Emilie Salamero et Nadine Haschar-Noé, 'Fabriquer un artiste-créateur: Formes et effets des dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque', *Sociologie de l'Art*, OPuS 17.2 (2011), pp.75–94. p.92

387On peut notamment lire Claudine Attias-Donfut 'Sexe et vieillissement' in Thierry Blöss, *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui, 1re éd (Paris: Presses universitaires de France, 2001) : *« Les handicaps subis par les femmes dans leur vie professionnelle et familiale se cumulent au cours de leur existence et s'accentuent à mesure de leur vieillissement. »* p.203

valeurs de « *sincérité* » et de « *partage* » qui la poussent à persévérer dans une démarche qu'elle perçoit comme particulièrement valorisante.

> *« Mais je ne sais pas ce que je ferai demain mais j'espère que ce sera toujours dans cette démarche-là. Parce que je pense qu'on ne peut pas tricher avec ça. C'est à dire que si vous êtes sincère, ça ne marche que comme ça, les gens ils adhèrent à ce que vous faites, et vous ne faites passer de l'émotion que si vous êtes sincère. (…) Il faut que la démarche elle soit sincère. Je pense que si on triche, ça ne marche pas longtemps. (…) Là où ça passe le plus, où l'émotion passe le plus c'est voilà quand j'ai été le plus sincère possible. (…) De toute façon le travail il se voit derrière quand vous regardez une œuvre hein. Le bagage qu'il y a derrière, enfin même s'il est pas visible, il est là forcément. (…) Moi le but c'est quand même ça, la plus belle récompense c'est quand voilà, quand vous avez quelqu'un... Moi j'ai le souvenir d'avoir vendu un tableau à une jeune femme suisse, elle m'a embrassé quoi ! Enfin c'est même son mari qui lui avait acheté pour ses quarante ans, elle m'a sauté au cou ! Je trouve ça trop génial ! C'est mieux que le chèque quoi ! J'ai trouvé ça hyper touchant. Et elle m'a envoyé une photo après, elle avait accroché le tableau et tout... Ça c'est vraiment euh, c'est hyper gratifiant, je trouve ça génial. Et euh, ça c'est, ça peut marcher que si vous êtes sincère dans ce que vous faites. Je ne pense pas que... Ou alors il faut être super bon (rires)... Enfin je ne sais pas, je ne sais pas comment il faut faire, moi je ne saurais pas le faire autrement en fait. Donc euh, on ne peut pas programmer ce qu'on, on peut avoir des projets mais on ne peut pas programmer ce qu'on va faire dans cinq ans. Moi mon projet ouais, c'est d'aller vers des plus grosses pièces, en extérieur et tout ça mais après, vous dire à quoi ça ressemblera et tout, j'en sais rien ! (…) Ben de toute façon je pense que n'importe quel artiste fait quand même, (…) on a besoin d'un public hein ! Moi je veux dire... (…) Mais on a besoin du retour du public, enfin un artiste qui créé pour lui tout seul, euh... On crée, je crée d'abord pour moi. Parce que j'ai envie de le faire. Mais si je n'ai pas le retour quelque part d'un public d'autrui, je pense que je m'arrêterai vite quelque part. (…) Donc voilà je pense que c'est une façon de communiquer avec les autres, c'est tout. (silence) Enfin je le vois comme ça. (silence) Après les perspectives, et ben, pouvoir continuer ! (rires) Physiquement, financièrement, voilà c'est important quand même quoi ! Ben physiquement aussi parce que il y a des choses je me dis : "Whaou ! Si je commence à m'attaquer à du monumental il va falloir assurer quoi ! " Mais voilà... La pierre par exemple, je m'aperçois que taper toute la journée dans la pierre c'est physique quoi ! Mais il y a des gens qui ont fait ça toute leur vie. Donc ce n'est pas infaisable non plus. »*
>
> Séverine, 44 ans, plasticienne.

Séverine se positionne ici en terme d'engagement. Il s'agit d'un investissement moral (surtout) mais aussi financier et physique. Cette notion d'engagement a été définie en particulier par Becker[388] comme persistante dans le temps et permettant de tracer une cohérence[389] entre différentes actions hétérogènes.

> *« Pourtant, la notion de ligne d'action cohérente implique plus que cela, puisque l'on considère souvent que des agencements d'activités très différents sont cohérents entre eux. Les exemples que l'on vient de citer cachent en réalité une grande diversité d'activités. (...) Un individu qui conserve le même emploi peut de la même manière s'engager dans des activités très différentes au cours de sa carrière. Ces différentes activités ont en commun le fait d'être considérées par l'acteur social comme des activités qui, en dépit de leur apparente diversité, lui permettent de poursuivre un même objectif. En définitive, la notion*

388*« Le concept d'engagement jouit également d'une utilisation théorique dans l'étude des carrières professionnelles. On explique le fait qu'habituellement les hommes s'installent dans une carrière, dans un domaine bien déterminé, et ne changent ni d'emploi ni de carrière, avec l'empressement proverbial de l'homo economicus soumis aux conditions changeantes du marché, en se référant au processus par lequel les hommes s'engagent vis-à-vis d'un métier particulier. »* p.179 in Howard S. Becker, 'Notes sur le concept d'engagement', trad. Camille Debras et Anton Perdoncin, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2006, pp.177–192.

389Howard S. Becker, 'Notes sur le concept d'engagement', trad. Camille Debras et Anton Perdoncin, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2006, pp.177–192. pp.179-180

de cohérence d'une ligne d'action semble impliquer le fait que l'acteur rejette des alternatives réalisables. Plusieurs trajectoires s'ouvrent à ses yeux, chacune pouvant tout aussi bien obtenir son approbation, mais il choisit la plus à même de lui permettre d'accomplir ses objectifs. »

Nous pourrions dire que Séverine, comme plusieurs autres enquêtées, présente la créativité comme un objectif organisant différents types d'activités qu'elle rend cohérentes en tenant son rôle d'artiste plasticienne. En revendiquant un tel engagement, l'artiste implique son envie de créer (pré-existante[390]) et ne peut se dédire en s'imaginant quitter, à l'avenir, son rôle d'artiste car ce serait renier son identité même[391].

« Les paris subsidiaires qui contraignent le comportement sont également engendrés par le processus d'ajustement individuel aux positions sociales. Un individu peut modifier ses modèles habituels d'action dans un processus de conformation aux exigences d'une position sociale de telle façon qu'il se rend lui-même inapte à d'autres positions auxquelles il aurait pu avoir accès. Ce faisant, il a fait un pari sur son aisance à jouer un jeu conforme à cette position, en restant à sa place. »

Il s'agit aussi pour Pauline de persévérer dans son rôle d'artiste, de conserver ce qu'elle nomme « *le nerf de la guerre* » qu'est pour elle le fait d'avoir des idées et des envies de création. En montrant son « *engagement* » vis-à-vis de la carrière artistique, Pauline manifeste bien qu'elle considère quasiment comme un « devoir » le fait de rester « *à sa place* » de créatrice.

« J'ai pas de, là de grandes ambitions que je souhaiterais réaliser. (rires) Je vis un peu les choses, quand même disons, à échéance d'un an ou deux mais... C'est plutôt par projet, par grand projet disons qu'une espèce de but ultime. Après ce que j'ai envie c'est de, que cette, cette... Enfin déjà que je puisse continuer à avoir ce statut peut-être intermittente ou autre pour pouvoir continuer à être dans cette chose créative ou artistique. Et puis surtout avoir envie, avoir des idées, c'est plutôt ça pour moi l'enjeu, c'est de continuer à, à avoir l'enthousiasme à être nourrie par des idées, à me dire : "Tiens, oh je, faudrait vraiment faire un truc là-dessus ! " Et puis à tirer le fil. (…) Je me laisse quand même plein de possibilité, mais voilà, le nerf de la guerre c'est de continuer à avoir des idées, des envies. Donc c'est surtout ça qu'il faut réussir à nourrir pour pas que ça se perde parce que sinon ça... Si ça ça s'arrêtait ce serait vraiment triste (rires) ! C'est vraiment le truc, il faut, c'est l'essence du véhicule quoi (rires), si tu n'as plus d'essence tu, t'as beau avoir une très belle voiture tu ne peux pas la faire avancer donc, t-t-t. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Ici encore nous pourrons relever la « modestie » dont Pauline fait preuve en affirmant ne pas avoir « *de grandes ambitions* ». On pourrait apparenter ce type de raisonnement à ceux observés auparavant (dans la partie 10.B notamment) qui montrent une intériorisation des difficultés à conserver sa place sur les marchés de l'art.

Dans le cas de Berthille également, « s'exprimer », utiliser ce qu'elle nomme un « *potentiel* » (mais qu'on pourrait appeler un don) apparaît comme une nécessité, une obligation envers elle-

390 *« L'individu engagé agit de manière à impliquer directement dans son action certains de ses autres intérêts, au départ étrangers à l'action dans laquelle il s'engage. Par ses propres actions antérieures au marchandage final, il a mis en jeu une chose à laquelle il tient, et qui n'a au départ aucun rapport avec son enchaînement présent d'actions, en étant cohérent dans son comportement présent. Les conséquences de l'incohérence seraient tellement coûteuses, que l'incohérence dans l'attitude de marchandage n'est plus une alternative praticable. »* p.183 in Howard S. Becker, 'Notes sur le concept d'engagement', trad. Camille Debras et Anton Perdoncin, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2006, pp.177–192.

391 Howard S. Becker, 'Notes sur le concept d'engagement', trad. Camille Debras et Anton Perdoncin, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2006, pp.177–192. pp.186

même. Pourtant, il lui paraît évident que, même en changeant de profession – si cela devait se produire, elle conserverait une part créative dans tout emploi qu'elle occuperait. Elle n'envisage pas de renoncer à ce qu'elle décrit comme « une part d'elle-même ».

> *« Je pense que la musique je peux l'arrêter dans, ça peut s'arrêter, enfin oui je pense que ça peut s'arrêter et aller vers autre chose… Ouais. Et ça ne me dérangerait pas je crois maintenant. J'ai, j'ai renoncé je pense à l'idée de… Il y a des gens qui sont faits pour approfondir un truc, vraiment, qu'ils vont, qui ont une ligne et qui se la fixent, qui vont et qui cloc (claquement de langue). Moi je ne suis pas comme ça. Moi j'aime bien la multiplicité, je me nourris de la… Multiplicité. Et ça marche bien comme ça. Et puis d'aller, et puis ça me donne des… Des… Enfin bon. Ça me… Je suis curieuse du jour, je ne sais pas si il y aura un jour mais, où les différentes choses pourront se, comment dire… Je me dis, oh pff… (Rires) (…) Pfff en fait si j'ai envie d'un aboutissement en fait. (D'une voix dubitative) Ça ne me dérange pas… Tant que ça me… Tant que ça m'emmène à un endroit où ça me fait vibrer, où j'ai l'impression d'utiliser pleinement ce que je peux, ce que j'ai à utiliser en fait, ou de, de… Ouais d'utiliser un potentiel, et plus, enfin de, de… En fait je m'en fiche du domaine que c'est, que ce soit la musique, la danse, les arts plastiques, la médecine chinoise, pff, j'en sais rien, n'importe en fait, je m'en fiche. (…) Ouais, je ne sais pas, du moment que ça me fait avancer quoi. »*
>
> Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Berthille qui veut continuer à « *avancer* » nous permet de rappeler ici que le travail, tout artistique soit-il, peut apparaître comme une « *institution de totalisation et d'unification du moi* » (au sens introduit par Bourdieu[392] dans son article sur « *l'illusion biographique* »). Ce qui importe à Berthille c'est de s'épanouir dans son travail et de dépasser les difficultés matérielles qui peuvent se présenter à elle afin d'établir, peut-être artificiellement, une image d'elle cohérente autour de cette idée de créativité.

De la même façon Annie considère le théâtre comme « toute sa vie » et elle ne peut « perdre la face »[393] en se déniant cette identité. Pour elle, son métier d'artiste est « *vital(e)* ». Par une sombre ironie il se trouve que c'est aussi ce qui la fait vivre et que, si elle ne joue plus, elle aura du mal à subvenir à ses besoins.

> *« Et j'ai pas de recette enfin je veux dire dans le sens que c'est pas mon âge qui me donne… Comme à chaque fois c'est des configurations différentes, euh… Voilà il y a juste à faire confiance quoi ! Ça va passer, ça va passer ! Et puis si ça passe pas c'est pas dramatique. J'ai pas d'enfants à nourrir, tout ça, tout ça, euh… Ici il n'y a que moi à nourrir donc euh, pff, c'est tout j'essaye aussi de, de, tu vois, de désangoisser par rapport à ça. Et je serai pas bien, parce que moi j'ai besoin de travailler, j'aime ça et c'est vraiment source pour moi, c'est vital ! Il y a quelque chose de… Mais euh, mais y a pas, mais c'est pas dramatique ! C'est pas dramatique. J'ai assez d'amis, de famille tout ça, je me retrouverai pas à la rue. (…) L'envie de jouer, l'envie de travailler, de travailler avec d'autres… Enfin, il y a aussi ben je tourne autour hein, monter un spectacle seule ! Je l'ai jamais fait. J'y ai pensé mille fois parce que dans des mêmes situations et jamais ça a été jusqu'au bout. Peut-être que là… Ça a été jusqu'au bout… Ça n'a jamais été jusqu'au bout parce que j'étais reprise dans quelque chose. Peut être que là… (En suspens) C'est le moment de ma vie mais j'en sais rien ! »*

392 *« Le monde social, qui tend à identifier la normalité avec l'identité entendue comme constance à soi-même d'un être responsable, c'est-à-dire prévisible ou, à tout le moins, intelligible, à la manière d'une histoire bien construite (par opposition à l'histoire contée par un idiot), dispose de toutes sortes d'institutions de totalisation et d'unification du moi. »* p.70 in Pierre Bourdieu, 'L'illusion biographique', *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62.1 (1986), pp.69–72.

393 Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Le sens commun (Paris: Ed. de Minuit, 1998). p.15

Annie, 59 ans, comédienne.

Nous percevons, dans les interrogations d'Annie, une très forte tension identitaire, en effet, à l'heure où on l'interroge elle ne vit plus de son métier mais, n'ayant fait « que ça » toute sa vie, ayant organisé une cohérence dans son récit de vie autour de cette activité elle ne peut envisager de renoncer définitivement à la créativité, « fil rouge » de son histoire personnelle et professionnelle.

Il semble d'ailleurs que, pour trouver des moyens de subsister en tant qu'artiste, il faille parfois se mettre en danger. Comme Annie, qui envisage un seule en scène sans être sûre d'en être capable, Louise voudrait retourner à la bande-dessinée. Parfois la cohérence biographique est donc aussi constituée de ruptures, de moments de tensions, de passages où mes enquêtées estiment devoir chambouler leurs habitudes afin de renouveler leur parcours.

> *« -Ça fait longtemps que j'ai envie de refaire de la BD là. Par contre je ne trouve pas le temps. Parce qu'un projet d'album en BD c'est un an. Ça veut dire arrêter tout ça pendant un an. Je n'arrive pas...*
> *-C'est plus court pour un album jeunesse ?*
> *-Oui c'est plus court, c'est plutôt 4 mois.*
> *-Oui donc ça demanderait de bloquer une année ?*
> *-Oui. Et puis ça... Là pour le coup je me sens comme en haut de la falaise. Je vois vaguement de quoi j'ai envie en BD et puis il y a un énorme fossé entre est-ce que je saurai faire ou est-ce que ça ressemblerait, parce que c'est un peu un travail où on a quelque chose dans la tête et on doit le poser sur le papier. Est-ce que je serai capable de mes ambitions ? Et ça me fait tellement peur que, je crois que je vais reculer, reculer (Rires).*
> *-Jusqu'à ce que ce soit...*
> *-Jusqu'à ce qu'on me pousse ! (rires) »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Dans le cas raconté par Louise ici, nous mettrons en avant la vision de son parcours comme un « *itinéraire* », au sens utilisé par Martuccelli[394], il s'agit d'une succession d'étapes qui ne sont pas organisées en fonction d'une cohérence. Pourtant Louise s'en saisit et, pour elle, l'aspect aléatoire de ses situations d'emploi est un moteur fort qui la pousse à continuer.

La majorité de nos enquêtées présente donc la créativité comme un « fil rouge » de leur parcours. C'est l'aspect inventif de leur personnalité qu'elles mettent en avant afin de s'inscrire dans une identité d'artiste durable. Malgré les revirements de situations et l'idée que leur statut professionnel est instable, elles considèrent toutes qu'elles conserveront, de cette expérience professionnelle, une aptitude à la création particulière et essentielle.

Pour conclure nous retiendrons trois éléments concernant la vision de l'avenir de nos enquêtées.

D'abord nous avons constaté que, pour envisager un futur à leur carrière d'artiste, les

394 *« La carrière et la logique ascensionnelle qui lui est associée, transmettent un cadre général de sens surplombant les événements singuliers. L'itinéraire, au contraire, ne s'inscrit dans aucun modèle sérié de parcours de vie. D'ailleurs, l'importance numérique de cette dernière figure est sans doute à mettre en relation avec les difficultés sociales et économiques des dernières décennies en France. Mais l'itinéraire cache des processus différents : il peut s'agir de la mise en place de stratégies individuelles à signification plus personnalisée, comme on l'a vu, par exemple, à propos des mobilités horizontales – au fond, une forme alternative de carrière –, mais il peut également s'agir d'une suite d'événements, vécus comme une série d'accidents et de contraintes subies (reconversions professionnelles contraintes, période de chômage...). »* p.423-424 in Danilo Martuccelli, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006). Dans le cas de Louise relaté ici il s'agirait plutôt d'une stratégie individuelle...

interviewées doivent nécessairement entretenir un (ou plusieurs) élément(s) moteur(s), quelque chose qui maintient leur envie de poursuivre leur cheminement dans ce domaine. Nous avons en particulier remarqué que la diversité et la pluralité du métier sont valorisées comme des sources de renouvellement qui permettent d'envisager leur avenir.

Nous avons ensuite relevé de nombreuses difficultés qui peuvent empêcher de continuer à se projeter dans les mondes de l'art. Nous retiendrons en particulier l'idée que, dans un contexte économique difficile, les femmes en particulier sont soumises à de nombreuses pressions. Entre l'injonction au bonheur et leur recherche d'une forme de stabilité, certaines enquêtées envisagent de ne pas demeurer artiste dans l'avenir et vivent leur statut actuel comme une donnée éphémère, un moment particulier de leur existence.

Enfin nous notons que la créativité apparaît comme un facteur de cohérence, un « fil rouge » qui a toujours marqué leur vie et restera présent dans leurs activités futures. Elles mettent ainsi en cohérence leur parcours en le teintant de la couleur que peut lui apporter la fonction artistique.

11. LA FAMILLE, LES ENFANTS, LA VIE PRIVEE

Dans ce chapitre nous étudierons quels regards les femmes artistes rencontrées portent sur la famille, les enfants et la vie privée. Nous éloignant pour un instant de la dimension strictement professionnelle de leur parcours, nous analyserons quelles incidences le choix d'une activité créatrice peut avoir dans leur vie intime.

Nous utiliserons parfois le verbe « concilier » vie professionnelle et personnelle. J'entends par ce verbe l'idée de faire cohabiter, au sein d'une même existence, deux dimensions, deux emplois du temps et deux charges mentales difficilement compatibles et je démontrerai cette difficulté. Nous emploierons donc le terme de « conciliation »[395] tout en gardant bien à l'esprit qu'il s'agit d'un terme à déconstruire comme l'ont en particulier montré Pailhé et Solaz[396].

> *« Dans les milieux féministes, le débat sur l'utilisation du terme "conciliation", largement employé par ailleurs, reste encore très virulent (...). La première critique formulée est que ce terme revêt une image positive, harmonieuse, (...) qui masque les difficultés, les renoncements et compromis que la gestion des temps familial et professionnel implique. Étymologiquement, concilier permet de faire coexister et de rendre compatibles des univers opposés. La notion de conciliation intègre donc l'antagonisme des sphères du travail et de la vie privée. Si ce terme reste trompeur, c'est qu'il peut laisser entendre que la résolution du conflit est atteinte, réussie. Or, les dimensions de la relation emploi-famille sont multiples : les satisfactions et enrichissements réciproques, mais aussi les contraintes, antagonismes, débordements et renoncements. Le sens du terme varie donc selon le contexte dans lequel il est mobilisé. (…) La seconde critique est que le terme de conciliation masque les inégalités entre hommes et femmes. L'emploi du mot "conciliation", qui renvoie implicitement l'articulation entre vie professionnelle et vie familiale aux femmes seulement, ne ferait qu'entériner l'inégale répartition des tâches entre hommes et femmes. (...) On peut objecter que rien dans la terminologie même du terme "conciliation" ne renvoie directement à une asymétrie hommes/femmes. Cette asymétrie implicite est en fait portée par la prégnance d'inégalités sexuées dans la société. Ce sont les femmes sur qui repose principalement cette "conciliation" et qui en supportent les principales conséquences. (…) Notre parti pris est ici de décrire les difficultés à mener de front vie familiale et vie professionnelle et de rendre compte, en parallèle, des profondes inégalités entre hommes et femmes en ce domaine. »*

Nous prendrons quant à nous le même parti que ces deux auteurs, en mettant en avant les empêchements à mener en même temps vie privée et artistique, tout en gardant à l'esprit que cette problématique concerne surtout les femmes.

Nous nous appuyons en cela également sur l'idée de Christine Delphy qui avance l'existence d'une extorsion du travail des femmes par le système capitaliste patriarcal et que celle-ci s'effectue aussi bien sur le plan domestique que dans la sphère professionnelle[397].

---

395 Toute « maudite » soit elle cf Hélène Périvier et Rachel Silvera, 'Maudite conciliation', *Travail, genre et sociétés*, n° 24.2 (2010), 25–27. p.25

396 Ariane Pailhé et Anne Solaz, 'Concilier, organiser, renoncer : quel genre d'arrangements ?', *Travail, genre et sociétés*, 2010, 29–46. pp.30-31

397 Christine Delphy, *Pour Une Théorie Générale de L'exploitation: Des Différentes Formes D'extorsion de Travail Aujourd'hui*, Nouvelles Questions Féministes (Paris : Québec: Éditions Syllepse ; M éditeur, 2015). : *«les femmes partagent avec les hommes la notion que le temps des hommes est plus précieux, rapporte plus de valeur que le temps des femmes. L'expérience quotidienne les conforte là-dedans, car elles peuvent voir que pour le même temps de travail, leur compagnon est plus payé qu'elles. Enfin, le travail ménager n'est pas vu comme un vrai travail, mais comme quelque chose qui est sans valeur ; il est vu comme quelque chose qui fait partie de la nature des femmes, qui fait partie leurs obligations, car cela fait partie d'être une femme. Et être une femme, c'est bien le moins qu'on puisse exiger d'une*

Ainsi, nous devrons nécessairement, au-delà des questions concernant la vie privée, évoquer les incidences de l'inégalité des sexes dans la sphère professionnelle. Nous nous référerons en particulier à Jacqueline Laufer[398] qui a expliqué comment les stéréotypes de genre peuvent jouer sur le rôle professionnel qui est attendu des femmes.

> *« Les trajectoires féminines des ouvrières, employées ou cadres sont fonction de représentations quant aux "aptitudes", "contraintes" et "aspirations" des femmes. L'existence de cultures et de pratiques organisationnelles "masculines" accompagnent des stéréotypes tenaces sur ces postes et comportements qui conviennent aux femmes, notamment en vertu de leur rôle maternel. Les stratégies masculines ont longtemps visé à différencier leur identité et leurs pratiques professionnelles de celles des femmes en leur déniant capacité à la mobilité professionnelle, à la disponibilité, au pouvoir et à l'autorité (...). Dans les organisations, la hiérarchie des postes, des compétences, des carrières a ainsi longtemps délimité les sphères où opèrent les hommes et celles où s'activent les femmes, compte tenu du "risque" que comporte l'emploi de femmes toujours "potentiellement enceintes" et "soupçonnées" de maternité (...). Celles-ci se sont vues alors reconnaître des fonctions "spécifiques" et dévalorisées, conformes à la relation de subordination traditionnelle entre les femmes et les hommes, conformes aussi à l'illégitimité des femmes quant à leur accès à des postes de pouvoir formel (…). »*

A partir du constat de Jacqueline Laufer nous pouvons mettre en avant l'idée qu'il existe, chez nos enquêtées, différentes stratégies (souvent liées à leur statut de travailleuses « indépendantes ») leur permettant de contourner les contraintes que leur procurerait le rôle de femme au sein d'un foyer.

Nous questionnerons également l'hypothèse de Galerand et Kergoat[399] reliant travail et émancipation des femmes pour qui « *le travail est le seul champ social où se nouent véritablement ces deux univers du privé et du public que l'on veut nous faire croire séparés.* » Dans le cadre de notre terrain nous avons, en effet, rencontré une majorité de femmes pour qui se pose la question de l'interpénétration de ces deux sphères. Nous allons voir que certains choix de nos enquêtées, qui conçoivent une continuité entre vie professionnelle et personnelle, les amènent à se questionner sur les rôles classiques des femmes et notamment sur leurs places au sein d'une famille patriarcale traditionnelle. Comme l'ont constaté Galerand et Kergoat[400] nous examinerons le paradoxe qui fait que, même en situation de sous-emploi, les femmes artistes rencontrées peuvent accorder une place émancipatrice à leur situation de travail.

---

femme. Ainsi, là où s'exerce l'extorsion du travail domestique, dans des rapports interindividuels, la situation est pour le moment bloquée. Le système frère, l'autre pilier de l'exploitation économique des femmes, le marché du travail, qui est étroitement lié au système proprement domestique, démontre la même capacité d'inertie. (…) Des changements sur le marché du travail et la récupération par les femmes des postes et des salaires qui leur sont volés bouleverseraient la situation domestique... s'ils avaient lieu et si on savait comment les provoquer. Pour l'instant, cette voie là aussi semble fermée. » pp.55-57

398 Jacqueline Laufer, *L'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes*, Collection Repères Sociologie, 644 (Paris: La Découverte, 2014). pp.10-11

399 Elsa Galerand et Danièle Kergoat, 'Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 27.2 (2008), pp.67–82. p.80

400 *« En dépit des lois sur l'égalité professionnelle, la segmentation sexuée du marché du travail perdure et la situation de la majorité des femmes par rapport au travail salarié n'a cessé de se dégrader avec la crise de l'emploi. Celle-ci a effectivement pris des formes sexuées, celle du chômage, mais aussi celle du travail flexible, a-typique, informel, à temps partiel et fragmenté. En France, la classe des salarié·e·s pauvres qui ne sont ni chômeurs ou chômeuses, ni "exclu·e·s", ni "assisté·e·s", mais qui travaillent sans parvenir à gagner leur vie et qui sont ainsi maintenu·e·s dans un état de dépendance économique vis-à-vis d'un tiers pour leur entretien est à 80% féminine (...). Cette précarisation semble annuler l'espoir investi par le mouvement féministe occidental dans le potentiel émancipateur du travail professionnel (ou dans le travail comme outil de libération des femmes). Pourtant, depuis le début de la crise, et malgré ses effets sur les statuts d'emploi, les femmes sont de plus en plus actives. »* in Elsa Galerand et Danièle Kergoat, 'Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 27.2 (2008), pp.67–82. p.71

Nous aborderons aussi la question de la maternité et du choix d'avoir ou non des enfants tel qu'il se pose pour les enquêtées de notre terrain. En effet, dans un double contexte de forte exigence professionnelle et d'austérité économique, nous verrons que nombreuses sont celles qui se questionnent quant à l'opportunité d'être mère et artiste. Nous nous référerons ici à la problématisation proposée par de Singly[401] qui présente « *l'enfant comme obstacle à la vie professionnelle* » et s'interroge sur le coût de la conjugalité et de la maternité pour les femmes en tant que travailleuses. En effet, le chercheur[402] a mis en avant l'idée que la vie maritale et le fait d'engendrer pouvait avoir de fortes incidences sur la vie professionnelle des femmes.

> *« L'enfant a un coût qui ne se limite pas au temps passé à l'élever, au manque à dépenser (...). Pour la femme, n'importe quel investissement éducatif n'est pas compatible avec des investissements professionnels, dans le système familial dominant. Les effets du mariage et de la vie conjugale se répercutent pour une femme loin du cercle domestique : c'est dans l'univers professionnel que le prix de l'enfant et le prix du mariage peuvent être connus. »*

En gardant à l'esprit le coût que peut avoir la maternité pour la carrière, nous verrons comment les femmes font cohabiter impératifs maternels et professionnels et aussi comment elles choisissent parfois, de ne pas avoir d'enfants.

Nous analyserons, enfin, comment le genre influence fortement les « *tempos de la vie d'artiste* ». Nous examinerons la façon dont entrent en concurrence temps professionnels et domestiques, en particulier pour les femmes qui prennent en charge une grande partie des tâches annexes à l'activité artistique comme l'ont analysé Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia[403].

> *« Deux types de problèmes temporels se combinent donc et nécessitent des arrangements afin d'articuler vie professionnelle et familiale. D'une part, les spécificités du temps de travail des artistes les rendent difficilement disponibles pour la sphère familiale. D'autre part, la répartition genrée du travail domestique et familial produit des effets sur la disponibilité temporelle au travail, plus souvent au détriment des femmes. »*

En s'appuyant sur ces différents apports théoriques nous analyserons, dans un premier temps les temporalités et les lieux de travail, afin de voir comment ils sont séparés ou mêlés à la vie privée. Nous nous attacherons, dans un deuxième temps, à décrire les différentes situations rencontrées vis-à-vis du couple et de la maternité et le lien qu'instaurent les enquêtées entre leurs choix intimes et professionnels. Nous verrons enfin, dans un troisième temps, comment les femmes artistes rencontrées articulent le caractère privé de leur existence et leur carrière.

11.A. TEMPS ET LIEUX DE TRAVAIL

Dans la sphère artistique, le présupposé le plus facilement relayé par mes enquêtées, est qu'il n'existe pas de limite entre vie privée et professionnelle. Cette absence de limite est manifeste dans un ensemble de propos sur les lieux et les temps professionnels, révélant l'absence d'espace-temps consacré exclusivement aux activités artistiques.

401 François de Singly 'L'enfant comme obstacle à l'égalité professionnelle.' in Margaret Maruani,*Travail et Genre Dans Le Monde: L'état Des Savoirs*, L'état Des Savoirs (Paris: La Découverte Editions, 2013). pp.80-88

402 François de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée: sociologie des effets de la vie conjugale* (Paris: Presses universitaires de France, 2004). p.56

403 Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia, 'Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques', *Cahiers du Genre*, 59.2 (2015), pp. 195–215. p.202

Il existe un cliché, souvent mis en avant par les artistes elles-mêmes, celui du temps de la création qui empiète sur les nuits. Ainsi, la « nuit » apparaît comme un moment propice à l'inspiration dans les discours recueillis car il semble symbolique d'une forme d'isolement recherché par les créateurs[404]. En même temps, en produisant des œuvres la nuit, l'artiste exprime la « force irrésistible » qu'exercerait sur lui son inspiration, le poussant à créer plutôt qu'à assouvir son besoin physiologique de sommeil.

Ainsi, pour Berthille, la nuit est propice à l'écriture car le retrait du monde y est facilité par l'absence de sollicitations extérieures. Pourtant, l'inspiration qui l'habite peut lui surgir à n'importe quel moment de la journée.

> *« Ben j'ai du mal, j'essaye sans arrêt de me cadrer ça (des lieux et des temps pour le travail) mais je n'y arrive pas. Et euh... Mais les, généralement ce qui marche c'est la nuit en fait, c'est le soir. Après c'est le soir, c'est après, c'est le soir entre, de 10 heures à 2 heures du matin quoi. C'est là où y a, où je ne sais pas, le monde est assez calme pour que moi je puisse me prendre ce temps-là qui s'étire et qui... Et puis souvent il y a un truc de fatigue aussi, pour arriver à finaliser une chanson en fait. Parce que, bon écrire ça je le fais tout le temps. J'écris tout le temps des petits bouts de trucs, dans la journée, maintenant j'ai mon petit magnéto je m'enregistre même en voiture souvent aussi en voiture pas mal. (…) J'enregistre des airs et des paroles, ouais j'enregistre tout ça ensemble. (...) Mais par contre entre ça, les petites récoltes comme ça et puis la chanson finale. Il y a, il y a un monde quoi, et parfois des années ou parf, ouais, et pour aboutir la chanson, autant... (...) Autant prendre ces petites notes vocales ou enfin, prendre ces petites bribes, ça c'est fluide, c'est dans la journée, c'est n'importe quand et tout. Autant pour finaliser il faut que je m'astreigne à, à ne pas lâcher le truc avant de le, enfin voilà, à ne pas lâcher le truc avant d'avoir fini mon... Abouti ma chanson quoi. (…) Ça ça marche dans le cas où, mettons, il y a des chansons que j'ai faites pour des gens aussi, où en pensant à des gens ou pour des occasions. Donc ça ça mettait une bonne échéance. Mais sinon des fois c'est, voilà le soir, si je vois que je... Et c'est rare en même temps que j'arrive à faire ça (rires) mais je dis ça parce que ça m'est arrivé il y a quelques jours là, où vraiment je vois que, il y a une chanson qui arrive à la fin, qui arrive à quelque chose mais il manque le dernier truc, enfin il manque le... C'est pas facile cette énergie, enfin cette énergie, j'arrive pas à y dire, ce truc qui fait, cette condensation qui fait qu'on va dire : "crr ! OK et on l'a". Et ce n'est pas un... Voilà. Et ça ouais où je me dis, tu vois le soir si je m'y mets, ben je m'oblige à ne pas aller au lit avant d'avoir fini le truc et même si je suis fatiguée ou même si je...*
> *-Avant d'être arrivée à quelque chose en fait ?*
> *-Voilà. Voilà. »*
>
> Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

La temporalité de la création chez Berthille se divise en deux[405]. Une première partie concernant

404Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie : un essai historique* (Paris: Rivages, 1987). pp.173-175 : *« L'idée que l'artiste se ferme au monde extérieur lorsqu'il crée et qu'il puise dans ses ressources intérieures, naquit à une époque où les formules biographiques qui nous occupent étaient déjà fixées depuis longtemps. Depuis la Renaissance cette conception s'est tellement répandue qu'on peut noter dans la culture européenne une tendance croissante à la subjectivité, l'œuvre d'art y étant de plus en plus marquée par la personnalité individuelle de l'artiste. Ce processus culmina au XIXe siècle où l'on vit essentiellement dans l'œuvre l'expression de "l'âme" de son créateur. (…) Dans tous les récits, l'artiste cherche la solitude ou encore trouve dans la musique ou l'ivresse les stimulants nécessaires à sa création. »*

405Nous rejoignons ici l'analyse de Villagordo : *« La pratique artistique connaît des phases irrégulières et des phases plus routinières, ces phases n'obéissant à aucun cycle régulier. La logique de la fabrication de l'objet-œuvre impose une succession : monter un châssis, tendre une toile, préparer des pigments, peindre, peindre des couches humides, ou attendre que cela sèche, recommencer. Au sein même de ces phases de répétition ou de renouvellement, l'ensemble des gestes, actions et comportements convoqués sont eux-mêmes variables et plus ou moins inventifs. L'invention la plus nette pouvant être envisagée comme une succession de va-et-vient amenant la pratique dans un processus inédit, un carrefour jamais emprunté dans une configuration en partie différente. La routine se mélange, se poursuit afin de déboucher, par hasard ou pas, sur de l'inédit. L'inventivité n'étant pas corrélée de façon simple à l'artistique. (…) Ainsi la pratique ne peut s'apparenter à une simple dialectique, entre le rêve et la réalité (…), entre la conception et l'action*

le travail préparatoire peut se dérouler n'importe quand dans la journée et nécessite une « disponibilité » de tous les instants. Une seconde partie, phase d'aboutissement du travail créatif, s'obtient de préférence le soir, dans une forme d'échéance contrainte pour forcer la finalisation de certains projets. Dans les deux cas, nous le constatons, Berthille met en avant la façon dont la création lui demande beaucoup de temps et la manière dont elle exige une certaine « mise à disposition » de sa part afin de créer un contexte favorable à l'élaboration des œuvres.

Si les aménagements temporels de Berthille semblent à la fois flexibles et contraints, elle ne consacre pas un lieu particulier à ses activités artistiques, mélangeant ainsi lieu de vie et lieu de création. Elle se sert d'ailleurs de cette indistinction pour railler les artistes trop axés sur la technicité des outils de créations et la matérialité des objets.

> *« -Et au niveau des espaces que tu consacres à la musique, tu as une pièce spécialement pour ça ?*
> *-Non.*
> *-D'accord ce n'est pas délimité ?*
> *-Non. (…) Ouais et puis du fait que je ne suis pas musicienne non plus à la base, tu vois je n'ai pas 36 instruments, je n'ai pas... Les gens ils ont leur (avec une voix ampoulée ou moqueuse) pièce musicale, avec leurs guitares machin au mur moi pff.*
> *-Pas spécialement ?*
> *-Je ne suis pas tout ça quoi. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Par le fait de dire « *je ne suis pas tout ça* », il me semble que Berthille met en avant l'aspect très « naturel » de sa créativité et qu'elle souligne ainsi l'indistinction entre son identité personnelle et professionnelle. Elle ne se sent pas « *musicienne* » mais utilise la musique comme moyen d'expression, elle « vit » son rôle d'artiste autrement que comme un simple métier auquel on consacrerait un emploi du temps et des lieux de travail dédiés.

De la même façon, Chantal participe à une organisation du travail en troupe itinérante qui entraîne le fait que les lieux et temps de travail se mêlent à ses espace-temps d'existence. Elle s'aménage toutefois quelques plages de « respiration » loin du groupe lors de ses congés.

> *« Mais de, non le temps personnel en fait, là actuellement c'est plutôt, il y en a plutôt pas on va dire. C'est, le planning est tellement plein ! (silence) Pour moi les temps personnels c'est des temps où je rentre chez moi en fait ! En dehors de ça je suis une nana relativement prise. Aussi parce que j'ai des missions un peu envahissantes quand même euh, à ********** (compagnie actuelle) ça demande plus de temps que je n'en ai en fait. Donc c'est voilà, ça mange un peu et... Le temps personnel ouais c'est quand, c'est quand je rentre chez moi. Donc ça va être au maximum une fois par mois. Pour deux jours, ou trois jours peut-être mais pas plus. C'est assez particulier ! »*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

En soulignant l'aspect « *particulier* » de sa profession, Chantal montre certains désavantages que cela représente d'être beaucoup occupé (« *j'ai des missions un peu envahissantes* ») mais aussi

---

(…), entre l'individu et la société (…). L'imbrication est telle, au sein de la pratique, que l'on a d'une part des difficultés réelles à en tracer les contours, ce qui implique d'autre part qu'il soit difficile d'en définir la structure chaotique, plurielle, arborescente, rhizomique : plurielle en ce qu'elle peut aller de l'anarchie au rituel calibré, et vice-versa, de l'anarchie calibrée (et revendiquée) au rituel désordonné. » pp.259-260 in Éric Villagordo, *L'artiste En Action: Vers Une Sociologie de La Pratique Artistique*, Collection Logiques Sociales. Série Sociologie Des Arts (Paris: L'Harmattan, 2012).

le fait qu'elle ait accepté de donner ce temps à la compagnie dans une forme de « sacrifice »[406] en échange des autres rétributions[407] que cette organisation peut lui apporter.

Le fait de travailler à l'international impose à Inès des horaires atypiques. Sur le temps court cette gestion d'agenda la confronte à quelques incompréhensions de la part de ses proches, sur le temps long elle se rend compte que son activité est tellement prenante qu'elle envisage de ne jamais s'arrêter.

> *« Ah c'est compliqué. Non il n'y a pas trop de limites et c'est compliqué. Parce que, c'est un métier qui au départ, c'est une passion en fait plutôt. Donc tous les métiers à passion, forcément ça empiète sur plein de choses. Donc c'est compliqué à gérer. (…) Non le problème c'est que tu travailles tout le temps quoi. C'est à dire que même, je ne sais pas hier soir j'ai reçu un mail, parce que je travaille avec un groupe de cinéastes américains indépendants, et on fait un truc ensemble, une série ensemble en fait, chacun réalise une partie de la scène. Et donc hier, avec le décalage horaire il a fallu que j'envoie par exemple un fichier donc voilà que je rallume l'ordinateur, que je renvoie des trucs, que je leur réponde machin... Alors ça ne paraît rien comme ça mais quand c'est très souvent comme ça, forcément ça, ça devient compliqué. Après il faut aussi tomber sur des personnes qui comprennent ça et... Ça se passe bien. C'est sûr que si c'est des personnes qui te disent : "Mais attendez, là il est 5h il faut arrêter", c'est pas possible quoi ! (rires) On est obligé parce que c'est... Après il y a des gens qui... Il y a des techniciens, mais parce qu'ils sont techniciens, là c'est un mélange la réalisation entre la technique et l'artistique. C'est de la création c'est... Les techniciens par exemple ils répondent à une demande, ils travaillent sur un film, on leur demande de faire du son ou de l'image et ils font ça pendant trois jours et après ils arrêtent quoi. Le réalisateur il n'arrête jamais. Il crée, il tourne, il monte, il repense à son truc, il revient là-dessus... Enfin c'est un métier de taré en fait ! Et c'est pour ça qu'on ne peut jamais arrêter en fait, enfin moi je, j'imagine pas un réalisateur s'arrêter parce qu'il est huit heures du soir quoi ! Après oui quand on commence à vieillir, à un moment donné on n'en peut plus, mais il y a que, les réalisateurs ne prennent pas leur retraite hein ! Enfin je veux dire, il n'y a pas de réalisateurs qui prennent leur retraite, ils continuent, Chabrol, enfin tous ces gens qui ont aimé le cinéma, qui sont presque morts sur un plateau, c'est parce que c'est un métier qui est tellement prenant et tellement intéressant que... On ne s'arrête jamais en fait. »*
>
> Inès, 35 ans, réalisatrice.

Dans la distinction qu'elle opère avec les techniciens, on notera qu'Inès attribue le caractère très « *prenant* » de son travail à sa dimension créative (« *Le réalisateur il n'arrête jamais. Il crée, il tourne, il monte, il repense à son truc, il revient là-dessus...* »), cette dimension artistique suscite pour elle une « *passion* » qui l'entraîne à « *travaille(r) tout le temps* »[408]. Pour Inès, les lieux et les temps de la création sont aussi ses lieux et temps de vie à part entière, tout semble se confondre.

Malgré ces trois contre-exemples, nombreuses sont les femmes rencontrées qui aspirent à tracer une frontière plus nette entre leurs espace-temps privés et professionnels[409]. Parfois vouées à

406Serge Proust, 'La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003), pp.93–113. p.103 loc. cit. et p.104 : *« Les sacrifices tiennent enfin aux conditions de travail qui sont difficiles et tiennent souvent peu compte des diverses règles sociales. (...) Les temps de répétition sont souvent réduits (...) et le rythme de travail est intense car les contraintes financières imposent de systématiser l'alternance. »*

407Pierre-Michel Menger, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de Sociologie*, 32-1 (1991), pp.61–74. p.63 loc.cit. Et Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp.17–42 : *« D'une manière générale, la dimension relative du bonheur au travail semble donc plutôt inviter les artistes à se dire heureux, par comparaison au moins avec les travailleurs des secteurs traditionnels de l'économique. »* p.37

408On peut comparer cet extrait d'entretien aux propos recueillis par Ramseyer et Guetat-Bernard sur les viticultrices du Beaujolais qui estiment « *vivre d'une passion chronophage* » in Mickaël Ramseyer et Hélène Guétat-Bernard, 'Inégalités de genre en Beaujolais viticole', *Pour*, 2014, pp.135–146.

409A l'image d'une partie des artistes rencontrées par Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia : *« Ce mélange des temps est parfois*

l'échec, d'autres fois jugées satisfaisantes, toutes ces tentatives de séparation marquent le besoin de ménager une part d'intimité dans son existence (pour différentes motivations que nous allons détailler) et de souligner la professionnalité avec laquelle les enquêtées souhaitent afficher exercer leur activité.

Ainsi, Louise trouve difficile, malgré le fait d'avoir un atelier, de délimiter ses temps et lieux professionnels. Il lui arrive de regretter ce manque de cloisonnement mais, globalement, elle estime qu'il s'agit d'un gage de liberté.

> *« J'ai du mal, j'ai du mal (à cloisonner temps de travail et temps personnel). Je m'y remets très souvent le soir, chez moi. Le matin je m'y mets chez moi, je ne pars pas direct, je n'y arrive pas. Donc j'ai, mais ce n'est pas forcément parce que chez moi j'ai des coups de fil à passer ou je suis plus tranquille pour écrire. C'est vraiment, pas très, mais non ce n'est pas très cloisonné justement, et puis un peu n'imp' (n'importe quoi) mais c'est la joie de ce métier aussi, c'est que ça laisse cette liberté, de ne pas aller tous les jours au travail à la même heure, de ne pas être redevable de son temps quoi. Et je travaille vraiment beaucoup mais je ne suis pas si souvent que cela à l'atelier. (...) C'est plutôt le côté social quoi, de se sortir aussi un peu de chez soi. De voir les cop, les amis, là quand on fait le temps de midi on discute de plein de choses sinon c'est assez solitaire comme métier. (…) Oui et puis comme quand on l'a ouvert c'était aussi pour le lieu d'expo. Ouais je faisais partie du groupe qui s'occupe des expos. (Elle s'interrompt) On va peut-être devoir bouger parce qu'ils vont manger là.»*
>
> Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

La dimension sociale de l'atelier est importante, elle permet à la fois de mutualiser les moyens de création, comme mentionné à plusieurs reprises dans le chapitre sur la communauté notamment, mais aussi, en quelque sorte, de briser l'isolement dans lequel peut se retrouver l'artiste, en tant que travailleur indépendant, qui peut, parfois, ressentir un certain manque de sociabilité.

Cette même dimension sociale de l'atelier est relatée dans les propos de Rosalie. En plus de la recherche de lieux de travail collectif, Rosalie estime qu'elle est plus productive dans un espace consacré uniquement à son activité professionnelle, que cela la pousse à travailler mieux.

> *« Et c'est vrai qu'au début je travaillais chez moi. Je travaillais très bien. Et j'ai aucun problème à... à manger, faire une machine à laver et retoucher des photos en même temps ou enfin voilà, tout était mélangé mais... C'était pas un, ça m'empêchait pas de travailler. J'avais pas du mal à m'y mettre ou... Et... Et en fait ce qui me manquait c'était de voir des gens. C'est pour ça qu'il fallait que je prenne un bureau en fait, c'est juste pour pas être toute seule à la maison. Donc euh... Et certes je pense que je travaille peut-être un peu mieux. Et du moins quand je suis au bureau je ne peux rien faire d'autre. Mais euh, mais c'est surtout pour échanger avec des gens sur des avis, des (incompréhensible) avec d'autres photographes, ou d'autres personnes de ce domaine-là. (...) C'est une galerie donc il y a une expo, et il y a une mezzanine avec le mec qui gère la galerie qui est aussi photographe, il y a un graphiste et moi. Mais voilà ça fait deux semaines que j'ai emménagé. Avant j'étais dans un autre local à ****** (vieux quartier de la métropole du sud-est dans laquelle nous sommes) c'était aussi une galerie pour le compte il n'y avait personne. Et du coup c'est pour ça que je suis partie et que je suis arrivée là où ça va plus,*

---

revendiqué par les artistes, en tant que spécificité des métiers de la 'création', qui seraient 'par essence' irréductibles à l'opposition traditionnelle travail/hors-travail. Mais cette continuité peut également se révéler pesante et générer le besoin d'établir une coupure. Certains artistes, ne parvenant pas à séparer travail et hors-travail dans leur vie quotidienne (parce que travaillant à domicile ou ne fréquentant que des artistes) s'imposent, de manière autonome ou sous la pression de leurs proches, des moments de pause (au moment des vacances estivales par exemple). D'autres tiennent encore plus fermement à la distinction travail/hors-travail et veillent surtout à ce que le travail ne "colonise" (...) pas l'ensemble de leur vie sociale. » p.205 in Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia, 'Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques', *Cahiers du Genre*, 59.2 (2015), pp.195–215.

enfin il y a un peu plus d'effervescence. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Il ne faut pas non plus négliger, en dehors de l'aspect social, le fait que Rosalie ait choisi une galerie comme lieu de travail. Cette option n'est pas neutre puisque la photographe se crée ainsi un réseau à sa mesure de professionnels, dans des domaines proches du sien, qui vont l'accompagner dans le déroulement de sa carrière. Il s'agit également d'un espace où elle pourra diffuser ses œuvres[410]. Par ailleurs, Rosalie, comme Inès précédemment, considère le temps consacré à la photographie comme relevant d'une « passion », d'un « *loisir* » d'un « hors-travail » dans le sens où il n'apparaît pas contraignant.

> *« Sinon après, enfin, c'est vraiment diff, enfin je peux pas vraiment dissocier travail et vie privée parce que, parce que des fois on en est à travailler le soir, les week-ends, les… Et où même quand je vais être chez moi je vais écrire des choses, j'ai des idées ou, ou lire des livres qui peuvent m'aider sur un projet ou… Donc euh, tout est un peu… (…) Mais du coup ça me donne l'impression que je travaille pas ! Enfin que je fais rien. (Rires) Je crois que… Ouais, je pourrais dire que j'ai l'impression de bosser 15 heures par semaine, par exemple. En fait non parce que il y a aussi enfin clairement, enfin c'est lié au boulot mais… Même je vais aller... Tu vois le boulot c'est pas que la prise de vue aussi. Et euh, et des fois il y a des choses qui vont me servir pour mon boulot mais pour moi ça va être plus de l'agréable en fait (...). Ou alors je vais peut-être faire des choses pas du tout rémunérées pendant une semaine, du coup pour moi je vais le considérer comme un loisir et puis finalement après si jamais ça aboutit à quelque chose, à un vrai projet ou, ou une vente ou, ben après je vais me dire : "ben en fait c'était du travail." (…) Donc non il n'y a pas du tout de distinction. »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Ce qu'explique, en particulier, Rosalie dans cet extrait c'est que les espaces et les temps où se mêlent pratique privée et professionnelle ne peuvent pas être prédéterminés puisqu'elle ne sait pas à l'avance si certains de ses projets trouveront un financement ou non.

La question de l'atelier ou de la pièce consacrée à la musique cristallise beaucoup de propos de nos enquêtées. En effet, avoir « un lieu à soi[411] » dans lequel consacrer son temps et son espace à la

410A l'image des ateliers-boutiques parisiens analysés par Gravereau : *« L'atelier, c'est d'abord le lieu où l'artiste grave, peint, sculpte, photographie. Ateliers rangés avec soin ou abandonnés à la bohème, espaces habités par le vide ou conquis par les accumulations d'objets divers, les représentations réelles ou imaginaires de l'atelier définissent un espace autant qu'une activité. La conception moderne du métier d'artiste a souvent confiné l'atelier dans la sphère privée et amené graveurs, peintres, photographes, sculpteurs, etc. à travailler cachés (...). La singularité du plasticien, installé en boutique, réside dans la mise en exposition, ponctuelle ou permanente, de son lieu de travail. Si les galeries d'art et les musées ont constitué les espaces habituels de rencontre des professionnels de l'art et de diffusion de leurs œuvres, les ateliers visibles de la rue produisent des occasions de changements dans les manières de créer, d'exposer et de représenter l'art et ses producteurs dans la ville. »* in Sophie Gravereau, 'Les ateliers-boutiques. Un monde de l'art en construction', *Ethnologie française*, 42.3 (2012), pp.453–460. p.453

411Pour reprendre le titre donné par Marie Darrieussecq à sa récente traduction du livre de Virginia Woolf : *« Le luxe est d'avoir des* separate rooms, *une chambre et une pièce à part, pour ne pas avoir à s'asseoir sur le lit ou au milieu des autres gens — ne parlons pas de s'assurer "une pièce calme ou une pièce insonorisée". On ne traduit pas seulement le sens, on traduit la musique, le son et le rythme : "Une pièce à soi" n'était pas un titre possible.* Piessassoi, *en français, siffle comme un serpent sur nos têtes. Et puis Woolf parle aussi d'argent — cinq cents livres de rente sont également nécessaires pour qu'une femme puisse écrire : je craignais, en traduisant par pièce, qu'on entende aussi une pièce de monnaie.* Un bureau à soi *était trop restrictif voire administratif, et pouvait ne concerner, en français, que le meuble.* Un endroit à soi *coassait comme une mare à grenouilles : son hiatus en* oi-oi *était aussi laid que le sifflement de* pièce à soi. Un lieu à soi *: c'est le titre de Virginia Woolf. Et je ne comprends pas l'enclos caméristé où la tradition a voulu enfermer notre louve.* Qui a peur de Virginia Woolf ? *Cet autre titre célèbre prenait un sens de plus en plus pertinent à mesure que je traduisais — traduire est la plus amoureuse des lectures. »* Marie Darrieussecq ' Prologue' pp.9-17 in Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieussecq (Paris: Denoël, 2016). pp.10-11

création semble à la fois un luxe à certaines, une opportunité à d'autres et, pour la plupart, une tentative de cloisonner la création et la vie privée.

Pauline possède bien une « pièce de musique » mais elle n'occupe pas toujours cet espace quand elle doit travailler sur un projet. Le cas échéant, elle souligne qu'il lui est plus difficile de se concentrer sur ses réalisations et de ne pas divaguer vers des préoccupations beaucoup plus « terre à terre ».

> *« J'ai une petite pièce ouais, dans laquelle je fais vraiment de la musique mais là en ce moment par exemple elle est toute démontée parce que je fais pas de musique là pour l'instant. J'ai un grand atelier mais qui est un atelier de bricolage, pour tout type de choses mais dans lequel j'avais la place de tourner le clip. Donc c'est là que j'ai passé beaucoup de temps pour l'aspect plus visuel, graphique. Et puis après ben l'hiver je suis quand même dans la, parce qu'on a une maison qui est une vieille maison donc je suis quand même souvent près du poêle ! (Rires) Parce qu'il fait froid. Donc en fait je fais à peu près tout autour du poêle que ce soit chanter, guitare, ordinateur, je rapatrie tous les trucs pour pouvoir voilà. Donc ça change. (…) Ouais ce qui est bien (d'avoir un espace à soi) pour pas être trop perturbée par, parce que voilà, des fois tu n'es pas très concentrée alors du coup tu commences à bosser vocalement et puis tu vas finir par trier du courrier en même temps (rires) enfin ! Tu ne t'en rends même pas compte et puis c'est au bout d'un moment tu te dis : "Non mais là quand même il faudrait..." Donc pour se concentrer c'est vrai que c'est bien d'avoir quand même un petit petit espace qui est dédié à ça. (…) Pas démonter, remonter, moi j'ai beaucoup de matériel, ce serait un peu galère quand même. S'il fallait démonter à chaque fois. »*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

Si les motivations de Pauline semblent prosaïques (se rapprocher du poêle l'hiver), elle démontre cependant qu'elle a du mal à tracer une frontière nette entre travail et hors-travail. Quand elle « *trie du courrier* », il peut aussi bien s'agir d'une contrainte professionnelle que de sa correspondance personnelle et tout se mélange. Par ailleurs, l'aspect pratique et matériel est important : Pauline note qu'avoir sa pièce lui permet de ne pas avoir à « *démonter, remonter (…) chaque fois* » ce qui lui offre un confort de création et des outils de travail toujours à disposition.

Sandrine considère également que disposer d'un bureau est le gage d'un confort supplémentaire. Elle a implanté, au cœur de sa maison, une pièce (dans laquelle elle me reçoit), où elle peut se consacrer à ses activités artistiques.

> *« - Ben justement, ma question d'après c'est comment est-ce que tu concilies ta vie privée et ta vie professionnelle ? (…) Comment tu arrives à aménager tout ça, à te donner des limites ? (...) Comment tu, comment tu gères tout ça toi ?*
> *- Alors au début pas bien ! (Rires) Au début pas bien du tout ! Euh... Parce qu'en fait, comme je ne pouvais pas y être tout le temps, j'étais tout le temps en, en train de culpabiliser. Et c'était terrible ! J'avais toujours l'impression de ne pas en faire assez. Et en plus dans la maison, comme je bosse à la maison, les parties où je ne suis pas en prise de vue à l'extérieur, euh... J'étais toujours euh... Peur de déranger les autres, en même temps pas heureuse parce que je trouvais qu'ils ne me laissaient pas assez ma place, ils ne me laissaient pas assez tranquille, houla c'était houleux et problématique. Et aujourd'hui petit à petit j'arrive à résoudre les choses. A les poser, par exemple première chose là où je te reçois aujourd'hui je me suis fait un bureau. Voilà. Il y a des portes, hop, hop. Si ici il y a du bruit à côté, il y a des gens hop, je ferme la porte et j'ai quand même mon espace où je peux travailler. Deuxième chose euh... Au niveau du temps, que je consacre à mon activité, ce que j'aime c'est que c'est libre ! C'est à dire que... Voilà, j'ai pas, j'ai pas à pointer. Ça j'arrive maintenant à pas, à plus... Autant avant, le fait que ce soit libre je, j'étais perdue dans cette liberté en fait ! Autant aujourd'hui j'arrive à la savourer. C'est à*

dire, à me dire, parce que je sais aussi que tout ce que ce temps, parfois des temps où je ne suis pas devant l'ordinateur ou derrière un appareil photo, ça ne fait rien. Je sais que je pense aux choses. Mon activité elle est en moi tout le temps. Des projets, euh, les appels, parce que les gens ils savent que je n'ai pas un bureau, enfin un bureau, je n'ai pas une officine donc euh, ils m'appellent tout le temps, euh, ça ça ne me dérange pas. Je suis complètement partante, parce que j'adore ce que je fais. En revanche le temps où je, où je travaille vraiment, maintenant je me rends compte que voilà... Qu'est-ce que ça veut dire travailler ? Avant j'allais à un bureau et on comptait, enfin on regardait mon temps de travail. Aujourd'hui c'est, je suis le seul décideur de ça. Et ça ça me plaît beaucoup. Et je sais que je suis à fond dans ce que je fais, je sais que je donne tout ce que je peux donc voilà. Je n'ai plus de problème de, culpabilisant ou voilà. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Ce « *bureau* » permet à Sandrine de s'isoler (« *je ferme la porte* ») et de s'accorder aussi la liberté d'avoir des temps de non-travail où elle ne pénètre pas dans son bureau. Comme Pauline, Sandrine évoque l'idée qu'il est important pour elle de pouvoir « s'étaler » pour s'installer dans un projet artistique, mais que sa vie de famille comporte des contraintes qui font que cela n'est pas toujours possible. Elle dira, par exemple, qu'elle réalise peu de travail en argentique malgré son goût pour cette technique de développement car cela l'oblige à désinstaller son laboratoire de la salle de bains où il prend place et que cela entre en contradiction avec ses impératifs familiaux.

« Démonter (le labo argentique) et puis penser aux autres. Donc j'ai un enfant, il faut que ce soit aéré, je ne peux pas... Voilà, c'est quand même des produits toxiques, donc... Je fais un peu attention et je ne fais pas vraiment ce que je veux. Après c'est peut-être une fausse excuse mais... Ouais, j'aimerais bien faire plus de tirage. Parce que en fait c'est des, le tirage c'est dans la pratique. Et du coup je pourrais peut-être proposer plus aux gens. »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Nous reviendrons sur la cohabitation entre la famille et les activités artistiques mais nous noterons que, pour Pauline comme pour Sandrine, celle-ci demande des aménagements de l'espace.

L'aménagement d'un espace propre au travail créatif c'est aussi le souhait de Ielena, qui, venant de changer de région pour suivre son compagnon, semble avoir besoin de ce lieu pour se recréer des repères. En effet, l'atelier semble être, pour certaines, l'endroit où peut se cristalliser leur identité d'artiste[412] : le lieu consacré à la création attribue en quelque sorte une étiquette validant la fonction de créatrice.

*« En fait je cherche un lieu, j'ai besoin d'un lieu différent de mon lieu de vie. Et euh, bien d'être dans des... Pendant longtemps, là ça fait pas longtemps que j'habite ici avec mon compagnon. Là jusqu'à maintenant j'habitais que dans des espaces avec d'autres gens qui faisaient le même métier que moi en fait. Ou je fais partie de collectif, de la ******* (collectif artistique auquel elle appartient) où on se retrouve pour faire des stages, na na nan. Donc moi j'ai besoin alors du coup la solution c'est que pour 1 projet donné je cherche des financements, je cherche des résidences. Et là ben cet été je vais essayer de trouver une résidence, pas payée du tout juste : "Tu me prêtes, quoi tu me prêtes... Je viens chez vous..." Donc c'est des centres d'accueil, de résidences d'artistes, ils me, et je viens chez eux pendant 1 semaine juste j'ai pas à payer le logement, je ne paie rien. Mais je ne*

412 Comme le mentionnait notamment Gravereau : *«L'acquisition et l'appropriation de l'atelier constituent une première étape dans la construction de l'artiste. Le travail en atelier le renvoie directement à la profession artistique caractérisée par un mode de vie et un lieu particulier (...). En aménageant un lieu précis pour sa pratique, l'occupant se définit comme artiste. (…) Investir les lieux, les transformer, leur donner sens, c'est ainsi, pour certains, commencer à créer. »* p.457 in Sophie Gravereau, 'Les ateliers-boutiques. Un monde de l'art en construction', *Ethnologie française*, 42.3 (2012), pp.453–460.

suis pas payée. Et ça me permet d'être vraiment pendant une semaine à fond dans mon, dans ma recherche en fait. (…) Après entre ces temps définis je continue de bosser, de lire, je suis nourrie, je me nourris. Mais le vrai temps de travail où on fait un vrai pas en avant en fait, j'ai besoin d'être dans un, dans un autre espace que chez moi. Chez moi je fais des choses genre là, le journal de bord, je trie, je range, je questionne, je fais des machins associatifs, je réouvre une asso, machin, truc, je prends des contacts. Je fais un planning etc. Mais après, ce qui est le, vraiment le noyau de la création à travailler, il faut que je sois dans un espace où je peux ne penser qu'à ça. (…) »

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Le système de résidence évoqué par Ielena est intéressant à deux points de vue. Il s'agit d'abord d'un indice confirmant l'organisation des mondes de l'art dans une logique de projets[413], indépendants les uns des autres. Les œuvres sont souvent financées, produites ou diffusées à travers un système de résidence artistique[414] qui permet à l'artiste de se retrouver dans un temps et un lieu donnés pour créer, autour d'une commande en particulier. Il s'agit ensuite d'un discours récurrent sur la nécessité d'avoir aussi bien des espaces que des moments hors de la vie quotidienne.

Cependant, s'abstraire du quotidien peut parfois s'avérer problématique. Séverine exprime, par exemple, sa difficulté à retrouver dans son emploi du temps des moments de pause et de non-travail. Elle explique en effet que, pour elle, il est dur d'établir une limite nette entre travail et vie de famille et que le fait d'avoir un atelier clos et un peu en dehors de la maison (dans la cour), l'oblige à séparer plus précisément ces deux dimensions de son existence.

*« C'est un peu le problème (la limitation dans le temps de l'activité pro). Là il va falloir que je mette, je veux mettre des règles, parce que, parce qu'on y passe tous les jours, enfin moi en plus en ayant l'atelier là (chez elle), là ça fait deux mois que je fais du 7 sur 7 quoi ! Donc le problème c'est que, ma fille me demandait : "Tu viens faire un tour de vélo ?" Ben non, j'ai du boulot. Donc voilà à, enfin là je sens qu'en ce moment ras le bol ! Et puis comme je bosse le dimanche bon ben les week-ends c'est un peu bouffé. Je bosse aussi la semaine puisque... Donc en fait il n'y a pas de jours... Alors c'est un plaisir aussi d'y aller mais, on décroche pas. Même en vacances moi je bosse en vacances quoi. Je pense que ça c'est un peu un piège. (…) C'est vrai que là je vais finir l'année parce que j'ai des engagements et je tiens à les tenir mais après je vais essayer d'avoir au moins une journée où je n'ouvre pas la porte de mon atelier et où je décroche quoi. (…) Parce que c'est vrai que le fait de gérer, parce que même il y a quelque fois où je vais passer une matinée où je ne serais pas à l'atelier mais je vais gérer internet, mon site, les invitations, la comm'... (…) Voilà parce que quand on monte une expo on doit gérer tout ça. Et ça prend énormément de temps. Donc voilà c'est en fait c'est un peu... C'est vrai que c'est chronophage et surtout, c'est vrai que quand on... C'est vrai que par rapport à une vie de salarié avec des horaires c'est vrai que même si vous faites des heures sup' tout ça, à un moment ça s'arrête. Le soir tout ça, on ferme la porte et on part en week-end et on décroche. Là c'est pas le cas quoi. Et c'est vrai que je me fais quand même bouffer. Et quand je travaillais avec ********** (nom d'une galerie en ligne) c'est vrai qu'il y a un moment ça marchait bien, ils me demandaient des pièces dans des laps de temps relativement courts mais... J'ai eu des mois où je me couchais à 2 h du matin tous les jours, pour arriver à fournir quoi ! Donc après il y a un moment où il faut dire stop quoi ! C'est pas possible quoi. (…) Donc là je pense qu'à la rentrée je vais prendre des bonnes résolutions et que je vais m'octroyer le samedi par exemple, et décrocher carrément quoi ! (…) Dès que vous faites un truc à fond... Mais voilà je pense que c'est un piège pour, surtout pour les autres, enfin pour sa vie familiale on va dire. C'est un peu, c'est un petit peu au détriment quoi. (…) C'est un peu un choix de vie. »*

413Pierre-Michel Menger, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de Sociologie*, 32-1 (1991), pp.61–74. p.64

414Cf définition de la résidence artistique donnée dans le chapitre 5.

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Nous le remarquons à travers ces différents témoignages, avoir un lieu dédié à la création de ses œuvres c'est aussi pouvoir fermer symboliquement ce lieu et sortir d'une profession, par ailleurs très prenante, pour se consacrer à d'autres activités. Ainsi, l'espace de création (atelier ou bureau) joue un double rôle de facilitateur, permettant de se consacrer pleinement et entièrement à une activité artistique, mais aussi de cadre, permettant de limiter dans l'espace et dans le temps cette occupation. Dans le cas des femmes artistes rencontrées, cela semble particulièrement important pour celles qui ont ou qui envisagent une vie de famille, révélant par là le rôle particulier qu'elles considèrent devoir tenir au sein de leur foyer sur lequel nous reviendrons.

Pourtant, malgré la prédominance de cette tendance à mélanger espace-temps privés et professionnels, nous relèverons le cas de quelques femmes qui tracent une frontière très nette entre ces deux univers et les mélangent le moins possible.

Ainsi, au moment où Loubna part en tournée, elle consacre tout son temps, dans sa chambre d'hôtel à mettre à profit la solitude afin de se consacrer entièrement à son art.

> *« Alors moi la grande inspiration... Alors moi j'ai 3 enfants, j'ai une famille. Je fais beaucoup de choses. Tu vois là j'ai plein de choses à gérer. Donc là la création, mes idées, pas du tout ! Et puis, je sais que je pars une semaine faire une tournée sur Paris, j'ai une grande solitude. Parce que moi je raconte en journée, là en l'occurrence je fais une tournée dans les crèches. Donc je vais avoir fini style à 5 heures du soir, je vais, voilà je vais être toute seule. Mes chambres d'hôtel, ma grande solitude, qui peut être très lourde (elle sourit) ! Et ben c'est là où je vais, mais je sais, je sais que ça va faire des feux d'artifice. Donc j'aime ces moments-là mais si ce n'est pas parce que j'ai une tournée etc. je ne me les crée pas ! Vu le rythme familial. »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

Nous le percevons, il est nécessaire à Loubna que le temps et l'espace consacrés aux œuvres se situent en dehors de la quotidienneté, il lui faut ouvrir une parenthèse dans laquelle aménager son processus créatif.

De la même façon, Corine explique qu'avoir un bureau (en particulier pour effectuer les tâches administratives) ou une salle de répétition qui ne soit pas chez soi est une nécessité. Mais si Corine trace une frontière nette entre les lieux de travail, il s'agit également d'un héritage de sa profession précédente dans laquelle elle mettait un point d'honneur à « ne pas tout mélanger ».

> *« En fait les choses elles se sont faites un peu progressivement c'est à dire que le bureau on l'a eu, je regardais quand je faisais le bilan de l'activité. On l'a eu en 2013, on a eu un bureau mais sinon c'était chez moi, donc autant dire que c'était hyper difficile d'avoir une différence entre la vie privée et la vie professionnelle. C'était l'horreur. Et après donc il y a eu le bureau. Donc ça ça a été un sacré, changement en fait le fait que... D'avoir un bureau ça veut dire de pouvoir venir travailler ici, de créer une barrière entre la maison et le bureau. Ça c'est quand même euh, pas rien. (…) Un lieu à part. (...) Même s'il y a des trucs ben qu'on fait à la maison. Mais quand j'étais prof, par exemple moi je corrigeais mes copies qu'au lycée. Donc quand je, les choses elles étaient claires, alors que tu as des profs qui les corrigeaient chez eux donc ils étaient toujours en train de corriger leurs copies ! (Rires) Ça leur prenait tout leur temps. Là c'est différent parce qu'il y a des choses que je peux plus facilement faire chez moi. (...) C'est, les choses sont plus claires. C'est à dire que tout ce qui est écriture et tout, je ne vais pas écrire ici, c'est sûr que non.*

*D'ailleurs en ce moment je n'écris pas trop. J'écris pas même ! (Rires) Alors que je devrais. Mais l'écriture... (…) Ben ouais, c'est vraiment un lieu euh, ouais voilà pour l'administration essentiellement, tout ce qui est organisation, réunion, euh... Quoi d'autre, communication, RDV. Ouais c'est plus un lieu... (…) On est plus sur des résidences (au niveau des temps de création). Et du coup là je me disais que ce serait bien que je me réserve un jour par semaine où je suis plus sur la création. Mais là on est plus au coup par coup, sur des résidences en fait. C'est à dire que là, je vais dire, cette semaine on est plus à ********** (cie voisine) on est plus à tel endroit. Parce qu'en fait il y a une salle de spectacle qui est juste là. Nous on est au 18 et au 9 rue ********* (nom de la rue) il y a un théâtre. (…) Et donc ben on va souvent travailler là-bas. (…) Il y a un gros plateau. C'est un joli petit théâtre. Donc ben c'est pratique. C'est hyper pratique. Le bureau est là. On est vraiment à deux pas, c'est vraiment pratique pour travailler. Et en plus c'est un lieu qui a une de ses grosses fonctions c'est la création. Donc voilà on a souvent des résidences là-bas et même des moments de répétition là-bas. Quand je répète mon solo je vais là-bas. Voilà. »*

Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène et auteure.

Corine segmente vie privée et professionnelle au maximum mais, à l'intérieur de son agenda professionnel, elle tente aussi de séparer temps de création et temps plus administratif (consacré notamment à la diffusion et à la communication des spectacles ainsi qu'à la gestion financière de sa compagnie). Pour les artistes qui arrivent à diviser ainsi leur activité, nous observons une certaine rigueur qui semble aller de pair avec une plus grande distinction entre identité personnelle et professionnelle. Ainsi, en comparant avec son ancien métier, Corine insiste sur l'idée que comédienne n'est « qu'une » profession pour elle et que la barrière entre son intimité et son travail doit être assez nette.

Chez Nolwenn nous rencontrerons un autre type d'organisation. Comme Corine qui segmente son agenda entre création et administratif, Nolwenn divise sa semaine entre travail alimentaire et activité artistique plus personnelle. Elle raconte avoir eu du mal à équilibrer cette multi-activité et avoir besoin de beaucoup de temps et de disponibilité pour la part moins alimentaire de son travail.

« -Dans quel lieu tu crées ?
-Chez moi.
-Est-ce que tu as un lieu qui est propre à ça ?
-Non.
-C'est chez toi mais est-ce que c'est (…) une pièce en particulier ?
-Ouais. Oui, oui c'est une pièce en particulier. Enfin j'occupe la plus grande pièce quoi (rires). Donc chez moi c'est plutôt un a, mon habitation qui s'adapte à mon atelier voilà.
-Et du coup est-ce que tu as des temps précis où tu te dis :"là je commence à travailler" ou "je travaille de telle heure à telle heure" ou est-ce que ça peut venir n'importe quand ?
-Ça dépend en fait de mon emploi du temps et de mes activités accessoires. Donc c'est vraiment, c'est vraiment selon, je me trouve mes disponibilités en fonction. Bon euh, ça dépend aussi si j'ai des projets collectifs, ça dépend c'est très très variable mais c'est vrai qu'une fois que je m'y mets généralement je travaille sur plusieurs jours consécutifs. Et d'ailleurs ça va faire 2 ans maintenant que j'aménage mon emploi du temps pour que mes activités accessoires soient concentrées sur 3 jours de la semaine et tout le reste je sois disponible pour ma création, ou pour bouger quand j'ai besoin d'aller sur Paris ou sur Bruxelles ou autre. Voilà. Et donc quand je veux bosser ben c'est vrai que quand j'ai des projets d'expo, et que j'ai 3 ou 4 jours consécutifs bon ben je, il se passe quelque chose quoi. Il se passe quelque chose. J'ai le temps, j'ai le temps de mettre en place et j'ai le temps d'être en chantier. Et de, et d'aller jusqu'au bout des trucs, moi travailler 2 heures par ci et 2 heures par là je ne fais pas. Minimum je bosse 5 heures. Minimum. (...) Il faut que ce soit des longues plages de temps. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Aux longues plages de temps que Nolwenn consacre à la réalisation de ses œuvres, répondent tous les petits moments du quotidien qu'elle doit interrompre car des idées peuvent lui arriver « *n'importe quand* ».

> *« Ça c'est n'importe quand. Ça peut être même dans le métro, ça peut être même, je discute avec quelqu'un et tout d'un coup hop, "Excuse-moi", j'ai toujours mon carnet avec moi. Voilà. (…) Mais le travail préparatoire se fait aussi au moment de la création, enfin, préparatoire, c'est à dire que c'est quand tu fais aussi que les choses se passent et euh, comment dire, se livrent à toi en fait. Il y a des... Par moment ta création elle t'amène dans des chemins que tu n'avais pas du tout envisagé quoi. Ou même tu rencontres des difficultés techniques qui font que tu vas prendre un autre virage ou tu vas trouver des solutions qui sont différentes et dont la forme va être différente et c'est à toi de t'approprier, te réapproprier en permanence en fait toutes ces, tout ce qui se passe. Bien sûr que, parce que ce n'est pas une idée et je l'exécute. Je ne suis pas une exécutante, ce n'est pas ça pour moi la création. On n'est pas exécutant d'une idée. On a une intention et après on tente de l'exprimer au mieux mais tout compte fait, c'est à partir du moment où on commence à faire que les choses commencent à se dessiner et à se définir vraiment, vraiment. Et généralement, la majorité de mes projets se transforment. Mes projets initiaux se transforment, mais se transforment toujours parce que la matière va s'imposer à moi, parce que tout compte fait ce n'est pas réalisable ou euh, ou ça va plutôt prendre ce chemin parce que, parce que c'est plus pertinent, enfin voilà. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nous retiendrons ici l'idée que les temporalités sont souvent dictées par le fait que l'inspiration, les idées « *se livrent à toi* » avec un certain « naturel ». Cependant, il existe également dans le discours de Nolwenn, comme d'ailleurs dans celui de Sandrine, l'idée d'une liberté[415], même avec de telles contraintes. En effet, elle souligne qu'elle n'est pas « *une exécutante* », qu'elle « *(s')appropri(e), (se) réappropri(e)* » ce que lui dicterait son imaginaire. Nolwenn revendique donc son rôle d'actrice, douée d'un pouvoir d'action sur l'organisation de sa vie professionnelle. Sa capacité à s'organiser dans le temps en particulier apparaît pour elle comme une forme d'émancipation des contraintes (qui peuvent par comparaison lui peser dans le domaine de ses travaux alimentaires).

Nous rappellerons également ici que Nolwenn utilise un atelier collectif pour la pratique de la gravure qui demande beaucoup de matériel. En mutualisant les espaces de travail, elle bénéficie des avantages matériels (évoqués par Sinigaglia[416]) qui lui permettent d'avoir une vision positive de son univers professionnel.

415 Nous pourrions rapprocher les propos de Nolwenn de l'analyse de Menger : *« Le travail artistique est conçu comme le modèle du travail non aliéné, de l'activité concrète par laquelle le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en extériorisant et en objectivant les forces qui font l'essence de son humanité. Ce n'est pas l'objectivation elle-même des forces du sujet dans le travail libre qui est à l'origine de son aliénation, puisqu'elle est la condition de l'accomplissement de soi, mais son insertion dans les rapports sociaux capitalistes qui dégradent l'art en marchandise et le travail artistique en travail rémunéré. »* p.287 in Pierre-Michel Menger, *Le Travail Créateur* (Paris: Le Seuil, 2009).

416 *« C'est précisément la mise en commun des ressources et la mutualisation du travail administratif qui suscitent l'intérêt des artistes. Les artistes ordinaires n'ont pas les moyens de rémunérer le travail d'un-e chargé-e de communication ou d'un comptable, et ces activités annexes empiètent sur le temps disponible pour la création et la diffusion de leurs œuvres. La coopérative représente donc potentiellement un gain de temps et une voie possible d'amélioration du rapport au travail. »* p.32 in Jérémy Sinigaglia, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, 91.3 (2013), pp. 17–42. pp. 22-24

*« Alors voilà, c'est à dire que ma pratique principale se fait chez moi mais par contre la gravure je la pratique à l'atelier ******** (nom de son atelier collectif) donc dans un espace collectif parce que la gravure nécessite un tel matériel spécifique volumineux et coûteux qu'il est pas, que c'est pas envisageable quoi, ce n'est pas envisageable ! Ou alors il faudrait que je sois riche, mais ce n'est pas mon cas ! (Rires) Et que je puisse avoir un grand espace pour pouvoir installer tout ça. Donc non et puis ça s'y prête bien, parce que la gravure, je fais beaucoup de dessins préparatoires donc tout ça je les prépare chez moi, en fait, et puis même souvent je grave à la maison, j'imprime surtout là-bas ou je grave à l'acide là-bas. Mais c'est vrai qu'y a beaucoup, il y a une grosse partie du travail gravure que je fais chez moi. Voilà. J'utilise l'atelier ***** juste pour une, pour une partie en fait de la gravure, pas tout. Je fais juste, je crois que je n'ai jamais fait de gravure de A à Z à l'atelier ******. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nous noterons que les temps et les lieux servent donc, dans les discours recueillis, à évoquer la façon dont se mêlent ou se séparent vie privée et vie professionnelle. Cependant, les espaces et les temporalités décrites relatent aussi la façon dont les artistes se partagent entre plusieurs tâches attenantes à leur profession. A travers leurs propos, elles racontent enfin comment les espace-temps servent de supports à la division entre sociabilité, pratiques artistiques collectives et individualité de certaines œuvres, caractère personnel de certains types de travaux (par exemple les dessins préparatoires de Nolwenn ou l'écriture pour Corine).

Nous allons maintenant aborder la question du couple et des enfants.

11.B. LE COUPLE ET LA MATERNITE

La question du couple se pose pour presque toutes les enquêtées rencontrées. Comment faire coexister un métier plutôt prenant et une cohabitation avec l'être cher ou une vie de couple ? Comment envisager de fonder une famille dans ce cadre professionnel ? Ainsi semble se poser une problématique commune à tous les domaines de la création.

Différentes manières de répondre à ces interrogations apparaissent dans notre enquête. Un tiers seulement des femmes rencontrées a des enfants (7 sur 23) et un tiers partage sa vie avec un(e) partenaire (8 sur 23). Dans ce contexte, la vie de famille apparaît donc comme une exception dans un univers où le travail va multiplier différentes sortes d'empêchements à concilier vie privée et professionnelle[417]. Nous soulignerons ici que la proportion de femmes sans enfant dans mon panel

417A l'image des femmes guides de haute-montagne rencontrées par Mennesson, on peut dire qu'il existe « *une gestion particulièrement difficile* » de la vie professionnelle et de la vie familiale en même temps : *« Six guides sur dix ont des enfants. Cette proportion relativement faible de mères s'explique en partie par leur difficulté à gérer la vie familiale, mais peut également témoigner d'une certaine distance à l'égard de la maternité. Parmi les femmes guides de la première génération, trois femmes sur sept n'ont pas d'enfants à l'approche de la quarantaine et l'âge des mères au premier enfant est assez tardif. Pour deux d'entre elles, le refus de la maternité est clairement présenté comme un choix destiné à favoriser l'activité professionnelle (…). Dans un métier où la carrière dépend en grande partie des performances physiques et nécessite des entraînements longs et intensifs, la maternité apparaît comme un handicap important pour les femmes. Ainsi, (…) confrontées au problème de la gestion des déplacements et, dans une moindre mesure, à la question des compétences physiques (...), la maternité conduit implicitement les femmes guides à effectuer une carrière moins prestigieuse. (Les) guides de la deuxième génération (…) n'envisagent pas de devenir mères "avant une bonne dizaine d'années". (Une) estime que l'activité de guide est incompatible avec la maternité. Présentée comme un choix personnel, cette distance à l'égard de la maternité peut témoigner tout aussi bien de l'intériorisation des contraintes imposées par un marché du travail dominé par les hommes, que d'une prise de position antérieure à l'investissement professionnel. En ce sens, les femmes attirées par le métier de guide désirent peut-être moins que les autres être mères. »* p.130-131 in Christine Mennesson, 'Les femmes guides de haute montagne : modes d'engagement et rapports au métier', *Travail, genre et sociétés*, 13.1 (2005), pp.117–137.

est beaucoup plus importante que la proportion de femmes sans enfant de l'ensemble de la population française[418]. De la même façon la part des femmes en couple de mon échantillon est très nettement inférieure à la part des femmes en couple dans l'ensemble de la population française[419].

Ainsi, Annie considère que la vie de troupe itinérante pose des questions vis-à-vis de la fidélité et de la constance qu'elle peut avoir dans ses relations amoureuses. Pour elle, les relations de couple ne peuvent être que « courtes », associées à la thématique de la vie « de bohème ».

> *« J'ai pas de réponse linéaire. Parce qu'il y a la période qui, la période que, etc. Euh... Il y a des moments où euh... Enfin il y a des relations que j'ai pu avoir où c'était des gens qui faisaient du théâtre et où je me disais "Mais putain ! C'est pas bon !" C'est pas bon d'être tous les deux sur le même, dans le même métier il y a des trucs... Qui sont quand même bien, bien compliqué ça engendre des choses très compliquées. Quelqu'un qui n'est pas du tout du métier c'est pas génial du tout non plus parce que malgré tout quand t'es embarquée sur un spectacle ou quoi t'es REELLEMENT embarquée et quand tu pars en tournée euh... T'es réellement embarquée aussi et que... Et que même si, tu vois je disais que j'étais quelqu'un de très fidèle mais n'empêche que c'est pas... Il y a plein de choses qui se passent sur scène que du coup euh... C'est par moment et surtout dans ces circonstances là de tournée ou quoi, où c'est dur de vraiment faire la part des choses. Et où du coup avec les autres tu les quittes pas, on se quitte pas. Et que du coup c'est... Du coup le mot fidélité il n'a plus vraiment de sens. Cela disant oui de toute façon je reste fidèle mais c'est pas... Je reste fidèle. Mais c'est pas pour ça que je ne vais pas passer une nuit ou deux nuits pendant la tournée avec cette personne parce que... Donc à la fois, oui il n'y a pas de différence parce que effectivement ça se tient. Et en même temps si tu veux vraiment, disons que je n'ai pas su moi garder le, garder une relation tu vois, non. »*
>
> Annie, 59 ans, comédienne.

Annie ne conçoit pas de pouvoir s'engager, à la fois complètement dans ses projets professionnels et dans une relation de couple intense. De la même façon, elle estime que la maternité n'est pas forcément conciliable avec sa profession. Elle n'a pas pu avoir d'enfant pour une raison médicale mais, si elle en avait eu, elle affirme qu'elle aurait quitté son métier plutôt que de « délaisser » ses enfants. Pour Annie la maternité et la carrière de comédienne ne semblent pas conciliables.

> *« Le plus longtemps que j'ai vécu avec quelqu'un c'est 10-12 ans ! Et donc, c'est la personne avec qui... Enfin je vais dire ça comme ça, c'est pas aussi schématique que ça ! Mais c'est la personne avec qui je voulais des enfants et en fait euh... J'ai eu des problèmes de santé, etc. Ma... En tous les cas au niveau gynécologique. Sinon je suis jamais malade mais en tous les cas de ce côté-là ça a merdé ! Et que, et lui ne voulait pas entendre parler ni d'insémination artificielle ni d'adoption, enfin d'adoption, enfin... Bon moi je... S'il avait... Je ne sais pas ! Je ne sais pas ! S'il avait accepté est-ce que je serai allée jusqu'à arrêter mon travail, tu vois pour pouvoir m'occuper de cet ou de ces enfants parce que j'avais pas bien conscience d'avoir une vie, bien, bien, bien trop éclatée pour pouvoir donner une stabilité quand même. (…) Ah oui sinon, sinon j'ai beaucoup d'amies qui ont... C'est compliqué hein ! Avec la culpabilité énorme de beaucoup des mamans surtout : "Euh, j'ai pas été là, on va dire moitié du temps où l'enfant, mon enfant était enfant"... Mais n'empêche que ça y est, c'est ma génération donc les générations qui arrivent, ça y est. Oui. Ça y est, maintenant euh ça petit à petit ça va se... Oui, naturellement c'est toujours des drôles de vies euh... Les parents vont toujours avoir des moments où ils vont terriblement jongler. Où l'enfant va souffrir de l'absence... C'est certain ! Mais quand*

418 13,5% des femmes nées entre 1961 et 1965 n'ont pas eu d'enfant en 2011 d'après Luc Masson, *Dossier :Avez-Vous Eu Des Enfants ? Si Oui, Combien ?*, France, Portail Social - Edition 2013 (INSEE, 2013). p.93

419 *« D'après le recensement de 2006, 71 % des femmes de 30 ans (nées en 1975) sont aujourd'hui en couple. »* p. 3 in Fabienne Daguet et Xavier Niel, *Vivre En Couple : La Proportion de Jeunes En Couple Se Stabilise*, INSEE Première (INSEE, Février 2010).

même. Enfin c'est vraiment rentré effectivement là maintenant euh... Voilà. (Silence) (...) Je pense que c'est plus facile hein ! Tout en étant très difficile mais la réalité de plein de femmes est très difficile dans ces c... Dans le fait d'avoir un boulot et de... Et d'avoir des enfants et de, de vouloir les suivre quand même. C'est très difficile pour beaucoup de femmes. Euh... c'est peut-être plus difficile encore pour les comédiennes parce que, parce qu'elles partent ! Voilà c'est ça le problème, c'est qu'elles partent. Elles partent ou, ou elles sont là mais pas du tout disponibles ! Pas du tout, du tout, du tout ! Parce que c'est vrai que c'est un travail qui ne s'arrête pas ! C'est pas parce que tu rentres chez toi que tu dois pas apprendre ton texte que t'es pas entre plein de machins du travail d'ac... Non, c'est, c'est pas évident ! Mais, mais par rapport à ce que c'était il y a, il y a trente ans et par rapport naturellement à, bon... c'est, c'est quand même euh, … Maintenant moi, quasiment toutes les jeunes femmes euh, si elles n'ont pas d'enfants c'est qu'il y a quelque chose qui s'est passé comme moi ! C'est à dire c'est pas, c'est soit ma vie professionnelle soit les... les enfants. Si elles ont voulu ou si elles veulent des enfants elles en ont ! (…) Oui mais de la société, mais d'elles-mêmes aussi sur ce métier ! Maintenant je crois que les femmes le revendiquent et pensent que c'est conciliable. Pas facile mais conciliable. »

Annie, 59 ans, comédienne.

Clairement, Annie semble dire que la charge mentale des enfants dans un couple revient à la femme et, si progrès il y a eu, c'est tout de même à elle de concilier le fait d'élever ses enfants et de travailler. Si Annie estime que la situation a progressé c'est plus au niveau des mentalités (par rapport au rôle des parents notamment) que dans les modalités concrètes de l'organisation du travail qui, selon elle, n'ont que très peu évolué.

Enfin, pour Annie le fait que les femmes portent en grande partie la charge mentale du soin apporté aux enfants entraîne, à une période précise de la carrière, une disparition de leur participation au sein des mondes de l'art.

« Et puis (le fait d'avoir des enfants c'est), plus difficile pour les femmes que pour les hommes. Mais moi quand j'avais trente, trente-cinq ans à un moment donné je me disais : "Mais c'est fou ça, avant partout où j'étais il y avait une grosse majorité de nanas !" Que ça soit aussi bien pour les auditions, les stages, les ateliers, les ateliers que je faisais que j'ai... Dans lesquels j'étais en tant que comédienne. Et dans les spectacles ça a toujours été plus d'hommes que de femmes. A cette époque-là hein ! Et petit à petit tout ça... Ah oui alors. Donc : "Elles ont disparu les nanas. Où elles sont ?" Ben elles font des enfants ! Alors elles sont remp... Alors que les hommes eux ils continuaient leur carrière eux ils étaient là ! Leur femme étaient en train de... en gestation ! (Rires) Et là il y avait encore des trucs assez... Euh... Bon ben maintenant moi j'ai travaillé plein de fois avec des comédiennes enceintes jusque-là (mime un gros ventre), le bébé voilà, il avait un mois et demi hop ! Et je reviens. Et le bébé est là et passe de bras en bras. C'est plein de fois ça ! Donc voilà il y a, tout a changé ! Et le regard de la société et le regard de la femme sur, sur son travail et sur sa condition... sur son rôle de mère. Oui, oui. Ça c'est sûr hein ! C'est pas gagné, c'est pas tout ça mais... »

Annie, 59 ans, comédienne.

Dans le discours d'Annie, on repère à la fois son regard orienté vers l'émancipation des femmes – qu'elle estime avoir vu progresser (après tout, à son âge, Annie a vécu les révolutions féministes des années 70 lors desquelles elle avait la vingtaine) – mais aussi son œil sévère jeté sur des conditions de travail difficiles qui n'aident pas matériellement à être mère et comédienne en même temps.

Inès semble également considérer que la vie de famille et son rythme professionnel sont

incompatibles. Exposer sa situation professionnelle et prévenir des exigences de son métier lui apparaissent comme un préalable à la vie de couple.

> *« Après je me mets à la place de la personne avec qui on vit, de la famille ou je ne sais quoi parce qu'il y a quand même des gens qui ont des enfants, qui (rires) essayent quand même d'avoir un semblant de vie familiale quoi. C'est compliqué, c'est, je pense que c'est compliqué à gérer. (…) Pour l'instant ça va, après je ne sais pas trop si ça peut, à un moment donné poser problème mais en tout cas, c'est vrai que ça a été tout de suite une condition... Parce que je le dis d'avance quoi ! (rires) (...) Non mais on est obligé parce que ça peut surprendre quoi. Ça peut vite surprendre en disant : "Non mais là je ne comprends pas pourquoi tu bosses les dimanches !" Ou c'est juste tu vois... Il faut le savoir d'avance quoi. Il ne faut pas s'engager comme ça. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Ainsi, d'après Inès, on ne peut pas s'engager à la fois dans une carrière « prenante » et dans une vie de famille « traditionnelle ». Elle dit donc que, pour l'instant, cette question ne lui pose pas de « *problème* » mais elle envisage difficilement de concilier avoir des enfants et travailler comme elle le fait actuellement (ce qui la fait même rire).

Le fait d'avoir une famille paraît également à Chantal absolument incompatible avec sa vie d'artiste. Cette impression d'incompatibilité est encore renforcée par le fait qu'elle travaille au sein d'une troupe itinérante, conditions matérielles peu compatibles avec l'image traditionnelle du foyer.

> *« Alors non moi j'ai pas de, j'ai pas de vie de famille. Mais si j'en avais une la pauvre ! (rire) ce serait vraiment pas facile ! J'aurais, voilà, c'est un peu un choix. Ça s'est fait comme ça ! (…) Mais voilà c'est aussi comme ça parce que, parce qu'effectivement j'ai pas de vie de famille... (silence) Si j'en avais une probablement que je me serais organisée autrement. Parce que ça n'aurait pas été possible de, de fonctionner comme ça quoi. Alors que le, dans la compagnie il y a une famille qui, qui est là tout le temps. Les parents travaillent avec la compagnie, comme moi hyper investis et puis ben les enfants sont là et les enfants vivent avec nous euh... Voilà. Eux ils ont fait ce choix-là quoi. Toute la famille a suivi puisque de toute façon c'était, c'était tout le monde ou personne donc en fait... Voilà. (…) Voilà c'est leur vie. Donc moi si, voilà, si famille il y avait euh ben je, peut-être que j'aurais fonctionné comme ça aussi ! Effectivement j'aurais un bus, une caravane, et... On vivrait comme ça ! Et puis moi ben ça s'est organisé autrement parce que moi ma vie est autre et que... (Silence)»*

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

Nous sentons pourtant poindre une forme de regret ou de nostalgie dans les propos de Chantal, sont-ils dus à son âge qui lui permet moins aisément de se projeter mère à l'avenir ? Nous n'aurons pas de réponse directe à cette interrogation, respectant le voile pudique que Chantal jette sur cette question. Cependant, le trouble ressenti pendant ce moment d'entretien est significatif pour une raison principale : il semble qu'à travers ses propos, Chantal estime qu'avoir une famille fasse partie d'une normalité à laquelle ses conditions de travail ne lui laissent pas accès[420].

420On pourrait voir dans le récit de vie de Chantal une trace de ce que Gazier appelle « *transitions non voulues* » dans le sens où elle a été confrontée à des choix mettant en balance sa vie privée et professionnelle : *« D'un point de vue plus dynamique, on peut rappeler l'importance des transitions non voulues et subies par les femmes, notamment à l'occasion de leurs maternités. (...) Elles ont, en début de carrière, pas moins de cinq choix majeurs à effectuer sans en avoir les moyens ni les délais : recherche et choix d'une orientation professionnelle, d'un conjoint, d'un emploi, d'un logement, et choix d'avoir ou non et, dans quel calendrier, des enfants. Ajoutons, en fin de carrière l'arrivée possible de la "triple peine" : assumer une part disproportionnée du soin des enfants, puis du soin des "seniors" dépendants, pour enfin disposer d'une retraite incomplète. »* in Bernard Gazier, 'Genre, « Flexicurité » et « Marchés Transitionnels du Travail » : angle mort ou fenêtre de tir ?', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008) p.173

Rosalie perçoit également la difficulté qu'il peut y avoir à se consacrer à une carrière artistique et à une vie de famille en même temps. Pour elle, il s'agit d'une incompatibilité en termes de temps à consacrer à ces deux aspects de sa vie. Elle souligne aussi la nécessité d'avoir un partage égalitaire des tâches au sein du couple pour rendre éventuellement possible cette conciliation.

> *« C'est plus le fait d'être indépendante. Où enfin tu vois moi là, je conçois absolument pas une vie de famille ! Donc tu vois après... Peut-être un jour mais tu vois je me dis, j'aurais pas le temps ! (Rires) (...) Financièrement c'est pas un problème, c'est juste que je me dis j'aurais jamais le temps d'avoir un enfant moi je crois ! (Rires) Mais après c'est aussi un choix, peut-être personnel mais, je ne sais pas mais, du coup je trouve que ça devient compliqué à un moment, je pense dans n'importe quelle vie professionnelle aussi mais... Mais là je me dis, enfin avec un enfant je pense, je serais vraiment plus bridée dans plein de choses ou je ferais encore moins de choses. Déjà là j'ai l'impression de manquer tout le temps de temps pour faire tout ce que je veux faire mais après je sais pas par rapport à d'autres femmes... Parce que t'as pu avoir d'autres retours... Après moi je connais d'autres femmes artistes, pas photographes mais... C'est super compliqué ! C'est super compliqué si elles veulent vraiment arriver à … (...) Ou alors, enfin, elles consacrent... Ben oui elles délaissent vraiment une partie après de leurs... Par choix hein, mais elles délaissent une partie de leur travail perso ou... Enfin moi j'arrive encore pas à le concevoir quoi. (…) (A moins) D'avoir un père qui est vraiment pour la vraie égalité (rires) des tâches. Mais euh... J'ai pas trouvé. (…) Parce que moi c'est vrai que la photo c'est ma vie, enfin c'est toute ma vie ! (…) Ben après le temps bon enfin. On le veut aussi mais... Mais c'est juste que je...Ouais. Là j'ai envie de faire tellement d'autres choses avant aussi. (...) Ben c'est pas le moment mais en même temps si ça n'arrive jamais c'est pas très grave. Enfin... Tant que je reste épanouie et que je suis vraiment bien... Après on ne sait jamais comment la vie elle peut... S'adapter aussi mais ou alors je voudrais vraiment mêler ma famille dans, dans tout ça quoi. Ça c'est compliqué... Mais... Je sais pas des voyages photo avec des enfants ça peut être vraiment, vraiment incroyable. Mais ça je le vois, au pire dans 15 ans... Mais maintenant ouais... Enfin moi c'est plus des questions qui en ce moment pourraient me déranger. En tant que femme c'est plus la place de la vie de famille ou de la vie, là-dedans. »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Rosalie semble donc consciente de l'iniquité du partage des tâches domestiques entre hommes et femmes. Par ailleurs, concevant son métier comme un véritable engagement, elle ne conçoit pas de s'investir aussi, en parallèle dans une vie de famille[421]. Enfin, il semble qu'elle considère sa plénitude professionnelle « suffisante » pour renoncer éventuellement à une autre forme d'épanouissement familial[422].

Séverine de la même façon trouve difficile le fait d'avoir des enfants par rapport au caractère

421 En cela elle se rapproche des artistes rencontrés par Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia : *« il reste moins légitime et davantage stigmatisé pour une femme que pour un homme, dans les mêmes conditions matérielles de disponibilité, d'avoir recours à des services d'accueil de la petite enfance (...) pour des raisons liées indissociablement à des formes de pression sociale (familiales notamment) et de socialisation (genrée). La présence dans l'espace domestique entretient de fait une confusion quant au rôle à jouer (mère ou professionnelle) et favorise l'articulation, voire la simultanéité des tâches. Cette tension entre deux aspirations, le désir de faire carrière et celui de s'occuper de sa famille, traduit un conflit de normes, l'un comme l'autre renvoyant à des formes distinctes et potentiellement contradictoires d'injonctions sociales (la 'bonne mère' d'un côté, l'artiste épanouie ou la professionnelle qui se réalise dans son travail, de l'autre). »* p.210 in Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia, 'Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques', *Cahiers du Genre*, 59.2 (2015), pp.195–215.

422 En cela on peut dire qu'elle a parfaitement intégré l'idée d'un travail apportant autonomie et épanouissement : *« les femmes apparaissent aujourd'hui très attachées au fait d'avoir un emploi autant pour préserver leur autonomie que parce qu'elles en attendent un épanouissement personnel. Ayant acquis des droits (civils autant que civiques) dans la sphère publique, elles souhaitent accéder à l'ensemble des espaces du social et n'arrivent plus à se définir par le seul statut de mère de famille. »* p.141 Anne-Marie Daune-Richard 'Hommes et femmes devant le travail et l'emploi' in Thierry Blöss, *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui, 1re éd (Paris: Presses universitaires de France, 2001) pp.127-150

aléatoire de son travail. Dans son cas en revanche, c'est le fait de vivre en couple avec un compagnon qui assure une stabilité financière à sa vie de famille.

> *« Alors je gagne moins bien ma vie qu'avant, je bosse plus, mais bon... C'est un choix. Après pour être honnête si j'avais été seule avec ma fille puisque j'ai une fille (…) je ne me serais pas lancé là-dedans. C'est trop aléatoire. Après depuis 5 ans je ne peux pas me plaindre. Quand je vois ce qui se passe aujourd'hui et les gens ça tire un peu de tous les côtés donc c'est sûr que l'art c'est pas le truc qu'on met en priorité dans ses achats. Mais... (…) Ouais si je vivais seule j'aurais peut-être pas pris, osé sauter le pas. Alors sans enfant peut-être mais avec non ! J'aurai pas... (…) On n'est pas subventionné c'est pas comme les intermittents du spectacle (…) Il n'y a aucune subvention, donc si je ne vends pas, si je ne vends pas je ne gagne rien quoi ! J'ai beau faire des expos peu importe hein. Donc c'est vrai que c'est... assez hard. C'est vrai qu'il y a 2 ans je me suis pété les ligaments croisés. J'étais en train de faire ma grosse sculpture. Donc là, arrêt total, j'avais la jambe en l'air, j'ai peint avec la jambe en l'air pendant je ne sais pas combien de temps. Bon là il faut se débrouiller quoi ! Des expos c'était compliqué, bon... Faut gérer. C'est pour ça que je dis, se lancer là-dedans quand on est seule, laisser tomber un travail de salarié pour faire ça c'est pff. Moi il se trouve que voilà, je savais que je pouvais le faire sans que ça mette en péril ben la vie de ma fille, la mienne enfin... Après depuis 5 ans, bientôt 5 ans je... Je passe entre les gouttes j'ai l'impression. Là cette année j'ai vraiment eu l'impression parce que j'ai vendu, toutes les expos que j'ai fait j'ai vendu parce que je fais des expos collectives avec des collègues (…) pour que ce soit un peu moins lourd on fait des expos à 4 et il se trouve que moi je m'en suis toujours bien sortie donc euh... Je touche du bois (elle tapote la table) mais c'est quand même aléatoire, c'est voilà ! A chaque fois je me dis, j'ai rencontré 2 ou 3 personnes qui ont fait que voilà, ça a fonctionné. »*
>
> Séverine, 44 ans, plasticienne.

Dans un premier temps, nous pourrions envisager que le souci de santé et les répercussions de cet événement sur la vie professionnelle évoqués par Séverine auraient pu aussi bien arriver à un homme ayant le même statut. Pourtant, si on examine la situation de plus près, nous noterons que ce qui inquiète surtout Séverine, dans le récit de cette difficulté, c'est le bien-être de son enfant. Nous pouvons dire ici que la charge mentale du soin aux enfants la préoccupe peut-être plus qu'elle ne serait prise en compte par un homme artiste[423]. Bien que vivant en couple, Séverine assume donc les difficultés de son métier avec un souci constant du bien-être de sa fille qui peut apparaître comme une dimension genrée de sa situation. Elle affirme d'ailleurs qu'elle « *ne (s)e serai(t) pas lancée* » dans une telle reconversion professionnelle si elle n'avait pas bénéficié de la sécurité matérielle que lui conférait le fait de vivre en couple avec quelqu'un pouvant apporter un revenu stable à son foyer[424].

423 La situation semble encore plus compliquée du fait que Séverine vit en couple mais que sa fille n'est vraisemblablement pas le fruit de cette union. Il nous faut ici noter que les familles monoparentales sont le plus souvent celles des mères qui ont des conditions de vie, et de travail en particulier, plus difficiles que les hommes. *« Lors d'une séparation, les enfants restent généralement rattachés au foyer de la mère; aussi la part des hommes à la tête d'une famille monoparentale est-elle passée de 20 % en 1968 à 14 % en 1990. (…). Les pères hébergent occasionnellement ou régulièrement leur enfant plus que par le passé. Mais le logement où les enfants passent le plus de temps demeure couramment celui de la mère. Bien que le rôle du père soit de plus en plus reconnu, la part des hommes à la tête d'une famille monoparentale n'a ainsi que légèrement progressé depuis 1990 : elle est de 15 % en 2005. (…) Les mères de famille monoparentale (...) sont souvent dans une situation moins favorable sur le marché du travail. Elles doivent en effet surmonter à la fois les contraintes liées à leur situation de mères seules – la garde d'enfants en particulier – et l'impossibilité de compter sur le revenu d'un conjoint pour subvenir aux besoins de la famille. Occupant un peu moins souvent un emploi que les mères de familles en couple (68%, contre 72%), elles se déclarent beaucoup plus souvent chômeuses lorsqu'elles sont sans emploi : dans 54 % des cas, au lieu de 31 % pour les mères de famille en couple. (…) La situation sur le marché du travail des hommes qui vivent sans conjoint avec leurs enfants apparaît moins défavorable que celle des femmes. »* in Olivier Chardon, Fabienne Daguet et Emilie Vivas, 'Les Familles Monoparentales : Des Difficultés à Travailler et à Se Loger', *Insee Première*, 2008. pp.1-3

424 Séverine se rapproche ainsi de l'analyse des trajectoires professionnelles des femmes observées par Eydoux et

De la même façon, Pauline se projette d'autant plus facilement dans sa carrière que son compagnon, bénéficiant d'une solide expérience dans le domaine de la musique, est lui-même son manager pour son projet solo. Ainsi, Pauline bénéficie-t-elle d'un accompagnement digne de celui des traditionnelles « *conjoint-wife* » évoquées par Buscatto[425].

> *« Moi dans mon cas c'est tout mélangé (rires) ! Parce que c'est vrai que du coup, ben mon copain donc a, lui il est dans le milieu de la musique depuis longtemps. Vraiment, enfin depuis, pff, qu'il a 18-19 ans, il a commencé très jeune à suivre des groupes de potes, à les aider à monter des tournées... De fil en aiguille il s'est vraiment fait son expérience, il s'est mis à travailler dans des festivals de musique à ******** (grande ville du Sud-Est de la France) à organiser, donc maintenant c'est vraiment le cœur de son métier c'est ça, c'est de l'organisation, de la régie générale. Et ce, cet aspect management donc euh, accompagner un projet pour coordonner tout un tas de partenaires, définir, voilà le, les "stratégies" entre guillemets d'évolution. Tout ça. Donc il a fait ça pour d'autres avant qu'on travaille ensemble, euh des potes ou des gens qui l'ont sollicité pour ça. Après il l'a fait avec le groupe vocal dans lequel je chantais. Mais pas tout de suite, au bout de quelques mois, voyant que, qu'il y avait un truc qui se passait, que ça fonctionnait bien il a eu envie de participer au projet. Et du coup ben moi quand j'ai décidé d'arrêter le groupe vocal, il a été un peu interloqué (rires) ! Il s'est dit : "Mais tiens, mais qu'est-ce qu'elle va faire ?" Parce que c'était un peu risqué quoi de tout plaquer. Et puis bon, au fil des, des, des, du temps, de re-création quelques mois après avoir commencé ce nouveau projet il m'a à nouveau, voilà, aiguillée sur plein de gens et puis, du coup on s'est vraiment mis à collaborer tous les deux, sur ce projet-là de manière vraiment... Enfin à part égale et puis bon comme on vit ensemble il est tout le temps au courant, si j'ai commencé un nouveau morceau, où est-ce que, si je suis en train de faire un clip les essais que j'ai fait dans la journée, enfin il y a un... C'est vraiment très pratique (rires) ! Parce que c'est, même si bon, manager, je ne sais pas comment ça se passe dans d'autres, dans d'autres cas mais c'est vraiment bien qu'il y ait une émulsion (sûrement émulation) aussi au quotidien de, que lui il soit nourri (...) parce qu'il sent qu'il y a des choses qui émergent artistiquement et puis que moi il me dise : "Ah ben tiens, j'ai parlé à untel, du coup, il serait intéressé pour faire ci, pour faire ça." Du coup ça fait monter une sauce en fait. Mais alors ouais il n'y a plus trop de limite entre la vie privée et la vie professionnelle. Mais en fait ça fait tellement longtemps qu'on travaille ensemble, soit dans des projets musicaux soit dans d'autres trucs qu'on a fait avant en vidéo ou quoi, qu'en fait on... Ça fait vraiment partie de notre identité de couple aussi. C'est pas un, c'est pas un truc qui est arrivé au bout de, enfin on a tout de suite, dès qu'on s'est connu on a commencé à monter des projets ensemble. »*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

Pauline a donc construit (en partie) sa carrière sur sa collaboration avec son compagnon. Elle s'est appuyée sur les compétences de son conjoint, et cela lui a permis de quitter son groupe et de se lancer dans un projet « solo ». En dehors de cette collaboration professionnelle, le partage au

---

Letablier : *« Si les trajectoires professionnelles des femmes ont eu tendance à se rapprocher de celles des hommes depuis trente ans, il n'en reste pas moins que c'est sur les femmes que le poids des contraintes familiales (soins aux enfants, aux personnes âgées et aux adultes dépendants) pèse le plus lourdement, conduisant certaines d'entre elles à interrompre leur vie professionnelle pendant une période plus ou moins longue avec ou sans "protection", ou à réduire leur temps de travail. Le "sur chômage" féminin est en partie lié aux difficultés de retrouver un emploi après une interruption, ou aux difficultés de combiner les exigences de flexibilité du temps de travail avec les contraintes de la vie familiale. La présence massive des femmes dans le temps partiel – souvent utilisé par les entreprises comme outil de flexibilité – et dans le travail précaire les rend plus vulnérables et contribue à maintenir les inégalités de salaires et de retraites entre hommes et femmes. »* p.156 in Anne Eydoux et Marie-Thérèse Letablier, 'Sécurisation des parcours professionnels et genre : l'écueil de la reproduction des inégalités sexuées', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008)

425 Marie Buscatto, 'Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz', *Travail, genre et sociétés*, N° 19.1 (2008), pp.87–108. p.102 et 104 : *« Or, en l'absence d'enfants à éduquer – cas très majoritaire –, la prédominance du conjoint-musicien semble largement compenser l'absence du conjoint-wife qui serait dévoué à la réussite de sa femme. Il joue ce rôle de soutien affectif, professionnel et musical, et ce malgré les tensions inhérentes à cette situation. D'ailleurs divorces, séparations ou ruptures se traduisent ici, surtout pour la femme instrumentiste, plus par la perte du réseau professionnel existant que par le retrait d'une activité musicale professionnelle. »*

quotidien de projets communs entraîne pour Pauline une forte imbrication entre vie personnelle et travail.

> *« Et du coup ben c'est pas forcément toujours évident, on s'engueule, il y a des trucs sur lesquels on n'est pas d'accord mais, mais au final c'est quelque chose... C'est une pratique qu'on a depuis longtemps quoi, donc euh, ça ne met pas en péril ça fait partie de l'identité de notre couple quoi. Donc euh, donc c'est pas gênant. Enfin en tout cas jusqu'à présent je ne me suis jamais dit : "Oh la la, ma vie professionnelle bouffe ma vie privée quoi." (…) Après il, quand j'ai des idées ou, je lui en parle et du coup il aime bien échanger, me dire ce qu'il en pense, éventuellement me donner d'autres idées mais il n'a pas de pratique lui, personnelle, lui il est vraiment , il aime organiser les choses... Pff voilà coordonner les personnes (rires) c'est vraiment son dada. (…) Ben du coup il n'y a pas de frustration, moi c'est vrai que ça, ça me soulage de plein de choses parce que je ne suis pas quelqu'un qui est forcément très branchée réseau, communication, faire des mails, tout ça. Et puis lui il adore ça. Et inversement, lui, il n'a pas, il n'est pas frustré de ne pas être un créateur de quelque chose donc, ça s'équilibre assez bien. »*
>
> Pauline, 33 ans, musicienne.

Pauline relate sa collaboration avec son conjoint comme une complémentarité, pour elle, leurs rapports s'équilibrent car il n'existe pas de concurrence entre eux mais ils s'accompagnent mutuellement. Dans le cas de Pauline on peut dire que très manifestement, son conjoint contribue pour une grande part à la stabilité financière de son projet artistique comme de son ménage : il lui assure une double sécurité matérielle en développant son projet musical avec elle mais aussi en apportant une autre source de revenus au foyer[426].

Par ailleurs, malgré le relatif « confort » que lui procure sa situation conjugale, Pauline n'a pas d'enfants et n'envisage pas d'en avoir pour l'instant. Elle semble penser que son engagement dans son projet artistique serait moindre si elle devait consacrer son temps et son attention à des enfants.

> *« Par rapport aux enfants bon il y a à la fois là le positionnement un peu personnel donc euh, moi je suis à un stade de ma vie où oui, je sais que j'ai, je suis à un âge de (rires) procréer et qu'à un moment donné, ce ne sera, pas trop tard mais, voilà, le temps avance quand même. En même temps, j'ai pas ce, je ne ressens pas ce besoin, personnel, intime, de manière forte comme certaines femmes peuvent l'exprimer parfois quoi. Et en même temps c'est vrai que j'aime bien ce confort de vie aussi de pouvoir, tr, changer les choses régulièrement, je ne sais pas comment dire mais... Voilà passer d'un, d'un, d'un projet à l'autre. Et puis aussi avoir toute ma tête plongée dans un, un projet. Et c'est vrai que... J'ai un côté un peu, comment dire ? Obsessionnel comme ça donc je me dis, si j'avais un enfant là, je pense que je serais un peu obsessionnelle sur l'enfant pendant quelques années (rires) peut-être même pendant assez longtemps ! Et que j'aurais du mal à vraiment, à faire autre chose en parallèle. Parce que je sais que je fais, je fonctionne tout le temps comme ça quoi. (...) Mais c'est pas, je sais qu'il y a plein d'artistes qui, justement qui arrivent tout à fait à organiser ça dans leur vie et à qui ça apporte beaucoup même au niveau de, au*

426Le compagnon de Pauline joue ici le même rôle que celui des conjoints des femmes instrumentistes de jazz observées par Buscatto : *« La plupart des femmes instrumentistes ont, ou ont eu de manière durable, un conjoint instrumentiste (ou parfois programmateur, agent ou producteur) de jazz. Or, ce conjoint constitue une ressource certaine sur laquelle elles peuvent s'appuyer pour exercer un leadership musical légitime auprès de leurs collègues. Dès lors, le réseau ou, plus exactement ici, le groupe informel dans lequel évolue une femme instrumentiste de jazz, est généralement celui de son conjoint. Et il s'agit bien ici du réseau du conjoint, et non d'un réseau partagé. En effet, quand la relation amoureuse s'arrête, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, le réseau 'disparaît' pour la femme instrumentiste et tout est à reconstruire pour elle, sur un plan personnel et professionnel. En revanche, quand la relation amoureuse s'amorce et grandit, les collaborations se multiplient à partir du réseau de l'homme impliqué dans le jazz. Le réseau de l'homme instrumentiste prend toute sa force quand la femme instrumentiste est plus jeune que lui et profite en retour d'une exposition à un réseau social a priori de meilleur niveau que celui auquel elle aurait 'naturellement' accédé. »* pp.165-166 in Marie Buscatto, 'Leader au féminin ? Variations autour du jazz', *Cahiers du Genre*, 48.1 (2010), pp.149–172.

niveau émotionnel, qui arrivent après à nourrir leur travail aussi de, de cette maternité quoi. Mais ouais. Mais après il y a la dimension personnelle aussi ou, t-t-t (bruit de bouche valant négation). Donc voilà. C'est pas, c'est pas décidé, on n'a, on ne s'est pas dit : "Tiens non, on n'aura pas d'enfant." Mais c'est vrai que ce n'est pas en projet et voilà. (…) C'est comme le reste on se laisse porter par le (rires), les événements arrivant les uns après les autres. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Ainsi, pour Pauline le fait d'être mère n'est pas incompatible avec le rôle d'artiste en général mais, dans son cas particulier, ce n'est pas envisageable, pour l'instant du moins. Elle fait ici directement référence à la « disponibilité mentale » que demanderait le fait d'être mère, incompatible avec l' « engagement » requis pour être artiste[427].

La question de la sécurité matérielle requise pour construire une vie de famille se double, chez Nolwenn, de celle de la disponibilité supposée attendue par le rôle de mère. En effet, elle estime qu'il est difficilement possible de trouver un équilibre entre sa profession actuelle et des projets de construction familiale traditionnelle.

« Si alors je pense que tout ça se sont des questions que beaucoup d'artistes femmes se posent (les enfants, la vie privée) (…) Ben c'est difficile, c'est difficile d'être à la fois artiste, à la fois indépendante matériellement, financièrement et à la fois construire une famille. (…) Je crois que c'est difficile de d'être sur 3 pieds, on peut être sur deux pieds, du coup ça peut être envisageable. Pour moi ça peut être envisageable d'être artiste et mère. Mais pas d'être artiste, indépendante financièrement et mère (en martelant 3 points différents de la table). Han (consterné) moi je deviens dingue là, je deviendrais dingue. C'est bien pour ça que tu vois j'ai 35 ans, et je n'ai pas de famille. C'est un choix. (…) Ceci dit je le souhaite. Alors peut-être après c'est le, on va dire, l'horloge biologique qui parle certainement. Ça aurait pu se présenter hein, mais je, je n'ai pas voulu, parce que ce n'était pas les bonnes périodes, après ce ne sera jamais le bon moment, mais... Mais quand même au fond de moi je deviens femme et devenir une femme c'est aussi devenir mère. Et... Et peut-être aussi se réaliser de façon entière en tant qu'artiste c'est aussi peut-être devenir mère aussi, vivre cette expérience. C'est un tout. C'est un tout je veux dire, être artiste c'est être dans la vie, c'est être ancré dans ce qui se passe, dans le présent, dans le reste, être, regarder, être informé de tout. Enfin moi je sais que je lis énormément d'articles sur internet, je m'intéresse, sur tout ce qui se passe sur la planète, sur notre écosystème, pour moi, pour moi je ne suis pas en train de regarder l'écosystème, pour moi je suis au milieu de l'écosystème. Donc voilà. Enfin tu vois, être, je, on a besoin d'être, enfin je pense que si je veux être, si je veux vraiment aller là où j'ai envie, d'arriver à exprimer au mieux et être le plus sincère il faut que je puisse être la plus entière et la plus, possible quoi. Être aux aguets et en même temps vivre des expériences fortes sur le très long terme. Donc devenir maman... Mais pour l'instant les choses ne se sont pas présentées de façon suffisamment pragmatique je trouve. Enfin, c'est terrible mais euh, mais je suis une femme, et je pense qu'on a ce, on a un rapport au pragmatisme qui est assez présent tout compte fait. Ça je crois qu'il faut qu'on l'assume, il ne faut pas qu'on le cache. (Rires) Et, et tout compte fait

427Se rapprochant en cela des discours recueillis auprès des femmes cadres : *« Toutes les femmes interrogées évoquent sans ambiguïté la disponibilité temporelle totale qu'a nécessité leur carrière. Même si certaines admettent la difficulté de se rendre pleinement disponible, toutes estiment qu'il s'agit d'une condition nécessaire pour faire reconnaître leur engagement, et se conformer ainsi aux comportements attendus d'un cadre dirigeant. (…) Dans ce cadre, la plupart des femmes interrogées ont fait le choix de réduire au minimum leur congé maternité afin de rendre ce temps de la maternité le moins visible possible aux yeux de l'organisation. (...) La conciliation entre vie familiale et vie professionnelle répond aux mêmes exigences : la vie familiale doit être neutralisée et surtout ne pas interférer sur le temps de travail malgré des journées extrêmement longues. Cela passe par une organisation rigoureuse de la sphère domestique qui est entièrement déléguée (soit au conjoint, soit à un parent, soit à un(e) employé(e) à domicile). Dans tous les cas, elles restent néanmoins responsables de cette délégation et de son organisation, même quand le conjoint est investi. »* pp.3-4 in Nicolas Charles et Hélène Garner, *Plafond de Verre : Les Déterminants de L'avancement de Carrière Des Cadres Féminins*, L'essentiel Travail Emploi (Centre d'analyse stratégique, Avril 2013).

les situations n'étaient pas assez pragmatiques, pour envisager de construire une vie de famille. Et c'est à dire que, c'est vrai qu'au fond, je pense que j'ai besoin d'être avec un compagnon qui a une situation suffisamment fixe et sérieuse pour me dire : "Allez, j'y vais, je peux" parce que lui sera la béquille matérielle qui me permettra d'être une bonne maman, d'être une bonne amante, une bonne amoureuse enfin tout ça, tout ce qu'il faut. Euh, et être, et continuer ma pratique artistique et pourquoi pas avoir quelques activités accessoires mais qui ne seront pas à la hauteur de ce que je gagne aujourd'hui. Ce n'est pas possible. Ce n'est pas possible. Je ne peux pas être maman, travailler pendant 3 jours, non-stop dans le cadre de mes activités accessoires et avoir une pratique artistique et pouvoir partir quand je veux à droite et à gauche. (…) On ne peut pas tout faire en même temps. Et, et là où j'en suis faire un break de 2 ans, c'est con quoi ! Par mon âge. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

A travers le propos de Nolwenn, nous pouvons lire véritablement la dimension genrée des problèmes qui se posent dans la conciliation du travail et de la vie de famille, synthétisant assez bien les différentes questions rencontrées au cours de notre enquête. La stabilité financière évoquée d'abord : les femmes artistes gagnent moins bien leur vie que les hommes et cet écart de salaire fait qu'il est plus difficile pour elles d'envisager une indépendance financière sans conjoint sur lequel s'appuyer. L'injonction à la maternité ensuite : pour Nolwenn on ne peut pas vraiment être considérée, voire se percevoir comme une « vraie » femme si l'on n'a pas d'enfant. Or, cette conception stéréotypique du rôle des femmes, encore très présente dans les esprits, crée pour de nombreuses artistes des contradictions qui les plongent dans un clivage identitaire entre leurs rôles de femme et d'artiste. Enfin, la question de la carrière et de la temporalité dans laquelle celle-ci doit se dérouler : les femmes rencontrées, qui toutes semblent espérer une reconnaissance, un succès, mettent en avant l'idée qu'elles ont peu de temps pour acquérir la visibilité nécessaire à leur réussite professionnelle. Ainsi, Nolwenn, comme une majorité des femmes rencontrées, semble pressentir qu'il lui faudra redoubler d'efforts et travailler constamment pour parvenir à un niveau de réputation majoritairement accordé aux hommes. Dans ce contexte (sexiste), elle ne pourrait pas se permettre de mettre au monde un enfant et de se couper pendant cet événement de l'univers artistique.

Revenons maintenant au confort matériel évoqué par Nolwenn. D'après elle, le fait d'être en couple doit pouvoir servir de support, de « *béquille* » pour assurer une stabilité. Elle reprend ici l'idée que, pour créer, elle a besoin de ne pas être tenue par des impératifs financiers (liés notamment à la vente de ses œuvres) et que le ménage peut lui apporter la liberté nécessaire au bon déroulement de son travail. Pourtant, il lui paraît également difficile de faire cohabiter vie de couple et vie d'artiste. Selon elle ces deux éléments coexistent difficilement et il faudra trouver le « profil idéal » si un jour elle décidait de fonder une famille.

« Voilà ça veut dire qu'il faut que je trouve le, il faut que je, ben je peux le dire hein, là je suis célibataire donc depuis peu. Depuis peu et je pense aussi, c'est moi qui suis partie et je pense que ça, ça fait partie des raisons pour lesquelles je suis partie, parce que tout compte fait, le pragmatisme a pris le dessus. C'est terrible, mais le pragmatisme a pris le dessus. Voilà. (…) Les conditions matérielles ont pris le dessus, et puis, et puis voilà, une situation affective beaucoup trop chaotique pour moi, pour me dire : "Bon allez je construis quelque chose quoi !" Voilà j'ai besoin d'une, d'une situation affective sereine quoi, sereine. Et là ça n'était pas le cas. (...) Alors en fait je ne suis pas sûre qu'il faille que la personne avec qui je suis soit dans une pratique artistique mais au moins qu'elle s'y intéresse. Pour moi ça ne peut pas être, ça ne peut pas être, enfin tu vois être avec

quelqu'un qui ne s'intéresse pas du tout à ce que je fais ce n'est pas du tout envisageable. Ça fait tellement partie de ma vie, c'est tellement quotidien, c'est tellement 24-24 que ben là il y aurait... Il y aurait une incompréhension. (...) Quelqu'un qui s'y intéresse, je ne demande pas à ce qu'il soit artiste, qu'il soit, qu'il fasse partie de la vie culturelle et artistique, pas du tout. (…) Qu'il soit, qu'il s'y intéresse, qu'il s'intéresse aux expos, aux artistes, qu'il aille voir des expos depuis déjà un certain temps. Qu'il ne découvre pas cela juste par ma rencontre, enfin, voilà que ce soit, que ce soit quelqu'un qui ait une vie culturelle déjà...(...) Qui ait un peu cette culture-là. Voilà. Mais sinon non, non, pour moi c'est, le couple c'est un plus. C'est un plus sur beaucoup de choses. (...) Après voilà je peux te, vu qu'on est un peu dans les confidences je peux te le dire, j'ai vécu 8 ans avec quelqu'un avec qui vraiment cette, cette rencontre artistique, lui il n'était pas totalement artiste, il était dans le domaine sonore et acoustique, et en fait bon ça a été, c'est lui qui m'a, qui m'a donné confiance. Et qui m'a permis de devenir vraiment artiste. (...) Là vraiment, c'était vraiment le couple où on se tire vers le haut. Mutuellement. Mais on se tire vers le haut par rapport à ce que l'autre a envie. Enfin vraiment il y a une sorte de respect et de volonté de pousser l'autre vers, vers ce qui lui convient le mieux en fait. Voilà. Donc ça vraiment très belle histoire. Et deuxième histoire, où là par contre avec un artiste, dans le même domaine que moi, mais un artiste autodidacte, alors que moi je viens, je suis une artiste entre guillemets "formatée", qui me suis déformatée mais quand même formatée...(...) Dans le sens où j'ai fait les beaux-arts. Et euh, et voilà confrontation permanente. Donc relation chaotique, relation épuisante... (...) Parce que lui a besoin de s'affirmer d'avantage, moi c'est bon je suis affirmée, je suis confirmée, je, je suis bien, ça va, bien sûr j'ai toujours 10 000 choses à prouver mais surtout par rapport à moi-même. Voilà je, pff, je ne suis pas torturée par rapport à mon travail quoi. Voilà je sais où je vais. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

La vie de couple ne semble envisageable à Nolwenn qu'avec quelqu'un qui comprendrait son travail et aurait un minimum de culture dans son champ professionnel. Ainsi, elle met en avant la nécessité d'une compréhension mutuelle dans sa façon de concevoir le couple. Par ailleurs, si elle envisage plutôt d'être en couple avec un artiste, il est nécessaire pour elle que cette relation soit constructive. Le fait d'avoir pour compagnon quelqu'un qui travaille exactement dans le même champ qu'elle peut, en effet, vite devenir une concurrence stérile. Elle peut donc envisager de partager sa vie avec quelqu'un à condition que cette personne comprenne profondément les contraintes liées à son activité et lui permette de gagner en assurance, la « *tire vers le haut* ». A travers la double anecdote de la concurrence et de l'entraide au sein du couple, nous retrouvons certains des éléments déjà constatés par Marie Buscatto[428] sur l'univers du jazz ou par Moriceau, Rigondaud et Vincent-Buffault[429] chez les femmes cadres.

428*« Ces femmes instrumentistes bénéficient ainsi du réseau professionnel de leur conjoint, mais cette situation apparaît — tout du moins tant qu'elle dure — comme 'naturelle' et agréable. Partager la création musicale avec son conjoint, se voir inviter dans les groupes des amis de son compagnon ou monter un groupe ensemble sont souvent présentés comme un développe- ment naturel et souhaité de la vie de couple. Les amitiés avec d'autres musiciens de jazz, qui deviennent autant de collègues sur les projets dont la femme instrumentiste sera leader, sont vécues comme partagées dans la mesure où elles se réalisent effectivement ensemble, dans les moments de vie commune, comme nous l'avons constaté lors des concerts ou des soirées observés. Certaines femmes instrumentistes disent même sur le ton de la confidence préférer jouer avec leur conjoint car elles se sentent en sécurité, protégées dans ce contexte. »* p.166 in Marie Buscatto, 'Leader au féminin ? Variations autour du jazz', *Cahiers du Genre*, 48.1 (2010), pp. 149–172.

429*« Un facteur déterminant pour les femmes rencontrées réside dans le soutien et les encouragements qu'elles ont reçus dans l'enfance et au cours de leur ascension professionnelle. Ce soutien et ces encouragements les ont notamment aidées à "oser" : prétendre à des postes élevés, demander une augmentation, prendre des risques, etc. Ces soutiens prennent la forme d'encouragements provenant de leur entourage personnel et de bienveillance de la part de collègues, supérieurs hiérarchiques, mentors qui les aident à décrypter les codes organisationnels et leur signalent de nouvelles opportunités professionnelles. Ce réseau se construit au fil de leur parcours scolaire et professionnel. D'autres réseaux, plus formels, dont elles bénéficient ès qualités (formation, profession, genre), jouent souvent une fonction d' "annuaire". »* in Nicolas Charles et Hélène Garner, *Plafond de Verre : Les Déterminants de L'avancement de Carrière*

Contrairement aux propos relayés auparavant, nous allons voir comment, nécessité faisant loi, d'autres enquêtées estiment la vie de famille et l'activité artistique comme complètement conciliables, à l'image de n'importe quel autre métier.

Ainsi, Anaëlle estime qu'avec une solide organisation et des proches très présents, la maternité n'a pas été un obstacle dans sa carrière.

> *« Tu vois moi je vis, j'ai élevé ma fille toute seule. Enfin, il y avait un papa mais qui a foutu le camp à 4, enfin elle avait 5 ans. Mais il faut très bien s'organiser et puis, bon là le papa de ******** (nom de sa fille) est revenu un petit peu dans sa vie mais, bon il n'assure pas un cachou mais, mais bon, jusqu'à ces 5 ans disons que quand moi je n'étais pas là ben c'est lui qui gérait. Et puis après il a un peu disparu mais... Moi j'avais un bon réseau de, j'ai pas, ma famille est en ******* (région du nord-ouest de la France), donc c'est un peu compliqué mais ma mère m'a toujours dit : "Ben si tu veux on vient." Quand elle était toute petite je l'amenais aussi, des fois elle a passé 2 mois chez mes parents. Parce que moi, j'ai repris le travail ******** (nom de sa fille) avait 3 mois. Donc elle a toujours eu l'habitude à ce que je, d'avoir une maman qui des fois était absente. Et euh... Et voilà. Ouais à 3 mois moi je suis repartie sur les routes avec ********* (son groupe) des fois pendant 3 ou 4 jours par semaine. Mais le papa était là, et ********* (sa fille), je crois qu'elle a toujours assez bien vécu ça parce que moi je le vivais bien et voilà. Moi je, je ne me disais pas : "Oh, pauvre petite chérie ! Je ne vais pas être là (d'une voie catastrophée surjouée) !" Non, non tu vois au contraire je faisais, je lui faisais un bisou et puis je lui dis ben voilà, et puis il y avait son papa, ou sa grand-mère mais je crois que si on, si on vit mal ce genre de chose, l'éloignement avec son enfant et bien, c'est pas bien, c'est pas bien pour l'enfant surtout !*
> *- Ou alors on n'en fait pas ? Il y en a qui font ce choix ?*
> *- Ou alors on n'en fait pas ou alors on change de travail. Mais voilà, voilà moi c'est mon travail et je pars et puis je reviens dans 3 jours et puis je serai là et puis je serai toujours là. Même si des fois je suis loin mais voilà. Donc ça, ça n'a pas posé de soucis. Mais il faut être très organisé. Parce qu'après au bout d'un moment quand le papa n'était plus là et bien, j'avais des amis proches, donc ******* (sa fille) quand je ne suis pas là, même toujours hein, elle va chez une copine qui a une fille de, qui a 2 ans de plus qu'elle et puis, et puis donc on s'arrange bien tu vois. Mais voilà. »*
>
> Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Par la force de l'habitude certainement, Anaëlle n'a pas vécu l'éloignement avec son enfant comme une source de problème. Nous percevons qu'elle est parvenue à transférer sur sa famille ou ses proches la charge mentale du soin aux enfants. Nous noterons tout de même que ce soin est délégué la plupart du temps à d'autres femmes[430] (la grand-mère ou une copine). La solide organisation évoquée par Anaëlle n'est pas sans rappeler les difficultés spécifiques aux femmes à la tête de familles monoparentales évoquées par Chardon, Daguet et Vivas[431].

La nécessité d'avoir un solide réseau familial ou de proches sur lesquels s'appuyer semble l'élément clé qui réunit les enquêtées qui disent avoir réussi à concilier leur profession et leur vie de famille[432]. Loubna considère par exemple que le père de sa progéniture (qui n'est manifestement

Des Cadres Féminins., L'essentiel Travail Emploi (Centre d'analyse stratégique, Avril 2013). p.3

430 Et que le seul homme de l'équation est dénigré comme « *n'assur(ant) pas un cachou* ».

431 Olivier Chardon, Fabienne Daguet et Emilie Vivas, 'Les Familles Monoparentales : Des Difficultés à Travailler et à Se Loger', *Insee Première*, 2008. p.2

432On pourrait ici élargir le constat effectué par Mennesson au sujet des femmes guides, au conjoint est parfois substitué, comme dans le cas d'Anaëlle, le réseau de proches au sens large. L'aide des tiers reste cependant importante malgré la charge qui continue à peser sur les mères : *« Pour les femmes guides qui ont des enfants, l'aide du conjoint dans la gestion familiale se révèle essentielle mais rarement paritaire. La situation des mères diffère cependant de manière importante en fonction de leur origine sociale (et de celle de leur mari), de leur capital culturel et du modèle maternel diffusé dans leur famille. »* p.131 in Christine Mennesson, 'Les femmes guides de haute montagne : modes

plus son conjoint) s'est montré « *très investi dans ses enfants* » et lui a notamment permis d'effectuer des tournées internationales.

> *« Alors très sincèrement... Le papa de mes enfants, pour te dire, je vais raconter, là je ne le fais pas parce que le monde va mal en fait. Ça fait 2 ans que je n'ai pas bougé mais j'ai beaucoup raconté à l'étranger. En Afrique Noire, au Bénin, au Sénégal, en Mauritanie, en Afrique du Nord, Algérie, Maroc, Tunisie... (…) Et puis des voyages pas d'un jour, c'est à dire d'une semaine, 10 jours, 15 jours, 3 semaines ! Par exemple au Bénin j'ai fait 3 semaines, en Mauritanie, j'ai fait 3 semaines. S'il n'y a pas derrière une intendance. Moi le papa de mes enfants il était très investi dans ses enfants. Donc il, voilà, il m'a rencontrée j'étais conteuse, donc c'était un peu la condition pour qu'on puisse... Donc il ne m'a vraiment pas coupé les ailes. »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

Loubna a pu concilier la famille avec son travail très « prenant », grâce au soutien matériel d'un tiers, présent pour ses enfants aux bons moments. Sans cela, « *s'il n'y a pas derrière une intendance* », ces voyages professionnels déterminants n'auraient sans doute pas pu avoir lieu. De plus, elle estime que son compagnon a construit avec elle une famille « en connaissance de cause », sachant les impératifs liés à son métier et qu'il lui a laissé, malgré tout, l'opportunité de s'épanouir dans sa profession.

Par rapport à son univers professionnel, le fait de devenir mère a été beaucoup plus problématique pour Loubna. En effet, à chaque maternité, Loubna a dû se placer en retrait de l'emploi et cela a pu parfois lui « jouer des tours » du point de vue de son maintien dans sa carrière. En effet, à sa première maternité, qu'elle a rendu publique, elle s'est trouvée coupée de toutes propositions artistiques. Elle a donc fait le choix, pour les deux suivantes, de cacher sa grossesse afin de continuer à être sollicitée.

> *« Alors il y a juste un... Ce qui se concilie moins, moi j'ai fait une erreur une fois et je ne l'ai pas faite deux fois, et c'est ça où tu vas comprendre ce que c'est qu'une femme artiste... Quand j'ai eu mon premier enfant, j'étais tellement contente (elle sourit) donc à chaque fois que j'avais un coup de fil je disais : (d'une voix aiguë contrefaisant la candeur) "Ben non là je suis enceinte." "Ah ben non je viens d'accoucher." "Ah ben non là je prends du temps pour mon enfant." Et là... J'ai passé mais, pour revenir à la scène, se re... Presque que comme si j'étais une nouvelle conteuse quoi ! Ça ne revenait pas ! (…) Alors moi j'ai quand même interrompu, on va dire en gros, une belle année. Parce que je me suis donné le temps de ma fin de grossesse. Et puis après... J'ai repris, je me souviens au début de ma reprise j'ai... Je me souviens la toute première fois j'étais invitée sur un colloque à ********** (une ville de la banlieue voisine), j'avais mon petit dans le maxi-cosy et tout ça, donc j'ai repris tout doucement, mes petits trucs, tu vois c'est ça aussi, ce que je voulais, ce que je ne voulais pas. Je me suis dit : "Oh la la ! Mais en fait quand tu t'arrêtes, quand tu t'arrêtes pour un congé de maternité euh..." Donc j'ai fait l'erreur la première fois où j'ai dit à tue-tête... Et la deuxième fois, on m'a dit tu ne feras pas comme ça. Ce que j'ai fait, dès que je recevais un coup de fil je ne disais pas la raison mais je disais : "Je ne suis pas disponible. -'Et donc vous pourrez dans un mois ? - Non. -Dans deux mois ? -Non. Je ne suis toujours pas disponible." Et je donnais la date. Donc les gens prenaient le spectacle d'une saison à l'autre. Et ça s'est vite su que j'étais blindée, en fait moi je n'ai pas dit que j'avais trop de spectacles. Ils se sont dit : "Tu veux prendre Loubna, prends toi-y maintenant pour l'année prochaine. Et donc du coup, j'ai fait mon interruption comme j'ai pu. (…) Ça avait été rassurant pour moi déjà. Parce que j'avais vraiment souffert la première, la première fois, han, je me suis dit, il y a tellement de conteurs qui ont été conteurs, qui ne le sont plus puisque ça ne redémarre pas ! Alors on me rassurait,*

d'engagement et rapports au métier', *Travail, genre et sociétés*, 13.1 (2005), pp.117–137.

on me disait : "Mais si, mais toi, mais si, mais si, mais si, mais si..." (…) La première fois j'ai dit : "Je ne peux pas je suis enceinte ! Je ne peux pas je suis, oh ben non, là je pouponne, là je si..." Et là je n'ai pas dit ni je pouponne ni je ne pouponne pas, je n'ai même pas parlé de ma grossesse. Parce qu'on dit bien des programmateurs, c'est souvent des mecs. J'ai juste dit je ne suis pas disponible de telle date à telle date. "Oh ben non, ouh la la, ben là c'est avril, je ne suis pas disponible avant octobre prochain !" Enfin bon. Là ça l'a fait, c'est à dire que ça m'a même fait de la pub en disant : "Attends tu te rends compte, j'appelle Loubna elle est overbookée jusqu'à avril prochain... Ce n'est pas possible !" Et ce qu'il faut savoir aussi c'est que si tu n'es plus sur les programmes, si on ne trouve plus ton nom, oh la, la, on te retrouve par ci par là, ben très vite tu te... Il faut trouver le... Moi je l'ai trouvé par hasard, hein le côté qui allait relever. Parce que très vite quand tu n'es plus sur les programmes, c'est à dire que moi je vais regarder en tant que programmateur ce que programme (…) telle ville, ce que... "Ah ben elle est sur cette ville, elle est sur celle-ci." Donc j'existe toujours. Et en fait ce qui a devancé le fait que je n'existais plus sur les programmes c'était le fait que je dise à ces programmateurs, ils se disent entre eux : "Attention si tu veux Loubna prends-toi-y à l'avance, regarde : moi je la voulais, c'est foutu quoi." Donc ça l'a fait un peu comme ça. Donc j'ai des potes depuis qui sont dans la programmation et qui m'ont expliqué mais il y a 15 ans... On ne m'a pas dit hein ! »

Loubna, 56 ans, conteuse.

Loubna a mis au point une stratégie, visant à assurer son maintien sur le marché de l'emploi, celle-ci consistant à ne pas dévoiler son statut de femme enceinte afin de conserver les propositions de travail qui lui sont faites et à les différer dans un temps où il lui sera possible de les honorer[433]. A travers ce choix, elle a créé une demande plus importante pour ses spectacles et estime avoir su « tirer son épingle du jeu », en prenant à leur propre piège les programmateurs qui avaient pu la « bouder » lors de sa première grossesse. La difficulté n'est donc pas, d'après Loubna, de concilier son rôle de mère et d'artiste mais bien d'apprivoiser le regard de ses pairs et des membres de son univers de travail pour qui, d'après elle, ces deux rôles ne seraient pas compatibles[434].

Le métier d'artiste apparaît à Sandrine, ainsi qu'à Morgane, comme une opportunité d'avoir une certaine liberté dans l'organisation de son emploi du temps. Par cette forme de travail indépendant, elle estime pouvoir moduler ses impératifs professionnels en fonction de ses nécessités familiales.

« Et je sais que par exemple, un week-end où il (son fils) a besoin de moi ou je vois quoi, la famille, il y a besoin que je sois plus là ben ça veut dire que c'est un week-end où je vais dire bon voilà, hop, je ne bosse pas. Mais aussi je peux demander. Je peux dire aussi : "Ah ben ce week-end-là, je sais on avait prévu ça mais moi j'ai besoin de..." Hop, je retourne à mon activité et voilà. Mais euh... Je travaille, je travaille, qu'est-ce que je dis, lapsus ! Je vis avec quelqu'un qui est lui aussi dans le spectacle donc il sait lui aussi ce que c'est que... Voilà c'est pas quelqu'un qui travaille à des horaires de bureau fixes donc il sait, il

433 Refuser une proposition, aussi justifiée qu'en soit la raison, revient à se couper de réseaux informels importants pour la poursuite de sa carrière. Marie Buscatto notait déjà que, dans le cas des femmes musiciennes de jazz, ces réseaux étaient plus faibles que pour leurs homologues masculins : *« Expliquer le peu d'invitations adressées aux femmes instrumentistes suppose de repérer leur moindre insertion dans le monde du jazz. Comparées à leurs collègues hommes de niveau de réputation équivalente, les femmes instrumentistes n'appartiennent guère à un réseau informel suffisamment fort au sein duquel leur présence et leur apport s'imposeraient à l'esprit de leurs collègues au moment de la constitution de leurs projets. »* in Marie Buscatto, 'Leader au féminin ? Variations autour du jazz', *Cahiers du Genre*, 48.1 (2010), pp.149–172. p.155

434 On peut ici se rapprocher de l'analyse de Mennesson qui note, dans son enquête sur les femmes guides que les difficultés à concilier vie professionnelle et familiale viennent parfois de contraintes sociales extérieures au foyer qui exercent une pression sur les mères pour correspondre à une image assez « traditionnelle » : *« Dans leurs cas, les difficultés proviennent moins de la dynamique familiale que des pressions extérieures, notamment féminines, qui désapprouvent ces positions égalitaires dans des milieux peu habitués à une répartition sexuée des tâches dites féminines »* p.132 in Christine Mennesson, 'Les femmes guides de haute montagne : modes d'engagement et rapports au métier', *Travail, genre et sociétés*, 13.1 (2005), pp.117–137.

connaît ça. Une année il va être sur les routes tout le temps, une autre année il va être très peu sur les routes donc voilà, on connaît ça, déjà depuis longtemps. Et on aime ça. (...) Et on aime ça parce que du coup il y a, il y a des ruptures tout le temps, moi j'aime beaucoup ça quoi. Des ruptures de temps, d'activités, euh... On n'est pas sur le même projet, moi j'adore ça ! (Silence) »

Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine souligne, comme Nolwenn, l'importance d'avoir un conjoint qui « comprend » son travail et qui partage ses centres d'intérêt car il a le même type d'impératifs qu'elle. D'après Sandrine, les « *ruptures* » que leurs métiers imposent à leur emploi du temps sont bénéfiques : elles rompent avec la routine du quotidien et cela fluidifie leur relation.

Le fait d'être mère entraîne Louise à moins travailler mais ces deux fonctions ne sont pas incompatibles. Pourtant, comme Loubna, elle déplore les préjugés sexistes qui habitent encore beaucoup son univers professionnel.

« Il y a tellement de gens qui me disent : "Ah alors, c'est depuis que vous êtes maman que vous faites des livres ?" Euh non ! "C'est vos enfants qui vous inspirent ?" (Rires) Euh non ! J'aime beaucoup mes enfants mais alors, depuis que je les ai je travaille au moins 4 ou 5 fois moins ! Ben oui, ça prend un temps fou, c'est, je ne sais pas c'est un truc qui est dans l'inconscient collectif, que les femmes qui font de l'illustration c'est que des mamans qui font des livres pour leurs enfants. Ce qui n'était pas du tout le démarrage de cette histoire. (…) Oui je suis maman depuis peu, et voilà ! (Rires) Ça n'a rien à voir. Même maintenant je suis très contente qu'ils en profitent, qu'ils les découvrent et ça peut être, il peut y avoir un travail de dialogue autour d'un texte avec eux pour voir, c'est peut-être mes premiers lecteurs maintenant, avant que le livre ne prenne forme. Mais ça c'est, ça m'a vraiment amusée de voir ça. (...)
-Et du coup par rapport à votre profession le fait d'avoir une famille, est-ce que ça se concilie bien ou est-ce que c'est parfois compliqué ? Le fait d'être justement sur les horaires de travail qui débordent un petit peu à la maison, sur les choses... ?
-Non ça ça va parce que je ne m'y remets que quand ils sont couchés. Je ne suis pas à côté d'eux en train de travailler, quand, non, non. Il y a des temps avec et... Ça se concilie bien sauf que les salons, on part le mercredi, on revient le dimanche soir donc voilà. L'année dernière il y avait un salon par mois aussi. Il faut trouver quelqu'un qui les garde le week-end parce que mon conjoint travaille aussi le week-end... Donc des fois c'est un tout petit peu compliqué ! (...) Il y a de la souplesse mais il y a aussi des impératifs et j'ai pas mal de déplacements. Parce que, c'est souvent en Bretagne (Rires) ! »

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Louise, comme Anaëlle, semble tracer une frontière assez nette entre son travail et sa vie de famille. Cette frontière demande une solide organisation (déjà évoquée) notamment en ce qui concerne les modes de garde des enfants sur des plannings atypiques (week-ends) puisque son conjoint a, lui aussi, un emploi artistique prenant sur des horaires atypiques. Comme Sandrine et Morgane, Louise souligne, malgré ces impératifs matériels, la « *souplesse* » que lui permettent ses conditions de travail.

A travers l'ensemble de notre terrain, nous avons pu constater que, globalement, le statut d'artiste entraînait des difficultés assez concrètes à mener une vie de famille[435]. Contrairement à

435Comme pour les femmes-guides, ces difficultés impactent sur leurs choix professionnels : *« Les conditions d'exercice du métier de guide (absences plus ou moins prolongées, travail pendant les vacances scolaires, imprévisibilité de l'emploi du temps...) et les représentations relativement traditionnelles des rôles sexués qui prévalent dans les villages de montagne où résident et travaillent la plupart des femmes guides, rendent la gestion de la vie familiale et professionnelle particulièrement difficile pour les mères. Dans cette situation, seules les femmes guides ayant choisi de*

d'autres professions, celle-ci est marquée par des horaires atypiques, une flexibilité voire une insécurité de l'emploi et une grande variabilité des revenus qui pèsent, nous le voyons, sur le choix des femmes d'avoir ou non des enfants. Nous soulignerons, ici encore, la forte proportion de mon panel d'enquêtées qui n'a pas d'enfant, par choix ou par nécessité. Le rôle du compagnon ou de la compagne est souvent celui d'un facteur de stabilité au sein du ménage, assurant une certaine régularité au foyer (en termes de présence et de revenus financiers), voire accompagnant parfois (comme dans le cas de Pauline) le développement des projets artistiques. Pour celles qui ont des enfants et/ou une vie de couple reste à réaliser un équilibre, qu'elles estiment toutes finir par trouver, entre temps professionnels et temps familiaux. Nous relèverons enfin que, parmi les enquêtées, celles qui estiment être parvenues à cet aménagement sont dans des configurations familiales variées mais estiment toutes que leur profession, si elle est contraignante, leur apporte aussi une forme de liberté ou de souplesse organisationnelle qui peut être perçue comme un plus dans la gestion de la vie de famille par rapport au monde du travail plus « traditionnel ».

Nous allons maintenant analyser comment se mêlent vie privée et carrière.

11.C. LA VIE PRIVEE ET LA CARRIERE

Après toutes ces considérations, il nous faut ici souligner l'imbrication, parfois très grande, ressentie par les artistes rencontrées, entre vie privée et carrière. Reprenant la thématique du don, du talent et de la vocation (notions analysées dans le chapitre 2), la majorité des femmes rencontrées ont adopté, en même temps qu'une profession, un mode de vie correspondant aux exigences liées à leur métier.

Parfois, ce mode d'existence est raconté comme une contrainte. Faustine explique, par exemple, que le fait même d'être artiste rend son existence « *compliquée* » à tout point de vue. Il semble que cela entraîne des conséquences sur sa vie privée, ses finances, son confort matériel, le regard que les autres membres de la société portent sur elle...

> *« Oui la question, mais pff, j'ai envie de dire oui et non. J'ai l'impression que ce n'est pas une vie d'artiste qui fait que c'est compliqué, c'est ma vie qui fait que c'est compliqué. Alors il y a le fait que je suis artiste, mais je, ce serait plus simple, mais ce serait plus simple dans ma vie en général d'avoir un métier, j'allais dire normal. Et d'avoir un revenu régulier, d'avoir les horaires, voilà, ce serait plus simple (…) Mais ce n'est pas, voilà et donc la question de la maternité se pose aussi tout ça mais ce n'est pas... Parmi d'autres choses quoi. »*
>
> Faustine, 38 ans, chorégraphe et danseuse-interprète.

Faustine semble accorder foi à l'idée que devenir artiste est un mode de vie et que celui-ci n'est pas compatible avec d'autres exigences de la vie privée. Elle soulève, en particulier, l'exemple de la maternité (que nous avons développé dans la partie précédente) comme une question « *parmi*

ne pas avoir d'enfant et les mères les plus dotées en capital culturel partageant leur vie avec un homme lui-même distant par rapport au modèle originel du guide viril, parviennent à exercer pleinement leur métier. » p.132 in Christine Mennesson, 'Les femmes guides de haute montagne : modes d'engagement et rapports au métier', *Travail, genre et sociétés*, 13.1 (2005), pp. 117–137. Mises à part ces difficultés, la comparaison s'arrête là car les femmes artistes, contrairement aux femmes-guides, évoluent dans un univers professionnel réputé « ouvert » leur permettant au moins en façade une certaine souplesse vis-à-vis des stéréotypes sur les rôles de mère. Par ailleurs dans le cadre de notre enquête le rôle du conjoint paraît un peu moins déterminant dans le choix d'une vie de famille que dans celle de Mennesson puisque 3 d'entre elles ont des enfants mais pas de conjoint.

d'autres » mais c'est surtout l'instabilité de sa situation (en termes de revenus, d'horaires,...) qui semble lui peser.

Par comparaison avec un autre travail, être artiste entremêle vie privée et professionnelle au point de susciter parfois l'incompréhension des proches, c'est le type de propos que l'on retrouve souvent parmi les enquêtées. Ainsi, la famille de Gisèle s'interroge-t-elle sur ses motivations quand elle accepte des expositions non rémunérées.

> *« Ben en fait moi je ne fais pas de séparation quoi ! C'est pour ça aussi que, je pense que que je suis capable de vachement m'investir dans un truc qui ne va pas me rapporter d'argent, des choses comme ça quoi. Mais en même temps je me dis c'est pas vraiment un travail, enfin c'est "un travail", c'est... (…) Donc du coup, c'est un peu, ouais c'est un peu tout mélangé. J'ai plein d'amis en fait, ouais, mon réseau d'amis s'est constitué aussi autour de ça, donc du coup ça, ça stimule. Il y a une émulation peut-être aussi ou, on essaye de s'inviter, enfin ouais, on essaye de s'inviter entre nous (…). Mais au contraire pour moi c'est, si j'ai envie de faire ça c'est pour rencontrer des gens et pour avoir des... Pour m'amuser, pour m'occuper, enfin s'occuper agréablement. (…) Ben c'est vrai qu'il y a un décalage quand même quand je rentre chez mes parents ! Mais là ça va je commence un peu à m'y habituer. Même s'ils comprennent, enfin pour eux ça ne leur pose aucun problème ouais, que je fasse de l'art ou quoi... Sauf que des fois quand je leur dis : "Je vais faire une résidence ou je vais faire une expo..." "Ah mais c'est payé ?" "Ben non c'est pas payé quoi !" Bon ce sont un peu les questions qui ressortent... »*

Gisèle, 26 ans, artiste-plasticienne.

Nous pouvons dire que, pour Gisèle, l'ensemble de son réseau de proches (hormis sa famille) contribue à entremêler le déroulement de sa carrière avec sa vie privée ou amicale. Pour elle, les frontières ne sont pas fixes et c'est ce qui l'aide à se sentir à l'aise dans les mondes de l'art.

Pour la plupart de mes enquêtées, comme pour Gisèle, le fait qu'il n'existe pas ou peu de limites entre vie privée et professionnelle ne constitue pas une contrainte. Bien au contraire, vivre de sa passion est considéré comme un atout et le travail n'est pas toujours perçu comme une coercition.

Ainsi, Rosalie explique qu'elle a « *l'impression de ne jamais travailler* » tant son emploi l'intéresse.

> *« J'ai plutôt envie de dire que j'ai l'impression de ne jamais travailler... Mais ça c'est parce que le boulot reste agréable. Mais vraiment dès que je sens que ça devient une contrainte euh... Je, je fais plus ça quoi ! »*

Rosalie, 28 ans, photographe.

Rosalie raconte donc choisir les missions qu'elle réalise en fonction d'une certaine conception du travail qui doit lui paraître « *agréable* » et ne pas s'apparenter à une « *contrainte* ». Elle joue donc ici sur l'image de l'art opposée aux mondes du travail traditionnels où on n'a pas toujours le choix du « *faisceau de tâches* »[436] à exécuter et dans lequel il existe toujours une part de « *sale boulot* »[437].

436Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). *« Comme je l'ai déjà suggéré, un métier ou un poste de travail consiste en un faisceau de tâches. Ce qui lie ces tâches, c'est qu'elles sont toutes accomplies par la même personne et sous un seul nom. Une personne, un nom, un faisceau de tâches. (…) D'où cette question : Pourquoi les tâches réunies en un faisceau sont-elles toutes accomplies par la personne appelée infirmière ? Car elles n'exigent pas toutes le même degré ou le même genre de qualification. (…) Toutes les tâches d'un même faisceau ne sont pas également agréables à remplir, et toutes n'ont pas le même prestige. Certaines sont déplaisantes, ou sont considérées comme des tâches serviles, indignes d'une infirmière. »* p.71

437Everett Cherrington Hughes, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996). *« Enfin le sale boulot peut correspondre à ce*

De la même façon, Ielena ne conçoit pas de réelle frontière entre sa profession et sa vie privée et cela fait partie des antagonismes qu'elle relève en comparaison à un emploi plus ordinaire. Elle oppose ainsi son rapport au travail à celui que peut avoir, par exemple, son père ou à une place de salarié dans une entreprise.

> *« Je ne fais pas de frontière entre les deux mais je parle plus à l'intérieur de moi. (Rires) Dans mes... Comment dire ? Il y a des personnes, là je vois mon compagnon, non mais même lui il est assez investi dans son métier. Mais par exemple mes parents, mon père il avait son boulot. Et son boulot c'était ce qui lui faisait gagner sa vie et puis après il y avait le reste quoi. La famille, les passions,... Cette histoire de passion là (rires) ! Et moi en fait j'ai pas ça, j'ai pas le boulot alimentaire et puis à côté... C'est que j'essaye de vivre avec le tr, les choses qui me portent, vraiment quoi ! Du coup elle est, pour moi c'est à cet endroit-là. Après dans la réalité concrète j'ai un compagnon, je me suis retrouvée à Bordeaux c'est pas du tout à cause des projets artistiques, c'est pour vivre avec mon compagnon. Donc déjà c'est un choix de vie qui n'est pas lié à mes projets artistiques. Du coup là je dois faire avec, du coup c'est à dire refaire un nouveau réseau, rencontrer des nouvelles personnes quoi bon, ça fait bouger énormément ma, ma vie artistique justement, ma vie professionnelle. Donc il y a quand même un endroit où il faut concilier deux vies quoi. Je ne suis pas uniquement que occupée à ma vie artistique qui prend tout, tout le reste. J'ai aussi une vie privée où j'essaye d'avancer aussi quoi. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Ielena remarque pourtant que le fait de ne pas faire de frontière entre sa vie privée et sa carrière l'entraîne à privilégier des choix personnels qui ne vont pas faciliter son accès à l'emploi. En effet, elle vient tout juste de changer de région pour suivre son compagnon, dans une optique privée, mais perçoit bien que ce déracinement va entraîner un redémarrage « à zéro » de son essor professionnel, l'obligeant à recréer les contacts nécessaires à la création de ses œuvres.

De la même façon, les contraintes familiales de Louise et le fait de devoir s'occuper de ses enfants, l'amènent à reconsidérer sa carrière d'envergure nationale. Elle souhaiterait, effectivement, se recentrer sur des projets régionaux afin de se rapprocher de son bassin de vie. Pourtant, ce choix peut avoir un réel impact sur sa carrière et limiter son accès à la reconnaissance.

> *« Je me remets à travailler un peu plus dans la région. Mais quand je suis arrivée ici, je n'avais aucun contact et, j'ai bien mis 5-6 ans avant que je travaille avec des médiathèques, avec, en Rhône-Alpes quoi, ça a mis vraiment longtemps à se, à se remettre en marche.*
> *-Du coup en dehors des salons vous diriez que c'est un métier qui vous laisse suffisamment de souplesse pour concilier bien tous les différents aspects de la vie privée ?*
> *-Je pense que oui.*
> *-Parce que du coup vous choisissez aussi les projets en fonction de vos impératifs personnels ?*
> *-Ah je choisis les projets en fonction de, s'ils me plaisent ou non. Vu que les projets ne rapportent pas d'argent (rires), il faut qu'ils plaisent. Voilà. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Cependant, Louise affirme ne pas choisir ses projets en fonction de ses impératifs familiaux mais en fonction de ce qui lui « *plaî(t)* ». Estimant tirer de maigres revenus de certaines de ses

qui va à l'encontre de nos conceptions morales les plus héroïques. Tous les métiers comportent du sale boulot. Il est difficile d'imaginer un métier dont les membres ne sont pas, de manière récurrente, pratiquement obligés d'apparaître dans un rôle dont ils pensent qu'ils devraient avoir un peu honte. Dans la mesure où un métier implique une conception du moi, une notion de dignité personnelle, ses membres devront probablement, à certains moments, faire quelque chose qu'ils considèrent comme infra dignitate. » p.81

productions personnelles (hors éditions), elle se décide à réaliser les œuvres qui répondent à ses aspirations personnelles, entremêlant encore ici, travail, envie et plaisir.

Nous pouvons bâtir un parallèle avec Berthille, qui voit son projet chanson comme une œuvre « *100% personnel(le)* ». Il n'existe pas de limite d'après elle entre sa vie privée et son travail, ses textes sont racontés comme directement porteurs d'une forme d' « *intimité* ».

> *« -Et du coup la frontière entre vie privée et vie professionnelle ?*
> *-Zéro, il n'y en a pas ! Ah non. (…) Non il n'y en a pas, il n'y en a pas hein. (Long silence).*
> *-Et du coup tu travailles essentiellement seule sur ces projets de chansons ?*
> *-Ouais.*
> *-Ou tu as des collaborations avec d'autres musiciens ?*
> *-Toute seule.*
> *-C'est un projet qui est personnel ?*
> *-Ouais ! Ah oui il est à 100% personnel ouais.*
> *-Et à côté de ça tu fais partie d'autres groupes ou ?*
> *-Non. J'ai fait partie d'un autre groupe à un moment donné mais ça n'a pas tenu. Et je cherche à bosser avec d'autres musiciens mais je n'y arrive pas. (…) Parce que je ne trouve pas ce qui me convient ou je ne sais pas bosser avec eux ou ça ne va pas avec le projet ou bien ça ne va peut-être pas dans la continuité de… Comme j'ai fait ce projet-là de ********* (son projet porte son prénom) là ces chansons là je les ai faites toute seule, ça vient vraiment de ce truc très intime, un peu intimiste, un peu… C'est mon, voilà… Et de ce truc là je n'arrive pas à intégrer des gens dessus. Enfin je constate ça. Je ne sais pas pourquoi, il doit y avoir plein de raisons. (Rires) Mais j'ai essayé à plusieurs reprises là de, de, d'inviter d'autres musiciens dessus… Mais ça… Ça ne va pas.*
> *-Ça n'a pas collé ?*
> *-Non ça ne va pas. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

Le projet artistique de Berthille lui paraît tellement personnel qu'elle ne parvient pas à intégrer des musiciens à ses créations. En cela, elle contribue à lier très étroitement ses œuvres à sa personnalité, nourrissant la figure mythique de l'artiste. Elle se rapproche également de la théorie de Heinich[438] d'après laquelle la solitude de l'artiste est une des marques de son statut à partir du XXème siècle.

Pourtant, comme l'a bien montré Buscatto[439], cette étroite imbrication entre carrière et vie privée peut comporter des dangers. Si les réussites professionnelles sont valorisées comme des accomplissements personnels, les échecs peuvent devenir de profondes remises en question personnelles. Conséquemment, certaines des femmes artistes rencontrées ont choisi de « se protéger » en traçant, bien que cela soit malaisé, une limite nette entre leur emploi et leur intimité.

438Nathalie Heinich, *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (Paris: Klincksieck, 2005). p.102 : *« La solitude de l'artiste deviendra l'un des lieux communs les plus répandus, selon le nouveau paradigme auquel Van Gogh donna sa forme la plus pure dans l'imaginaire de notre siècle. Mais cette solitude est aussi une réalité : ne serait-ce que parce que le créateur désormais est, physiquement, seul dans son espace de travail ; et parce que l'absence de commandes précises, de thèmes ou de motifs imposés de l'extérieur, rend souvent difficile la communication ou le partage de ce qui se projette ou s'élabore dans l'atelier. Certes, le "monde de l'art" est rempli d'êtres – humains et objets – qui participent à la fabrication, à la circulation et à la valorisation de la création. Mais ce n'est pas cette dimension collective, propre à la plupart des activités professionnelles, qui fait sa spécificité : c'est au contraire le fait qu'elle soit perçue et, assez souvent, vécue comme nécessairement individuelle. »* Bien que l'analyse de Nathalie Heinich se prête particulièrement bien à l'exemple de Berthille nous ne pouvons laisser dans l'ombre l'idée que de nombreux artistes aujourd'hui (au XXIème siècle) se livrent à nouveau à des pratiques collectives de l'art, il suffit de penser sur notre terrain à Louise qui dessine et crée des performances avec deux autres membres de son atelier ou à Rosalie qui fait également partie d'un collectif organisant des manifestations artistiques...

439Marie Buscatto, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5.3 (2004), pp.35–56. p.50

Anaëlle, par exemple, qui vient de vivre une rupture professionnelle douloureuse, relit son parcours en affirmant que son métier et sa vie privée ont toujours été bien séparés. Elle compare ce cloisonnement à celui qu'effectuerait un « *représentant de commerce* » c'est à dire à celui qui existe dans les professions plus « ordinaires » et non-artistiques.

> *« Le truc enfin j'en reviens avec ******** (son groupe), ça fait quand même 23 ans de, de 20 à 43 ans j'ai fait que ça. Ben en fait comme quand tu es en tournée tu es vraiment en tournée donc tu n'es pas chez toi. Enfin, pour ce qui est des tournées musicales, enfin ça dépend des projets parce que des fois t'es, tu ne joues que dans ta région donc tu rentres chez toi le soir et tout. Mais là en l'occurrence avec ********* (le groupe) et tout comme c'était dans toute la France entière quand tu es en tournée tu n'es vraiment pas chez toi. Donc tu fais vraiment, euh, c'est vraiment 2 choses bien à part (…) Donc ben c'est vraiment 2 trucs super séparés quoi ! Donc... Ben c'est comme un représentant de commerce quoi ! Tu vois, tu n'es pas là, tu n'es pas là quoi ! Et en même temps c'est très bien. Parce que c'est très facile ! C'est à dire qu'à partir du moment où tu pars, où tu laisses, où tu fermes la clé, ben tu es disponible à 100% pour ton travail et quand tu reviens chez toi tu es disponible à 100% aussi pour ta famille ou pour ta vie privée. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Nous pourrions dans un premier temps penser que la séparation entre carrière et vie privée qu'expose Anaëlle la confine dans un rôle de simple « exécutante » ; se concevant comme une interprète elle n'a pas à entretenir le mythe de l'artiste « habitée » par sa passion et qui ne peut s'en séparer totalement. Pourtant, en regardant ses propos de plus près, nous nous apercevons qu'il ne s'agit pas de cela. En effet, elle estime se rendre en tournée et devenir, au moment précis où elle « *ferm(e) la clé* » de son domicile, « *disponible à 100%* » pour son rôle d'instrumentiste. Elle admet donc qu'il s'agit d'un métier « envahissant » qui demande un « *engagement* » spécifique et une grande « disponibilité ». Elle souligne, par ailleurs, la commodité de cette rupture, la facilité avec laquelle elle trace une ligne nette avec sa vie de famille, se coupant ainsi, peut-être, des préjugés qui peuvent peser sur la difficile compatibilité entre son rôle de mère et celui d'artiste.

S'il n'existe pas de limites très nettes chez Nolwenn entre sa vie privée et son travail, nous pouvons tout de même noter qu'elle estime être tellement « engagée » dans son métier que subsistent, pour elle, des phases de travail où rien ne peut la « *déconcentrer* ».

> *« -Comment tu arrives à délimiter les temps de travail et les temps plus personnels, est-ce que tu arrives à faire une rupture entre les deux ou est-ce qu'il y a une frontière nette ou est-ce qu'il n'y en a pas ?*
> *-Non il n'y en a pas vraiment. Ça dépend des périodes. Il y a des périodes où je, où les choses se font très simplement. Je bosse, je bosse. Il y a des fois où c'est un peu plus, je suis un peu plus paresseuse, donc voilà. Je suis vite déconcentrée. Mais après, si, dès que j'ai une expo ben la rigueur elle revient de suite hein ! Voilà donc, je crois que ça va aussi, je fonctionne aussi par rapport aux, aux périodes en fait et aux carottes que j'ai et aux urgences, voilà qui s'imposent à moi. Mais généralement je ne suis pas trop, même si mon espace est chez moi, je ne suis pas trop polluée on va dire par mon quotidien. J'arrive à faire facilement la part des choses quand même. (...) Mais ça se fait naturellement en fait, je... Non mais bon après voilà, c'est quand je me mets à dessiner ou quand je suis en train de faire des trucs ben, t'es dedans, t'es dedans quoi ! Enfin c'est... Et puis tu es tellement bien que je suis, enfin tu vois je suis concentrée, j'ai envie que ça avance, j'ai envie qu'il se passe des choses. Donc je ne suis pas déconcentrée par le reste. Je vais pas me dire tout à coup : "Ah ben tiens il y a un truc qu'il faut que je regarde sur internet", par rapport à tout autre chose que ce que je suis en train de faire. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn se dépeint comme une artiste qui peut se laisser facilement « happer » par son travail quitte à en oublier son « *quotidien* », cela lui permet de se consacrer régulièrement et « entièrement » à son œuvre.

Claudine se définit, quant à elle, comme une personne dont le cerveau se structure en « *cases* » ou en « *tiroirs* ». Elle estime ainsi être parvenue à ne jamais mélanger sa vie personnelle et professionnelle. Cette séparation est même devenue, d'après elle, une nécessité à partir du moment où son travail a pris une dimension « sociale ». Œuvrant auprès de détenu(e)s, de toxicomanes ou d'handicapé(e)s, elle a choisi de tracer une frontière nette entre sa vie privée et sa carrière afin, semble-t-il, de se préserver.

> *« Je ne mélange rien. Je pense même que je suis vraiment quelqu'un à cases mais que j'ai besoin de plein de tiroirs. Mais je ne mélange pas les, même si là (elle désigne les murs du bureau recouverts de notes et les étagères pleines de dossiers) c'est le bordel (rires) ! Parce qu'on a rajouté des trucs, il faut que je re-trie tout, parce que j'ai tout remis comme ça. Tout à l'heure je cherchais un document que je n'arrive pas à trouver parce que je ne m'y retrouve plus dans les choses, justement. Mais en réalité je sais où tout normalement se trouve. Et c'est pareil dans ma vie. J'ai une fille qui a un petit garçon de 12 ans, jamais je ne parle de danse avec eux. Même parfois je ne dis même pas, j'ai un spectacle. Ils ne viennent pas forcément voir mes spectacles. Donc, non, non je... C'est comme mes danseurs, j'ai un comportement avec tel danseur parce que j'ai perçu ça. Donc une attention particulière, avec les handicapés, je donne des cours techniques à des gens valides, j'ai un atelier pour handicapés et je n'ai pas du tout le même comportement ni la même pédagogie rien. Je sais être caméléon pour m'adapter à la circonstance. Et ce qui m'a donné cette, qui a renforcé cet avoir que j'avais déjà en moi c'est que m'intéressant au social, à un moment j'ai eu, ayant une enfant et étant divorcée, l'élevant seule donc, j'ai eu la crainte de la drogue. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Claudine identifie clairement le fait de trop mélanger vie privée et carrière comme la source d'un potentiel danger. La limite entre professionnel et personnel doit être à la fois franche et imperméable.

Pourtant, malgré la volonté de certaines d'établir une nette frontière entre deux aspects de leur existence, les choses finissent parfois par s'entremêler. Ainsi, pour Inès, « *la vie te rattrape* » et on ne peut pas toujours faire abstraction de la difficile condition des femmes dans l'art car elle est, d'après elle, souvent liée à une inégalité au sein du couple.

> *« Après moi j'ai l'impression aussi que la vie te rattrape hein ! C'est à dire que effectivement si tu as l'occasion, il y a pas mal de femmes qui ont l'occasion de faire les études qu'elles ont envie de faire. Mais après elles sont rattrapées par le quotidien, par euh... Parce qu'elles ont pas forcément la place. C'est plus facile pour un homme de partir faire ce qu'il a à faire dans son métier, et de laisser la femme, enfin c'est un peu, c'est horrible ce que je vais dire mais, c'est difficile d'envisager l'inverse quoi. C'est à dire que la femme fasse vraiment son métier de... Moi j'ai toujours l'image de réalisateurs épaulés par leurs femmes mais l'inverse j'en, j'ai pas d'image quoi. C'est à dire que Hitchcock par exemple, ben sans sa femme il n'aurait rien été quoi ! Enfin... Elle faisait tout ! Kubrick elle l'a aidé vachement, enfin tous ces mecs ont été, sans leur femme ça aurait été la moitié quoi ! Maintenant si je devais parler d'une femme épaulée par un mec euh... J'en connais pas. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès se représente les femmes comme assignées à des rôles, au sein du couple notamment, qui ne leur laissent pas forcément la place de réaliser leurs ambitions. Ainsi, d'après cette jeune artiste, le fait d'être une femme aggrave la pression que peut exercer la vie privée sur le déroulement d'une carrière. Pour elle, un homme, réalisateur en particulier, ne sacrifiera pas sa carrière pour se consacrer à sa vie personnelle mais une femme sera plus systématiquement amenée à le faire.

L'ensemble de nos enquêtées, nous le constatons, a bien du mal à séparer vie privée et professionnelle. Certaines essayent cependant de tracer une frontière nette entre ces deux domaines de l'existence. Pour les femmes en particulier, cet entremêlement du travail et de l'intimité pèse sur leurs choix de carrière ou sur leurs engagements familiaux car elles estiment qu'on n'attend pas d'elles la même chose que d'un homme exerçant la même profession.

Pour conclure, nous retiendrons trois éléments de ce chapitre majeur consacré à la famille, aux enfants et à la vie privée.

Nous remarquons, dans un premier temps, que pour les femmes artistes rencontrées il est important de déterminer des temps et des lieux propres à la création. Si ces lieux et temps ne sont pas toujours délimités concrètement, ils existent dans tous les cas au moins symboliquement. Le fait d'être artiste en général semble nécessiter de s'abstraire du quotidien d'une société pour pouvoir produire des œuvres. Pour les femmes créatrices, la nécessité d'avoir des lieux et des temps consacrés à leur activité semble particulièrement cruciale puisqu'elles portent encore, dans beaucoup de cas, l'image de celles qui, au sein du ménage, doivent se consacrer aux tâches domestiques. Dans le cas où elles n'ont pas fondé de foyer, les femmes artistes trouvent dans les espace-temps dédiés à la création, des opportunités pour renforcer leurs réseaux professionnels (partiellement affaiblis par l'entre-soi masculin régnant dans certains milieux). Pour celles qui travaillent chez elles et/ou n'importe quand, il semble que cela leur permette d'acquérir une forme d'autonomie et d'indépendance parfois encore difficile d'accès pour les femmes dans notre société.

Nous soulignerons, dans un deuxième temps, que les femmes artistes rencontrées sont peu nombreuses à avoir des enfants, elles sont aussi peu nombreuses à vivre une relation de couple stable ou durable. Nous avons analysé la façon dont la maternité ou le couple peuvent être conçus comme incompatibles avec la notion d' « engagement » artistique. Nous avons vu également que plusieurs difficultés se posaient matériellement aux femmes interviewées. Dans le cas des femmes en couple, nous percevons le rôle déterminant du conjoint dans le maintien (voire le développement) de leur activité artistique. Dans le cas des mères, nous constatons l'importance d'une solide organisation et d'un réseau de proches élargi et fiable afin d'assurer en particulier la garde des enfants sur des temporalités atypiques.

Dans un troisième temps, il nous faut rappeler que la plupart des femmes artistes rencontrées entremêlent assez profondément leur vie privée et leur carrière. Certaines essayent pourtant de tracer des frontières nettes afin de se dégager des difficultés que peuvent entraîner une telle imbrication. Pourtant, dans la majorité des cas nous pouvons déduire que la proximité entre vie

privée et professionnelle agit souvent pour les femmes au détriment de leur carrière et les pousse en particulier parfois à se limiter dans leurs ambitions professionnelles.

12. ETRE UNE FEMME DANS UN MONDE D'HOMMES

Il existe une division sexuelle du travail (que nous avons notamment évoquée dans le chapitre 5 et la partie 5.A.), cette séparation entraîne le fait que certains univers professionnels sont historiquement constitués comme masculins. Ainsi, d'après Kergoat[440], cette division sexuelle du travail, perçue comme naturelle est socialement et historiquement construite.

> *« Il est relativement connu que les hommes sont assignés prioritairement à la production, et les femmes à la reproduction, et que chaque tâche productive est réservée, à l'intérieur d'une société donnée, soit aux hommes, soit aux femmes. Cet état de fait est commun à toutes les sociétés et à toutes les étapes historiques. Ces phénomènes ont une telle extension dans le temps et dans l'espace qu'ils sont apparus longtemps comme "naturels", c'est-à-dire non construits socialement – ce qui revient à dire non interrogeables scientifiquement. (…) Les travaux des historiens ou ceux des ethnologues montrent que, s'il y a toujours division du travail entre les hommes et les femmes, les modalités de cette division du travail varient énormément dans le temps et dans l'espace. (…) Cependant, la hiérarchie entre la valeur du travail masculin et la valeur du travail féminin ne se modifie jamais. Toutes les sociétés reconnaissent au travail des hommes, aussi semblable soit-il à celui des femmes ou de certaines femmes, une valeur supérieure. »*

Nous constaterons en effet qu'il existe, sur notre terrain, une division sexuelle du travail, qu'elle apparaît naturelle aux acteurs sociaux rencontrés et que la valeur du travail féminin figure de fait comme inférieure à celle des hommes.

Nous avons aussi vu (dans le chapitre 6) comment la maîtrise technique des instruments de production pouvait être importante dans l'univers artistique. Nous retiendrons que cette maîtrise technique est également socialement construite et scindée entre les genres, nous nous appuierons ici sur Daune-Richard[441].

> *« Ce qui apparaît le plus nouveau ici est que, dans les sociétés modernes, la division sexuée de l'accès aux techniques est fondée sur un rapport à la nature défini différemment au féminin et au masculin – soumission pour les femmes, maîtrise pour les hommes – et non plus sur un rapport de pouvoir direct des hommes sur les femmes légitimé par un mythe des origines ou un ordre des dieux. C'est la définition du féminin comme lié à la nature qui fonde l'exclusion des femmes de la légitimité technique. Or l'un des clivages majeurs entre professions masculines et féminines repose sur la technicité reconnue du métier. »*

Nous étudierons comment les femmes rencontrées contournent cette exclusion de la légitimité technique, comment elles revendiquent leur maîtrise technique et leur qualification. Nous nous accorderons enfin avec Maruani[442] pour dire qu'il existe une construction sociale de la qualification en défaveur des femmes.

> *« La distinction masculin/féminin est l'axe central autour duquel se constitue la notion même de qualification. Car, ici comme ailleurs, la définition des qualifications n'est pas une opération technique. C'est le résultat de conflits et de négociations entre groupes sociaux, c'est l'aboutissement d'un marchandage social. Or, c'est de ce conflit-là que les*

440Danièle Kergoat, *Se battre, disent-elles*... (Paris: La Dispute, 2012). pp.207-208

441Anne-Marie Daune-Richard 'La qualification dans la sociologie française : en quête des femmes' in Jacqueline Laufer, Catherine Marry et Margaret Maruani, *Le travail du genre: les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexe*, ed. Centre national de la recherche scientifique (France), Collection 'Recherches' (Paris: La Découverte/MAGE, 2003). p.141

442Margaret Maruani, *Travail et emploi des femmes*, Repères (Paris: Découverte, 2006). p.49

femmes sortent bien souvent perdantes. C'est leur travail qui est défini comme "sans qualités". (…) La qualification est une construction sociale sexuée. »

Nous approuverons cette analyse de la qualification comme une construction sociale sexuée en observant que, au cours de notre enquête, les femmes ont tendance soit à dévaloriser elles-mêmes les dimensions « trop féminines » de leur travail, soit à échapper aux espaces de diffusion non-mixte de leurs œuvres, soit enfin à tenter d'atteindre un statut genré assez « neutre » pouvant permettre la reconnaissance « universelle » de leur qualification.

Le « monde d'hommes » décrit dans le titre de ce chapitre fait donc référence aux mondes de l'art qui sont, encore aujourd'hui majoritairement composés d'hommes. En effet, comme le décrivent statistiquement Gouyon et Patureau[443], les femmes restent minoritaires et certains "bastions" masculins sont encore très peu féminisés.

« Les femmes représentent 39 % des actifs ayant un métier artistique en 2009, contre 47 % dans l'ensemble des actifs en emploi. Monde traditionnellement masculin, les métiers artistiques se sont ouverts aux femmes au cours des vingt dernières années, dans les mêmes proportions que l'ensemble des métiers (+ 5 points entre 1990 et 2009). (…) Avec seulement 29 % de femmes en 2009, le métier de photographe est, lui, le plus masculin des métiers artistiques; c'était déjà le cas en 1990. Mais les métiers les moins féminins au début des années 1990 sont précisément ceux qui se sont le plus ouverts aux femmes ensuite. Entre 1990 et 2009, la progression a été de 5 points parmi les auteurs littéraires et les photographes, de 11 points parmi les plasticiens, de 13 points parmi les ouvriers d'art et de 15 points parmi les artisans d'art (...). Exception de taille : les métiers du spectacle (en particulier les métiers technico-artistiques), peu féminisés en 1990, ne le sont guère davantage vingt ans plus tard. Cette résistance tient sans doute aux conditions d'exercice de ces métiers, et à leurs conséquences en termes d'organisation de la vie privée. »

Nous noterons simplement que notre échantillon n'est pas représentatif de ces statistiques puisque nous avons, parmi nos enquêtées 2 photographes, et plus de 10 représentantes des métiers du spectacle. Par ailleurs, en dehors de cette composition statistique montrant la sur-représentation des hommes dans ce champ, on peut dire que les valeurs, les stéréotypes et les compétences de l'artiste sont associés à l'image du créateur traditionnellement attribué au masculin. Ainsi comme le résume bien Christine Détrez[444], les femmes ne sont pas considérées, historiquement, comme capables de créer.

« Les hommes sont "naturellement" faits pour la chose publique, la gloire, la politique et l'argent, puisqu'ils sont ambitieux et énergiques, tandis que les femmes, sensibles, émotives, fragiles et tendres, sont destinées au foyer et à la famille. Autant exceller là où on excelle ! Les femmes accouchent d'enfants, les hommes d'œuvres d'art et de l'esprit. Aux premières la procréation, aux seconds la Création. La femme peut-être muse, mère, épouse ou sœur de l'artiste, et l'aider en sa noble et dure tâche, et c'est à l'ombre du Grand Homme qu'elle s'épanouira. »

Si cette conception a certes, aujourd'hui évolué, elle subsiste sous la forme de stéréotypes profondément ancrés dans les esprits de nos enquêtées. A cause de ces préconçus elles ne se sentent pas toujours légitimes à la place qu'elles occupent ou doivent prouver à leurs confrères qu'elles sont capables de « tenir leur place » d'artiste et qu'elles sont compétentes. Par ailleurs, comme Geneviève

443 Marie Gouyon et Frédérique Patureau, 'Les Métiers Artistiques : Des Conditions D'emploi Spécifiques, Des Disparités de Revenus Marquées.', in *France, Portrait Social*, Insee Références (Insee, 2013). pp.151-152

444 Christine Détrez, *Les Femmes Peuvent-Elles être de Grands Hommes?: Sur L'effacement Des Femmes En Histoire, Des Arts et Des Sciences*, Egale à égal (Paris: Belin, 2016). p.20

Fraisse[445] l'a exprimé, les femmes qui créent procèdent à une forme de dérèglement des représentations en s'octroyant le droit d'être artiste.

> *« La répartition et la bipartition entre muse et génie, longue de toute la tradition occidentale, se trouvent désormais, depuis deux siècles, sur un terrain miné. La relation ordonnée entre l'inspiratrice et le créateur est déréglée depuis que les femmes, en nombre, rivalisent avec l'homme pour la jouissance de la création, et que celui qui crée, de quelque sexe qu'il soit, se choisit la ou "le" muse qu'il désire, y compris lui-même. Ce dérèglement des représentations est sûrement un élément important de la subversion des normes comme des interdits. »*

Nous observons, en effet, sur le terrain de notre recherche, plusieurs formes de dérèglement des représentations que nous tenterons d'analyser ici, nous nous attacherons notamment à décrire comment les artistes rencontrées modifient leur image de femme et bouleversent parfois la division sexuelle du travail.

Les créatrices rencontrées se retrouvent donc des « femmes dans un monde d'hommes », mobilisant des enjeux spécifiques à cette condition (qui ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux des pionnières analysées par Gardey[446]). C'est pourquoi nous nous appuierons, pour aborder ce chapitre, sur les différents travaux réalisés sur les femmes qui exercent un métier d'hommes.

Le premier enjeu que nous mobiliserons est celui de la nécessité de modifier son image de femme. En effet, les femmes qui entrent dans un « métier d'homme » sont amenées à reconsidérer leur identité de femme et à choisir l'image d'elle-même qu'elles doivent donner dans un milieu masculin. Ainsi, comme Juliette Rennes[447] l'a fait remarquer, la « naturalisation » de certaines professions masculines amène les femmes à transgresser les normes de genre établies.

> *« Le "nous ne voulons pas" (que les femmes, les ouvriers, les colonisés... accèdent à nos droits) prenant la forme, bien moins susceptible d'une contestation, d'un "la nature l'interdit" : le discours de la différence naturelle permet de défendre ses privilèges avec l'apparence d'énoncer une loi du monde. (…) L'adéquation entre l'ethos professionnel et l'ethos de la virilité est si ancré dans les représentations sociales des qualités nécessaires à l'exercice de ces professions que toute demande féminine de participation est perçue plus ou moins encore comme une usurpation de statut professionnel comme une transgression sexuelle : ces femmes-là veulent être des hommes. »*

Dans le cadre de notre enquête, nous avons en effet pu constater cette transgression sous

445Geneviève Fraisse, 'Le devenir sujet et la permanence de l'objet', *Nouvelles Questions Féministes*, 24.1 (2005), pp. 14–23. p.16

446Delphine Gardey, 'Histoires de pionnières', *Travail, genre et sociétés*, 2.4 (2000), pp.29–34. : « *Pionnières, elles sont les premières à franchir la porte de certains lieux - espaces jusque lors strictement masculins - qu'elles encombrent de leur présence insolite. Premières, elles sont donc souvent seules et longtemps rares. (…) Tolérées puis admises dans des institutions masculines qui ont rarement pris la peine de se protéger formellement de leur présence, elles sont aussi propulsées, sous l'initiative de personnalités hors normes, dans des lieux créés pour elles (…). Entre mixité et ségrégation, s'élaborent alors des niches ou des filières qui conditionnent de façon parfois contradictoire des itinéraires - osera-t-on dire "des carrières" - au féminin. Les histoires sont donc d'abord multiples et singulières. Entre deux guerres, elles se font plus courantes et plus collectives, témoignant d'une première capitalisation. Mais les expériences ne sont ni linéaires ni cumulatives : les difficultés talonnent les succès et les barrières succèdent aux obstacles à peine levés. Long est souvent le processus qui conduit de l'une aux autres, de l'exemple à la règle. En ces années qui vont de la fin du siècle dernier à la veille de la seconde guerre mondiale, il y a donc beaucoup à faire : de la conquête d'espaces existants, à la bataille pour le droit d'être préparée et présentée aux examens, de la lutte pour l'obtention et la reconnaissance des diplômes à la lutte pour les postes, de la création de nouvelles institutions, à leur reconnaissance intellectuelle et sociale. Hier comme aujourd'hui, il est alors frappant de constater combien, pour les femmes, la réitération prime sur le commencement, la répétition sur l'invention. Au-delà des gestes remarquables qui caractérisent la vie de ces pionnières (…) il semble qu'il y ait toujours à prouver.* »

447Juliette Rennes 'La République à l'accès des femmes à la méritocratie : enjeux et controverses (France 1880-1940)' in Brigitte Rollet et Delphine Naudier, *Genre et Légitimité Culturelle: Quelle Reconnaissance Pour Les Femmes*, Bibliothèque Du Féminisme (Paris: L'Harmattan, 2007). p.63-64

différents aspects que nous détaillerons. Nous nous rapprocherons en cela des analyses de Zolesio[448] sur les chirurgiennes, mettant en avant une perspective diachronique identifiant différentes phases au cours desquelles les professionnelles doivent mobiliser des dispositions plutôt « féminines » ou « masculines » en fonction d'un contexte précis.

> *« L'application permanente à faire oublier que l'on est une femme (par un surinvestissement professionnel marqué, un déni de la spécificité de la grossesse, la surenchère dans le sexisme ou la grossièreté, un refus de la féminisation du titre...) témoigne de la prégnance des valeurs et comportements "masculins" dans la profession (normes de la disponibilité permanente, du modèle du* breadwinner *et de la résistance physique...). Pour entrer dans le métier, les enquêtées ont été obligées de se "masculiniser" dispositionnellement. (…) Nos enquêtées témoignent d'une masculinisation certaine, d'autant plus qu'elles sont internes ou en début de carrière. Ce n'est que dans une autre étape de la carrière qu'elles s'autorisent (pour certaines seulement) à adopter un mode de management et des attitudes plus "féminines" (...). Autrement dit, une perspective plus diachronique permet de se rendre compte que l'activation ou la mise en veille de dispositions "masculines" ou "féminines" est fortement conditionnée par le contexte et par la position de l'enquêtée dans sa trajectoire professionnelle. »*

Sur notre terrain, nous avons en effet pu constater que certaines situations poussent les femmes à adopter des comportements virils, d'autres à « assumer » leur féminité. Pour compléter cette analyse, nous convoquerons également Geneviève Pruvost[449] qui a pu mettre en avant, dans le cas des femmes policières, l'idée qu'il existe des conditions pour la mobilité de genre.

> *« En cela, les femmes policiers constituent un exemple empirique d'accès à une certaine forme de réélaboration des identités de genre et d'égalité entre les sexes – une égalité qui passe par l'imitation des hommes. C'est la mobilité de genre qui est ici prônée : il faut savoir faire varier la féminité et la virilité selon les situations. Les femmes, dans leur majorité, pratiquent ce que l'on pourrait appeler une "virilité alternée", selon les circonstances mais aussi selon les étapes de la carrière et les postes occupés. »*

La nécessité de pratiquer une « *virilité alternée* » semble également exister dans le métier d'artiste où les femmes doivent prouver leur crédibilité dans un monde d'hommes et où elles décrivent la difficulté qu'elles ont notamment à être « prises au sérieux ». Ce type de discrimination nous paraît également révélateur des ségrégations en défaveur des femmes à l'œuvre dans le champ de l'art, comme dans tous les univers de travail.

Nous nous attarderons en particulier sur les événements vécus et racontés comme des ségrégations horizontales[450]. En effet, bien que composé aujourd'hui de femmes et d'hommes, le métier d'artiste demeure ségrégué. Il subsiste des faisceaux de tâches considérés comme masculins et d'autres comme féminins, nous analyserons comment les femmes rencontrées s'emparent de ces différentes fonctions. Nous nous appuierons notamment ici sur l'analyse de Vuagniaux[451] qui remet

448Emmanuelle Zolesio, 'Des femmes dans un métier d'hommes : l'apprentissage de la chirurgie', *Travail, genre et sociétés*, 22.2 (2009), pp. 117–133. pp.130-131

449Geneviève Pruvost, 'Le cas de la féminisation de la Police nationale', *Idées économiques et sociales*, 153.3 (2008), pp. 9–19. p. 18 et Geneviève Pruvost, *Profession : policier. Sexe : féminin* (Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015). p.235

450Ségrégation horizontale notamment définie par Christelle Avril, Marie Cartier and Delphine Serre, *Enquêter sur le travail concepts, méthodes, récits* (Paris: La Découverte, 2010). p.131 : *« La ségrégation horizontale – c'est-à-dire la séparation selon le sexe des métiers mais aussi, au sein d'un même métier, des tâches, des postes, des spécialités – pèse sur les pratiques et la perception du travail. »*

451Rachel Vuagniaux 'Le féminisme a-t-il déplacé les frontières du travail ?' in *Le Féminisme Change-T-Il Nos Vies?*, Delphine Gardey, Petite Encyclopédie Critique (Paris: Textuel, 2011). pp.48-49

en question la notion de prestige dans le déroulement des carrières.

> *« Des professions devenues mixtes demeurent ségrégées : (…) les spécialisations les plus porteuses de reconnaissance sociale (…) sont essentiellement l'apanage des hommes alors que les femmes se concentrent dans des secteurs moins prestigieux. (…) Si d'un côté, un certain nombre de femmes réussissent à accéder à des professions supérieures, de l'autre, la majorité d'entre elles demeurent cantonnées dans des postes peu ou pas qualifiés, faiblement valorisés socialement, dans des segments de métier considérés comme les plus féminins ou les moins nobles, avec peu de perspectives de promotion. (…) A quoi (et à qui) reconnaît-on un travail prestigieux et selon quels critères ? De nouvelles structures d'évaluation sont à construire où la rationalité économique laisserait la place à une rationalité d'utilité sociale construite sur de nouvelles normes élaborées collectivement. »*

En nous référant à Marianne Camus[452], nous montrerons également que les femmes, dans un milieu professionnel masculin comme l'art, doivent prouver leur professionnalisme, plus souvent encore que leurs homologues masculins.

Nous procéderons à une analyse de notre corpus selon trois axes.

Nous étudierons, d'abord, les caractéristiques que les enquêtées attribuent respectivement aux femmes et aux hommes et leur position personnelle sur l'échelle de la polarité de genre.

Nous examinerons, ensuite, la façon dont est décrit le sexisme et/ou l'absence de sexisme rencontrés au sein du milieu professionnel.

Enfin, nous approfondirons la question de la mixité dans l'art, et notamment de la représentation et de la visibilité des femmes artistes ainsi que du féminisme vu par nos enquêtées.

12.A. PÔLES FEMININ ET MASCULIN

Après un décompte méticuleux des termes employés dans le corpus des entretiens, il s'avère que les femmes rencontrées attribuent à l'artiste autant de caractéristiques traditionnellement masculines que féminines. Il s'agit dès lors d'analyser la façon dont elles se positionnent dans la polarité de genre entre les différentes compétences qu'elles s'attribuent.

Claudine, par exemple, se définit comme une « *fonceuse* » qui a toujours eu, dès l'enfance, une personnalité de « *garçon manqué* », ce qui était particulièrement mal considéré par ses parents.

> *« - Est-ce que tu penses que le fait d'être une femme ça a influencé ton parcours professionnel ?*
> *- Oh, alors là je n'en sais rien du tout. Peut-être. Quand j'étais petite on trouvait que j'étais un peu garçon manqué, j'en avais pas du tout le physique mais la mentalité. Ce qui a fait dire à mes parents : "Heureusement que pendant la guerre tu n'avais pas 15 ou 16, 18 ans, parce qu'on aurait eu des cheveux blancs très vite ! (Rires) Tu aurais sûrement fait... " Donc voilà, donc j'étais assez fonceuse donc la danse, c'était un autre côté. Est-ce que c'est lié à la féminité ? Je n'ai pas eu le choix étant petite. Donc j'aimais ça. Je n'aimais plus la gymnastique. Donc je ne sais pas. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Claudine a choisi une profession dans la danse, très traditionnellement considérée comme

452 Marianne Camus, *Création Au Féminin*, Collection 'Kaléidoscopes' (Dijon: Centre Image/Texte/Langage : Éditions universitaires de Dijon, 2006), III. p.105 : *« Car les artistes femmes, qui se construisent selon les normes symboliques régnantes et sont aux prises avec les contraintes matérielles que l'ordre social leur impose, doivent faire montre d'une colossale capacité de création pour pouvoir faire œuvre d'artiste, ayant à se frayer préalablement leurs propres chemins vers les savoirs artistiques et à oser une agressivité socialement interdite. Pour toute femme, l'effort est considérable. »*

féminine, alors même qu'elle se dit perçue comme une petite fille très déterminée, combative, mettant en avant les tensions identitaires émergeant du paradoxe entre être un « *garçon manqué* » dans l'enfance et devenir danseuse par la suite. Pourtant sa trajectoire n'est pas si singulière puisqu'elle rappelle celles des sportives « *professionnelles* » dont les carrières ont été analysées par Mennesson[453]. En effet, Claudine est devenue chorégraphe mais elle a d'abord été sportive de haut niveau et notamment gymnaste puis danseuse et cette socialisation sportive (bien que dans des univers féminisés) a sûrement contribué à une forme de socialisation « *inversée* » plus ou moins virile.

Loubna considère qu'il existe des spécificités féminines et masculines, elle explique en effet que les hommes et les femmes entretiennent des rapports différents aux thématiques abordées et notamment aux questions de sexualité ou d'agressivité. D'après elle, une femme serait capable de rendre « beau » n'importe lequel de ces thèmes mais elle utilisera pour cela une finesse à laquelle n'auront pas accès les hommes. Loubna joue ici sur l'ambivalence de sa position, pour elle toutes les thématiques et par là-même toutes les fonctions et rôles peuvent être tenus aussi bien par un homme que par une femme. Pourtant, elle souligne qu'ils ne le feront pas de la même façon, revendiquant une différence fondamentale d'approche – et essentialisant par là même la différence entre les sexes.

> *« Je sais que par exemple il y a une conteuse qui est, qui raconte, qui est maghrébine d'origine. Et qui raconte des histoires, comment elle appelle ça, des histoires, je ne sais pas comment elle appelle ça, facétieuses, coquines, où il est beaucoup question de sexe, féminin, et elle appelle ça, elle dit : "Oh appelons un chat par un chat, un chat est un chat." Et euh, je ne parle pas de vulgarité hein ! Je ne parle pas de choses déplacées, je parle, alors c'est ce cas de figure parce que ce n'est pas plus joli dans la bouche d'un homme pour moi. De mettre ça sur scène comme ça. Trop de cru, mais je pourrais parler de cruauté aussi peut-être. Tu vois ? Dans la bouche d'une femme la cruauté elle va être belle. Tu vois ça je crois que j'ai trouvé. Je vais t'expliquer. Moi je vais décrire un ogre, une ogresse. Je vais te dire, elle a des yeux comme deux volcans, d'ailleurs c'est un peu ça que je dis dans un de mes contes, je parle d'une bouche aussi profonde qu'un gouffre, des bras comme des arbres séchés, des branches décharnées, enfin tu vois j'ai tout un descriptif, les seins gros comme deux collines etc. Donc j'ai beaucoup d'images. D'accord ? Beaucoup de… Et dans la bouche d'un homme (elle transforme sa voix pour la rendre agressive) l'homme se sera tout de suite le méchant ! Tu vois ce que je veux dire ? (…) Moi ça va être sur le visuel, je ne sais pas comment t'expliquer, sur l'image, et là et l'homme, je pense, c'est ma pensée propre hein ! Il va apporter, il va plus facilement porter le côté terrifiant. Voilà. Moi je vais être sur le physique : (d'une voix grinçante) "Ah ça fait peur voilà, nez crochu aussi tu vois… Que les hommes vont être sur le côté force, méchant… Je ne sais pas si c'est compréhensible ce que je dis… (…) C'est mon point de vue, ce n'est que le mien. (…) On va peut-être raconter les mêmes, mais on ne va pas le porter de la même façon. »*

453 Christine Mennesson, 'Les sportives "professionnelles" : travail du corps et division sexuée du travail', Cahiers du Genre, 42.1 (2007), pp.19–42. : *« Les trajectoires sexuées de ces sportives 'professionnelles' se distinguent peu de celles des footballeuses ou des boxeuses de haut niveau et se caractérisent par des modes de socialisation sexuée enfantine 'inversés', au sein de configurations familiales spécifiques (garçon 'manquant', socialisation des sœurs par des frères aînés). Cette socialisation sexuée enfantine 'inversée' se caractérise par une socialisation sportive orchestrée par les pères ou les frères, par une participation à des réseaux relationnels majoritairement masculins et par une identification au modèle du 'garçon manqué', souvent revendiquée avec force. Les sportives construisent ainsi des dispositions sexuées 'inversées', plus ou moins fortes et homogènes selon les cas. (…) Ainsi, au fur et à mesure que leur engagement professionnel dans le monde sportif se précise, les femmes étudiées s'engagent dans un 'travail de soi' impliquant un contrôle permanent des comportements de genre qui s'avère d'autant plus difficile qu'elles sont dotées de dispositions sexuées 'inversées' fortes et homogènes. (...) Dans le cas des hommes, les apprentissages sportifs et la construction d'un modèle de masculinité hégémonique se renforcent mutuellement. Pour les femmes, la double injonction de genre qui structure leur expérience s'avère souvent difficile à gérer. »* pp.26-28

Loubna, 56 ans, conteuse.

En soulignant ces différences entre hommes et femmes, Loubna tient un discours valorisant proche de celui postulant la « *complémentarité* » des sexes, comme l'a analysé Nicky Le Feuvre[454], l'idée d'une différence d'essence entre deux sexes, s'orientant dès lors vers des modes d'activités « *compatibles* » avec ses « *qualités féminines* ».

Dans le même ordre d'idée, pour Anaëlle, il existe au sein même des instruments de musique une sexuation très nette des pratiques. Elle explique notamment cela par l'aspect très démonstratif de certains instruments qui permettrait aux hommes d'asseoir leur virilité. Anaëlle est convaincue que les hommes et les femmes ne jouent pas de la même façon et pas des mêmes instruments et cela est aussi justifié par leur supposée différence de force physique.

> *« (Elle soupire) Dans les cordes, dans les cordes classiques il y a beaucoup de femmes. Après je vais te dire, les mecs, les mecs qui jouent de la batterie et qui font de la guitare quand ils sont petits garçons, c'est comme d'avoir un gros camion, tu vois ou celui qui va pisser le plus loin. Tu vois c'est un peu : "Putain je vais jouer de la guitare, c'est pour soulever des gonzesses quoi !" Tu vois. C'est un peu comme s'ils se tripotaient la quéquette ! Enfin tu vois ce que je veux dire ? (Je ris) C'est un truc de petit garçon hein de jouer de la guitare quoi tu vois. Donc ça ne m'étonne pas. (...) Dans les violons il y a autant d'hommes que de femmes je crois, violoncelle il y a pas mal d'hommes aussi.*
> *- (…) Tu penses que c'est différent ? Un violoncelliste homme, d'une violoncelliste femme ?*
> *-Oui, oui, oui.*
> *-Qu'est-ce qui est différent en fait ?*
> *--Pff tout ! Tu n'as pas la même vie, tu n'as pas la même façon de penser... Tu n'as pas les mêmes capacités physiques aussi ! (...) Non et puis une femme ne jouera pas comme un homme hein ! Une femme ne jouera pas comme un homme. Quel que soit l'instrument. C'est, on n'est pas pareil quoi ! Même physiquement et puis mentalement tu vois, on ne va pas jouer avec la même sensibilité heureusement ! Heureusement. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Ainsi, Anaëlle se reconnaît-elle dans les stéréotypes de sexe qui séparent le monde de la musique[455] en deux comme il existe des stéréotypes qui divisent le monde du cirque contemporain[456]

454Loubna adopte une position proche de celles décrites par Le Feuvre comme des « *approches de la "féminitude", les femmes accèdent à ces espaces sociaux (réservés traditionnellement aux hommes), mais restent fidèles aux "qualités féminines" spécifiques qu'elles parviennent à y faire valoir.* » p. 308 Nicky Le Feuvre ' La féminisation des anciens "bastions masculins" : enjeux sociaux et approches sociologiques' in Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod, *L'inversion du genre: quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008). pp.307-323.

455Le « *sexe des instruments* » a notamment été analysé par Hyacinthe Ravet : *« Culturellement dotés de capacités de symbolisation, les instruments sont renvoyés tantôt à des figures féminines, tantôt à des figures masculines. Dans le même temps, leur exercice met en jeu le corps pas le souffler, le frapper, le frotter, le toucher, activités elles-mêmes socialement et sexuellement définies. L'examen du choix des instruments tel qu'il est effectué par les interprètes et le récit que les femmes font de leur apprentissage, en particulier lorsqu'ils sont perçus comme "masculins", mettent en lumière l'influence des représentations sexuées sur la socialisation des corps musiciens. »* p.34 in Hyacinthe Ravet, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Autrement Collection mutations Sexe en tous genres, 266 (Paris: Autrement, 2011).

456Marie-Carmen Garcia, 'Approche critique de l'observation de dispositions genrées', *Sociologies*, 2015 <http://sociologies.revues.org/5102>. URL consultée en juin 2016 : *« En effet, les pratiques « aériennes » (rubans, corde aérienne, trapèze fixe, trapèze ballant, voltige dans les portés acrobatiques au sol, voltige aérienne dans une moindre mesure) sont plutôt féminines, les rôles de porteurs (portés acrobatiques au sol ou sur les trapèzes volants) sont quasiment toujours tenus par des hommes (sauf dans certains rares duos composés de deux femmes, pour les portés au sol) ; les jongleurs et les clowns sont aussi très majoritairement de sexe masculin. Cette différenciation des disciplines selon le sexe doit prioritairement être considérée comme le fruit des socialisations sexuées (familiales, scolaires, professionnelles, corporelles) qui conduisent les garçons vers les pratiques socialement construites comme convoquant de la force et de l'adresse et les filles vers des pratiques demandant légèreté, souplesse et grâce. »*

par exemple. La construction sociale des corps joue à plein son rôle dans le cas d'Anaëlle puisqu'elle perçoit une femme comme incapable physiquement de jouer aussi bien de la batterie qu'un homme. Pour ce qui est de son propre instrument, considéré comme plus mixte, Anaëlle explique bien comment son corps et sa « *sensibilité* » vont l'amener à jouer de manière différente d'un homme. Elle rejoint en cela l'idée de dimension genrée des gestes, interprétée par Ravet, qui attribue les instruments frappés[457] aux hommes et les instruments frottés[458] aux femmes.

De la même façon que les gestes sont sexués, pour Sandrine, il existe des terrains de photographie qui sont inaccessibles aux femmes. Pour elle par exemple, les zones de conflit, la photographie de guerre restent des continents inabordables.

> *« En revanche il y a une chose c'est... Le photo reportage, qui me... (Silence) Voilà qui me titille terriblement, moi j'ose même pas me l'avouer quoi tellement ça me titille, euh... Il y a des fois où je me dis : "Ben t'es une nana, il y a des endroits où tu n'iras pas toute seule !" Voilà, ça, ça m'embête ! Alors, peut-être je me crée des fausses, des faux freins, mais ouais... Les situations de guerre tout ça ça me fait flipper et... C'est dommage parce que... Enfin c'est dommage, je ne sais pas qu'est-ce qui est dommage est-ce que c'est moi qui n'ose pas ? Ou est-ce que c'est, il y a des territoires où m'aventurer en tant que nana, mais même avec mon appareil, est-ce que je saurai défendre mon appareil ? C'est bête à dire mais c'est vrai. Et j'ai, des fois je le ressens, quand je fais des reportages dans certaines zones et tout, je me dis : "Si on essaie de me piquer mon appareil je fais comment ?" Parce que moi je ne veux pas qu'on me pique mon appareil ! (Rires) Mais est-ce que j'aurai ne serait-ce que physiquement la, la capacité à me défendre. Voilà. »*
>
> Sandrine, 47 ans, photographe.

Sandrine juge les femmes incapables de se rendre sur certains territoires, mettant en avant deux explications. Il s'agit à la fois d'une question de compétences physiques (estimées insuffisantes pour faire face à certains conflits : « *Mais est-ce que j'aurai ne serait-ce que physiquement la, la capacité à me défendre.* ») mais aussi de zones où la présence des femmes est peu tolérée (« *Ben t'es une nana, il y a des endroits où tu n'iras pas toute seule !* »). Nous ne pouvons pas ici omettre le parallèle flagrant entre les propos de Sandrine et les « *murs invisibles* » qui cloisonnent l'espace des femmes décrits par Guy Di Meo[459].

457 Hyacinthe Ravet, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Autrement Collection mutations Sexe en tous genres, 266 (Paris: Autrement, 2011). p.45 : *« Frapper. Les instruments à percussion, employés eux aussi publiquement dans un contexte militaire, ont longtemps été perçus comme masculins car nécessitant de frapper, de percuter des peaux, des membranes ou des matières diverses telles que le métal ou le bois. Le mouvement lui-même rappelle un geste guerrier et demande une posture manifestant la puissance physique. Ces instruments déploient d'ailleurs une ampleur sonore parfois remarquable (comme le jeu des timbales ou des cymbales). »*

458 Hyacinthe Ravet, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Autrement Collection mutations Sexe en tous genres, 266 (Paris: Autrement, 2011). pp.45-46 : *« Frotter. Les instruments à cordes de la tradition classique sont musicalement mis en résonance par un archet (…). Ils requièrent un déploiement corporel mesuré et un jeu à distance, médiatisé par l'archet, qui les situent du coté du "féminin" et du "noble" (par opposition au "populaire"). Pourtant, le violon et l'alto reposent sur le menton et la poitrine, le violoncelle se place entre les jambes de l'instrumentiste, la contrebasse est un instrument volumineux qu'il faut prendre à bras le corps. Outre le fait que la forme de ces instruments a pu évoquer la silhouette d'une femme (…), le violoncelle et la contrebasse ont longtemps été vus comme des instruments particulièrement inconvenant pour les femmes. Là aussi, l'image de ces instruments s'est métamorphosée : ils ont changé de sexe. Plus précisément, leur qualification sociale s'est déplacée du masculin vers le féminin (violon, alto) ou le neutre (violoncelle). »*

459 Guy Di Méo, *Les Murs Invisibles: Femmes, Genre et Géographie Sociale*, Recherches (Paris: Armand Colin, 2011). pp.11-12 : *« Ce seraient bien des parois, des murs qui cloisonneraient les espaces de vie des catégories sociales de sexe dans la ville. (…) Il ne s'agirait en rien de distinguos simplistes entre espaces réservés aux hommes d'un côté, aux femmes de l'autre, (…). Ce serait au contraire, les mêmes lieux fréquentés autrement par des individus de sexe différent, selon des programmes et des parcours distincts, qui engendreraient de telles cellules transformables de vie : tantôt masculines, tantôt féminines ; parfois mixte. Par conséquent, ce serait plus les trajets que les lieux eux-mêmes qui varieraient, d'une catégorie sociale de sexe à l'autre, pour les hommes et pour les femmes. Si bien que les fameux murs*

Berthille soutient, quant à elle, que son écriture est très nettement marquée par son appartenance de genre. Elle estime que tous les éléments qu'elle utilise sont teintés de « féminité ».

> *« Ah ouais vachement sur l'écrit oui, c'est sûr (le fait d'être une femme a de l'importance). Je pense que j'ai une écriture vachement féminine, je ne sais pas si on peut dire ça féminine mais si parce que, même sur des modes d'écriture là, que, ou ce que je nomme dans l'écriture, ouais, ou même une manière d'écriture ou même des mots du vocabulaire, des choses, des images ou des choses comme ça qui sont, je pense assez du domaine du féminin. »*

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

En revendiquant une « *écriture féminine* », Berthille s'inscrit assez directement dans une filiation avec les auteures des années 70 évoquées par Naudier[460]. Nous pourrions considérer qu'elle transpose la même dynamique que celle décrite par cette chercheuse comme une « *appropriation théorique et esthétique du "féminin"* » entraînant « *l'invention d'une spécificité* ». Berthille s'identifie à une forme d'écriture féminine, comme libérée de la domination masculine et valorisant l'expérience des femmes dans un univers jusqu'alors dominé par les hommes, celui de la musique et de la chanson en particulier.

En allant encore plus loin que Berthille, Faustine affirme que son expérience de femme dans un monde d'hommes la rend sensible aux problématiques propres aux opprimés. Elle a, en effet, développé la plupart de ses spectacles autour de la thématique des dominations.

> *« -Et dans tes créations tu penses que ça a une influence ou tu penses que c'est égal (le fait d'être une femme) ?*
> *- Ben non, ce n'est absolument pas égal ! Enfin c'est évident que mon identité pour moi est dans mes créations. Donc celle de femme, de fait quoi. (…) Ben de toute façon il y a le rapport à la, à une culture un peu dominée ça existe et du coup ça fait être plus sensible par exemple au hip-hop, enfin au milieu du hip-hop. Ça fait être plus sensible à, si j'ai fait de la sociologie je pense qu'il y avait ce truc là aussi d'avoir un regard un peu décalé parce que du fait que voilà, d'avoir ce, de se sentir décalée souvent ou de... (…) Je suis assez, enfin voilà je me sens féministe par exemple. Donc je me pose, oui je me questionne là-dessus. Avec ce regard sociologique aussi. Je m'intéresse dans les, beaucoup en ce moment à des auteurs, des écrivains femmes, aussi. Voilà je suis empreinte de cette identité ouais. »*

Faustine, 38 ans, chorégraphe.

Le travail d'artiste de Faustine la pousse, pense-t-elle, à exprimer une part de son identité : elle est une femme, féministe de surcroît, dans un monde qu'elle perçoit comme soumis à la domination

---

invisibles clôtureraient plus les espaces de vie des femmes, espaces aux formes labiles, envisagés dans leur globalité individuelle, qu'ils n'obstrueraient pas tel ou tel endroit de la ville, frappés par un effet de frontière, soumis à un interdit de passage et de circulation pour toutes les femmes... Espaces fermés, trajets canalisés, et seulement pour elles. »

460 Delphine Naudier, 'L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique', *Sociétés contemporaines*, 44.4 (2001), pp.57–73. : *« En puisant dans l'arsenal psychanalytique, le "féminin" est assimilé à l'inconscient psychique immaîtrisable et universellement partagé. Ce recours théorique tend à jouer des frontières sociales et sexuées en contrant les dichotomies classiques. Il permet d'élever le stigmate au statut d'emblème et de neutraliser, par imposition symbolique, tout jugement univoque porté par les hommes. Dans la lutte pour la définition de la "femme", du "féminin", les femmes ont désormais leurs mots à dire. Si elles ne peuvent pas empêcher les hommes de continuer à les décrire selon leurs propres modèles, au moins réussissent-elles à marquer leur désaccord en montrant qu'elles disposent des ressources suffisantes pour prendre leurs distances avec les représentations dominantes. (…) Les catégories utilisées sont toujours fondées sur la différence entre les sexes et les valeurs véhiculées ne bouleversent en rien les références traditionnelles. Mais ces formulations viennent de femmes qui, symboliquement assimilées au "corps', à la "matière", sont aussi socialement implantées dans une activité et un espace jusque-là réservés aux hommes. Leurs constructions esthétiques et théoriques modifient les manières d'appréhender leur propre représentation en ce qu'elles font état de leurs dispositions intellectuelles et culturelles à produire un discours sur l'écriture. »* pp.67-68

masculine, cela transparaît forcément dans ses œuvres. Son engagement en tant qu'artiste est inséparable de sa personnalité de femme et de féministe dans une idée de l'oeuvre comme le produit de l'individualité de l'artiste.

Pour beaucoup d'enquêtées, le stéréotype masculin le plus fréquent attaché à leur profession est celui de la figure de l'autorité. Pour elles, en tant que femme, il s'agit d'une des compétences qu'il leur est le plus difficile à faire reconnaître. Ainsi, Annie trouve qu'en tant que femme il a été difficile de diriger des comédiens, même dans les situations informelles d'enseignement ou de stage.

> *« Moi j'ai commencé à donner des cours, ben j'avais pas de modèle ! Je n'avais JAMAIS travaillé avec une femme mais JAMAIS ! Donc il fallait absolument pas et j'ai bien senti que, que en face de moi euh... Parce que j'étais une femme il y avait, je crois que maintenant ça y est ça mais il y a trente ans de ça c'est, ... avis en quelque sorte à prouver que j'étais capable. Un homme il arrive il y a l'autorité, il est tellement confiant que... On lui donne de l'autorité mais il en apporte d'office ! (Incompréhensible) Ça va. Et nous on arrive là par la petite porte : "Euh...(mime la timidité)"... Et puis tu ne sais pas comment faire, tu... Enfin bon, bref, il y a tout un truc où c'est le regard qu'on te porte et c'est le regard que tu te portes aussi sur toi... Tu vois tout ce truc là. Oui ! Donc là aussi c'est différent bien sûr ! Naturellement ! Enfin moi, en tous les cas pour moi c'est une évidence et euh... Voilà pourtant j'étais bien décidée machin, mais n'empêche que... Que... Que j'ai eu des, des... oui c'est ça, j'avais à prouver que j'étais capable. Et que c'était pas évident pour moi. Tu vois de... Ce truc de... "Je vais leur montrer que je suis capable" (d'une voix grave en tapant du poing sur la table). Non, non, non, non, non ! Je... Tu vois bien nana, et bien nana de mon époque par rapport à ça. C'est que ça m'était difficile de dire "Bon ben je vais leur montrer que je suis capable !" Non... Putain... (Rires) Pas sûre de toi du tout tu sais ! "Bon je le fais, j'ai envie mais bon..." (D'une petite voix). Tu vois il y avait vraiment ça. Donc oui, oui, oui je pense que c'est différent. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Annie explique que, face à la timidité propre à son genre (et à sa génération d'après elle), elle a dû développer des stratégies pour affirmer ses capacités, « *prouver que (elle) étai(t) capable.* » Nolwenn explique également qu'il faut s'affirmer comme compétente, qu'il faut « en imposer », être capable de se présenter comme digne de confiance, surtout dans des positions de rapport hiérarchique. Nolwenn et Annie semblent faire preuve d'une « *virilisation* »[461] partielle puisqu'elles adoptent le comportement masculin attendu dans ce type de rôle.

Enfin Inès, en tant que réalisatrice, soutient qu'il lui faut diriger l'ensemble de son équipe avec une autorité qui ne peut pas être remise en cause. Elle affirme pourtant apporter à cette ascendance une dimension empathique qu'elle juge comme une « *qualité féminine* ».

> *« Ouais en fait il y a très peu de femmes réalisatrices hein. Alors je ne sais pas d'où ça vient exactement. Je pense qu'au départ c'est parce qu'il n'y a pas beaucoup de femmes qui se sont autorisées à faire ce métier. Parce que c'est très compliqué, parce que pour tous les métiers dits entre guillemets "d'homme" il y a... Les femmes n'y vont pas forcément. Maintenant... Ça va venir, je pense qu'il y a beaucoup de femmes qui veulent être réalisatrices hein ! L'envie elle est là je pense mais on leur donne pas beaucoup l'auto, l'occasion de... De passer le pas parce qu'on s'imagine qu'une femme n'est pas capable je pense de diriger une équipe, ou de donner des directions ou de savoir ce qu'elle veut, enfin*

461 *« Une minorité de femmes accèdent aux carrières professionnelles ascendantes, mais en épousant, le plus souvent, les normes "masculines" de la réussite professionnelle, le rejet de leur assignation prioritaire à la sphère domestique les conduit à rester célibataire et/ou sans enfant. »* p.308 Nicky Le Feuvre ' La féminisation des anciens "bastions masculins" : enjeux sociaux et approches sociologiques' in Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod, *L'inversion du genre: quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008). pp. 307-323.

c'est très compliqué hein ! Alors qu'une femme en fait, je pense qu'elle dirige un film d'une autre façon qu'un homme. Mais tout aussi bien en fait. On est, on n'a pas la même façon de faire les choses parce qu'on est peut-être... moi je vois que ma façon de parler aux acteurs elle est très différente de ce que va faire un homme par exemple. Mais c'est pas grave, on s'en fout, le tout c'est d'avoir ce qu'on veut à la, au final. Donc euh... On n'est pas obligé de gueuler, d'être autoritaire, on va le dire d'une autre façon. Et ça ça fait peur des fois. Parce que ben les hommes ils ont l'habitude, on a l'habitude même dans l'inconscient collectif d'avoir un Tarantino qui va être au taquet ou un Kubrick qui va gueuler sur tout le monde mais qui a l'image d'une femme qui réalise ? Personne en fait ! On a tous l'image d'un homme quoi ! Et parce que ben il y en a très peu en fait, il y en a très peu et puis... Mais ça va venir. Je pense qu'à un moment donné... »

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès met en avant à la fois l'effacement des modèles féminins (déjà abordé dans la partie 9.A.) et l'idée qu'il existerait, pour les femmes, une autre façon de diriger. Elle dénonce au passage les modes de direction autoritaristes jugés comme masculins, arguant que les femmes ont plus de facilités relationnelles. Inès se rapproche ici d'un type de discours sur le « *management féminin* », et sur l'essentialisation qu'il suppose des différences « naturelles » entre les qualités « féminines » et « masculines ». Cette typologie de propos sur la « naturalisation » des compétences féminines a été dénoncée par de nombreuses chercheuses féministes dont Jonas et Séhili[462]. Dans le cadre du discours d'Inès, il semble pourtant s'agir plus d'une expérience personnelle de terrain sur les stratégies développées pour assurer son autorité que d'une doctrine essentialiste à suivre. En cela, Inès se rapproche des stratégies pour diriger des cheffes d'orchestre analysées par Ravet[463]. La réalisatrice revient d'ailleurs sur l'effacement des modèles en affirmant qu'il est parfois difficile de prouver sa légitimité dans un univers de techniciens extrêmement masculin.

« Il y a des femmes qui s'y intéressent beaucoup et c'est tant mieux, je pense qu'à un moment donné en tant que technicien, parce que même technicien par exemple, quand on est une femme et qu'on veut être machiniste par exemple, pff ! C'est affreux ! Parce qu'on est dans un, on est entouré d'hommes, on a un chef qui est homme, il y a des collègues qui sont hommes et nous on est à côté, il faut faire le travelling et on s'imagine que, dans l'inconscient on se dit "Nan une femme elle ne peut pas faire un travelling quoi !" Si ! Si, si c'est possible. (…) Mais ça change, c'est comme pour tout ça met vachement de temps quoi. Ça met beaucoup de temps. Parce que je fais un parallèle avec ça parce que j'en fais

462 Irène Jonas et Djaouida Séhili, 'Les nouvelles images d'Épinal : émancipation ou aliénation féminines ?', *Nouvelles Questions Féministes*, 27.2 (2008), pp.39–52. : *« La définition de compétences sexuées et le renouvellement du pouvoir managérial, saisis, non comme une transformation de "l'esprit capitaliste" (...), mais comme le passage d'un management de décision, dit masculin, à un néo-management, dit "féminisé" parce qu'axé sur l'humain et l'épanouissement personnel, ne sont pas sans induire des dérives, pour le moins paradoxales. Le discours sur la spécificité féminine ancre les femmes à des places qui leur sont propres, transformant ainsi une concurrence menaçante des femmes vis-à-vis des hommes pour les mêmes tâches en une complémentarité en vue de l'exécution de ces tâches. Toutefois d'autres énoncés se centrent sur les dangers de cette féminisation envahissante qui augureraient une lente mais irrésistible montée du pouvoir des femmes et une "mise en péril" des hommes, voire de la société dans son ensemble (...). »* p.47

463 Hyacinthe Ravet, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Autrement Collection mutations Sexe en tous genres, 266 (Paris: Autrement, 2011). p.236 : *« Celles qui veulent réussir à diriger une formation symphonique expliquent qu'elles sont conduites à trouver des stratégies d'approche, à négocier leur autorité avec l'orchestre plus encore que les chefs hommes, et à composer sur le plan identitaire : en neutralisant les marques de "féminité", en se "masculinisant" ou en recherchant une image plus androgyne, par exemple au travers de leur costume et de leur apparence corporelle, nous l'avons vu. Elles adoptent également, pour certaines, d'autres modes de gestion et de direction de l'orchestre que celui conféré par une autorité dirigiste, en tirant ainsi parti de leur statut de femme. En effet, les musicien-ne-s des orchestres tendent aujourd'hui à remettre en cause un mode autoritaire d'exercice du pouvoir, attendant davantage du chef des rapports d'implication, de participation et de négociation, comme dans la société en général. Les cheffes d'orchestre trouvent parfois ici une brèche dans les a priori en arguant des qualités dites "féminines". »*

par exemple : la boxe, la boxe anglaise et ben la boxe féminine ça fait très peu de temps qu'elle commence à être mise en avant donc il y a des femmes qui commencent à en faire mais ça met beaucoup de temps... Il y a des années et des années c'était pas possible. C'était pas envisageable qu'une femme fasse de la boxe en fait. Maintenant ça commence à, à venir sur un peu, dans les médias parce qu'il y a des femmes qui représentent ça en fait c'est de, il y a toujours, il faut que ça passe par les médias en fait. Si les gens se disent : "Ah ben c'est passé à la télé, ça me rassure quelque part j'y vais..." »

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès met en avant l'idée que l'existence de modèles peut changer les représentations inscrites dans nos esprits en opérant un parallèle entre l'univers de la technique cinématographique et celui de la boxe qu'elle pratique en sportive avertie.

Rosalie conçoit aussi l'existence d'une particularité au fait d'être une femme dans son milieu professionnel très masculin. En effet, d'après cette photographe il est plus facile pour elle, en tant que femme, de pénétrer dans « *l'intimité des gens* » ce qui lui permet notamment, d'après elle, d'accéder à un autre type de représentation dans le domaine de la photographie de portrait ou de nu.

« Ben pour photographier des femmes ou des choses plus intimes, même des hommes, par exemple... Au départ j'avais fait des photos de nu. Parce que voilà on me l'avait demandé alors comme je l'avais jamais fait j'ai voulu essayer et euh du coup c'est vrai que des femmes qui voulaient poser nues, ben elles préféraient une femme et même pour des hommes qui voulaient poser nus, ils préféraient aussi une femme. Je me rappelle parce qu'ils ne voulaient pas vraiment se mettre nu devant un homme ! (…) Encore qu'il y en a qui sont très pudiques et après chacun s'adapte comme il veut mais... Mais je pense que... Pour ça ouais. Mais je pense que c'est aussi la manière de... Enfin c'est une personnalité qu'il faut avoir pour mettre aussi les gens à l'aise, que des hommes, je pense pourraient avoir aussi... Mais... J'en connais pas beaucoup quoi ! (Rires) Enfin disons que c'est vrai que le photographe mec, ben voilà c'est le baroudeur, c'est le mec qui voudra, enfin plus souvent, enfin être hyper dans la technique ou alors, voilà faut que ça envoie, faut que ce soit un peu, époustouflant, à sensations, même dans les reportages ou dans les sujets... Et moi je vais pas forcément chercher ça. »

Rosalie, 28 ans, photographe.

Rosalie se situe donc, elle aussi, dans une polarité entre sensibilité (qu'elle juge « féminine ») et technicité (qu'elle attribue au « masculin »). Nous noterons que, quand elle évoque les stéréotypes de genre qui la touchent personnellement, elle atténue son propos en disant que ces caractéristiques relèvent aussi de la « *personnalité* » et du caractère individuel de chacun. En revanche, quand Rosalie doit qualifier les hommes photographes, elle évoque d'une manière générale leur goût pour la technique, leur côté « *baroudeur* » à la recherche de l'exploit ou du sensationnel.

De la même façon, Sandrine estime que sa qualité de femme l'amène à une plus grande sensibilité quand elle doit réaliser des portraits. Même si elle déclare qu'il s'agit d'un trait personnel, il semble s'agir tout de même, d'après elle, d'une caractéristique plus féminine que masculine.

« Peut-être par rapport aux portraits. (...) Mais après je pense que c'est plus une question de personnalité, j'aime pas trop faire des, des, des comparaisons comme ça de genre, parce que c'est d'actualité en plus[464]... Mais je vais parler pour moi, je vais pas faire des

464L'entretien ayant eu lieu début 2014, Sandrine, qui travaille souvent en milieu scolaire, fait allusion à la polémique sur l'éducation au genre qui a suscité de vives réactions notamment auprès de certains parents d'élèves décidant de retirer leurs enfants de l'école un jour par semaine pour protester contre une initiative ministérielle nommée « ABCD de l'égalité ». A ce sujet on peut notamment lire : Libie Cousteau, ‘ « Théorie Du Genre »: L'école Sous Le Choc Du Boycott’, *LExpress.fr*, 2014. disponible à l'URL : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/theorie-du-genre-l-ecole-sous-

grandes, et puis après toi tu verras, c'est un peu ce que t'en fais... Moi c'est vrai que... Ce côté empathie ou ce côté aller vers l'autre, prendre le temps de discuter, ne pas avoir peur de, quand les gens vous expriment des choses de sentiments, des choses comme ça... Ouais peut-être que, c'est un côté plus féminin qui peut-être permet de tisser ce lien en amont et qu'après pour la photo c'est différent, on a d'autres choses, les gens se livrent plus. Mais en même temps... D'autres photographes crieront à l'hérésie en entendant ça en disant : "Mais non ! Le portrait c'est paf ! On va prendre ce que le photographe veut prendre." Donc pffou, je sais pas... (…) Il n'y a pas de réponse... C'est compliqué tout ça, je pense que c'est comme tout, il y a un côté oui, un côté non, un côté peut-être ben que oui, peut-être bien que non ! Je ne sais pas ! »

Sandrine, 47 ans, photographe.

L'empathie, l'écoute et l'expression de sentiments, le sens relationnel sont des qualités que Sandrine appréhende comme « féminines » et dont seraient dénués les hommes photographes. Rosalie et Sandrine se reconnaissent donc dans les stéréotypes reliés à leur sexe et se distinguent fortement de ceux attribués au sexe opposé. En cela nous pouvons interpréter, en nous appuyant sur l'analyse de Françoise Vouillot[465], qu'elles répondent à « *un besoin de reconnaissance qui renforce le genre* ».

Dans d'autres propos recueillis, nous lisons la volonté de ne pas différencier les artistes selon leur sexe et de « neutraliser » au maximum la pratique artistique. Cette volonté de neutraliser le genre est assez symptomatique des artistes qui se rattachent à l'idée que leur pratique est très personnelle et n'a rien à faire d'une appartenance à un groupe identifié.

Pauline est, par exemple, sceptique quant à la nature « féminine » de son travail. Pour « neutraliser » son parcours elle revendique, notamment, son appétence pour les machines et la technique, domaines traditionnellement perçus comme masculins[466].

« En fait je me sens pas en tant que, dans ma démarche enfin dans mon, mes créations artistiques je me rends bien compte qu'il y a une part de féminité parce que ça fait partie de mon identité mais je ne cherche pas spécialement à, à défendre ça ou j'ai surtout... Enfin, j'ai surtout envie de me trouver moi. Et je pense que je suis TRES différente d'une autre femme qui est très différente d'une autre femme. Donc en fait, c'est un peu un, c'est un peu une catégorie, enfin comme toutes les catégories qu'on fait, c'est, ça a ses limites parce qu'en fait... Moi il y a plein de choses... Il y a plein de choses si je les prends, enfin si j'observe un peu ce que je fais avec du recul où j'ai des attitudes plutôt masculines sur certains trucs. Par exemple le, le fait de, d'adorer bidouiller avec des ordis, des machines des trucs comme ça en fait je ne connais aucune autre fille dans mon entourage qui fait ça ! Et du coup en ce sens-là je me trouve, je trouve que si on devait me mettre dans une catégorie ce serait plutôt masculin. Et... Du coup je trouve que c'est un peu, voilà... (…) Moi je ne sais pas où commence ma féminité où elle s'arrête parce qu'en fait c'est, ce qu'on appelle la féminité ben c'est, c'est surtout des, c'est des grandes lignes qui sont parfois caricaturales et qui... Je trouve ce qui est surtout intéressant et ce qui, c'est ça qui est bien dans les pratiques artistiques je trouve, c'est de trouver l'identité d'une personne en fait. Qu'est-ce qu'elle a elle de, qui est différent de tous les autres êtres humains quoi. Du coup qu'elle soit une femme ou un homme, finalement c'est, ça fait partie de son identité mais

le-choc-du-boycott_1320239.html consultée en juin 2016.

465*« Notre identité et ce que nous pensons être et valoir ne sont jamais complètement assurés et ont toujours besoin d'être confirmés par le regard d'autrui. Cette nécessité permanente de prouver, à soi-même et aux autres, que l'on est une fille, une femme féminine ou un garçon, un homme masculin, est liée au besoin de reconnaissance mutuelle (…). C'est sans doute ce besoin vital de reconnaissance qui alimente la force et l'influence du genre sur nos conduites. »* p.41 in Françoise Vouillot, *Les métiers ont-ils un sexe ? Pour sortir des sentiers battus de l'orientation des filles et des garçons* (Paris: Belin, 2014).

466Comme nous l'avons déjà expliqué, en particulier dans le chapitre 5 : Josiane Jouët, 'Technologies de communication et genre: Des relations en construction', *Réseaux*, 120.4 (2003), pp. 53–86. p. 81 loc. cit.

c'est, on ne peut pas juste séparer en 2, d'un côté les hommes, d'un côté les femmes quoi. »

Pauline, 33 ans, musicienne.

Pauline met en avant l'idée qu'elle est un individu « neutre » et que son travail n'est pas l'œuvre d'une part féminine ou masculine. Elle cherche donc ici à mettre en avant sa singularité d'artiste dans un milieu où l'individualité est particulièrement valorisée, à échapper aux logiques de groupe et à s'émanciper d'une potentielle assignation de genre. Pauline semble ici opérer le trajet qui l'amène à « *traverser les frontières de genre* » comme les écrivaines rencontrées par Delphine Naudier[467].

Séverine pense aussi qu'il n'y a pas de dimension sexuée à son parcours. Elle regrette cependant de ne pas être très « *à l'aise* » dans l'exposition de sa personne, dans le dévoilement de son intimité, elle ne se sent pas assez « *extravertie* ».

> *« J'ai jamais eu de bâton dans les roues à cause de ça (le fait d'être une femme). Franchement… Après ça tient plus à mon caractère, je suis peut-être pas assez extravertie, c'est sûr que… C'est plus une question à mon avis de caractère que je sois, que le fait que je sois une femme. Je pense qu'effectivement un artiste qui sait faire le show, qui est un peu extraverti, il passera mieux, voilà au niveau des galeries, des choses comme ça. Moi c'est pas mon trip, je ne me vois pas faire ça et je ne serais vraiment pas à l'aise là dedans. Mais je pense que, voilà, c'est plus une question de caractère que, voilà, homme ou femme. Mais moi déjà, bon physiquement j'ai pas un look particulier je m'en fous quoi, c'est pas ce qui m'importe. »*

Séverine, 44 ans, plasticienne.

Comme Pauline, Séverine met en avant son « *caractère* » son individualité, pourtant, les « qualités » qu'elle estime lui manquer, peuvent être considérées comme relativement « masculines » (extraversion, confiance en soi, savoir « *faire le show* », …). Si Séverine ne les qualifie pas comme telles c'est peut-être parce que, dans le domaine artistique, il s'agit de qualifications essentielles, vécue sur le mode du « masculin neutre » décrit par exemple par De Singly[468].

De la même façon que Pauline, Chantal identifie dans son métier des composantes « masculines » et « féminines » ce qui la place dans une ambivalence quant aux rôles genrés à tenir. Elle prétend trouver son équilibre dans cet « entre-deux » et nous comprenons que l'agrégat de ses différentes missions agrémente son sentiment valorisant de singularité au sein de la troupe dans laquelle elle travaille.

467 *« Échapper objectivement aux normes qui confinent les filles dans certains statuts, traverser les frontières de genre ouvre la voie à d'autres pensables. La perception de l'écart réalisé au regard des trajectoires modales féminines autorise à se penser différente. Sentiment qui nourrit les dispositions à s'éprouver comme singulière »* pp.51-52 in Delphine Naudier, 'Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées', *Sociétés contemporaines*, 2010, pp.39–63.

468 *« Le dominant peut oublier et faire oublier qu'il l'est, il prend alors la figure du neutre. C'est ce qui se joue avec la domination masculine : le genre masculin n'est pas tenu de souligner ses prérogatives pour en tirer profit. Les journaux "pour les hommes" sont remplis de recettes musculaires, de pages consacrées à des voitures puissantes et à des filles déshabillées. Ils exaltent la "virilité". Mais il ne viendrait à personne l'idée d'attribuer le terme "viril" à un quotidien comme Le Monde, ou aux news magazines, dont le lectorat est (ou était) majoritairement masculin ! Par exemple, le samedi, que font les hommes conservateurs pendant que leurs épouses lisent Madame Figaro ? Ils se plongent dans Le Figaro magazine, du genre "masculin neutre". Ils se tiennent au courant, non des choses frivoles, des people, des défilés de mode, du soin aux enfants, mais de la guerre, de la politique, de la mondialisation. Le sérieux est une qualité socialement "masculine" et non une qualité virile. Le plus visible n'est pas nécessairement le plus efficace. »* pp.162-163 in François de Singly, 'Le masculin pluriel', *Travail, genre et sociétés*, 29.1 (2013), pp.161–168.

« Je sais pas. Peut-être qu'effectivement technique c'est plus masculin et puis artistique plus féminin. Ça prouverait donc bien que j'ai un côté masculin et un côté féminin ! Parce que c'est vrai, mais on est tous pareils, parait-il ! (Rires). Voilà. Mais pour moi personnellement je sais pas, j'ai pas le, je sais pas, j'ai pas le sentiment. Parce que, en même temps dans mes missions, j'ai aussi le permis poids lourd donc euh, donc je conduis des poids lourds je charge des camions, je monte des chapiteaux, euh... Donc il y a tout ça. (...) Il y a côté physique, qui commence un peu à me tirer dessus d'ailleurs mais... L'âge, l'âge aidant... Mais... (…) Pour moi il n'y a rien de flagrant en fait j'ai pas eu... J'ai pas... Déjà j'ai pas eu le sentiment d'avoir travaillé de, dans des milieux spécialement féminins ou spécialement masculins, ça a été toujours un peu... (...) C'est plutôt mixte et puis, même si côté technique il y avait plus d'hommes mais c'est, c'est que moi dans mes missions j'ai aussi des missions qui sont, qui tirent plus vers... une certaine masculinité et donc plus vers... vers, vers des aspects liés à la féminité. Ben en tout cas des milieux où se sont plus des femmes qui travaillent. J'ai jamais été tout l'un ou tout l'autre en fait. Partout où j'ai bossé c'était pareil, dans le milieu équestre, c'est beaucoup de femmes aussi mais... Mais il y a quand même aussi des hommes ! Il se trouve que partout où j'ai bossé, c'était toujours du mélange quoi. (Silence) J'ai l'impression d'avoir puisé aux, de puiser aux deux en tout cas. Ça me semble assez équilibré tout ça. »

Chantal, 45 ans, accessoiriste et fabricante de masques.

En soulignant à la fois la mixité de ses univers de travail et les différentes tonalités genrées de ses missions, Chantal souligne la pluralité de son travail. Elle met en avant la variété de son métier et, en notant les ambivalences de son positionnement, elle refuse toute stigmatisation en tant que femme dans un milieu d'hommes. Chantal souligne, en particulier, qu'elle perçoit la technique et l'utilisation de ses capacités physiques comme un univers potentiellement « masculin » et l'artistique, la créativité comme un domaine plutôt « féminin », elle se conforme en cela aux traditionnels stéréotypes de genre (partagés par exemple dans le domaine de l'enseignement du cirque à l'école et décrits par Marie-Carmen Garcia[469]).

Nolwenn, elle, est souvent perçue, selon ses propres dires, comme « féminine » puisqu'on lui attribue une « *pratique minutieuse, méticuleuse, appliquée* ». Elle refuse dans un premier temps d'attribuer ces qualificatifs exclusivement au travail des femmes et cherche à prouver leur neutralité en évoquant des contre-exemples. En revendiquant ces qualités traditionnellement attachées au « féminin », Nolwenn valorise, dans un deuxième temps, son travail comme particulièrement « soigné », faisant l'objet d'une longue maturation et d'une finesse d'exécution qui peuvent toutes être considérées comme des caractéristiques recherchées dans le domaine artistique.

« -Du coup cette identité de femme elle n'a pas de lien avec ton travail artistique pour toi ? -Du tout. Alors moi, du tout. Alors on m'a déjà fait la réflexion que j'avais une pratique féminine. Parce que j'ai une pratique minutieuse, méticuleuse, appliquée, tout ça. Mais ça je trouve ça tellement, enfin ça m'a touj... Généralement quand on me dit ça je fais : "Bon, ouais (d'un air dubitatif)". J'ai déjà rencontré énormément d'hommes, énormément d'artistes hommes (sourires) qui ont une pratique aussi méticuleuse et aussi presque, et aussi presque ouvrière que moi. Donc non. Je trouve ça, là c'est des propos sexistes, donc généralement je renvoie vite l'ascenseur dans ce sens-là. Voilà. Généralement ce sont des artistes hommes qui me disent ça, ça n'a jamais été des femmes qui m'ont dit ça. Et des

469 Marie-Carmen Garcia, 'Représentations « genrées » et sexuation des pratiques circassiennes en milieu scolaire', *Sociétés & Représentations*, 24.2 (2007), pp.129–143. : *« Le cirque est ainsi perçu par certains enseignants comme faisant appel, d'une part, à des performances physiques et, d'autre part, à des compétences artistiques, associées pour les premières au goût des garçons et pour les secondes au goût des filles. La convocation du cirque à l'école plonge ainsi ses racines dans l'idée d'une homologie entre une complémentarité supposée du sport (prouesse, virtuosité...) et de l'art (scénographie, chorégraphie...), d'un côté, et des sexes, de l'autre. »* p.132

artistes hommes qui ont une pratique plutôt un peu, un peu, art brut presque, sans, ils sont, je ne veux pas dire art brut parce que voilà ce n'est pas du tout, ils ont toute leur conscience, ils savent exactement ce qu'ils produisent quoi. Mais, mais voilà qui ont un caractère, qui ont un rapport un peu viscéral et direct avec la matière. Voilà. Ouais, non, sinon non. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nous repérons dans la fin de cet extrait le contre-pied que prend souvent Nolwenn en attribuant aux hommes une pratique artistique qui serait, elle, plus « *viscéral(e)* », « *direct(e)* » voire « *art brut* ». Elle refuse donc dans un premier tant la stigmatisation qui peut la toucher en temps que femme, elle valorise ensuite ses capacités jugées comme « féminines » et enfin elle caricature à son tour la pratique « masculine » de certains artistes.

Nolwenn évoque aussi un autre stigmate qu'on semble fréquemment attacher à son œuvre. On lui rapporte apparemment souvent une connotation sensuelle voire érotique de son travail.

« Puisque c'est vrai que mon travail de toute façon il ne parle pas de la femme, il parle, il ne parle pas, à aucun moment, d'ailleurs il y a beaucoup de personnes qui me, qui me disent que mon travail peut être sensuel, peut être érotique, tout simplement parce que je suis dans le poil, dans ce caractère un peu velu, chevelu, sorte de forme un peu métaphorique tu ne sais pas trop, tu ne sais pas trop ce qu'il y a qu'est-ce que c'est. Bon ben voilà et généralement le caractère érotique il est perçu par des hommes. Ça a toujours été des hommes qui m'ont fait ces réflexions-là. Donc je leur disais, je fais : "Bon et bien très bien, vous, voilà vous, vous percevez, vous recevez ce travail-là de cette façon-là mais en tout cas, à aucun moment je ne donne cette intention." Moi je suis plutôt dans ce côté plutôt animal, humain, minéral, on ne sait pas trop, un peu cette synthèse tu vois où je cherche, où je cherche un peu une substance mais, bon voilà, ça a un caractère sensuel très bien. Ben ça veut dire que je suis sensuelle, ça veut dire que c'est tout simplement un vecteur naturel qui est là et que je ne, dont je n'ai pas conscience et voilà, et tant mieux je l'assume, je m'en fous ! Et je m'en fous quoi. Je m'en fous. En tout cas moi ça ne fait pas du tout partie de mon propos. Mon propos, mon propos est plutôt de l'ordre de l'incantatoire quoi, c'est plus essayer de, ce caractère un peu chamanique, un peu de ces formes qui se rencontrent, un peu cette spiritualité, tu vois cet art sacré on va dire, voilà de plus en plus ça tourne là-dedans quoi. Voire même alchimique, voilà. Les choses se définissent de plus en plus dans ce domaine-là. Je m'en fous du, je m'en fous de revendiquer, je m'en fous de parler de l'érotisme, de revendiquer le statut de la femme, voilà. Je le revendique en étant une artiste et en réussissant en tant qu'artiste et en tant qu'individu. Et je suis une femme tant mieux, voilà. Voilà pour moi c'est certainement une force d'être une femme mais ça ne va pas plus loin. »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn rejette donc le caractère « féminin » sensuel rattaché à ses productions mais revendique un autre caractère « féminin » celui de sa proximité avec la nature, l'animal, le chamanisme et la spiritualité. Le stéréotype ici est double, il rattache la femme à la fois à l'expression de la sensualité mais aussi de la nature voire de l'animalité.

Je voudrais ici pour conclure ouvrir une large parenthèse sur cette thématique qui a ressurgi à plusieurs reprises dans mon travail de thèse. En effet, j'ai pu observer lors des journées doctorales EMC2 en 2015[470], que la plupart des artistes décrites dans la presse, à la radio ou à la télévision sont affublées d'une aura de sensualité, voire d'érotisme quand ce n'est pas d'animalité. On peut prendre

470Anaïs Chevillot 'Artiste au féminin : essentialisation des pratiques artistiques et construction sociale des stéréotypes de genre' (présenté aux Journées Doctorales 2015 d'EMC2, laboratoire de sociologie de Grenoble, le 14 janvier 2015)

pour exemple cette phrase « *La grande force de Térez Montcalm réside dans une expressivité torride, qui la fait passer des feulements sensuels à des raucités de prédatrice amoureuse* »[471]. En rattachant la femme à l'animal on la rapproche d'une nature dont elle serait l'interprète, à l'opposé de la culture construite par les hommes. En associant la femme artiste à la sensualité et à l'érotisme on la renvoie à son rôle traditionnel de modèle ou de muse, source d'inspiration pour les hommes artistes[472]. Quand on souligne le caractère sensuel d'une œuvre féminine on enferme les créatrices contemporaines dans une figure d'objet et non de sujet agissant. On instrumentalise en quelque sorte les œuvres de ces femmes. Dans le même ordre d'idée, les femmes qui créent sont aussi souvent associées à un « naturel ». Autrement dit on sous-entend parfois que la création leur vient naturellement, de manière presque automatique, irréfléchie. En soulignant cet aspect naturel on gomme le travail nécessaire à toute activité créatrice. Encore une fois on dénie aux femmes artistes la faculté de penser leur travail en amont puis de construire avec leurs compétences professionnelles une œuvre réfléchie. J'avais auparavant pu approfondir cette question dans une communication lors des 14ème Journées Internationales de la Sociologie du Travail à Lille en 2014[473]. Je notais en effet à cette occasion que, souvent, on va attribuer aux femmes artistes un côté novateur, avant-gardiste. En restant écartées des normes de l'art et des académismes elles auraient développé des formes plus « évoluées » d'œuvres d'art. C'est ce que dit par exemple ce texte du catalogue « elles@centrepompidou »[474].

> *« Les artistes femmes ont été et sont essentielles dans la redéfinition et l'ouverture des catégories visuelles et théoriques au XXème siècle. Entre l'abstraction et la figuration, l'organique et le systémique, le conceptuel et le sensuel, à la fois "visuelles, tactiles et viscérales" elles réalisent des œuvres avec de nouveaux matériaux, à partir de nouvelles stratégies pour peindre, sculpter, photographier et bâtir. Des gestes parfois simples comme plier, accumuler, mordre, malaxer, prendre, faire et laisser faire, révèlent d'extrêmes tensions qui jouent souvent sur l'imperceptible, ouvrant sur de nouveaux questionnements du réel, de nouveaux espaces singuliers de la pensée. »*

Il est frappant de constater ici que certes, les femmes sont rattachées à l'avant-garde, mais c'est pour leur spontanéité, leur impulsivité, on les rattache par là à la nature, par opposition à une culture elle plus masculine[475]. Pour marquer cet aspect « naturel » de la création au féminin, on peut noter la référence aux éléments dans les œuvres choisies comme dans les textes des catalogues d'exposition. C'est le cas notamment de ce passage sur Kiki Smith dans le catalogue des «Papesses»[476] : *« elle répondait seulement à une nécessité vitale qui lui imposait de créer en permanence. Kiki Smith crée*

471 Michel Contat, chronique du disque « I know i'll be alright » de Térez Montcalm, *Télérama* n°3342 du 29 janvier 2014, p.54

472 On peut aussi voir dans la thématique de la sensualité pour parler de l'oeuvre des femmes le fruit de « *l'intériorisation d'un tabou de l'expression littéraire publique* » décrit par Naudier : *« La publication déplace les lignes qui séparent les attributions socialement dévolues aux hommes et aux femmes, ces dernières abandonnant leur place traditionnelle, en arrière-plan du monde social, pour devenir visibles. Visibilité pensée comme une visibilité sexuelle et vécue comme sexuellement connotée. »* in Delphine Naudier, 'Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées', *Sociétés contemporaines*, 2010, pp.39–63. p.48

473 Anaïs Chevillot, 'Invisibilisation des femmes artistes dans la figure professionnelle du créateur' (presenté aux 14ème Journées Internationales de Sociologie du Travail, Lille, 2014).

474 Camille Morineau, *Elles@centrepompidou*, ed. by Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Paris) (Paris: Éd. du Centre Pompidou, 2009). p.22

475 Pierre Bourdieu, *La Domination Masculine*, Collection Liber (Paris: Seuil, 1998). p.24

476 Éric Mézil, *Les papesses: Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde De Bruyckere, Camille Claudel*, ed. Collection Lambert (Avignon, France) et RMG, Palais des papes, Collection Lambert, 1re édition (Arles : Avignon: Actes sud ; Collection Lambert, 2013). p.29

en effet comme elle respire. Comme la Lune tourne autour de la Terre qui elle-même tourne autour du Soleil, ses créations ont la régularité des marées : elles déposent leur limon sur la feuille blanche ». On remarque ici le rattachement de la représentation de la créatrice à celle de la nature, voire à la figure mythologique de Demeter plus loin dans le texte avec le cycle des saisons. On a l'impression que si une femme crée, c'est poussée par un instinct, quasi-animal, en lien avec les aspects les plus profonds de sa nature féminine. Pourtant, depuis les années 70 et l'essor du féminisme, cette vision essentialiste des femmes est reconnue comme socialement et historiquement construite. Pourquoi ressurgit-elle dans ces expositions ? La figure de l'artiste est historiquement construite comme celle d'un homme. Celui qui crée se distingue de la femme qui procrée. L'homme en général et l'artiste en particulier tient son élan créatif de sa faculté à transformer le monde dans lequel il vit. Il est délibérément associé à la Culture, en opposition à la Nature. La figure de la créatrice vient donc forcément bouleverser cet équilibre de la domination masculine. Il faut donc justifier l'existence d'une exposition consacrée exclusivement aux femmes en la rattachant à une spontanéité, au naturel d'une création « sauvage », créant artificiellement un lien entre des œuvres hétéroclites par cette « essentialisation ».

La majorité des femmes rencontrées dans le cadre de mon enquête se situe donc entre deux pôles masculin et féminin. En adoptant un positionnement selon cet axe ces artistes rejettent des stéréotypes attachés à l'image de la femme quand ils sont dévalorisants, elles adoptent des comportements réputés féminins quand ils peuvent servir leurs projets, tout comme certaines attitudes « masculines » quand elles apparaissent nécessaires. Les femmes rencontrées se situent donc dans un équilibre entre féminité et virilité, composant, en fonction de l'image qu'elles ont d'elles-mêmes, une photographie contrastée de l'identité d'artiste au féminin.

Nous allons maintenant examiner quelle est la situation dans la sphère professionnelle en ce qui concerne la problématique du sexisme et de l'égalité.

12.B. SEXISME ET EGALITE DANS LA PROFESSION

Une seule de nos enquêtées déclare ne pas avoir constaté de sexisme dans son milieu professionnel. Être une femme dans un monde d'hommes semble, pour elle, être même parfois vécu comme un avantage. Ce type de propos mettant en avant une forme de « discrimination positive » revient quelquefois dans les entretiens recueillis.

Par exemple, Anaëlle estime que l'on a parfois, sur certains projets, fait appel à elle parce qu'elle était une femme. Elle souligne cependant le fait qu'elle a évolué au sein d'un groupe où un comportement sexiste aurait été mal perçu.

> *« Moi je pense, moi ça ne m'a jamais posé de problème (d'être une femme). Enfin tu vois j'ai pas eu l'impression d'avoir de discrimination. Et au contraire, et je pense que même on a fait appel à moi parce que j'étais une femme aussi. Et parce que j'amenais ma sensibilité de femme, sur des projets. Et que, je sais que ********* (le chanteur) dans **********(son groupe) enfin voilà, c'est, ils avaient envie d'avoir aussi une femme dans le groupe, je pense. Même s'ils ne l'ont jamais dit réellement mais je pense que c'était, c'était aussi un, c'était un choix. (...) Ça s'appelle de la discrimination positive on va dire. Enfin, ça n'a jamais été dit clairement, mais je pense que le fait que je sois une femme oui, ça faisait partie de, de leur choix aussi.*

-Du coup est-ce que tu as déjà été confrontée à des formes de…
-De machisme ?
-… De sexisme, de machisme ?
-Non. (…) C'est des gens qui sont assez fins. Mine de rien. Ce ne sont pas des gros bourrins et jamais, jamais je n'ai été confrontée à des blagues salaces de cul ou quoi que ce soit. Donc jamais. Jamais. »

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Anaëlle dépeint donc un univers de travail artistique aux valeurs d'ouverture et d'égalité dans lequel le machisme serait malvenu. Elle rejoint en cela le constat de Buscatto et Montjarret[477] qui décrivent les mondes de l'art comme valorisant la liberté et l'égalité de chacun. Pourtant, cette liberté est contrainte par des normes de genre (on ne peut pas « tout » faire) et l'égalité n'est pas encore acquise partout (les femmes et les hommes n'ont pas accès aux mêmes opportunités artistiques). L'enjeu semble être, pour Anaëlle, de montrer qu'elle n'a pas souffert de discrimination lors de son parcours, en affirmant ceci elle s'extrait des mécanismes sociaux de contraintes genrées observables dans ce champ. Elle revendique peut-être ainsi, une sorte de force de résistance face aux déterminismes sociaux qui pourrait peser sur elle. Elle va jusqu'à faire preuve à son tour de sexisme en fustigeant ses collègues féminines qui ne font pas assez, d'après elle, fonctionner « l'entre-soi » féminin. Ainsi, elle déplore que les musiciennes fassent trop systématiquement appel à des collaborateurs hommes.

*« (Les porteurs de projets musicaux) sont plutôt des hommes ou sont aussi des femmes hein ! Tu as… Tu as Juliette, enfin t'as quand même plein de femmes qui font des choses, qui sont chanteuses hein ! Et puis après, mais par contre tu as aussi pas mal de meufs qui aiment être entourées d'hommes aussi. Ça je l'ai remarqué dans le boulot. A un moment donné je travaillais avec une nana, elle m'a virée au profit d'un mec. Tu vois parce qu'en fait c'est une princesse quoi ! Elle ne voulait être entourée que d'hommes quoi, et que la seule femme ce soit elle quoi. (…) De ne pas avoir de concurrence tu vois. Et ça, ça par contre ça me dérange vraiment. Ça je trouve ça assez craignos quoi ! Enfin tu vois… Ou une copine, ben c'était **********(une chanteuse française connue), à un moment donné elle voulait avoir un groupe que de femmes derrière elle. Et puis finalement elle a pris que des mecs. Tu vois. Elle a, et là c'est vraiment un parti pris quoi ! Et ça ça me dérange. Ça me dérange. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Anaëlle déplore le peu de cooptation des femmes en faveur d'autres femmes, elle joue aussi sur le lieu commun de la femme « séductrice » aimant s'entourer de mâles, telle une « *princesse* ». Ainsi, elle reprend à son compte un des stéréotypes qui dévalorisent les femmes dans leur travail

477 Marie Buscatto et Anne Monjaret, 'Jouer et déjouer le genre en arts', *Ethnologie française*, 2016, pp.13–20. pp.13-14 : *« Qu'elles soient passées ou contemporaines, les pratiques artistiques sont le fait d'artistes et d'acteurs proches de la création – producteurs, critiques, publics ou techniciens – qui opèrent sous l'influence de leur origine sociale, de leur âge, de leur appartenance socio-professionnelle ou de leur sexe (...). Pourtant ces pratiques sont souvent vécues sur le mode de la liberté, de l'autonomie, de l'expression de soi, comme absoutes des pressions et des déterminations sociales généralement associées aux mondes professionnels, familiaux ou scolaires. Censées permettre aux individus de s'exprimer de manière toute personnelle, elles peuvent apparaître à première vue éloignées des contingences sociales et empreintes des désirs et des aspirations uniques et originales des individus : des hommes qui font du théâtre, des femmes qui jouent du jazz, des garçons qui dansent, des filles qui font de la trompette. Ces comportements restent cependant minoritaires. Mais, le sens et la forme qu'elles prennent permettent d'observer concrètement les façons dont se joue et se déjoue le genre dans nos sociétés, entre reproduction d'un ordre contraignant et production de nouveaux espaces d'expression opposés à cet ordre. (…) Il apparaît ainsi que l'emprise du genre sur les pratiques artistiques se réalise de manière toute "naturelle", en se fondant sur la construction de pratiques "féminines' et "masculines" et assurant a priori la légitimation d'un ordre genré hétéronormatif. »*

d'artiste évoqués notamment par Buscatto[478] dans son analyse de la « *féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux* ».

Contrairement à Anaëlle, toutes les autres enquêtées décrivent le sexisme du milieu professionnel dans lequel elles ont pu évoluer. Parfois elle disent ne pas en avoir été les victimes mais les simples témoins. En rejetant la dénonciation du sexisme pour un simple (et plus neutre) constat, certaines enquêtées mettent en avant les stratégies qu'elles ont pu mettre en œuvre pour évoluer dans ces univers masculins. Nous retrouvons, sans surprise, dans les propos recueillis, les quatre stratégies analysées dans les nombreux articles écrits notamment à ce sujet par Buscatto[479] : renversement du stigmate, « masculinisation », homogamie ou militantisme féministe.

Pauline constate, par exemple, l'existence d'une forme de « *paternalisme* » de la part des hommes, dans le domaine de la musique mais les effets de ce mécanisme sexiste sont atténués par le fait qu'elle s'appuie sur l'expérience de son conjoint musicien et d'autres contacts noués par ce biais pour évoluer loin des discriminations sexuelles qui pourraient l'atteindre.

> *« Ben moi je ne me sens pas, j'ai pas ressenti moi personnellement des trop, de si, il y a un petit côté des fois un peu paternaliste de certains hommes mais aussi parce que, voilà, peut-être que j'en joue aussi un peu. Parce que je… Je ne sais pas enfin il y a… Le fait, bon ben je suis mais, le fait d'être jeune, le fait d'être une fille, le fait d'être chanteuse il y a aussi la dimension un peu fragile de ce que je fais vocalement euh, ça amène peut-être naturellement les gens à être un peu paternaliste (rires). Mais après c'est vrai que c'est un milieu où il y a beaucoup plus d'hommes, ça c'est clair. Voir même énormément, par rapport à, aux femmes. Mais, ouais, moi je, je ne l'ai pas ressenti personnellement en fait. Après je m'en rends bien compte si j'analyse là, les choses mais aussi je pense que je suis entourée par des hommes qui ont, enfin que ce soit ******** mon, mon manager ou même toutes les, ****** avec qui je bosse musicalement où les gens avec qui j'ai bossé en studio c'est quand même des, des gars qui ont quand même vraiment fait du chemin dans leur tête par rapport à, aux rapports entre les hommes et les femmes dans le monde d'aujourd'hui quoi. Et qui ne sont pas du tout des hommes qui, qui se sentent supérieurs ou qui, ou qui pensent que les femmes ont une certaine place et les hommes une autre. Enfin c'est quand, je, je suis quand même plutôt entourée par des gens qui sont assez, intelligents par rapport à ça et, donc je t-t-t, je n'ai pas ressenti, peut-être qu'il y a d'autres contextes musicaux où on vit, je vivrais pas les choses du tout de la même manière. »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Ici, Pauline se repose donc sur un noyau de collaborateurs masculins non-sexistes, en partie également sur les réseaux de son conjoint, faisant preuve d'une stratégie directement décrite par Buscatto[480] comme consistant *« pour les femmes à s'appuyer sur la présence d'hommes dans des mondes masculins afin d'accéder aux ressources par ailleurs difficilement accessibles du fait d'un entre-soi masculin excluant. »* Comme Anaëlle, elle souligne les qualités de ses collaborateurs masculins, « *assez intelligents* » pour ne pas avoir recours au sexisme. Elle s'exclut, par là, d'un monde décrit autrement comme plutôt conservateur et a recours à des qualifications personnelles et

478Marie Buscatto, 'La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux', *Sociologie de l'Art*, OPuS23&24.2 (2014), pp.129–152. *« Les stéréotypes "féminins" qui affectent les carrières féminines sont nombreux et sont le plus souvent défavorables aux femmes dans la mesure où ils sont associés à des éléments péjoratifs et dénigrent leur capacité professionnelle. Qu'ils touchent à leur personne ou à leur art, les stéréotypes féminins – sexualité, séduction, maternité, dépendance, émotion ou douceur – s'accompagnent toujours d'une relative dévalorisation de l'artiste ou de l'oeuvre qui le porte dans les arts plastiques, en littérature, au cirque, au théâtre ou en musique. »* p.140

479pp.16-17 in Marie Buscatto et Anne Monjaret, 'Jouer et déjouer le genre en arts', *Ethnologie française*, 2016, pp.13-20.

480p.17 in Marie Buscatto et Anne Monjaret, 'Jouer et déjouer le genre en arts', *Ethnologie française*, 2016, pp.13-20.

individuelles pour les gens qui l'entourent, mettant en avant les choix qu'elle a pu opérer dans la construction de son réseau social.

Le « *paternalisme* » exposé par Pauline et définit par De Coester[481] comme une « *relation protectrice et dominatrice* », semble aussi présent dans le discours de Rosalie. Elle décrit en effet des hommes qui « *veulent t'aider* » mais aussi un sexisme latent très présent dans des références à la sexualité notamment.

> *« Je pense que c'est un métier quand même un peu physique mais euh, mais après moi je suis, enfin, je ne sais pas comment expliquer. Tu vois dans le sens ou des fois tu trimballes beaucoup de matériel, c'est long et c'est vrai que, des fois ça peut un peu impressionner les, des hommes, ou alors ils veulent t'aider... Les hommes qui vont plus être là... Parce que si, le milieu des photographes, enfin de la photographie amateur surtout je trouve, c'est un milieu hyper macho où c'est un peu : "regarde, les filles..." (…) Pas forcément dans la pratique professionnelle parce que il y a un respect enfin du métier quoi. Mais plus la pratique amateur, parce qu'au départ avant de bosser j'étais dans les clubs photo et c'est vrai qu'il y avait quasiment pas de filles. Pour la vidéo encore plus ! (…) Et du coup c'était un peu : "Regarde, moi j'ai des super appareils, machin, de concours" et puis les mecs qui défroquaient les minettes nues... Et moi tout ce milieu-là ça me semble vraiment... (...) Moi je passe un peu au-dessus parce que, parce que dès que je vois des gens comme ça ça me... je ne réponds même pas quoi ou euh... (…) Disons que dans le boulot j'ai jamais trop, enfin j'y fais pas attention. »*
>
> Rosalie, 28 ans, photographe.

La situation que dénonce Rosalie, dans le domaine amateur, est aussi celle d'hommes dans une forme de compétition technique dont les femmes seraient exclues. On peut attribuer ici l'exclusion constatée par Rosalie à la simplicité traditionnelle des outils féminins constatés par Tabet[482] ou à la « *division sexuée de l'accès aux techniques* » analysée par Daune-Richard[483].

Corine partage avec Rosalie l'idée d'un monde de l'art où la technique est dominée par les hommes, elle superpose à cette image celle d'un univers professionnel agonistique où la concurrence est féroce et où celle-ci joue en défaveur des femmes (moins « imposante(s) » techniquement aussi).

> *« C'est un milieu hyper sexiste. (...) Carrément. Surtout sur les, dans le spectacle en salle. Moins dans la rue. (…) Je trouve. Même si finalement il y a beaucoup d'hommes dans la rue. Il y a beaucoup d'hommes en rue et tout mais peut-être pas pour les bonnes raisons, pour les mêmes raisons. C'est à dire que voilà est-ce que tu... C'est comme un peu les*

481 Michel De Coster, *Sociologie du travail et gestion des ressources humaines* (De Boeck Supérieur, 1999). p.171 : *« La notion de paternalisme n'est pas simple car elle a servi à désigner des réalités parfois très éloignées les unes des autres. Au sens strict, le terme "paternalisme" désigne péjorativement l'attitude de l'employeur qui, sous le couvert d'une générosité toute paternelle, accorde à son personnel des avantages qui lui sont dus en toute justice. Dans un sens large, le paternalisme caractérise une logique d'action patronale transposant dans l'organisation l'image de la relation paternelle avec ce qu'elle comporte de sollicitude et d'autorité. »*

482 Paola Tabet, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, 19.3 (1979), pp. 5–61. pp.13-14

483 *« Ainsi, au fur et à mesure que le travail s'instrumente, on assiste à une (re) définition des métiers qui, fondée sur l'articulation technique-métier-homme, exclut les femmes de l'utilisation des instruments qui fondent la reconnaissance de certains métiers, et donc de ces métiers (...). Dans cette construction sociale, les techniques instrumentées sont associées aux métiers, donc au travail qualifié, et au masculin. Ce qui apparaît le plus nouveau ici est que, dans les sociétés modernes, la division sexuée de l'accès aux techniques est fondée sur un rapport à la nature défini différemment au féminin et au masculin — soumission pour les femmes, maîtrise pour les hommes — et non plus sur un rapport de pouvoir direct des hommes sur les femmes légitimé par un mythe des origines ou un ordre des dieux. C'est la définition du féminin comme lié à la nature qui fonde l'exclusion des femmes de la légitimité technique. Or l'un des clivages majeurs entre professions masculines et féminines repose sur la technicité reconnue du métier. »* p.135 in Anne-Marie Daune-Richard 'Hommes et femmes devant le travail et l'emploi' in Thierry Blöss, *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui, 1re éd (Paris: Presses universitaires de France, 2001) pp.127-150

*métiers de camionneurs ou de… Je fais vraiment un… Un parallèle et tout parce que je vois quand par exemple on va sur les gros festivals de rue où on est une quarantaine de cies, on est limite en box hein, il faut dire ce qui est, en loge et tout. Et à chaque fois avec ********** (leur spectacle de rue) je me dis : "Mais alors nous on est vraiment un spectacle de fifilles quoi !" On a très peu de structure, on a rien à monter tout, ce n'est pas vraiment physique. Voilà. Donc euh, et quand on regarde un peu les autres cies, c'est vraiment, ouais c'est vachement plus physique que nous, c'est clair ! Alors je ne sais pas si c'est la raison ou quoi. Mais après, ouais, ouais, le monde culturel est un monde hyper machiste ! (…) Donc voilà. (…) Ça veut dire qu'en général, enfin pas en général mais souvent, voilà on va jouer à la journée de la femme, au mois de mars parce que c'est la journée de la femme, ou parce que, tiens il n'y a pas longtemps, il y avait un gars ben il avait décidé de faire toute sa programmation culturelle sur l'année euh, consacrée aux femmes. Donc voilà, donc on y est et... Voilà. (...) C'est difficile et en fait ceux qui prennent la parole et qui prennent les décisions sont souvent des hommes. En fait c'est surtout ça. En fait ce qui a été hyper violent pour moi ça a été la programmation de ********** (la salle de concert de la ville) au mois de mars, où il y avait... Je pense que c'est pire dans la musique que dans le théâtre. Mais je n'en sais rien en fait ! Où il n'y avait pas une seule femme ! Et la seule femme qu'il y avait, elle était en dessin, c'était un faire-valoir quoi ! Elle était en soutif, les nichons qui dépassent et tout ça et tout... Dans le cadre d'une programmation de hard ou de je ne sais pas quoi là, de métal. Et on voyait la nana. C'était la seule femme ! (Silence) Voilà alors après... »*

Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène et auteure.

Corine dénonce deux autres éléments, l'« hyper sexualisation » des femmes à des fins promotionnelles et le maintien des créatrices dans des « niches » consacrées à l'art « au féminin ».

L'hyper sexualisation du corps des femmes, dénoncée par Corine et Rosalie constitue, pour elles deux, une marque de non-professionnalisme. Il est analysé par Christine Détrez comme une manifestation du sexisme et de la domination masculine[484], notamment dans les relations de travail[485]. Elle est effectivement présente dans les deux milieux décrits, la photographie amateur et le métal[486], à des fins communicationnelles (en témoignent les affiches du salon de la photographie à Paris représentant toutes des jeunes femmes plus ou moins vêtues, ou les affiches de concert « métal » avec des jeunes femmes en sous-vêtements[487]).

484 Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Points Essais, 490 (Paris: Ed. du Seuil, 2002). p.187 : *« Enfin, la domination, si elle habille les femmes, est également au principe de leur effeuillage. Selon la société, la maîtrise du corps de la femme par l'homme le voile d'une bourka ou le dévoile sur les affiches publicitaires. Partout, ou presque, ce sont les regards d'hommes qui décident des corps des femmes (…). Si le corps "libéré" des publicités est souvent celui des femmes, en l'occurrence, il s'agit souvent de corps libérés de ses vêtements. Quels sont alors les effets concrets et les réalités de cette libération des corps tant exaltée. »*

485 Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Points Essais, 490 (Paris: Ed. du Seuil, 2002). p.208 : *« On pourrait mener la même analyse pour ce qui concerne la domination masculine, d'autant plus prégnante qu'elle se masque derrière une prétendue libération des mœurs : c'est le cas des relations de travail, marquées dans certaines entreprises par un machisme ordinaire fait d'allusions sexuelles, de blagues salaces et/ou misogynes, voire de banalisation de la pornographie, qui a envahi les fonds d'écran et les mails, forme légale de harcèlement sexuel environnemental. Emanant souvent de supérieurs hiérarchiques, ces manifestations de domination sexuelle et sociale enferment la victime dans un cercle vicieux, en lui reprochant d'être "coincée" en cas de protestations (…). »*

486 D'après l'encyclopédie Larousse en ligne : *« Forme violente du rock, caractérisée par une débauche d'énergie et un important volume sonore. »* Définition disponible à l'URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/hard-rock/57425 consultée en juin 2016

487 Cf illustrations page suivante.

Le Salon de la Photo vu par François Darmigny
SALON de la PHOTO
SALON de la PHOTO
lesalondelaphoto.com
13 - 17 novembre 2014
PARIS
Paris Expo
Porte de Versailles
Le Salon de la Photo vu par Thibault Stipal
SALON de la PHOTO
Se rencontrer, s'informer, s'équiper
DU 7 AU 11 NOVEMBRE 2013
PARIS
PARIS EXPO PORTE DE VERSAILLES
www.lesalondelaphoto.com
ASSOCIATIONS MESSAPROD & ACÉTYLÈNE-ROCK PRÉSENTENT
FESTIVAL METAL
19 Samedi Novembre 2013
BLASPHEME
LE RETOUR DU GROUPE CULTE
MESSALINE
ACETYLENE
20h
MJC DE BOURG EN BRESSE [01]
(Bld Irène Joliot-Curie)
10 Euros
EN PARTENARIAT AVEC
BUVETTE - SNACK - APÉRO OFFERT DE 19H30 À 20H
Dédicaces BLASPHEME à la boutique à 18H30
PROGRAMMATION 2015
STAY TUNED !
O.M.C.S.L. ET HARD HEAVY PRESENTENT
CHAULNES METAL FEST
22 MARS 2008 - 15h30
KRONOS
BENIGHTED
GOATWHORE (USA)
DIMANCHE 12€, PASS 2 JOURS 22€
BIÈRE : 2€

Nous reparlerons de la mixité et des « niches » consacrées à l'art « au féminin » dans la suite de notre analyse (12.C.). Comme l'expliquent Chamberland et Paquin[488], les femmes travaillant dans un milieu d'hommes, comme les artistes rencontrées, bouleversent « *l'ordre des genres* » qui tend alors à se recréer en réactivant les rapports sociaux de sexes traditionnels.

En dehors des espaces « protégés », dans lesquels les femmes peuvent être sollicitées dans des rôles bien précis, il existe d'autres domaines de travail où elles ne sont pas les bienvenues et peuvent se sentir, assez directement rejetées. Ainsi, Sandrine raconte que lors de « photocall »[489] dans lesquels la concurrence est rude (comme dans les importants festivals de théâtre de rue décrit par Corine) sa place en tant que femme a pu être difficile à tenir.

> *« A certains moments je me suis retrouvée, notamment quand j'étais pigiste ********** (dans un quotidien régional) sur des photocall avec des artistes avec Dujardin et tout, ouhah je me suis retrouvée entourée de 20 gaillards avec des, du matos énorme, moi j'étais là, petite stagiaire au progrès... Et ils m'ont bouffée toute crue quoi ! Et là pfou, là j'ai eu cette remarque là en me disant : "Ah ! Il y a peut-être des choses qui ne sont pas pour moi." Après si ! Non, sinon dans, dans pourquoi j'ai fait, les avancées dans mon parcours, à l'école, après, non ! Je ne sens pas ça. Je me dis peut-être parce que je suis féminine et que peut-être j'ai osé passer le truc mais non, je crois qu'il y a des hommes qui osent aussi ça, je ne vois pas la différence. »*

Sandrine, 47 ans, photographe.

La concurrence avec les hommes semble donc jouer, dans les propos recueillis, en défaveur des femmes. Cependant, dans les milieux très féminisés, les artistes rencontrées déclarent avoir aussi vécu des situations de sur-concurrence. C'est par exemple le cas de Berthille qui décrit le milieu de la musique comme très masculin, celui de la danse comme très féminin et dans ce dernier une difficulté à se distinguer parmi toutes ces femmes.

> *« Je n'ai pas vraiment rencontré de machisme, je ne crois pas. Après j'ai constaté par contre, tu vois que dans la musique il y a, il y a des mecs partout quoi, il y a peu de nanas, moi je croise très peu de nanas dans ce genre de truc. Euh... Dans la danse c'est l'inverse (rires), on a, c'est pénalisant, on est un peu pénalisé par rapport aux hommes, enfin on est, en tout cas les hommes ont plus de facilités de, il y en a moins et puis il y a plus de besoins, il y a plus de demandes, il y a plus d'intérêt. Les nanas on est une foule et voilà.*
> *- Inversement dans la musique où vous êtes moins nombreuses est-ce que tu as l'impression que vous êtes plus recherchées comme les hommes pourraient l'être en danse ou pas tellement ?*
> *-Ah, ah ! (…) Moi je ne l'ai pas trop ressenti ça. (Silence)*
> *-Ça ne fait pas le même effet que pour les hommes danseurs en fait ?*
> *-Non. C'est pas pareil non. Ce n'est pas pareil. Après des fois il y a peut-être, dans le regard des gens, dans le fait de, d'être une nana toute seule qui monte sur scène avec sa guitare et qui balance ses trucs, il y a peut-être... Ouais il y a peut-être une... Pff. Je ne sais pas quoi. Un truc qui éveille le, qui intrigue peut-être. Mais, pas de la même manière, et puis ce n'est tellement pas le même milieu que c'est difficilement comparable en tout cas. Donc euh... Ouais. »*

488Line Chamberland et Johanne Paquin 'Sexisme et hétérosexisme : l'expérience de travailleuses lesbiennes exerçant des métiers traditionnellement masculins au Québec' in Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod, *L'inversion du genre: quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008) p.158 : *« Leur présence (des femmes dans les milieux d'hommes) suscite chez leurs pairs masculins, diverses réactions visant à recréer l'ordre des genres et à confirmer leur propre masculinité, par exemple en réitérant / réactivant les modèles traditionnels de jeux de séduction et de rapports paternalistes, reléguant ainsi les femmes dans des rôles féminins peu compatibles avec l'exercice du métier. »*

489La séance photographique avec des photographes de presse.

Berthille, 33 ans, auteure-compositeure-interprète.

La situation décrite par Berthille est attestée par Marquié[490] Rannou et Roharik[491]. En effet, il semble que la danse, bien que réputée féminine – et donc domaine professionnel qui ne devrait pas être trop sexiste, apparaît comme majoritairement phagocyté par un exercice du pouvoir et des reconnaissances qui se conjuguent au masculin.

Dans le même ordre d'idée, Claudine constate que les hommes sont valorisés dans les auditions d'accès aux grandes institutions de la danse et que les femmes sont sous-représentées dans les instances dirigeantes de ce champ d'exercice professionnel.

> *« En chorégraphie c'est plus dur d'être une femme, pour le travail hein. La programmation et tout. D'être une femme chorégraphe qu'un homme chorégraphe. (…) Il y en a plus de femmes chorégraphes. Même dans les cours de danse, même hier il y a un petit garçon qui est venu avec sa mère et sa mère elle dit : "J'aurais voulu qu'il fasse autre chose mais il veut faire de la danse classique !" Ben moi j'ai dit : "Pourquoi pas !" Et j'ai discuté avec lui pour voir si vraiment il avait une grosse motivation et la réponse qu'il m'a donnée : "Je veux faire, je veux faire une école, une grande école de danse." Alors je lui ai dit : "Ben il y a le conservatoire. Mais tu démarres là, cette année..." J'ai dit à sa mère : "L'année prochaine mettez-le, inscrivez-le au conservatoire parce que les garçons, même débutants on va probablement le prendre, à partir du moment où il est motivé." Alors que les filles elles ont une vraie audition. (…) Voilà. Donc c'est pareil dans le métier de chorégraphe, tu as très peu de femmes à la tête des CCN hein ! Tu as le maximum des chorégraphes hommes hein ! Donc il y a ça. Mais bon, moi je n'ai jamais, on est, je suis dans un milieu où homme, femme c'est, chorégraphe c'est le, la, ça s'écrit pareil. Donc dès le départ tu, tu n'as pas... Interprète bon, pareil tu vois, c'est le même mot pour homme ou femme. Et dans le métier c'est un métier tactile donc tu apprends très rapidement à prendre du recul par rapport au corps de l'autre que dans la vie quotidienne quelqu'un te touche un peu plus doucement tu vas être troublé ou tu vas refuser ou tu, voilà. Dans la danse ce n'est pas le cas. Tu n'es pas troublé parce qu'on te roule dessus quoi ! Parce qu'on te touche la cuisse ou autre. C'est comme actrice. (…) Voilà donc le rapport homme-femme, c'est peut-être pour ça qu'il y a pas mal de, d'homosexuels hommes, mais en même temps je ne sais même pas. Moi je sais que mon regard sur l'homosexualité évidemment il est très ouvert puisqu'on vit dans un milieu où, où c'est libre quoi. Où on ne se cache pas. Où la personne n'a pas peur de dire ce qu'il est. Tout le monde accepte. »*

Claudine, 70 ans, chorégraphe.

Comme la majorité des enquêtées (Pauline, Anaëlle, Berthille,...) Claudine perçoit l'existence du sexisme dans son domaine professionnel mais elle ne s'estime pas « victime » de discrimination pour autant. Elle semble chercher par ce procédé à rester « actrice » de son récit de vie et à se

490 Hélène Marquié 'Conquête et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes, la danse.' in Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, *Profession: créatrice: la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève, 18 et 19 juin 2004*, Existences et société (Lausanne: Antipodes, 2007). p.160 : *« Si la présence majoritaire des femmes comme pratiquantes amateures, interprètes professionnelles ou professeures de danse conforte l'idée reçue selon laquelle la danse est un territoire où les femmes sont privilégiées, l'examen de la répartition sexuée des chorégraphes reconnu-e-s, ainsi que l'analyse quantitative et qualitative des programmations démontre son peu de fondement. »*

491 Janine Rannou et Ionela Roharik, *Les danseurs: un métier d'engagement*, Questions de culture (Paris: Documentation française, 2006). p.375: *« Le portrait sexué de la population des artistes de la danse offre donc un certain nombre de résultats paradoxaux. Les disparités sexuelles existent, mais on ne les rencontre pas là où elles se situent traditionnellement. Si l'accès des femmes à l'emploi est plus difficile et leurs conditions de carrière plus précaires que celles que connaissent leurs collègues masculins, elles souffrent peu d'une division sexuée du travail, elles ne subissent pas de sanction sur le prix de leur travail, elles ne connaissent pas de déclassification massive et leur longévité professionnelle est comparable à celle des hommes. Ce portrait ne contredit ainsi pas la règle générale qui veut qu'au sein des populations les plus précaires – les artistes de la danse constituant, au sein des populations artistiques intermittentes, le groupe le plus vulnérable –, ce sont les femmes qui connaissent les situations les plus fragiles, mais il la réajuste au contexte particulier de l'art chorégraphique. »*

libérer des déterminismes sociaux. Claudine insiste ainsi sur l'idée que les noms de métier chorégraphe et interprète sont épicènes et peuvent aussi bien être portés par des femmes que par des hommes, elle souligne aussi l'ouverture d'esprit supposée de son domaine professionnel à l'homosexualité (et elle ne sous-entend que l'homosexualité masculine). Pourtant, nous retiendrons, avec Rannou et Roharik[492] que, dans un contexte économique difficile, les femmes représentent la plus importante proportion des artistes les plus précaires.

Annie remarque également que, en tant que femme, il est plus difficile de « décrocher » un rôle qu'en tant qu'homme. Elle constate en particulier que, dans la hiérarchie des types de théâtre, cette sexuation des rôles diffère.

> *« - Est-ce que ça a changé quelque chose pour toi de d'être une femme dans ce métier-là ? Est-ce que... Est-ce que ça aurait été différent si tu avais été un homme ?*
> *- Euh... Oui bien sûr. Bien sûr. Mais pour la simple raison qu'il y avait et il y a beaucoup plus de femmes qui arrivent et beaucoup... Alors dans le théâtre contemporain ça commence à bouger tout ça. Mais encore que j'ai des jeunes qui ont autour de 25, entre 25 et 40, même entre 20 et 40... Beaucoup plus de rôles masculins que de rôles féminins. Euh... Quasiment dans toutes les compagnies ou dans tous les spectacles où je suis allée, il y avait toujours plus d'hommes que de femmes. Alors qu'il y a plus de femmes qui se présentent. Donc oui, je pense que pour un homme il y a quelque chose de plus facile. Oui. »*

Annie, 59 ans, comédienne.

Si Annie pense que la situation des femmes comédiennes s'améliore un peu et qu'elles souffriraient un peu moins de sur-concurrence qu'autrefois dans le théâtre contemporain, nous pouvons avancer que ce ressenti est à nuancer. En effet, d'après Rannou et Roharik[493] les femmes sont surreprésentées dans les types de spectacles les moins valorisés. Reine Prat[494] montre qu'elles

492 Janine Rannou et Ionela Roharik, *Les danseurs: un métier d'engagement*, Questions de culture (Paris: Documentation française, 2006). p.373 : *« Le contexte global de l'emploi des danseurs, comme celui de l'ensemble des salariés intermittents du spectacle, se caractérise par une croissance déséquilibrée de l'emploi et du nombre de professionnels actifs, accentuant la précarité d'une très grande majorité des situations professionnelles. Dans ce contexte, on n'observe pas de modification de la répartition par sexe de la population active des danseurs chaque année. En revanche, les traitements statistiques font apparaître une précarisation accentuée de la situation professionnelle des femmes. »*

493 Janine Rannou et Ionela Roharik, *Les danseurs: un métier d'engagement*, Questions de culture (Paris: Documentation française, 2006). p.366 : *« Si l'on s'intéresse maintenant à l'autre forme de division sexuelle du travail, celle qui est fondée sur la distribution par genre artistique de spécialisation, on observe que, comme chez les musiciens, les femmes sont plus nombreuses au sein des genres les moins consacrés (variétés et cabarets), la danse contemporaine et surtout la danse classique favorisant une offre plus équilibrée entre les deux sexes. Cette surreprésentation, outre sa portée symbolique, a une incidence sur la composition de la population féminine. En effet, au sein de ces segments, ce sont traditionnellement les qualités "naturelles" des femmes qui sont survalorisées, ce qui explique notamment qu'elles y soient plus jeunes, l'image dominante étant celle de la féminité associée à la perfection physique et au jeunisme. Genres artistiques et branches d'activité étant largement corrélés, les femmes se trouvent sous-représentées dans les branches où les entreprises sont les plus pérennes et surreprésentées dans les genres et les branches les plus volatiles (...). »*

494 Reine Prat, *Pour Une plus Grande et Une Meilleure Visibilité Des Diverses Composantes de La Population Française Dans Le Secteur Du Spectacle Vivant : Pour L'égal Accès Des Femmes et Des Hommes Aux Postes de Responsabilité, Aux Lieux de Décision, à La Maîtrise de La Représentation* (Mission EgalitéS, mai 2006) p.29 : *« Le marché du travail est plus ouvert aux comédiens qu'aux comédiennes, le nombre de rôles masculins étant plus important que le nombre de rôles féminins. Or, de nouveaux équilibres pourraient être trouvés par la prise en compte de ce critère dans les textes qui s'écrivent aujourd'hui comme dans les choix opérés dans le répertoire par les metteurs en scène et les programmateurs. (…) Le théâtre est un art de la convention et le fait de distribuer des hommes dans les rôles masculins et des femmes dans les rôles féminins est une pratique relativement récente, historiquement et géographiquement située. L'assignation ainsi faite aux femmes d'incarner le féminin, aux hommes le masculin, procède d'une vision essentialiste et différentialiste aujourd'hui contestée. Il revient au théâtre de questionner cette convention, d'interroger des systèmes de représentation qui n'ont pas encore pris en compte l'évolution de nos sociétés sur les questions de genre. Ce à quoi la danse déjà s'emploie. »*

sont aussi victimes d'un répertoire existant qui valorise les rôles d'hommes joués par des hommes.

C'est d'ailleurs le même type de constat que fait Ielena au sujet des femmes dans le domaine du théâtre. Corroborant les analyses de Reine Prat[495], elle constate que les femmes sont très présentes dans les mondes du spectacle mais très peu amenées à diriger, au sein d'institutions prestigieuses ou à atteindre une importante reconnaissance.

> *« Qui plus est depuis que je suis plongée un peu dans le milieu "arts de la rue", c'est un milieu qui est très,très masculin. J'ai fait cette, c'est une formation que j'ai faite où ils ont instauré une sorte de forme de quota parce qu'il y a de plus en plus de femmes qui sont directrices de cie. Mais après ça joue plus, pas tellement à l'artiste quand elle est en jeu, ça joue plus à l'artiste, en tant que porteuse de projet. Le nombre de femmes qui sont directrices artistiques, etc. Et le nombre d'hommes. Les hommes qui décident, qui sont directeurs de CNAR quoi, ceux qui ont la main sur les choses et ceux qui ne l'ont pas en fait. Et je trouve que c'est très violent dans le milieu art de rue. »*

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

La violence exprimée et ressentie par Ielena semble être aussi liée, fortement, à différentes manifestations du machisme que Ielena dit avoir ressenties à de nombreuses reprises dans son parcours au sein du théâtre, et en particulier du théâtre de rue. Elle explique notamment, dans une citation employée dans le chapitre consacrée à la communauté (7.C.), que la nudité qu'elle pouvait mettre en scène dans un de ses spectacles attirait encore beaucoup de réactions sexistes extrêmement virulentes.

Mais là où semblent se cristalliser les perceptions de sexisme, c'est dans l'exercice du travail d'équipe et, en particulier, dans une position de direction. Ainsi, pour Inès, diriger une équipe de tournage se révèle particulièrement éprouvant. Elle explique qu'il lui faut apporter la preuve de sa fiabilité, qu'elle est « *test(ée)* » par ses collaborateurs, à l'affût de la moindre « *faiblesse* », en particulier les premiers jours d'un tournage.

> *« C'est compliqué d'être une femme dans ce métier ouais. Parce que, moi de ce que je ressens, après il y aura peut-être d'autres femmes qui vont dire autre chose hein, mais... On est toujours en test. C'est à dire que par exemple quand on commence un tournage, le premier jour, le premier jour on doit toujours être au taquet parce que c'est la journée de test. C'est à dire que si on montre une faiblesse ou si on montre quoi que ce soit, et ben c'est mort quoi ! Ouais. C'est vraiment particulier. Alors je ne dis pas que les hommes c'est... Enfin un réalisateur c'est... Mais c'est pas la même chose en fait. On nous attend au tournant tout le temps en fait. Tu vois c'est... (…) Ça dépend des gens, je ne dis pas que tout le monde est comme ça, à un moment donné en plus quand on connaît les gens en plus ils vous font confiance donc ça va mieux hein. Mais on va dire les nouvelles personnes c'est... Il faut toujours prouver qu'on est capable. Ça c'est vraiment, vraiment chiant en fait parce qu'on n'est pas, égale en fait. On n'est pas juste là pour faire un projet au départ il y a toujours une phase soit de test, soit de... Comment dire, ouais ils veulent tester et voir si on est capable ou pas de faire les choses quoi. »*

Inès, 35 ans, réalisatrice.

495 *« Il s'agit de sortir d'une situation où l'accès de femmes aux responsabilités, à la maîtrise de la représentation, à la visibilité, c'est-à-dire à la reconnaissance médiatique, administrative et financière, reste une exception. Situation contraignante pour les rares femmes qui réussissent à s'engager dans de telles voies, puisqu'elles n'ont pas d'autre possibilité que d'incarner cette exception, avec tous les travers qu'impose une telle position et qu'on ne manque pas de leur reprocher. »* p.31 in Reine Prat, *Pour Une plus Grande et Une Meilleure Visibilité Des Diverses Composantes de La Population Française Dans Le Secteur Du Spectacle Vivant : Pour L'égal Accès Des Femmes et Des Hommes Aux Postes de Responsabilité, Aux Lieux de Décision, à La Maîtrise de La Représentation* (Mission EgalitéS, mai 2006).

Nous rencontrons dans les propos d'Inès tous les éléments constitutifs des témoignages de femmes cadres à qui on dénie la capacité d'encadrer une équipe. Le « *plafond de verre* » qu'Inès doit ici transpercer est celui de pouvoir se montrer capable de diriger ses collaborateurs avec autorité. Comme l'évoque Daune-Richard[496], cette capacité est souvent perçue comme un obstacle pour l'accession des femmes aux postes à responsabilités.

De la même façon, Nolwenn explique qu'il lui faut souvent, en tant que femme dans un métier d'hommes, réaffirmer son autorité et sa légitimité. Elle se sert pour illustrer ses propos d'une métaphore physiologique intéressante : il s'agit de « *gonfler un peu la voix* ». Cette métaphore fait référence, il me semble, à la capacité qu'auraient les hommes de mieux « se faire entendre », que leur parole serait reconnue comme plus « naturellement » légitime.

> *« -Ça a été plus difficile (en tant que femme) plus difficile. Non il faut souvent gonfler un peu la voix, voilà. (…) Pas plus difficile pour s'affirmer, plus difficile dans les relations. Plus difficile dans les relations surtout avec les hommes. Parce que, parce qu'il y a toujours un caractère sexué, qui est, qui n'est pas professionnel en fait. Et par moment ça peut être, ça peut être du plus et par moment ça peut être, c'est l'inverse. C'est l'inverse parce qu'on ne te prend pas vraiment au sérieux quoi.*
> *-Et tu dis que le rapport aux hommes n'est pas forcément évident mais plutôt par rapport à des hommes qui seraient galeristes ou des artistes comme toi ?*
> *-Les 2. Les 2. Les 2 non mais généralement ça se passe très, très bien. Mais quand même ! Si je veux vraiment être honnête... Il y a toujours un petit truc qui cloche, je trouve.*
> *-Du coup tu as déjà été confrontée à une forme de machisme ou de sexisme dans ton milieu professionnel ?*
> *-Ouais, ouais, ouais, ouais. Oui, oui. Oui mais bon après tu te comportes avec ton naturel, avec ton rentre-dedans et puis ça passe quoi ! Voilà. Ça passe, ça passe. Il faut juste que tu leur montres que, ben que toi tu, tu ne joues pas un jeu, tu n'as pas de masque, tu es ce que tu es et voilà, et tu offres ton travail point. Il n'y a rien d'autre. (Rires) Il n'y a rien d'autre. »*

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Ici Nolwenn fait aussi référence à des situations ayant « *un caractère sexué* », « *pas professionnel(le)* » et on peut penser que, quand elle estime que : « *il y a toujours un petit truc qui cloche* », elle fait sûrement référence à des jeux de séduction à l'intérieur de son réseau professionnel. Elle choisit de s'extraire de ces jeux et de « *fermer la séduction* » en mettant en avant son travail et adopte en cela une des stratégies mises en avant par Buscatto[497].

496 *« Mais les obstacles du technique et du relationnel ne sont pas les seuls sur le chemin d'accès des femmes au travail qualifié. Celui de l'autorité et du pouvoir semble irréductible : leur accès aux fonctions hiérarchiques est limité par ce qui est décrit en anglais comme un "plafond de verre", invisible donc. De fait, si les femmes sont de plus en plus nombreuses à être cadres, elles occupent alors beaucoup moins souvent que leurs collègues masculins des fonctions d'encadrement et d'organisation du travail (...) et sont surtout présentes dans des postes fonctionnels (administration, communication) ou d'expertise (...). En tout état de cause, elles sont particulièrement absentes des postes de décision : 6% seulement des cadres dirigeants des grandes entreprises françaises sont des femmes (...) et la situation est la même dans la haute fonction publique. »* p.138 in Anne-Marie Daune-Richard 'Hommes et femmes devant le travail et l'emploi' in Thierry Blöss, *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui, 1ère éd (Paris: Presses universitaires de France, 2001) pp.127-150

497 *« Différents travaux montrent le poids des réseaux sociaux pour se maintenir dans des mondes de l'art fluides et ouverts et s'y construire une réputation professionnelle (...). Ils mettent aussi au jour la manière dont la cooptation, qui fonde l'entrée et le maintien dans un réseau social, se situe au croisement de critères techniques et de jugements "personnels" portés sur l'individu. Or, dans les différents mondes de l'art, les réseaux sociaux tendent à être moins accessibles aux femmes qu'aux hommes de même niveau de réputation. Si les raisons en sont multiples, l'une d'elles, fondamentale, tient aux contradictions que crée la séduction que ces femmes suscitent chez les professionnels de l'art – collègues, critiques, producteurs. Soit les femmes artistes, s'appuyant sur les désirs qu'elles attirent, laissent des jeux de séduction s'instaurer dans leurs relations de travail. Elles prennent alors le risque de développer des réputations négatives ou de voir leurs relations professionnelles se rompre quand les jeux de la séduction s'arrêtent. Soit elles apprennent, à*

Le choix même de son métier de comédienne est lié, pour Ielena, à une idée de la séduction et de la féminité au départ. Enfant déjà, elle avait intégré l'idée qu'une comédienne doit apprécier d' « *être regardée* ». Pourtant, elle raconte qu'elle fait elle-même preuve d'une grande « *timidité* » et que ce jeu de séduction est donc un peu biaisé. Elle explique ensuite que son parcours, et notamment son apprentissage de la danse contemporaine, l'ont amenée à percevoir son corps de femme et son rapport à la féminité et à la masculinité différemment. Elle explique, d'ailleurs, aspirer à sortir de rôles stéréotypés masculins ou féminins, suivant en cela les préconisations déjà citées de Reine Prat[498].

> *« Mais après il y a déjà le rêve de la comédienne. Le rêve de princesse, ce truc là. Donc il faut apprendre, pour moi, donc il faut le défaire. Parce que ça crée des trucs pas du tout intéressant dans le jeu et tout ça. Moi quand j'étais gamine ce qui me faisait rêver c'était Charlotte Gainsbourg, ou des choses comme ça donc c'est pas trop des trucs de princesse mais... Quoi il y a déjà tout, pourquoi on a envie d'être comédienne quoi ? Donc moi il y avait ce côté du jeu mais il y avait ce truc d'être au cinéma, d'être à l'écran, d'être regardée, non mais ça c'est très, très féminin ou très masculin aussi. Mais après d'être une fille regardée ce n'est pas la même chose que d'être un garçon regardé etc. Et euh, quand j'ai, pour danser après j'étais quelqu'un de très timide dans le, ce rapport justement féminin-masculin. Et de séduction, notamment le rapport de séduction. C'est des endroits où j'étais très timide et quand j'ai découvert la danse et que j'allais faire des cours de danse... J'ai fait beaucoup de danse contemporaine et en fait j'ai très peu avancé parce que j'avais très peu confiance en mon corps. Et en fait il y avait des danseurs mecs, et en fait en danse contemporaine comme j'étais moi assez récente et que je ne faisais pas, disons que je ne faisais pas ça depuis que j'étais gamine, il fallait que je redécouvre des choses avec des jeunes qui avaient déjà découvert, ça faisait déjà 5-6 ans et ou en fait en danse contemporaine le corps féminin et le corps masculin il n'existe pas. Il y a, ça existe dans des propos artistiques mais sinon il y a ce truc en danse contemporaine : "on est un corps matière, on bouge technique". Et du coup ce truc de mettre une sorte de froideur et de désexuer les corps ça permet de faire plein de choses et de faire des portés, des portés shack ou des trucs très... Et moi je pense qu'à cet âge-là j'étais très timide et dès qu'il fallait que je fasse des portés avec des hommes ou que je me retrouve dans des positions, ça m'avait un peu déstabilisé parce que pour moi j'étais une fille qui dansait avec un garçon et je faisais, et le fait de faire comme si ça n'existait pas ça me dérangeait je pense. Ça ne m'a pas aidé en tout cas. Donc il m'a fallu un temps de prendre confiance en mon corps et prendre confiance aussi, de me défaire un peu de ce rapport-là pour ensuite être à l'aise. Donc maintenant je suis à l'aise et du coup... Je suis à l'aise et en même temps ça me fait chier ces trucs de, on n'est qu'une matière. Du coup ça me fait des endroits j'ai pas de réponse et j'ai juste des questions. Donc là c'est, j'ai fait pas mal de bals folk et de danse de couple parce que justement je questionne ce rapport-là au corps et à la danse. Et euh... Et j'ai besoin, moi je pense que dès le début j'avais besoin de ce truc très sexué et que c'est ça qui m'aurait appris à aider plutôt que faire comme si ça n'existait pas. Je n'étais pas capable de faire comme si ça n'existait pas parce que je crois que je, je suis à la f... Je reste une femme et même quand je fais, quand je suis en jeu il y a quelque chose où je suis une femme. Après je peux jouer un homme si on me dit un homme. Et après il y a ce truc du féminin-masculin qui est plus de l'ordre de l'énergie quoi mais... Oui, oui c'est quelque chose qui me questionne beaucoup. »*

---

l'inverse, à fermer leur pouvoir de séduction, à le neutraliser, mais elles perdent alors en complicité, en aisance relationnelle, en facilité d'échange, ce qu'elles ont gagné en apaisement des relations de travail. La séduction que suscitent les femmes artistes dans les imaginaires limite ainsi en partie leur capacité à construire des réseaux sociaux de travail favorables à l'accès, au maintien et au développement de relations de travail. » p.266 Marie Buscatto 'Femme et artiste : (dé) jouer les pièges des « féminités »' in Isabelle Berrebi-Hoffmann, *Politiques de L'intime: Des Utopies Sociales D'hier Aux Mondes Du Travail D'aujourd'hui*, Recherches (Paris: La Découverte, 2009). pp.265-280

498Reine Prat, *Pour Une plus Grande et Une Meilleure Visibilité Des Diverses Composantes de La Population Française Dans Le Secteur Du Spectacle Vivant : Pour L'égal Accès Des Femmes et Des Hommes Aux Postes de Responsabilité, Aux Lieux de Décision, à La Maîtrise de La Représentation* (Mission EgalitéS, mai 2006). p.29 loc. cit.

Ielena, 36 ans, comédienne et metteuse en scène.

Ielena perçoit donc, à la manière de ce qu'a analysé Marie Buscatto[499], le rôle de comédienne comme un désir, qu'elle qualifie de « très féminin », d'être regardée. En revanche, elle explique le malaise que crée chez elle, le fait de devoir entrer dans une stratégie de séduction dans le domaine de la danse en particulier. Elle revendique donc le stéréotype de la séduction, insiste sur sa difficulté à « *désexuer* » son corps de femme et souligne la distance critique qu'elle établit avec ces deux stratégies d'intégration dans les réseaux sociaux.

Loubna explique que, pour elle, le sexisme rencontré dans son milieu professionnel tient aussi à des différences fondamentales entre hommes et femmes. Elle raconte, en particulier, deux anecdotes, assez longuement, qu'il me faut résumer ici. Elle explique un conflit qu'elle a eu une fois avec un conteur, d'origine maghrébine comme elle, qui lui reprochait son rôle de conteuse publique alors que, d'après lui, la place des femmes serait de conter en privé, auprès de leur famille. Loubna raconte également le sentiment d'injustice qu'elle a pu éprouver en traçant un parallèle entre sa carrière et celle d'un conteur avec lequel elle a l'habitude de travailler. Elle trouve qu'il a acquis plus vite qu'elle une visibilité encore plus grande et qu'il « croule » sous les sollicitations alors qu'il lui est plus difficile, à elle, de vivre de son métier. Enfin, elle attribue ces obstacles rencontrés dans sa vie professionnelle à une image qui « collerait » à la féminité et à la femme artiste, l'empêchant de profiter pleinement de toutes les opportunités professionnelles possibles.

> *« Tu sais je vais te dire même, d'abord pour ce qu'on vient de dire, faire les enfants etc. Et on est dans une société quand même où la parole d'une femme n'est pas très crédible. Vraiment. Je le ressens.(...) Je me dis mais maintenant c'est parce que j'ai mes enfants, quoi qu'il arrive, même si son enfant est malade, ce monsieur il sera là. Quoiqu'il arrive il a de la distance à faire, il vient en voiture, s'il a une crevaison il sait réparer. Ça c'est inconscient ! Les gens ne se le disent pas, les gens ne se le disent pas, ce n'est pas vrai ! Ils ne vont pas se dire "Ouh la, la !" C'est moi qui extrapole. Et je sais que l'inconscient fait 80% du chemin. J'en suis persuadée. Et encore une fois les filles en bibliothèque, mais je t'assure moi je les ai vu faire hein ! "Putain il a l'air mignon lui !" Ce qui est peut-être vrai, ce qui est peut-être faux mais... (…) Et tu comprends ? (…) Et ce sera quelqu'un qui passera une heure, pas plus, il ne se passera rien, mais ça fait du bien quand même ! Une parole masculine, un mec, on va déjeuner peut-être ensemble voilà avec toutes les collègues, tu vois ? S'il fait un spectacle le matin un spectacle l'après-midi. Tu comprends ce que je veux dire ? C'est ça ! Beaucoup ça. (…) « Moi je vois les filles en bibliothèque, dès qu'il y a un mec qui pourrait être bibliothécaire elles vont le recruter même s'il a zéro qualité. En crèche elles se les battent ! Dans les scolaires, dans les écoles, moi je te dis j'ai des copines qui sont directrices d'école : "Han pourvu que ce soit, pourvu que ce soit... Il paraît que ce sera un mec qui va faire la rentrée prochaine pour telle classe." Je comprends, très franchement je comprends. Même quand on est, moi je vois, on passe, alors je ne sais pas si c'est pareil pour toi, mais on, moi j'adore passer des soirées avec les nanas, qu'entre nanas, ça me, ça me, voilà c'est super. Et puis du coup quand il y a un mec ça te change ! Je ne sais pas comment expliquer, nos attitudes changent, tu te dis : "Oh mais ce n'est pas comme ça d'habitude !" Enfin après c'est, c'est moi hein, c'est moi. Et je suis certaine que l'inconscient collectif y fait énormément. Enormément, énormément. Ben*

499 *« Le travail artistique apparaît ici comme un cas exemplaire. S'il suppose une implication "personnelle" de l'artiste, de son corps, de ses sentiments, de ses émotions, il est aussi un travail susceptible d'être rémunéré et reconnu socialement. "Être" artiste suppose donc une négociation incessante, socialement construite, autour de la définition de ce qui peut, ou ne peut pas, être "montré" au risque d'atteindre à l'"intimité" de l'artiste, notamment si cet artiste est une femme. »* p.265 Marie Buscatto 'Femme et artiste : (dé) jouer les pièges des « féminités »' in Isabelle Berrebi-Hoffmann, *Politiques de L'intime: Des Utopies Sociales D'hier Aux Mondes Du Travail D'aujourd'hui*, Recherches (Paris: La Découverte, 2009). pp.265-280

*regardez, c'est des mecs qui sont programmateurs. Moi à ********** (la ville de banlieue dans laquelle nous nous trouvons) c'est ********** (programmateur 1), il a besoin de moi pour mon carnet d'adresses, parce que voilà, pour tout ce que je viens de te dire. Mais ce n'est pas moi qui ai ni les sous, ni le pouvoir de décision finale! Alors il ne tient qu'à moi de dire : "Ben non !" Sauf que je suis payée pour ça donc je ne vais pas dire non ! Tu comprends ? »*

Loubna, 56 ans, conteuse.

L'aspect « agréable » d'embaucher un homme dans un métier par ailleurs très féminisé ressort beaucoup dans les propos de Loubna. Il semble qu'elle-même ait vécu ce type de situation où un homme sera choisi à sa place dans une programmation, juste parce que c'est un homme. En cela elle décrit l'exact opposé de la situation de séduction racontée par Buscatto[500] dans le domaine du jazz. Par ailleurs, la surreprésentation des femmes dans son champ d'expertise professionnel l'amène à dénigrer fortement les autres conteuses, qu'elle perçoit notamment comme porteuses de trop de clichés sur les femmes et les enfants en particulier.

« Mais en dehors de la programmation est-ce que c'est un milieu où il y a plus de femmes que d'hommes ? Ou c'est à peu près moitié-moitié ?
-Non il y a beaucoup plus de... Beaucoup, beaucoup de femmes. Et puis, moi je suis hyper critique, je suis hyper sévère, je suis hyper... Pour les tout-petits il y a beaucoup de femmes qui font "Gna-gna-gna-gna-gna-gna-gna..." (en gagatisant) Pas beaucoup d'hommes le feront. Franchement pas beaucoup d'hommes le feront ! Ils peuvent se tromper pour beaucoup de choses mais ils n'ont pas le même... Moi je t'assure j'ai vu un spectacle qui m'a marqué mais il m'a marqué à vie ce spectacle tellement c'était horrible ! La fille, elle est arrivée, donc elle faisait rentrer les enfants dans son jardin. (…) Donc elle est venue les accueillir à l'entrée à genoux ! D'accord elle a marché sur ses genoux. Et (d'une voix suraiguë, prenant un ton ridicule) : "Bonjour les enfants, on va aller au.... Machin, machin..." C'était HO-RRI-BLE ! Mais j'avais envie de lui dire : "Mais relève toi ! Qu'est-ce que tu fais à genoux ?" Donc elle avait une petite robe, un petit tablier avec des petites pommes partout et pour être à la hauteur des enfants elle marchait sur les genoux ! Mais comment tu peux faire ça ? Et tout le long quand je te dis, tout le long du spectacle c'était : (de la même voix aiguë et imitant la bêtise) "Oh ! Abadiabadadada..." Non ! Non ! Non ! Un homme ne peut pas faire ça très sincèrement. Il ne sait pas je pense faire ça. (…) Après je peux te dire que j'ai vu des spectacles de messieurs mais c'était juste... Pff ! Affreux aussi mais pour d'autres choses. Parce que la qualité n'était pas bonne. Là la nana je suis sûr, le fond de son spectacle n'était sans doute pas mal ! C'est la façon dont elle le portait, c'était juste pas possible ! Juste pas possible ! »

Loubna, 56 ans, conteuse.

Comme Anaëlle au début de cette partie 12.B., certaines enquêtées fustigent donc les femmes qui exercent dans le même milieu professionnel qu'elles. Loubna critique la piètre qualité de leur travail. Elle rejoint, en cela, les observations déjà notées par Buscatto[501]. Il me semble ainsi qu'en

500 *« Ma position de femme chanteuse avait suscité le désir chez ces musiciens de m'inviter sur un mode amical, voire amoureux. L'absence de femmes dans des mondes d'hommes rend leur présence "agréable", selon les dires mêmes des différents musiciens rencontrés, et permet aux soirées de changer de "nature" - les sujets de conversation, les blagues, le ton de la conversation (...). Mais il semble aussi que la séduction féminine inspirée par la chanteuse ait joué un rôle important dans la motivation de ces instrumentistes à m'inviter (...). Je l'ai certes constaté de manière plus évidente lorsque cette attirance était suscitée par mes copines - qui pour certaines m'amenaient dans les "plans" auxquels elles avaient ainsi accès -, mais aussi lorsque je me trouvais moi-même "draguée" de manière évidente. »* p.87 in Marie Buscatto, 'Femme Dans Un Monde D'hommes Musiciens : Des Usages épistémologiques Du "Genre" de L'ethnographe', *Volume !*, 4 : 1 (2005).

501 *« Une grande partie des chanteuses professionnelles rencontrées partagent enfin étrangement les critiques que portent des instrumentistes sur les chanteuses peu compétentes techniquement. »* p.50 in Marie Buscatto, 'Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme: L'accord imparfait entre voix et instrument', *Revue française de sociologie*, 44.1 (2003),

dénigrant leurs collègues féminines, les femmes artistes procèdent à la fois à une légitimation de leurs propres capacités techniques (par comparaison aux femmes qui ne sont « pas sérieuses ») et évacuent une concurrence qu'elles estiment déloyale (dans les champs où les femmes sont très présentes en particulier). Louise décrit également, dans un domaine de la littérature jeunesse très féminisé, le peu d'hommes présents qui lui paraît à la fois favorisé et traité avec plus d'égards et d'attentions.

> *« Ce qui peut être un petit peu compliqué c'est qu'on évolue dans des milieux très, très féminins. Médiathécaire, maîtresse, il y a très peu d'hommes. Et des fois ça peut être un peu asphyxiant sur la durée ! Enfin je veux dire j'aime la mixité. Au ********** (son atelier) on a fait moitié, moitié exprès. Je crois que ça a du bon ! (Rires) (…) Oui on a essayé. (Long silence) Bon à part ça, je trouve les femmes formidables hein, ce n'est pas, je ne suis pas en train de dire que je préférerais travailler avec des hommes ! C'est pas ça. C'est que ce n'est pas mixte ! Du coup, parfois ça manque un peu. Est-ce que c'est gênant (d'être une femme) ? Je ne pense pas que ce soit gênant. Il y a aussi beaucoup de directrices artistiques, de maisons d'édition qui ont comme... Je ne sais pas comment l'expliquer. On sent qu'elles auraient envie de le faire. Donc elles ont une petite frustration de ne pas dessiner. Des fois elles peuvent être un peu cassantes, on sent que c'est juste ça, c'est juste une petite frustration qui ressort. (...) Du coup elles chouchoutent beaucoup, moi je vois, elles chouchoutent beaucoup les illustrateurs ! (Rires)*
> *-Et comment c'est réparti il y a beaucoup d'illustrateurs hommes ou vous êtes beaucoup de femmes ?*
> *-Je ne saurais pas dire, en BD en tout cas, je faisais beaucoup de salons BD c'était 80 % de gars. C'est plus le cas. C'est un peu moins. Je pense qu'on est passé à 60.*
> *-Et pour le livre jeunesse c'est moins marqué ?*
> *-Et pour le livre jeunesse c'est un petit peu moins marqué je pense. Je ne saurai pas vous dire. »*

Louise, 38 ans, auteure-illustratrice.

Les perceptions de Louise semblent assez justes, le nombre d'hommes est supérieur au nombre de femmes dans la bande dessinée[502], leur proportion est à peu près équivalente dans le domaine de la littérature de jeunesse[503]. En cela Louise se montre assez consciente de la structuration du champ littéraire[504]. Nous noterons cependant que la principale disparité mise en avant par Louise n'est pas

35.

502 Entre 12% et 27% de femmes francophones en 2015 d'après les pourcentages calculés respectivement in Gilles Ratier, *2015 : L'année de La Rationalisation* (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée, 2015). p.34 et *L'enquête Auteurs : Les Résultats Statistiques* (États Généraux de la Bande Dessinée, 2015). p.7

503Anne Dafflon Novelle, *Sexisme Dans La Littérature Enfantine : Quels Effets Pour Le Développement Des Enfants ?* : *« Notons tout d'abord qu'il est erroné de croire que les femmes sont majoritaires dans le domaine de la littérature jeunesse. Ce n'est vrai que pour le public ciblé âgé de 0 à 3 ans. Pour les 3-6 ans, la part d'hommes et de femmes est équivalente. Dès que l'âge ciblé est supérieur à 6 ans, on trouve plus d'hommes que de femmes et la différence entre les deux sexes augmente au fur et à mesure que l'âge du public ciblé augmente. »* p.4

504*« Les écrivains sont très majoritairement des hommes (68,2 %), et bien qu'elle soit moins « sélectionnée » que dans d'autres enquêtes, la population enquêtée marque tout de même un écart important entre les sexes. En effet, si l'on compare la structure de distribution de la population selon le sexe à celles d'autres enquêtes sur les écrivains, on note dans tous les cas une surreprésentation massive des hommes (...). Si Michèle Vessillier comptabilisait, dans son enquête de 1987, 80 % d'hommes chez les auteurs répondant à son questionnaire (et qui étaient affiliés à l'AGESSA) et 75 % d'hommes sur le total des affiliés de l'AGESSA , elle ne distinguait toutefois pas dans son étude les écrivains des autres catégories d'auteurs (...). Or, pour ce qui concerne l'exercice social du 1er juillet 1999 au 30 juin 2000, seulement 56,7 % des écrivains affiliés à l'AGESSA (1 633) étaient des hommes et 43,3 % des femmes. Cependant, on sait que plus on se dirige vers les pôles les plus "professionnels" et légitimes de l'activité littéraire et plus le pourcentage de femmes s'amenuise. Dans l'enquête, plus d'un tiers des femmes (34,6 %) se situent dans la catégorie la plus basse de "reconnaissance nationale" alors que ce n'est le cas que d'un quart des hommes (25,3 %). Elles sont de même plus fréquemment que les hommes au-dessous de la moyenne en matière de score d' "inscription professionnelle" (61,4 % des femmes s'y trouvent situées contre seulement 54,4 % des hommes). Le jeu littéraire écarte aussi et surtout les femmes, de manière particulièrement forte, des récompenses les plus prestigieuses, comme permet d'en prendre conscience le pourcentage de femmes parmi les lauréats des grands prix littéraires : Goncourt (9,8 % ; 1903-2004),*

quantitative mais qualitative, en effet, elle estime que les hommes sont plus « *chouchout(és)* » par des directrices artistiques un peu « *frustrées* » de ne pas créer elles-mêmes directement. En mettant ainsi en scène la rivalité féminine, presque sur le registre de la séduction et de la jalousie, Louise renforce encore les stéréotypes de genre.

Les femmes rencontrées constatent donc majoritairement le peu d'égalité qui régit leur champ d'exercice professionnel. Elles estiment toutes, sauf une, qu'il existe une forme de sexisme dans les mondes de l'art. Si elles ne se considèrent pas directement comme des « victimes » de cette discrimination, nous soulignerons qu'elles le font certainement pour éviter de se présenter comme des femmes « soumises » qui « subiraient » une domination latente. Par ailleurs, les enquêtées font parfois elles-mêmes preuve de sexisme, en stigmatisant le comportement des femmes avec lesquelles elles peuvent être amenées à travailler selon une logique de distinction de ces comportements jugés « dégradants » pour l'image de la femme.

Nous allons maintenant étudier la question de la mixité et de la visibilité des femmes sur la scène artistique.

12.C. MIXITE ET VISIBILITE DES FEMMES DANS L'ART

Ces dernières pistes de réflexion nous amènent assez directement à la question de la mixité au sein des mondes de l'art et, plus indirectement, à celle de la visibilité des femmes. Nous allons appréhender concrètement quelles situations de travail ont choisies les femmes rencontrées et si celles-ci sont plutôt entourées d'hommes, de femmes ou exercent dans un milieu mixte. Nous analyserons aussi la façon dont certaines évoquent la visibilité des femmes dans l'art notamment à travers l'existence de manifestations artistiques non-mixtes et de la posture que ces événements font adopter aux femmes qui y participent. Nous croiserons également ces données avec la description de l'engagement féministe de certaines de nos interviewées et de la façon dont elles pensent que cet engagement modifie leur pratique.

Pour Inès, il est logique que les femmes, sous-représentées dans sa profession de réalisatrice, et en particulier dans les récompenses attribuées[505] dans ce cadre, aient envie de manifestations consacrées à mettre en avant leur travail. En revanche, Inès s'oppose à l'idée que ces événements se déroulent en non-mixité (comme cela est parfois le cas) et souhaite au contraire que leur visibilité soit ouverte au plus grand nombre.

> *« Je peux comprendre qu'à un moment donné il y ait des compétitions qui soient réservées exclusivement aux films de femmes. Après il y a des choses que je comprends moins quand c'est réservé exclusivement à un public féminin aussi. Ça c'est quelque chose qui me, que je ne comprends pas par exemple. C'est à dire qu'il y a, j'ai pas envie de le citer mais il y a une compétition à Paris qui fait ça et les hommes n'ont pas le droit de, d'entrer dans le festival et je trouve ça un peu limite. Parce que... Se retrouver ensemble pour faire les*

Interallié (10,7 % ; 1930-2004), Renaudot (12,7 % ; 1926-2004), Médicis (19,1 % ; 1958-2004) et même Fémina (35,6 % ; 1904-2004). » pp.108-109 in Bernard Lahire, *La Condition Littéraire: La Double Vie Des écrivains*, Textes à L'appui / Laboratoire Des Sciences Sociales (Paris: Découverte, 2006).

505 D'après un rapport de 2016 les femmes constituent 21% des réalisatrices françaises de long-métrage et elles ne représentent que 2% des César du meilleur film (avec 1 film sélectionné sur 42 sélections – 2010 à 2015), 0% de la palme d'Or (avec 0 lauréate au Festival de Cannes pour 15 lauréats – 2000-2015) in *Observatoire 2016 de L'égalité Entre Femmes et Hommes Dans La Culture et La Communication* (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016). p.7

choses et pour s'aider, se soutenir, ça carrément ! Mais exclure les hommes c'est faire exactement ce qu'ont fait les hommes euh, exclure les femmes. Et ça je trouve ça moyen en fait. Mais ça c'est un avis personnel mais... Vraiment je peux comprendre que les femmes à un moment donné sentent le besoin de se retrouver ensemble pour faire des choses, créer des trucs, ouais, ça je peux comprendre. Après c'est toujours stigmatisant hein ! Et puis pour toutes les communautés c'est pareil, quand on fait des films je ne sais pas, de la Méditerranée, des films lesbien, les films noir et blanc, j'en sais rien, il y a toujours à un moment donné ça exclut forcément quoi. Mais je comprends le principe quoi. Je comprends le principe et je le... Après si c'est ouvert à tout le monde, je trouve ça mieux en fait, parce que justement on montre à tout le monde ce qu'on est capable de faire. Quand c'est réservé qu'à cette clientèle-là entre guillemets, je trouve ça un peu violent quand même. »

Inès, 35 ans, réalisatrice.

Inès considère qu'un entre-soi exclusivement féminin serait donc « *stigmatisant* ». La non-mixité lui apparaît comme une erreur et il faut, certes, encourager les femmes en leur accordant plus de visibilité mais cela ne doit pas passer par une exclusion des hommes.

Nolwenn, quant à elle, estime que les manifestations artistiques consacrées aux femmes sont « *une mode* » qui n'a pas beaucoup de sens. D'après elle, au niveau de la perception que le public pourrait avoir de ces manifestations, il pourrait y avoir une présomption de féminisme ou de « *réactionnisme* » qui nuirait à ce type de rassemblements. Pourtant, elle envisage les regroupements de femmes artistes comme des opportunités « comme les autres » de montrer son travail d'un point de vue pragmatique.

« Pfff, j'avoue, je n'émets pas énormément d'avis là-dessus, tout simplement parce que je trouve qu'il y a une grande mode là-dessus, sur ces regroupements de femmes, et donc on a vite tendance à caser de façon un peu réactionnaire ou féministe alors que ce n'est pas du tout le cas. Enfin je veux dire être une femme ou devenir une femme et revendiquer qu'on est une femme ce n'est pas être féministe du tout. Voilà donc j'ai beaucoup de, je ne sais pas trop comment définissent les gens, c'est plutôt le regard des autres qui me gêne par rapport à ça. Après moi je trouve ça très bien que, qu'il y ait des collectifs de femmes, qui expriment une expression, mais une expression humaine. Bien sûr ce sont des femmes, mais avant tout une expression surtout elles, ce sont des regards, est-ce que ce sont vraiment des regards qui revendiquent le statut de la femme, peut-être pas ! Tout simplement ce sont des regards qui vont, qui vont nous faire partager leur vision du monde. Voilà. Donc pff... Je ne sais pas trop en fait, tu vois, je ne sais pas trop. Je suis un peu mitigée sur ce truc... Je ne suis pas sûre que, il y a certaines femmes qui revendiquent avant tout le statut de la femme, même il y a des artistes femmes qui ont vraiment cette problématique en jeu et ce propos en jeu du, de la place de la femme, du regard de la femme dans la société, de, de la société qui regarde la femme, enfin voilà tout ça. Moi je ne me situe pas du tout là-dedans, pour moi, je suis, je suis une femme, je suis devenue une femme d'ailleurs, parce que, parce que pour moi on ne naît pas femme, on devient femme, par rapport à la culture dans laquelle on grandit, par rapport aux personnes qu'on rencontre, et que, et que avant tout je suis une personne pensante. (Rires) »

Nolwenn, 35 ans, plasticienne.

Nolwenn cite Simone de Beauvoir[506] mais ne se perçoit pas « *féministe* » pour autant. Le statut de femme-artiste est, selon elle trop réducteur. En se définissant plutôt comme « *une personne pensante* », elle s'attribue le droit de produire une œuvre artistique qui corresponde mieux à l'idée d'une universalité (que ne permet peut-être pas d'atteindre le rôle de femme dans son univers de

506 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, éd. Gallimard, 1950, t. II. L'expérience vécue, p.13

travail).

Pauline explique qu'elle est personnellement souvent sollicitée pour participer à des événements consacrés aux femmes artistes. Elle se montre un peu gênée par cette situation subie et déclare ne pas choisir spécifiquement de travailler avec des femmes.

> *« En fait, de fait quand on est une femme dans le monde de la musique, on est souvent euh... Intégrée à des programmations spéciales femmes. C'est à dire que, que ce soit avec le groupe vocal, ou avec ****** (son projet actuel) enfin c'est quand même très régulièrement qu'on était programmé dans des festivals, spécial, "les femmes s'en mêlent", "les voix d'elles", les trucs, enfin voilà. Alors moi je trouve ça bien mais... (…) (Dans son 1er groupe) je crois que c'était une volonté de faire un projet féminin. Mais voilà moi ce n'est pas forcément... Je ne sais pas si j'aurais eu l'idée moi de me dire : "Tiens je ferais bien un projet mais j'aimerais bien que ce ne soit que des femmes quoi. " Après il y a une histoire aussi de, de mélange vocal, parce que c'est vrai qu'une voix d'homme au milieu des femmes ben il y a, ça, tu ne travailles pas de la même manière, mais bon... Comme je ne suis pas, c'est pas de ma responsabilité (rires) ce choix là... Mais c'est vrai qu'à un moment donné, il y en a, enfin à plusieurs reprises des membres du groupe qui sont parties qu'on a remplacé et on, je crois qu'on ne s'est jamais dit (rires) : "Tiens on pourrait la remplacer par un gars " quoi ! C'est vrai que... Ben après il faut dire aussi que le groupe il s'est, on a construit plein de choses aussi autour de, déjà on s'appelait ********** donc il y avait ce côté ********* (nom d'un personnage féminin d'opéra célèbre) qui évoquait quand même la femme. Et puis il y avait plein de délires dans lesquels on allait aussi pour jouer sur ce, cet aspect-là, d'être des femmes. Même si on n'en rajoutait pas des couches et des couches hein, mais... »*

Pauline, 33 ans, musicienne.

Malgré son embarras à figurer dans des « créneaux » professionnels féminins, Pauline exerce pourtant son art dans une situation de non-mixité puisqu'elle a été chanteuse dans un groupe vocal féminin et qu'elle mène aujourd'hui un projet en solo. Pauline considère que les programmations musicales consacrées exclusivement aux femmes auraient une raison d'être si elles mettaient en avant des projets parlant de la féminité ou de problématiques spécifiques aux femmes et elle conçoit son travail comme plus « large » que cela.

Pourtant, parmi les interviewées, par choix, par « hasard » ou par nécessité, les femmes qui travaillent avec des femmes (assez exclusivement pour certaines) représentent une majorité. Ainsi Corine explique qu'elle s'est entourée de femmes (involontairement) puisque ses spectacles racontent des « *histoires (…) de femmes* ». Pourtant, nous le constatons, son réseau est constitué essentiellement de femmes ce qui favorise une forme d'entre-soi au féminin.

> *« -Et du coup vous les avez rencontrées comment ces comédiennes ? C'est dans d'autres, à des occasions où vous aviez joué, vous les aviez vu jouer ?*
> *-Voilà. ********** (la 4ème entrée dans la troupe) c'est parce que je l'avais vu jouer. Je n'y avais pas pensé tout de suite. Et après je me suis dit :" Oui c'est elle ! " Et tout... Sur ce spectacle-là ! Et ********** (la 5ème entrée dans la troupe) j'avais demandé à d'autres personnes, elles étaient quand même assez loin, elles étaient dans la Drôme et, je me suis dit : " Ça va être compliqué, sur les dates, sur les répètes..." Bon voilà. (…) Et après à un moment je m'étais dit : "Je vais peut-être mettre une annonce." Mettre une annonce. Et puis une des administratrices, la trésorière elle disait : "Ben tiens, pourquoi tu demanderais pas à ********** (la 5ème comédienne entrée dans la troupe) qui est..." J'ai dit : "Ah ben je n'y avais pas pensé !" Je l'ai fait venir, on a fait un essai. Et puis. Bon au début quand je l'ai vu je la trouvais un peu petite ! Je lui ai dit : "Mais t'es drôlement petite !" (Sourires) Et puis en fait on a fait un essai, ça a été et tout, du coup je suis partie avec elle. Et comme j'aimerais quand même une forme à 3 et que*

*********** *(la 3ème comédienne de la troupe) elle ne pourra pas être, voilà sur les spectacles à l'extérieur, à 3 et ben pareil à ********** (la salle de concert de la ville) elle me disait : "Il y a un technicien, sa copine elle fait partie des ********** (nom d'une cie locale) qui..." Je ne sais pas si tu connais ? Tu connais ? (…) C'est une cie de rue, de filles. Et du coup je me suis dit ben ça... Elle a, ils ont emménagé sur ********** (nom de la ville) et tout. Je me suis dit : "Bon voilà, ce serait l'occasion de faire un essai avec elle et tout." Voilà les choses elles se font plutôt comme ça par le réseau en fait.*
- (…) Vous avez beaucoup travaillé avec des femmes, il y a une raison à cela ?
*- Ben je ne sais pas. Ben déjà c'est par rapport aux thèmes. Parce qu'on aborde souvent le thème de la femme. Donc voilà, du coup on travaille avec des femmes. Et c'est peut-être par... (…) Et puis ben avec la cie on a quand même, il y a une partie qui est engagée sur la position de la femme dans notre société. On fait partie de ********** (mouvement d'actions féministes) qu'on accueille. Donc il y a aussi euh... Il y a d'autres choses qui se greffent. Mais bon il y a ********** (le pianiste du 4ème spectacle) qui est arrivé sur le spectacle ********** (nom du 4ème spectacle) et tout ! (Rires) Donc euh... Qui est un garçon. Et euh... Ouais voilà donc du coup... Mais c'est vrai que sinon c'est des histoires donc de femmes hein ! Essentiellement hein.* »

Corine, 44 ans, comédienne, metteure en scène et auteure.

Corine correspond donc au modèle décrit par Rannou et Roharik[507] de « ***la** chorégraphe* » transposable ici à **la** metteure en scène qui construit des projets plus modestes que les hommes, où les interprètes sont plus souvent des femmes et dont le choix est fondé sur des « *réseaux d'interconnaissances eux-mêmes organisés par sexe* ». De surcroît, dans le cas de Corine ces réseaux s'étoffent d'une réflexion féministe et d'une participation activiste à une association militante. Par ailleurs, les thématiques traitées dans ses spectacles semblent effectivement relever d'une segmentation sexuée du marché des productions artistiques puisqu'ils traitent essentiellement de problématiques que Corine estime « féminines ».

Travaillant au sein d'un réseau féminin aussi, Anaëlle récuse, quand on lui pose la question, choisir ses projets en fonction de l'appartenance de genre de son porteur. Elle explique que si elle travaille essentiellement avec des femmes c'est le fait du hasard des rencontres.

« -Oui ce qui me fait réfléchir c'est que maintenant les projets que tu as c'est...
-Avec des femmes ! Oui.
-Et je ne sais pas si c'est réfléchi ou si non ?
*-Non. Non, non, non. Ça s'est fait comme ça. Après moi, s'il y a un gars qui m'appelle en me disant "Ouh ouh" et tout et puis que ça m'intéresse j'y vais hein. Il n'y a vraiment pas de soucis. Mais c'est vrai qu'en l'occurrence avec ********** (porteuse du projet 2) et **********(projet 1) c'est des projets de femmes ! Je ne sais. Oui tu vois je n'ai même pas pensé à ça. (…) Ce n'est pas un choix personnel. Pas du tout. Et puis ça me fait du bien. (…) C'est pas volontaire mais ********** (porteuse du projet 2) elle a un côté*

507 *« C'est ensuite celle **de la** chorégraphe, plus modeste en ce qui concerne l'ampleur des projets dirigés (équipes de taille plus réduite, projets de durée plus courte), avec des équipes où le renouvellement des artistes est plus important, intervenant moins dans les secteurs consacrés de l'art chorégraphique légitimé et multipliant les participations en solo. Notre modèle fait aussi apparaître le poids d'une variable dont l'intérêt se révélera à la suite de notre analyse, celle de la proportion des artistes interprètes femmes présentes dans les équipes artistiques selon le sexe du chorégraphe. (…) Chez les femmes, les chorégraphes féminines privilégiant le recours à des artistes interprètes féminines (...). Cette variable et les probabilités qui en découlent (…) suggèrent tout d'abord des choix esthétiques sexuellement orientés, c'est-à-dire l'existence supposée de "danses de femmes" et de "danses d'hommes" (...). Penser femmes, penser corps de femmes, penser expression du corps de femmes... favorisent sans doute la prépondérance des "emplois" féminins au sein des chorégraphies féminines. Cette manière d'agir spécifique peut laisser entrevoir l'existence de solidarités sexuelles fondées sur des réseaux d'interconnaissances eux-mêmes organisés par sexe, lesquels auraient donc une incidence sur l'ensemble du fonctionnement du marché. À moins que les différences ne fassent que confirmer l'existence d'un marché fortement segmenté, la dimension sexuée constituant un des facteurs de cette segmentation. »* p.96-97 in Janine Rannou et Ionela Roharik, 'La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique', in *Travail, genre et art*, Documents de travail (ENS Jourdan Paris: MAGE-CNRS, 2008), XIII, pp.91–106.

*féministe. Qu'elle ne revendique pas forcément mais elle a quand même ce côté-là. Et pour elle c'est important la place des femmes et tout, mais même dans la société, même pas chez les artistes, des fois elle est outrée par des trucs, tu vois. Moi je suis féministe, bien sûr, parce que c'est, c'est évident ! Mais euh... C'est, enfin je ne sais pas, en même temps je ne suis pas aussi impliquée que ********** (porteuse du projet 2) là-dedans. Ça me dérange moins tu vois. Bon ben il y a des trucs c'est comme ça, après... Je me défonce... Je suis contre ! Mais tu vois, je suis assez blasée en fait, par rapport à certains trucs. (…) Enfin des fois elle est outrée par des trucs qui moi ne me dérangent absolument pas (ex du président et ses maîtresses) ! »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Du point de vue de la sociologue que je suis, cette notion de hasard est évidemment à questionner. Les réseaux qu'Anaëlle a pu tisser sont donc constitués pour la majeure partie de femmes. Par ailleurs, elle accepte aujourd'hui, comme l'analyse Buscatto[508], des projets qui impliquent de « *faire de l'art "entre femmes"* » afin de répondre à une nécessité économique tout en dénigrant cette dimension « féminine » de la pratique artistique. Autrefois, elle a pourtant eu une longue expérience de la mixité en intégrant un groupe musical constitué essentiellement de garçons qui, au fil des années, s'est enrichi de présences féminines passagères.

« -Pourtant tu t'es déjà retrouvée dans cette position là à être la seule femme à être dans un groupe d'hommes ?
*-Oui. Ben dans **********(son groupe). Dans ********** (son groupe). C'était pas... (…) C'était pas, ben le groupe était déjà constitué. Et ils m'ont pris en plus. Mais tu vois... (...) Et puis après à un moment donné on était 2, tu vois, on était 2 femmes sur scène. Voire même 3 à un moment donné. Il y avait une batteuse. Et puis il y avait une nana qui faisait du clavier et puis du tuba et puis il y a moi, on était 3 femmes dans **********(son groupe). Après on n'était que 2 et puis maintenant bon ben, je me suis retrouvée toute seule. Et puis voilà mais... (…) Et au moment du choix d'une batteuse, parce que ça s'est posé la question, ça a toujours été un batteur et ********** (le chanteur) avait envie d'une femme à la batterie. Justement pour apporter quelque chose de différent. Un truc différent. Mais il se trouve que je pense que, donc on a fait l'expérience, pendant 2 ans on avait une batteuse, et il se trouve que, sur certains morceaux qui étaient beaucoup plus physiques, sur l'endurance et puis sur le fait, à la batterie tu vois de taper fort et de faire un truc vraiment... Ben il y avait, il y avait une limite qui était atteinte et qu'il fallait dépasser et que physiquement cette copine en question n'arrivait pas à dépasser. Elle... Il manquait, il manquait de la force de frappe, de l'endurance. »*

Anaëlle, 44 ans, violoncelliste.

Anaëlle raconte une situation où les femmes sont choisies parce qu'elles sont femmes mais aussi renvoyées pour cette même raison. On a par exemple choisi, dans son groupe, une batteuse pour « *apporter quelque chose de différent* » mais elle n'a pas fait l'affaire plus de 2 ans car c'était justement trop différent des habitudes de force « *physique* » et d' « *endurance* » prises par le groupe : autant d'attentes « masculines » ne correspondant pas à ce recrutement.

Annie note que les femmes sont encore trop peu visibles même si elles commencent à émerger

508 *« Se retrouver "entre femmes" répond parfois à une nécessité économique, dénigrée par les femmes elles-mêmes, qui profitent ainsi d'une occasion de travailler tout en rejetant le dénigrement qui y est associé. Dans les mondes du spectacle, la présence des femmes sur scène peut en effet être un argument de vente repris par les producteurs, les programmateurs, voire par les artistes elles-mêmes pour vivre de leur art. (…) Si ces occasions sont insuffisantes pour développer des possibilités d'emploi ou construire une notoriété équivalente à leurs collègues hommes, elles n'en restent pas moins des possibilités d'exposer, de jouer ou d'écrire qui sont reprises par les femmes auxquelles ces moyens sont offerts. »* p.143 in Marie Buscatto, 'La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux', *Sociologie de l'Art*, OPuS23&24.2 (2014), pp.129–152.

sur le devant de la scène, surtout à Paris. Par comparaison au Canada, Annie constate que les théâtres, de province en particulier, programment encore trop peu de femmes, elle semble trouver cela dommageable.

> *« Alors quand je suis allée passer euh… Alors c'était en 90, six mois au Canada j'étais très, très surprise ! Au Québec, il y avait autant de femmes que d'hommes metteurs en scène ! En France, tu les comptais sur les doigts d'une main ! Alors que si tu feuilletais tout ce qui se passait à Québec, Montréal, enfin du, dans… Enfin, il y en avait pas beaucoup faut dire, ils n'étaient pas très nombreux et, mais il y avait autant de femmes que d'hommes. Euh, en France c'était pas ça du tout. Par contre l'autre jour, là toutes ces dernières années (…) j'avais vraiment pas le temps, quand j'allais voir un spectacle à Paris c'est parce que les amis chez qui j'étais ou avec qui j'étais me disaient "Mais faut aller voir ça" et hop tout le monde y allait. Mais je feuilletais pas le Pariscope, tout ça. Et donc là j'ai pris le temps, la dernière fois j'y suis allée, j'ai pris le temps de feuilleter. Je me suis dit : "Mais putain ! Les femmes metteures en scène, ça y est ! Elles sont là quoi ! Elles sont là. " Ça y est on commence à les voir, je ne sais pas les proportions, je n'ai quand même pas compté, je ne suis pas allée jusque-là mais ça y est les noms, les prénoms de femmes, ça y est elles sont là quoi ! Même il y a 15 ans, euh… c'était pas ça du tout et même il y a dix ans, j'ai quitté… Euh Paris il y a 8, 8 ans. C'était en 2005 oui 8 ans exactement c'était en 2005. Et ben même il y a 8 ans c'était pas ça ! Et là tu vois… Donc ça bouge. Oui. Ça bouge.*
> *- Et c'est à Paris alors je sais pas… ?*
> *- Non, moi non plus je ne sais pas. Moi non plus je sais pas. Parce que je vois à ******** (une ville du Sud-Est où elle a longtemps vécu). C'est pas c'est. Enfin il y en a une qui fait beaucoup parler d'elle… Chantal Morel, mais elle elle était là déjà il y a trente ans ! Bon elle c'est un peu un… Bon. Et sinon je crois que dans toutes les trucs que j'ai rencontrés…*
> *- C'est quand même plus rare ?*
> *- Oh oui ! Donc à Paris c'est comme les homos tu sais. A Paris, c'est quand tu vis à Paris t'as l'impression que ça y est ça va. Ça va il n'y a plus rien à prouver. Ils sont acceptés et puis… Tu reviens à ******** (une ville du Sud-Est où elle a longtemps vécu) putain, t'entends des réflexions ahurissantes ! »*
>
> Annie, 59 ans, comédienne.

Si nous regardons les chiffres, nous établissons que l'analyse d'Annie est assez proche de la réalité : en effet les metteuses en scène représentent 26% des metteurs en scène programmés dans les institutions culturelles subventionnées[509]. Pourtant les 26% mentionnés, même s'ils peuvent être considérés comme une progression, ne correspondent ni à une égalité[510], ni à une parité[511].

En effet si Reine Prat[512] estime qu'un pourcentage de 33% de femmes artistes programmées dans

509 *Où sont les femmes ? Saison 2015-2016*. p.12

510 *« Absence de toute discrimination entre les êtres humains, sur le plan de leurs droits. »* D'après l'encyclopédie Larousse en ligne, définition disponible à l'URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/égalité/45976 consultée en juin 2016.

511 Au double sens de *« Égalité des rémunérations entre des grades comparables dans des professions différentes :* La parité des salaires des hommes et des femmes. » et transposition dans le monde culturel d'un concept politique : *« Égalité de représentation des hommes et des femmes en politique. (En France, la révision constitutionnelle du 28 juin 1999, modifiant les articles 3 et 4 de la Constitution de 1958, a officiellement instauré la parité, et celle-ci a été mise en œuvre pour la première fois lors des élections municipales de mars 2001, pour les communes de plus de 3 500 habitants.) »* Définitions issues du dictionnaire Larousse en ligne, disponible à l'URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parité/58219?q=parité#57875 consultée en juin 2016.

512 *« Sans qu'il soit question d'imposer des quotas, ni d'ailleurs d'imposer quoi que ce soit, le principe pourrait être adopté collectivement d'oeuvrer pour qu'aucun groupe constitué (réseau, jury, équipe, programmation) ne présente jamais moins de 33% de personnes appartenant à l'un ou l'autre sexe, en se gardant de revenir en arrière dans les rares secteurs où la parité est déjà mieux établie. Le ratio de 33% a un double mérite : il est réaliste puisqu'il semble correspondre au vivier disponible dans les catégories les plus inégalitaires, il constitue le seuil à partir duquel le groupe minoritaire n'est plus perçu comme tel. »* p.30 in Reine Prat, *Pour Une plus Grande et Une Meilleure Visibilité Des Diverses Composantes de La Population Française Dans Le Secteur Du Spectacle Vivant : Pour L'égal Accès Des Femmes et Des Hommes Aux Postes de Responsabilité, Aux Lieux de Décision, à La Maîtrise de La Représentation* (Mission EgalitéS, mai 2006).

le domaine du spectacle vivant serait déjà « *une première étape* » nous constatons que la population féminine est encore loin d'atteindre le seuil symbolique de la moitié des artistes représentés et visibles. Pourtant, comme Trasforini[513] nous remarquons que, dès que quelques femmes sont présentes dans une programmation où un événement culturel on l'estampille de « féminin » bien qu'il soit rarement dominé par une présence féminine.

Les questions de mixité abordées au cours de notre enquête nous amènent à plusieurs types de constats. D'abord il existe peu de mixité de fait dans les projets artistiques menés actuellement par les artistes rencontrées. Sans le reconnaître ouvertement, elles cultivent donc une forme d'entre-soi féminin. Par ailleurs, elles fustigent presque unanimement les manifestations culturelles non mixtes qui sont perçues comme « ghettoïsantes » et subtilisant aux femmes leur prétention d'accéder à l'universalité des œuvres produites. Enfin leurs engagements féministes sont variables, si certaines s'engagent sur ce plan (Corine, Faustine,...) elles distinguent leur activisme de leur activité artistique. D'autres se montrent, comme encore beaucoup de femmes, plus réservées sur ce point (Nolwenn, Rosalie,...) et pourraient déclarer – comme l'a constaté Christine Delphy – *« je ne suis pas féministe mais... »*[514], refusant d'être assimilées à un mouvement militant qu'elles estiment vraisemblablement doté d'une image négative mais conservant cependant une part de révolte quant à la situation des femmes dans leur sphère de travail.

Pour conclure nous retiendrons de ce chapitre plusieurs éléments capitaux.

Les femmes artistes, que nous avons pu rencontrer, estiment qu'il existe des spécificités féminines au moins dans l'évolution de leurs parcours. Parmi ces spécificités, nous retiendrons qu'elles ont ainsi parfois plus de mal à se faire reconnaître compétentes dans le domaine de la technique ou dans l'exercice de l'autorité, elles se considèrent en revanche capables de faire preuve d'empathie et de compétences relationnelles. Globalement, elles renforcent donc les stéréotypes de genre et s'en servent pour donner une valeur particulière à leur travail. Par ailleurs, les créatrices rencontrées sont souvent cantonnées dans des rôles subsidiaires, à l'intérieur d'un champ artistique structuré par une division sexuée des types de productions culturelles notamment.

Le sexisme, s'il n'est pas ressenti par toutes comme tel, reste une réalité actuelle dans un milieu professionnel où la mise en avant de la personnalité de l'artiste est devenue la norme. Il se manifeste par un ensemble de comportements hostiles aux femmes, une dépréciation de leur valeur en tant que créatrices, parfois par les femmes elles-mêmes et une plus faible intégration des femmes dans les

513 *« Il aura fallu attendre les cinq dernières années du XXe siècle pour voir se dégager l'amorce d'une correspondance entre la présence et les pratiques des artistes femmes, d'une part, et leur visibilité, d'autre part, gage d'une vraie reconnaissance professionnelle (...). En témoigne la 49e édition de la Biennale de Venise de 2001, telle qu'elle a été organisée par le Suisse Harald Szeeman, aussi attentif à la dimension de genre (d'où un plus grand nombre d'exposantes) qu'à la production artistique de régions du monde (...) traditionnellement périphériques par rapport aux empires du monde artistique. Là aussi, cependant, à bien 'compter' on constate que même s'il est supérieur à celui des éditions précédentes, le nombre des exposantes tourne autour de 21 % du total des artistes exposés et ne dépasse de toute façon pas le seuil du XIXe siècle. Et ce, malgré le tapage médiatique qui entoura l'événement, la presse n'hésitant pas à parler pour l'occasion de Biennale 'féminine'. »* p.126 in Maria Antonietta Trasforini, 'Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ?', *Cahiers du Genre*, 43.2 (2007), pp.113–131.

514 Pour reprendre l'expression qui donne son titre au reportage que Sylvie Tissot consacre à Christine Delphy expliquant cette phrase ainsi : *« On retrouve la phrase rituelle que beaucoup de femmes ont pu prononcer un jour, par peur d'employer un mot stigmatisé, mais pour s'autoriser quand même à exprimer un désir d'égalité. »* Source : https://jenesuispasfeministemais.wordpress.com

réseaux sociaux nécessaires à la création artistique.

Enfin la mixité au sein des mondes de l'art existe mais se traduit encore très peu par une égalité de fait dans la visibilité des œuvres de femmes artistes par rapport à leurs homologues masculins. Certaines stratégies de non-mixité sont bel(les) et bien reconnues ou pratiquées par les artistes rencontrées mais elles sont encore souvent perçues comme des replis sur soi néfastes à une reconnaissance universelle.

Dans cette troisième partie nous avons pu approfondir l'analyse de la manière dont nos enquêtées se définissent comme des femmes artistes.

Dans le chapitre consacré aux modèles, nous avons pu observer que ces modèles avaient une dimension genrée. En effet, nous avons mis en avant l'effacement des figures féminines dans certains cas et la façon dont celles-ci étaient mises en avant dans d'autres cas. La majorité des modèles cités étant masculins nous voyons que le problème d'identification à des figures féminines a pu être à l'œuvre dans la socialisation primaire mais que l'identification à un modèle « universel masculin » arrive à contenter nombre d'interviewées une fois atteints l'âge adulte et le rôle professionnel escompté. Nous pouvons toutefois noter que, au regard de leur visibilité dans les mondes de l'art, les femmes citées en modèles sont surreprésentées dans notre échantillon de propos recueillis. Même si elles sont moins nombreuses que les hommes, leur forte présence est sans doute due à un résidu d'identification de nos interviewées dans des figures davantage féminines que celles représentées par la majorité des institutions culturelles. Nous avons donc également montré que les modèles choisis par les femmes rencontrées jouaient un important rôle identificatoire. En se revendiquant plutôt de tel ou tel autre artiste, en se distinguant de tel ou tel autre courant de l'art, nos interviewées donnent une image d'elles-mêmes en tant qu'artiste et construisent leur image en soulignant leurs similitudes et leurs différences avec leurs homologues. Les enquêtées mettent donc en avant leurs goûts et leurs dégoûts afin de construire sous nos yeux leurs références culturelles légitimes. Nous avons enfin étayé l'idée qu'uniquement certains éléments des modèles revendiqués étaient retenus. Les modèles choisis sont essentiellement porteurs de valeurs : professionnalisme, investissement, bouleversement des normes établies, charge émotionnelle... Toutes les valeurs représentées par les modèles choisis sont là pour renforcer l'image de sérieux, de profondeur et d'engagement que les femmes rencontrées souhaitent donner de leur métier d'artiste. En procédant à une mise en cohérence des récits de leurs appétences et de leurs aversions, nous constatons que plusieurs enquêtées soulignent qu'elles peuvent être inspirées par quelqu'un ou imaginer travailler avec d'autres mais qu'elles ne sont jamais dans la copie ou la reproduction d'une œuvre existante. Elles répondent en cela à « *l'impératif d'originalité* » lié au statut d'artiste qui leur impose d'avoir une production singulière et une identité individuelle fortement marquées.

Le chapitre consacré à la vision de l'avenir envisageait la façon dont nos enquêtées se projetaient dans le futur, à la fois sur le plan personnel mais aussi et surtout sur le plan professionnel. La majorité d'entre elles envisagent leurs parcours comme une carrière, même si elles récusent le terme, orientée vers un progrès plus qu'un simple itinéraire sans but précis. Leurs moteurs principaux sont la diversité des tâches qui constituent leur travail, la thématique de la rupture avec une routine ou un quotidien ennuyeux et un monde du travail traditionnel. Pour nos enquêtées le métier d'artiste offre l'avantage de n'être jamais acquis parce qu'il continue toujours à s'apprendre. Il offre également la possibilité d'une singularisation, notamment par la congruence entre identité personnelle et professionnelle, l'enjeu principal pour l'avenir est donc de parvenir à « en vivre » sans « se trahir ». Les principales difficultés rencontrées par nos enquêtées, qui viennent assombrir l'avenir, sont un contexte économique difficile dans lequel les rétributions sont

maigres et l'angoisse de l'inconnu bien présente. Il s'avère que le principal souci des artistes est celui de ne pas parvenir à être « reconnues » à leur juste valeur. En s'exprimant avec une importante modestie, en se sentant trop souvent illégitimes à leur place – ayant en cela incorporé une forme de domination masculine leur déniant la capacité de créer « quelque chose de grand », elles jouent elles-mêmes souvent en leur défaveur. Les femmes artistes rencontrées envisagent la créativité comme le fil rouge qui guiderait leurs actions tout au long de leur parcours afin de se conforter dans l'idée qu'elles ont un cap à tenir. De ce fait, elles revendiquent la naturalisation de leur statut d'artiste, leur engagement profond dans cette profession comme dans un investissement moral et identitaire.

Dans le chapitre sur la famille et la vie privée nous avons relevé un ensemble de propos concernant la conciliation entre activité professionnelle, travail domestique, maternité et couple. Nous avons notamment observé les temps et les lieux de travail des femmes artistes rencontrées. Nous constatons une absence de limites réelles entre espace-temps professionnel et privé (en particulier autour des propos recueillis sur l'inspiration ou sur le fait d'être artiste comme une identité tout le temps et partout présente). Cette absence de limite factuelle amène plusieurs enquêtées à envisager la nécessité de poser des frontières symboliques entre ces deux dimensions (le travail et l'intime), celles-ci pouvant passer par l'aménagement d'un atelier, d'un bureau ou la contractualisation de résidence de création. La question du couple et de la maternité est aussi récurrente dans les entretiens, les enquêtées se questionnent sur l'opportunité de concilier engagement familial et professionnel. Majoritairement elles estiment que ces deux investissements ne sont pas ou difficilement conciliables, les conditions matérielles de l'exercice artistique notamment empêchant de concevoir une vie de famille au sens traditionnel du terme. Pourtant, dans certains cas, une vie de couple ou une maternité est envisageable ou réalisée, en particulier quand les artistes ont le soutien de leur conjoint ou l'aide d'un proche sur laquelle s'appuyer. Enfin, la vie privée et la carrière sont très souvent mêlées tout au long de notre enquête. La profession d'artiste est autant perçue sous la forme d'une profession que d'un mode de vie. Dès lors, vivre de sa passion entraîne des sacrifices mais procure aussi une satisfaction intellectuelle et une grande liberté.

Le dernier chapitre est consacré au fait d'être une femme dans un monde d'hommes. Il existe dans la sphère artistique comme dans toutes les autres professions une polarisation des tâches et des rôles masculins et féminins. Pour les femmes artistes rencontrées, il s'agit de se situer dans un équilibre entre ces deux composantes pour ne perdre ni leur identité de femme, ni celle d'artiste. Elles doivent donc accepter certains stéréotypes (éthique du care, sensibilité, altruisme,...) et en transgresser d'autres (technique, autorité, capacité à s'affirmer, à diriger une équipe,...). Par ailleurs, il existe bien une forme de sexisme dans les mondes de l'art, même s'il est souvent raconté comme non vécu directement par nos enquêtées. Les femmes rencontrées mettent surtout en avant la difficulté qu'elles ont à faire accepter leur légitimité dans un monde où les places importantes sont beaucoup tenues par des hommes et où on cantonne souvent les femmes dans des rôles stéréotypés (l'artiste comme travailleuse sociale, l'aspect mineur de son travail,...). On constate donc l'existence d'un plafond de verre dans les professions artistiques que les femmes doivent transpercer en

acceptant certains stéréotypes de genre et en transgressant d'autres. Nous avons enfin souligné la différence entre mixité, égalité et parité. Nous constatons que l'ensemble de l'offre culturelle est encore très peu paritaire. Il existe, par ailleurs, des programmations artistiques non mixtes en faveur des femmes artistes, pour nos enquêtées il s'agit d'une opportunité justifiée par le faible accès des femmes aux lieux d'exposition de leurs œuvres mais ces manifestations sont stigmatisées comme dévalorisantes. Dès lors, nos enquêtées semblent plutôt mettre en place des réseaux féminins informels de cooptation pour lutter contre la domination masculine d'un champ artistique (encore) dominé par les hommes.

Si l'on revient sur mes hypothèses trois et quatre de départ, nous pouvons ici proposer des conclusions importantes. Mon hypothèse trois était la suivante : à travers les discours que mes interviewées portent sur leurs œuvres je voulais voir quel imaginaire féminin[515] (socialement construit) se dit. Comme nous l'avons synthétisé dans le chapitre 9 consacré aux modèles et dans le chapitre 12, les femmes artistes rencontrées mettent en œuvre des imaginaires féminins qu'il me faut ici accorder au pluriel. En effet, chaque interviewée semble avoir élaboré sa propre composition acceptant pour une part des traits stéréotypiques reliés à sa féminité (socialement construite) et d'autres corrélés aux normes masculines à l'œuvre dans les mondes de l'art. Ainsi les créatrices rencontrées font-elles entrer dans leurs productions des éléments qu'elles estiment liés à leur « sensibilité féminine » comme une attention aux autres, un goût pour les thématiques sociales, une finesse ou une minutie dans l'exécution... Mais ces traits féminins sont contrebalancés par la nécessité d'adopter certains standards masculins comme le fait d'exposer à travers leurs œuvres un discours public (là où les femmes sont d'habitude cantonnées au privé) ou l'emploi de matériaux et de techniques réputés masculins (la soudure, le recours aux machines et à l'informatique,...). Je voulais également analyser dans quelle mesure les femmes artistes développent dans leurs œuvres une réaction aux stéréotypes de genre. Ici, il me faut revoir mon hypothèse et, pour y apporter une réponse générale, je constate que dans les productions des artistes rencontrées il n'existe que peu de réactions directes aux stéréotypes de genre. Seules celles qui se définissent au travers d'un engagement féministe militant abordent la thématique de la féminité dans leurs travaux et peuvent être amenées à critiquer ou à provoquer la réflexion sur la position de la femme dans la société. En cela il me semble que l'échantillon de personnes que j'ai pu rencontrer se distingue donc assez fortement des femmes artistes féministes qui pouvaient œuvrer dans les années 1970 notamment avec l'essor de « l'écriture femme »[516] ou dans le domaine des arts plastiques, de la performance[517] ou bien encore des « riot grrrls »[518] dans la musique des années 1990.

Mon hypothèse quatre était la suivante : il m'intéressait de voir s'il existe des domaines

515Rappel : Comme il n'existe pas de "nature" féminine je ne pense pas qu'il existe d'imaginaire proprement féminin par nature. Mon hypothèse était donc de voir comment dans les discours, s'expose un imaginaire "féminin" socialement construit, en adéquation ou en contradiction avec les stéréotypes de genre.

516Delphine Naudier, 'L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique', *Sociétés contemporaines*, 44.4 (2001), pp.57–73.

517Fabienne Dumont, *Des Sorcières Comme Les Autres : Artistes et Féministes Dans La France Des Années 1970*, Cahiers Du Féminisme (Rennes: : Presses universitaires de Rennes, 2014).

518Manon Labry, 'Riot Grrrls américaines et réseaux féministes « underground » français', *Multitudes*, 2010, pp. 60–66.

professionnels féminisés et si d'autres sont restés très masculins. Je voulais également voir comment mes interviewées se situaient dans cet éventuel antagonisme. Etaient-elles en accord avec leurs pré-dispositions et se maintenaient-elles dans les domaines féminisés ou transgressaient-elles ces frontières en mettant un pied dans des domaines masculins ? Ici encore, il nous faut apporter une réponse nuancée. En effet, il existe des domaines professionnels traditionnellement féminins comme la danse (avec toutes les précautions à prendre sur le caractère féminin de ce domaine évoquées par Marquié[519]). Il existe également des domaines traditionnellement masculins, progressivement féminisés comme le théâtre et les arts plastiques. D'autres s'ouvrent petit à petit à la mixité comme la photographie ou le cinéma. A l'intérieur de ces domaines, les types de productions sont eux aussi hiérarchisés et on retrouve sans surprise les femmes dans les types d'œuvres les moins légitimées (photographie documentaire plutôt que photo d'art, danse jazz, hip-hop plutôt que danse classique ou contemporaine, littérature et spectacles pour enfants au lieu de leur équivalent pour un public adulte, ...). A l'intérieur de ces pratiques artistiques cependant, une division sexuelle des tâches à réaliser se produit et elle se traduit par une dévalorisation des missions effectuées par les femmes. Les activités périphériques comme l'enseignement, la médiation culturelle, le travail relationnel avec le public ou administratif avec les financeurs incombent ainsi souvent aux femmes et il s'agit de tâches considérées comme subalternes, loin de l'idéal de l'art pour l'art. Les femmes interviewées développent donc un équilibre entre deux pôles (masculin et féminin) assumant une part féminine de leur profession et de leurs tâches mais transgressant aussi parfois les frontières de genre en s'appropriant des domaines traditionnellement masculins.

519*« La catégorisation de la danse comme féminine n'a donc aucun support biologique ou psychologique universel, elle résulte d'une construction culturelle, dans des contextes historiques et géographiques précis. De nombreux facteurs peuvent l'expliquer. Je retiendrai le fait que ce qui est culturellement dévalorisé soit toujours rapporté au féminin. »* p.148 et *« La catégorisation de la danse comme féminine apparaît particulièrement perverse. Si elle semble favoriser et valoriser les femmes dans ce domaine, elle induit une fausse perception de la réalité, et fait donc obstacle à sa transformation. L'histoire de la danse doit être revisitée, en tenant compte de l'asymétrie des positions occupées par les femmes et les hommes dans la société et dans la culture. »* p.166 Hélène Marquié 'Conquêtes et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes, la danse' in Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, *Profession: créatrice: la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève, 18 et 19 juin 2004*, Existences et société (Lausanne: Antipodes, 2007).

CONCLUSION GENERALE

Dans le but de structurer cette conclusion générale, je proposerai trois temps de réflexion. Une première partie reprendra les éléments importants des conclusions partielles achevant chacune de mes trois parties. Une seconde constituera un retour général sur mes hypothèses et une réponse à ma problématique de départ. Une dernière nous amènera à envisager l'impact de ma recherche et les projets futurs sur lesquels elle peut ouvrir.

La première partie de ce mémoire visait à retracer les constructions élémentaires à l'origine de l'identité d'artiste. Comme nous avons pu le voir dans ces « bases » de socialisations, les rôles respectifs des familles, de l'école et de la communauté artistique sont fondamentaux. En effet, à travers les différents apprentissages qui peuvent avoir lieu dans ces différents milieux d'appartenance, les enquêtées ont su saisir les éléments qui les pousseront à pratiquer un art, qui feront d'elles des artistes. Comme nous avons pu le souligner, les femmes artistes rencontrées se distinguent fréquemment de ces héritages et revendiquent leurs positions comme « en rupture » avec l'ensemble de ces institutions. Ce faisant, les enquêtées amplifient la position de singularité nécessaire à l'idéal artistique contemporain. Par ailleurs, notre enquête a démontré que les interviewées s'approprient souvent les clichés liés à la dimension « innée » du statut d'artiste en mettant en avant la vocation, le don ou le talent. Dans la société contemporaine, où il faut justifier son appartenance à une position prestigieuse comme celle d'artiste par une forme de mérite, ces « croyances irrationnelles » sont contrebalancées par la forte valorisation de la notion de travail qui doit aboutir à une reconnaissance du statut social de l'artiste et de son utilité au sein de notre société.

La deuxième partie de ce mémoire était consacrée à la façon dont les femmes rencontrées se racontent au présent. A travers le récit de leurs conditions matérielles de travail au quotidien, j'ai cherché à délimiter la façon dont elles définissaient leur profession d'artiste, quelles valeurs elles entendaient représenter et quel rôle social elles souhaitaient jouer. Les enquêtées valorisent leurs compétences, aussi bien techniques que relationnelles, elles mettent en avant leurs aptitudes comme le fruit des acquis de l'expérience, elles semblent obtenir progressivement une maîtrise des gestes et des attitudes qui tend vers une virtuosité (sans jamais l'atteindre). Les interviewées se projettent donc dans la représentation de *« l'artiste en travailleur »*[520]. Ainsi comme dans le cas d'autres groupes professionnels, elles soulignent l'importance de la communauté ou de la collectivité au sein de laquelle elles œuvrent ainsi que l'aspect collectif de leurs productions. Comme de nombreux travailleurs indépendants elles valorisent à la fois les bénéfices liés à la collectivité et les contraintes qui peuvent en être issues. Les interviewées présentent aussi leur situation comme intimement liée à un ensemble de statuts qu'il faut acquérir, plus pour l'image de professionnel qu'ils donnent plutôt que pour le confort matériel qu'ils sont censés apporter. Enfin, contrairement peut-être à d'autres professions, les femmes artistes relèvent la grande diversité de leur métier, la pluralité qu'il est

520Pour reprendre le titre de Pierre-Michel Menger, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002).

nécessaire d'entretenir à la fois pour des raisons matérielles mais aussi pour son intérêt symbolique. Concernant les stéréotypes de genre, nous retiendrons des propos recueillis auprès des femmes artistes qui œuvrent dans un univers professionnel majoritairement masculin que, globalement, leur entrée dans les mondes de l'art est freinée par l'image de l'artiste/universel-masculin. Nous notons également la nécessité, pour elles, de toujours devoir justifier leur position par une affirmation de leurs compétences techniques (implicitement perçues comme inférieures à celles des hommes). Nous relèverons enfin la difficulté à laquelle elles sont confrontées de devoir concilier leur statut d'artiste et les réalités de celui-ci avec les rôles attendus des femmes aujourd'hui dans notre société.

Dans la troisième partie de ma recherche, j'ai pu, plus directement encore, analyser la façon dont le fait d'être une femme artiste posait des questions spécifiques. En effet, nous avons expliqué l'effacement des modèles féminins, l'identification à des artistes rattachés à l'image de sérieux, de profondeur et d'engagement. Nous avons également mis en avant la perspective floue de la « reconnaissance » qui semble si difficile à obtenir pour les artistes rencontrées qu'elles aspirent parfois à d'autres accomplissements, se jugeant quelquefois elles-mêmes illégitimes à la place qu'elles occupent. Nous avons également identifié les enjeux de la fameuse « conciliation » entre travail et vie privée dans le cas de ces travailleuses, qui, plus que dans d'autres univers professionnels, subissent un fort risque lié à la précarité de leur profession. Nous avons enfin mis en avant le nécessaire équilibre que semblent avoir trouvé les femmes rencontrées afin de se maintenir dans les mondes de l'art entre des aptitudes professionnelles réputées féminines et d'autres qualifiées de masculines.

A travers ces trois parties, nous avons donc démontré que les identités de femmes et d'artistes se construisent conjointement dans un assemblage de paradoxes et de balancements, dans un ensemble de processus d'identification et de distinction et, finalement, dans un équilibre entre de multiples dimensions identitaires.

Le cap que je me fixais dans ce travail était de savoir comment se construisent aujourd'hui les identités de femmes et d'artistes chez des créatrices françaises contemporaines.

En puisant dans les parcours des femmes artistes en France aujourd'hui, j'observe que leurs parcours se sont bâtis progressivement. Dans leur famille, certaines ont rencontré des encouragements ou des vetos, d'autres ont connu grâce à l'école la valeur des œuvres d'art, toutes ont, en tout cas, dans leur entourage, su trouver les moteurs nécessaires à forger l'envie de devenir artiste. Les femmes rencontrées ont ensuite suivi une période de formation, souvent longue et racontée comme toujours inachevée, elles ont appris les gestes, les attitudes, l'ensemble des connaissances et des normes du milieu de travail qu'elles se sont choisi. Qu'elles aient intégré une école spécifique ou qu'elles aient appris « sur le tas », toutes les artistes rencontrées ont suivi des modèles, ont tracé leurs propres cheminements en se confrontant aux œuvres de leurs pairs. En tant que femme, leur travail d'artiste ne paraît pas, de prime abord, directement impacté par un imaginaire féminin (même socialement construit). Il semble, en revanche, exister des spécificités dans les modes de vie et de travail choisis puisque les femmes artistes de mon enquête ont pu

développer des aménagements particuliers leur permettant de conserver à la fois leur rôle social de femme et d'artiste, bien que les particularités de ces deux fonctions soient parfois contradictoires.

Je voulais vérifier si les femmes que j'ai interviewées ont bénéficié dans leur socialisation primaire des capitaux sociaux, culturels et relationnels nécessaires à la maturation d'une « vocation » artistique. Je confirme donc cette première hypothèse, quelle qu'en soit la source, toutes ont hérité de capitaux, au moins culturels, nécessaires à leur désir de créer. Je souhaitais étudier les ruptures et les continuités entre le parcours de ces femmes et leur milieu d'origine. J'observe globalement que les ruptures sont plus revendiquées que les continuités dans mon enquête. En effet, en soulignant ce qui les singularise, mes interviewées se conforment à « l'obligation d'originalité » qui leur est faite en tant qu'artiste, adoptant la position de marginalité qui correspond à leur profession. Pourtant, de nombreuses continuités familiales, scolaires, professionnelles restent notables dans les parcours observés (goût pour la musique ou le dessin qui se transmet de mère en fille, attrait pour le spectacle suscité par un-e professeur-e, attachement aux premières expériences professionnelles, ...).

Dans un deuxième temps, je voulais, à travers l'analyse des entretiens réalisés, voir si les interviewées se représentent aujourd'hui leur parcours comme une « chance », un « destin » ou une « opportunité ». Dans ce cas précis, les femmes rencontrées se représentent leur métier comme une « chance » dans le sens où il se distingue du monde du travail plus traditionnel par le fort engagement qu'il demande mais aussi par la profonde satisfaction qu'il peut procurer. Dès lors, leur parcours est souvent raconté sur la modalité du « destin » ou de la « carrière » dans le sens où il est vécu comme une progression vers un accomplissement toujours plus grand de sa capacité artistique. Il s'agit également d'un ensemble d' « opportunités », décrites comme fortuites alors même qu'elles sont provoquées par l'ensemble des éléments sociaux existant autour de soi. Par ailleurs, les femmes questionnées se représentent leur rôle dans la société comme devant s'accomplir dans une forme de reconnaissance (au moins par les pairs si ce n'est par le public). Elles s'engagent également extrêmement souvent dans des démarches artistiques de médiation culturelle voire dans une instrumentalisation sociale de l'art. Il semble qu'elles trouvent des intérêts spécifiques à leur travail : l'engagement, la satisfaction, l'expression de soi, la singularisation qu'il permet et le sens dont il est paré. En tant qu'artistes, elles se sentent donc souvent investies d'une fonction sociale, celle d'amener l'art aux publics qui en sont les plus éloignés pour la plupart (mais cela correspond aussi aux emplois-abris disponibles dans l'économie actuelle). En tant que femmes artistes, il semble que l'éthique du « care » les porte vers cette dimension utilitariste et sociale des œuvres d'art, encore plus peut-être que leurs homologues masculins.

A travers les discours que mes enquêtées livrent sur leurs œuvres, je voulais voir quel imaginaire féminin (socialement construit) se dit. Je voulais analyser dans quelle mesure les femmes artistes développent dans leurs œuvres une réaction aux stéréotypes de genre. Ici, j'ai dû invalider mon hypothèse puisque, dans la plupart des cas, les femmes rencontrées ne mettent pas en avant un imaginaire féminin même socialement construit dans leurs productions. Seules celles qui sont engagées dans une démarche explicitement féministe sont porteuses de ce type de propos. La

seule réaction aux stéréotypes de genre que j'ai pu observer se produit plutôt dans le domaine de la compétence professionnelle : les femmes s'affirment comme capables de faire aussi bien qu'un homme et mettent en avant leur égale capacité à réussir des tâches habituellement associées au masculin.

Il m'intéressait également de voir s'il existe des domaines professionnels féminisés et si d'autres sont restés très masculins. Je voulais étudier comment mes interviewées se situent dans cet éventuel antagonisme. Sont-elles en accord avec leurs prédispositions et se maintiennent-elles dans les domaines féminisés ou transgressent-elles ces frontières en mettant un pied dans des domaines masculins ? Force est de constater qu'il existe des domaines artistiques plus ou moins féminisés mais que les divisions les plus criantes entre les sexes se jouent dans l'attribution des responsabilités dans le secteur culturel. Les interviewées se situent dans cet antagonisme en acceptant les rôles qui leur sont accessibles, en revendiquant leurs aptitudes « féminines » sur certaines de ces fonctions mais aussi en mettant en avant leur capacité à dépasser ces stéréotypes aliénants. En effet, nombreuses sont celles qui transgressent les frontières de genre en composant, dans leur métier d'artiste, des fonctions féminines, masculines et plus neutres.

Je voulais voir dans mon projet si les femmes artistes sont globalement des « héritières » ou des « transfuges de classe ». Ont-elles, en devenant artistes, dépassé leur identité genrée ? Dans le panel de mes enquêtées, je repère que les femmes rencontrées sont majoritairement des « héritières », alors qu'il existe une faible proportion de « transfuges de classe ». La question du dépassement de l'identité genrée est plus épineuse. En effet, plutôt que de parler d'une réelle transcendance des rôles sociaux de genre, les enquêtées se positionnent plutôt dans une composition à partir de différents éléments piochés à la fois dans les pôles féminins et masculins des stéréotypes de sexe. Ainsi les femmes rencontrées se construisent une identité mixte au sein de laquelle cohabitent plusieurs traits, parfois contradictoires, dessinant la figure de l'artiste qu'elles aimeraient être.

Les perspectives de recherche encore ouvertes sont nombreuses.

Du côté de la socialisation primaire, nous pourrions envisager d'approfondir le questionnement en nous intéressant aux valeurs culturelles transmises au sein des familles et de l'école notamment. Nous pourrions envisager de bâtir une recherche plus spécifique visant à étudier plus précisément quels éléments hérités de la socialisation primaire rendent possible aux femmes la volonté de devenir artiste. Nous pourrions également repérer la dimension genrée de ces capitaux et la façon dont sont sélectionnés les éléments culturels que, socialement, on choisit de transmettre aux filles.

Au sujet de la formation au métier, nous aurions pu étayer la démonstration d'une socialisation secondaire sexuée dans un univers d'apprentissage artistique majoritairement féminin. Nous pourrions creuser la question de la transmission de gestes, de savoirs et d'attitudes qui se produit dans un univers mixte favorable aux femmes. Nous aurions également la possibilité d'interroger ensuite plus particulièrement la nature des barrières et des empêchements qui, dès la formation, vont constituer des obstacles à l'accès des femmes aux rôles les plus visibles des mondes de l'art.

Etre une femme dans un métier d'hommes c'est aussi composer avec son identité de genre. Nous

pourrions à l'avenir envisager une étude plus complète sur la transformation des postures de genre dans d'autres professions masculines ou dans des métiers récemment féminisés. Cette ouverture du terrain de recherche pourrait nous offrir des points de comparaison précieux afin de comprendre comment les femmes assurent au quotidien leur rôle de professionnelles dans des domaines de travail réputés masculins.

Pour conclure, l'apport principal de cette thèse aura pour moi été une analyse en profondeur des éléments qui rendent possible pour les femmes la profession d'artiste dans la société française contemporaine. Dans le domaine de la recherche, je pense que mon travail vient enrichir le questionnement sur la transmission culturelle et sa dimension genrée. Il apporte également d'importants éléments sur la façon dont les femmes réussissent à se ménager une place et à affirmer leurs compétences dans des univers où leurs fonctions ne correspondent que partiellement aux attendus liés à leur appartenance de genre.

BIBLIOGRAPHIE

Achin, Catherine, et Marion Paoletti, 'Le « salto » du stigmate. Genre et construction des listes aux municipales de 2001', *Politix*, n°15 (2002), pp. 33–54

Adenot, Pauline, 'La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens', *Revista Proa*, n°01 (2010) <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/paulineadenotFR.html>

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Nous sommes tous des féministes*, trad. Sylvie Schneiter et Mona de Pracontal (Paris: Gallimard, 2015)

Amilhat Szary, Anne-Laure, Sophie Louargant, Kristen Koop, et Guy Saez, *Artists Moving & Learning* (ENCATC, October 2008)

Aragon, Louis, *La diane française*, Collection Poésie 44 (Paris: P. Seghers, 1944)

Attias-Donfut, Claudine, 'Sexe et vieillissement', *Sociologie d'aujourd'hui*, 2e éd. (2001), pp. 197–215

Avril, Christelle, Marie Cartier, et Delphine Serre, *Enquêter sur le travail concepts, méthodes, récits* (Paris: La Découverte, 2010)

Bachmann, Laurence, *De l'argent à soi les préoccupations sociales des femmes à travers leur rapport à l'argent*, Le sens social (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009)

Battagliola, Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Repères (Paris: Éd. la Découverte, 2008)

Baudelot, Christian, 'Allez les femmes !', *Idées économiques et sociales*, n° 153 (2008), pp. 6–8

Baudelot, Christian, et Roger Establet, *Quoi de neuf chez les filles?: entre stéréotypes et libertés* (Paris: Nathan, 2007)

Baudelot, Christian, et Delphine Serre, 'Les paradoxes d'une satisfaction: Ou comment les femmes jugent leur salaire', *Travail, genre et sociétés*, n°15 (2006), pp. 121–38

Beaudry, Lucille, 'L'art des femmes et la question identitaire, une interrogation sur sa portée sociale et politique', *Sociologie de l'Art*, OPuS 1 & 2 (2003), pp.21-36

Becker, Howard Saul, 'Notes sur le concept d'engagement', trad. Camille Debras et Anton Perdoncin, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°11, 2006/1, pp.177–192

Becker, Howard Saul, 'La formation en art', *Sociologie de l'Art*, OPuS 23 & 24 (2015), pp.33–51

Becker, Howard Saul, *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, trad. Jean-Michel Chapoulie et Jean-Pierre Briand (Paris: A.-M. Métailié, 1985)

Becker, Howard Saul, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort (Paris: Flammarion, 1988)

Bereni, Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, et Anne Revillard, *Introduction Aux Gender Studies: Manuel Des études Sur Le Genre*, Ouvertures Politiques (Bruxelles: De Boeck, 2008)

Berger, Peter Ludwig, et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité* (Paris: A. Colin, 2012)

Berrebi-Hoffmann, Isabelle, *Politiques de L'intime: Des Utopies Sociales D'hier Aux Mondes Du Travail D'aujourd'hui*, Recherches (Paris: La Découverte, 2009)

Bessin, Marc, Claire Bidart, et Michel Grossetti, *Bifurcations: Les Sciences Sociales Face Aux Ruptures et à L'événement*, Recherches (Paris: La Découverte, 2010)

Bidet-Mordrel, Annie, *Les rapports sociaux de sexe* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010)

Blöss, Thierry, *La Dialectique Des Rapports Hommes-Femmes*, Sociologie D'aujourd'hui, 1re éd. (Paris: Presses universitaires de France, 2001)

Bocquet, José-Louis, et Catel, *Kiki de Montparnasse* (Bruxelles: Casterman, 2007)

Bonnet, Marie-Jo, 'Femmes Peintres à Leur Travail : De L'autoportrait Comme Manifeste Politique (XVIIIe-XIXe Siècles)', *Revue D'histoire Moderne et Contemporaine*, n°3 (2002), pp.140–167

Bonnet, Marie-Jo, 'Quelle place et quelle visibilité des femmes dans le champ de la création artistique', *La page de Marie-josèphe Bonnet*, 2009 <http://mariejobon.net/?p=80>

Bonnet, Marie-Jo, *Les Femmes Dans L'art: Qu'est-Ce Que Les Femmes Ont Apporté à L'art?* (Paris: La Martinière, 2004)

Bourdieu, Pierre, 'L'illusion biographique', *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62 (1986), pp.69–72

Bourdieu, Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Le sens commun (Paris: Éd. de Minuit, 1979)

Bourdieu, Pierre, *Le Sens Pratique*, Le Sens Commun (Paris: Éd. de Minuit, 1980)

Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie* (Paris: Ed. de Minuit, 1984/2002)

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de L'art: Genèse et Structure Du Champ Littéraire*, Libre Examen. Politique (Paris: Seuil, 1992)

Bourdieu, Pierre, *La Domination Masculine*, Collection Liber (Paris: Seuil, 1998)

Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski, et Monique De Saint Martin, 'Les stratégies de reconversion: Les classes sociales et le système d'enseignement', *Information sur les sciences sociales*, n°12 (1973), pp.61–113

Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron, *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Le sens commun (Paris: Éd. de Minuit, 1970)

Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers: les étudiants et la culture*, Le sens commun (Paris: Éd. de Minuit, 1985)

Boussard, Valérie, Marc Loriol, et Sandrine Caroly, 'Une féminisation sur fond de segmentation professionnelle genrée : le cas des policières en commissariat', *Sociologies pratiques*, n°14 (2007), pp.75–88

Brouze, Emilie, '« Mal Au Travail » : Dans La Boîte Mail d'On Vaut Mieux Que ça', *Rue89*, 31 mars 2016 <http://rue89.nouvelobs.com/2016/03/31/mal-travail-boite-mail-don-vaut-mieux-ca-263625>

Buisson, Sylvie, *Femmes artistes: passions, muses, modèles*, Art en scène (Paris: Editions Alternatives, 2012)

Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro, *L'artiste Pluriel: Démultiplier L'activité Pour Vivre Son Art*, Le Regard Sociologique, 1138 (Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2009)

Buscatto, Marie, 'Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme: L'accord imparfait entre voix et instrument', *Revue française de sociologie*, n°44 (2003), pp.35-62

Buscatto, Marie, 'De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5 (2004), pp.35–56

Buscatto, Marie, 'Femme Dans Un Monde D'hommes Musiciens : Des Usages épistémologiques Du "Genre" de L'ethnographe', *Volume !*, n°4:1, 2005/1 pp.77-93

Buscatto, Marie, 'Leader au féminin ? Variations autour du jazz', *Cahiers du Genre*, n°48 (2010), pp.149–172

Buscatto, Marie, 'La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux', *Sociologie de l'Art*, OPuS 23&24 (2014), pp. 129–152

Buscatto, Marie, *Sociologies du genre* (Paris: A. Colin, 2014)

Buscatto, Marie, et Mary Leontsini, *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre* , Sociologie de l'art, OPuS 17 (Paris: L'Harmattan, 2011)

Buscatto, Marie, et Mary Leontsini, *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*, Sociologie de l'art, OPuS 18 (Paris: Harmattan, 2011)

Buscatto, Marie, et Catherine Marry, '« Le plafond de verre dans tous ses éclats ». La féminisation des professions supérieures au XXe siècle', *Sociologie du Travail*, n°51 (2009), 170–82

Buscatto, Marie, et Anne Monjaret, *Arts et jeux de genre*, Ethnologie française, n°161, 2016/1, (Paris: Presse universitaire de France, 2016)

Butler, Judith, *Trouble dans la genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus (Paris: Editions de la Découverte, 2005)

Cacouault-Bitaud, Marlaine, et Hyacinthe Ravet, *Les femmes, les arts et la culture: frontières artistiques, frontières de genre*, Travail, genre et sociétés, n°19.2008 (Paris: Armand Colin, 2008)

Caille, Jean-Paul, Sylvie Lemaire, et Marie-Claude Vrolant, 'Filles et garçons face à l'orientation', Ministère de l'Education Nationale, *Note d'information*, n°02 (2012)

Caille, Jean-Paul, et Sophie O'Prey, 'Estime de Soi et Réussite Scolaire Sept Ans Après L'entrée En Sixième', *Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de La Recherche*, 2005 <http://www.education.gouv.fr/cid2793/estime-de-soi-et-reussite-scolaire-sept-ans-apres-l-entree-en-sixieme.html>

Camus, Marianne, *Création Au Féminin*, Collection 'Kaléidoscopes' (Dijon: Centre Image/Texte/Langage : Éditions universitaires de Dijon, 2006), III

Cardon, Philippe, Danièle Kergoat, et Roland Pfefferkorn, *Chemins de L'émancipation et Rapports Sociaux de Sexe*, Le Genre Du Monde, Université de Strasbourg, Laboratoire 'Cultures et sociétés en Europe' (Paris: la Dispute, 2009)

Cardon, Vincent, et Olivier Pilmis, 'Des projets à la carrière: Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique', *Sociétés contemporaines*, n°91 (2013), pp. 43–65

Castel, Robert, *Les métamorphoses de la question sociale: une chronique du salariat*, Collection Folio/Essais; 349 (Paris: Gallimard, 1995)

Chardon, Olivier, Fabienne Daguet, et Emilie Vivas, 'Les Familles Monoparentales : Des Difficultés à Travailler et à Se Loger', *Insee Première*, 2008

Charles, Nicolas, et Hélène Garner, *Plafond de Verre : Les Déterminants de L'avancement de Carrière Des Cadres Féminins*, L'essentiel Travail Emploi (Centre d'analyse stratégique, Avril 2013)

Chevallier, Denis, Michel Bozon, Michelle Perrot, et Florence Rochefort, *Au Bazar Du Genre: Féminin-Masculin En Méditerranée* (Marseille : Paris: MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ; Textuel, 2013)

Chevandier, Christian, 'Vocation professionnelle : un concept efficient pour le XXe siècle ?', *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, 2009, pp.95–108

Chevillot, Anaïs, 'Invisibilisation des femmes artistes dans la figure professionnelle du créateur' (présenté aux 14ème Journées Internationales de Sociologie du Travail, Lille, 2014)

Chevillot, Anaïs, 'Au prêt sur gage', *Sociologie*, n°3, vol.6, 2015, pp.317-320

Coulangeon, Philippe, 'L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5 (2004), pp. 77–110

Coulangeon, Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Collection Repères sociologie, 418, Nouv. éd. (Paris: La Découverte, 2010)

Commaille, Jacques, *Les Stratégies Des Femmes: Travail, Famille et Politique*, Textes à L'appui (Paris: La *Découverte, 1993)*

Cousteau, Libie, '"Théorie Du Genre": L'école Sous Le Choc Du Boycott', *LExpress.fr*, 4 février 2014 <http://www.lexpress.fr/actualite/societe/theorie-du-genre-l-ecole-sous-le-choc-du-boycott_1320239.html>

Creissels, Anne, *Prêter Son Corps Au Mythe: Le Féminin et L'art Contemporain*, Les Marches Du Temps (Paris: Félin-Kiron, 2009)

Crenshaw, Kimberlé Williams, 'Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur', trad. Oristelle Bonnis, *Cahiers du Genre*, n°39 2005/2, pp.51–82

Dafflon Novelle, Anne, *Sexisme Dans La Littérature Enfantine : Quels Effets Pour Le Développement Des Enfants ?*
<http://www.cemea.asso.fr/aquoijouestu/fr/textesref/SexismeLitteratEnfants.htm >

Daguet, Fabienne, et Xavier Niel, 'Vivre en couple : la proportion de jeunes couples se stabilise', *INSEE Première*, n°1281 (INSEE, Février 2010)

Danner, Magali, et Gilles Galodé, 'L'insertion des femmes artistes : entre obstacles culturels et choix rationnels', *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, n°104 2008/4, pp.37–52

Darrieussecq, Marie, *Etre Ici Est Une Splendeur: Vie de Paula M. Becker* (Paris: P.O.L, 2016)

De Coster, Michel, *Sociologie du travail et gestion des ressources humaines* (De Boeck Supérieur, 1999)

Defosse, Claire, *Créatrices à l'oeuvre* (Souyri : Éd. Au fil du temps, 2013)

Delphy, Christine, *Pour Une Théorie Générale de L'exploitation: Des Différentes Formes D'extorsion de Travail Aujourd'hui*, Nouvelles Questions Féministes (Paris ; Québec : Éditions Syllepse ; M éditeur, 2015)

Denave, Sophie, *Reconstruire sa vie professionnelle: sociologie des bifurcations biographiques* (Paris : PUF, 2014)

Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Le livre de Poche (Paris : Grasset, 2007)

Détrez, Christine, *La construction sociale du corps*, Points Essais, 490 (Paris : Ed. du Seuil, 2002)

Détrez, Christine, *Femmes Du Maghreb, Une écriture à Soi* (Paris : La Dispute, 2012)

Détrez, Christine, *Les Femmes Peuvent-Elles être de Grands Hommes?: Sur L'effacement Des Femmes En Histoire, Des Arts et Des Sciences*, Egale à égal (Paris: Belin, 2016)

Détrez, Christine, et Anne Simon, *A Leur Corps Défendant: Les Femmes à L'épreuve Du Nouvel Ordre Moral* (Paris: Seuil, 2006)

Di Méo, Guy, *Les Murs Invisibles: Femmes, Genre et Géographie Sociale*, Recherches (Paris: Armand Colin, 2011)

Djakouane, Aurélien, 'La carrière du spectateur', *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, n°14 (2011) <http://temporalites.revues.org/1939>

Donnat, Olivier, 'La transmission des passions culturelles', *Enfances, Familles, Générations*, n°1 (2004)

Dorlin, Elsa, *Black feminism: anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000* (Paris: L'Harmattan, 2008)

Downs, Laura Lee, 'Salaires et valeur du travail', *Travail, genre et sociétés*, n° 15 (2006), pp.31–49

Dubar, Claude, *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: A. Colin, 2000)

Dufoulon, Serge, 'The logic of the Gift. From Local Traditional Exchange to Modern Globalization', *Sociological Problems (Социологически проблеми)*, n°3-4, 2011, pp .271–286

Dufoulon, Serge, *Femmes de Paroles: Une Ethnologie de La Voyance*, Collection Traversées (Paris: Editions Métailié, 1997)

Dumas, Marie-Hélène, *Femmes & Art Au XXe Siècle: Le Temps Des Défis*, Lunes Hors-Série, n°2 (Evreux: Lunes, 2000)

Dumont, Fabienne, 'Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs', *Histoire & mesure*, XXIII (2008), pp. 219–50

Dumont, Fabienne, *La Rébellion Du Deuxième Sexe: L'histoire de L'art Au Crible Des Théories Féministes Ango-Américaines (1970-2000)*, Collection Œuvres En Sociétés (Dijon, France: Les Presses du Réel, 2011)

Dumont, Fabienne, *Des Sorcières Comme Les Autres : Artistes et Féministes Dans La France Des Années 1970*, Cahiers Du Féminisme (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014)

Duru-Bellat, Marie, et Jean-Pierre Jarousse, 'Le masculin et le féminin dans les modèles éducatifs des parents', *Economie et statistique*, n°293 (1996), pp.77–93

Duru-Bellat, Marie, 'Les compétences non académiques en question', *Formation emploi*, n° 130 (2015), pp.13–29

Dutheil Pessin, Catherine, Alain Pessin, et Pascale Ancel, *Rites et rythmes de l'oeuvre II : actes du Colloque international de Grenoble, 27-29 novembre 2003*, Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble, (L'Harmattan, 2005)

Esquenazi, Jean-Pierre *Sociologie des publics* (Paris: La Découverte, 2009)

Faure, Sylvia, *Apprendre Par Corps: Socio-Anthropologie Des Techniques de Danse* (Paris: La Dispute, 2000)

Faure, Sylvia, et Marie-Carmen Garcia, *Culture Hip-Hop, Jeunes Des Cités et Politiques Publiques* (Paris: Dispute, 2005)

Faure, Sylvia, et Sylvie Tralongo, *Le travail artistique* (Paris: L'Harmattan, 2004)

Ferrarotti, Franco, 'La parole : mémoire et récit', *Sociétés*, n°87 (2005), pp.81-90

Ferrarotti, Franco, *Histoire et histoires de vie: La méthode biographique dans les sciences sociales*, Collection sociologies au quotidien (Paris: Librairie des méridiens, 1983)

Fidecaro, Agnese, et Stéphanie Lachat, *Profession : créatrice, la place des femmes dans le champ artistique : actes du colloque de l'Université de Genève, 18 et 19 juin 2004*, Existences et société (Lausanne: Antipodes, 2007)

Fleuriel, Sébastien, 'De la vocation artistique à la précarité: devenir professeur de danse jazz', *Sociologie de l'Art*, OPuS 15 (2010), pp.137–157

Foenkinos, David, *Charlotte : Roman* (Paris: Gallimard, 2014)

Fortino, Sabine, *La Mixité Au Travail*, Le Genre Du Monde (Paris: La Dispute, 2002)

Fraenkel, Béatrice, 'La signature : du signe à l'acte', *Sociétés & Représentations*, n° 25 (2008), pp.13–23

Fraisse, Geneviève, 'Le devenir sujet et la permanence de l'objet', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol.24, 2005/1, pp. 14–23

Fraisse, Geneviève, *La fabrique du féminisme : textes et entretiens* (Congé-sur-Orne : Le Passager clandestin, 2012)

Galerand, Elsa, et Danièle Kergoat, 'Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 27, 2008/2, pp.67–82

Garcia, Marie-Carmen, 'Représentations « genrées » et sexuation des pratiques circassiennes en milieu scolaire', *Sociétés & Représentations*, n°24 (2007), pp. 129–143

Garcia, Marie-Carmen, 'Approche critique de l'observation de dispositions genrées', *SociologieS*, 2015 <http://sociologies.revues.org/5102>

Garcia, Marie-Carmen, 'La légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles populaire', *Informations sociales*, n°190, 2015/4, pp.92–99

Gardey, Delphine, 'Histoires de pionnières', *Travail, genre et sociétés*, n°2 (2000), pp. 29–34

Gardey, Delphine, *Le Féminisme Change-T-Il Nos Vies?*, Petite Encyclopédie Critique (Paris: Textuel, 2011)

Gauchet, Marcel, 'Trois figures de l'individu', *Le Débat*, n° 160 (2010), pp.72–78

Gaze, Delia, *Dictionary of Women Artists*, 2 vols. (London ; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), I

Goffman, Erving, 'La ritualisation de la féminité', *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°14 (1977), pp. 34–50

Goffman, Erving, *Façons de parler*, Le sens commun (Paris: Ed. de Minuit, 1971)

Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Le sens commun (Paris: Ed. de Minuit, 1974)

Goffman, Erving, *Stigmate*, trad. Alain Kihm (Paris: Ed. de Minuit, 1975)

Goffman, Erving, *L'arrangement des sexes*, trad. Hervé Maury (Paris: La Dispute, 2002)

Gonnard, Catherine, et Elisabeth Lebovici, *Femmes Artistes / Artistes Femmes: Paris, de 1880 à Nos Jours* (Paris: Hazan, 2007)

Gothuey, Julie, François Oudin, Quidora Morales La Mura, Thomas Pierre, Sabrina Sinigaglia-Amadio, et Jérémy Sinigaglia, *Enquêter sur le genre terrains et pratiques* (Nancy: Presses universitaires de Nancy : Editions universitaires de Lorraine, 2012)

Gouyon, Marie, *Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture*, Culture Chiffres (Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2015)

Gouyon, Marie, et Frédérique Patureau, 'Les Métiers Artistiques : Des Conditions D'emploi Spécifiques, Des Disparités de Revenus Marquées.', in *France, Portrait Social*, Insee Références, édition 2013 (Insee, 2013)

Graham, Mayo, *Some Canadian Women Artists : Quelques Artistes Canadiennes* (Ottawa: National Gallery of Canada, A National Museum of Canada, 1975)

Gravereau, Sophie, 'Les ateliers-boutiques. Un monde de l'art en construction', *Ethnologie française*, n°42 (2012), pp. 453–60

Guichard-Claudic, Yvonne, et Danièle Kergoat, *Inversion du genre corps au travail et travail des corps*, Cahiers du Genre n°42 (Paris: Éd. l'Harmattan, 2007)

Guichard-Claudic, Yvonne, Danièle Kergoat, et Alain Vilbrod, *L'inversion du genre: quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008)

Guilbert, Madeleine, *Les Fonctions des femmes dans l'industrie* (Paris, France, Pays-Bas: Mouton, 1966)

Hagen, Susanne van, Exposition Art'Fab. L'Art, la Femme, l'Europe, et Été Culturel de Saint-Tropez, *Art'Fab: l'art, la femme, l'Europe (exposition organisée dans le cadre de la première*

édition de l'Eté Culturel de Saint-Tropez, présentée du 11 juillet au 15 octobre 2006 à Saint-Tropez) (Paris: Edigroup/Terrail, 2006)

Heinich, Nathalie, 'L'Art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs', *Hermès, La Revue*, n°20, 1996/2, pp.193–204

Heinich, Nathalie, 'La signature comme indicateur d'artification', *Sociétés & Représentations*, n°25 (2008), pp.97–106

Heinich, Nathalie, 'Avoir un don. Du don en régime de singularité', *Revue du MAUSS*, n°41 (2013), pp.235–240

Heinich, Nathalie, *Etre écrivain: Création et Identité*, Armillaire (Paris: La Découverte, 2000)

Heinich, Nathalie, *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (Paris: Klincksieck, 2005)

Heinich, Nathalie, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Gallimard, 2005)

Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro, *De L'artification: Enquêtes Sur Le Passage à L'art*, Cas de Figure, 20 (Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012)

Hennion, Antoine, 'Aussi vite que possible… La virtuosité, une vérité de la performance musicale ?', *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, n°35, 2011 <https://ateliers.revues.org/8764>

Henriot-Van Zanten, Agnès, 'Stratégies utilitaristes et stratégies identitaires des parents vis-à-vis de l'école : une relecture critique des analyses sociologiques', *Lien social et Politiques*, n°35 (1996), pp.125–135

Héritier, Françoise, *Hommes, femmes la construction de la différence* (Paris: Le Pommier : Universcience éditions, 2010)

Héritier, Françoise, *La Différence Des Sexes*, Les Petites Conférences (Montrouge: Bayard, 2010)

Hess, Thomas B., et Elizabeth C. Baker, *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History* (Macmillan, 1973)

Hochschild, Arlie Russell, *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, 20th anniversary ed. (Berkeley, Calif: University of California Press, 2003)

Hughes, Everett Cherrington, *Le Regard Sociologique: Essais Choisis*, trad. Jean-Michel Chapoulie, Recherches D'histoire et de Sciences Sociales, 70 (Paris: Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996)

Institut national d'histoire de l'art, *Genre et histoire de l'art : Les questions de genre dérangent-elles encore l'histoire de l'art en France ?*, Perspective, 2007/4 (Paris: A. Colin : INHA, 2008)

'Intermittents du spectacle : un statut à défendre', *Le Monde.fr*, 28 Avril 2016

<http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/04/28/intermittents-du-spectacle-une-precarite-confortable-et-un-statut-a-defendre_4910609_3246.html>

Jan-Ré, Mélody, *Créations : Le Genre à L'oeuvre, Volume 2*, Logiques Sociales (Paris : L'Harmattan, 2012)

Jonas, Irène, et Djaouida Séhili, 'Les nouvelles images d'Épinal : émancipation ou aliénation féminines ?', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol.27 (2008), pp. 39–52

Jouët, Josiane, 'Technologies de communication et genre: Des relations en construction', *Réseaux*, n°120 (2003), pp. 53–86

Kaufmann, Jean-Claude, *L'entretien compréhensif* (Paris: Armand Colin, 2004)

Kergoat, Danièle, *Se battre, disent-elles...* (Paris: La Dispute, 2012)

Kris, Ernst, et Otto Kurz, *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie : un essai historique* (Paris: Rivages, 1987)

Labry, Manon, 'Riot Grrrls américaines et réseaux féministes « underground » français', *Multitudes*, n°42, 2010/3, pp.60–66

Lacroix, Bernard, 'Les discours communautaires', *Revue française de science politique*, vol.24, n°3 (1974), pp.526-558

Lahire, Bernard, 'Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « détester la part populaire de soi »', *Hermès, La Revue*, n° 42 (2005), pp.137–143

Lahire, Bernard, 'La transmission familiale de l'ordre inégal des choses', *Regards croisés sur l'économie*, n° 7 (2010), pp.203–210

Lahire, Bernard, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action* Collection Essais & Recherches (Paris: Nathan, 2001)

Lahire, Bernard, *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*, Collection Essais & Recherches (Paris: Nathan, 2002)

Lahire, Bernard, *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*, Textes à l'appui / Laboratoire des sciences sociales, (Paris: La Découverte, 2004)

Lahire, Bernard, *La Condition Littéraire: La Double Vie Des écrivains*, Textes à L'appui / Laboratoire Des Sciences Sociales, (Paris: La Découverte, 2006)

Lapierre, Alexandra, *Artemisia Gentileschi : 'Ce qu'une femme sait faire !'*, Découvertes Gallimard ; Hors Série (Paris : Gallimard, 2012)

Larue, Anne, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Beaux livres (Paris: Max Milo, 2014)

Laufer, Jacqueline, 'Femmes et carrières : la question du plafond de verre', *Revue française de gestion*, n°151 (2004), pp.117–127

Laufer, Jacqueline, *L'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes*, Collection Repères Sociologie, 644 (Paris: La Découverte, 2014)

Laufer, Jacqueline, Catherine Marry, et Margaret Maruani, *Le travail du genre: les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexe*, Centre national de la recherche scientifique (France), Collection 'Recherches' (Paris: La Découverte/MAGE, 2003)

Le 19, Centre régional d'art contemporain (Montbéliard, France), *Et Toutes Elles Réinventent Le Monde* (Montbéliard: Le 19, centre régional d'art contemporain de Montbéliard, 2003)

Lebovici, Élisabeth, et Giovanna Zapperi, 'Découvertes excitantes', *Multitudes*, n°31, 2007/4, pp.191–200

Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Diego et Frida*, Collection Folio, 2746 (Paris: Gallimard, 2009)

Le Coq, Sophie, 'Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ?', *Sociologie de l'Art*, OPuS 5 (2004), pp. 111–31

Le Coq, Sophie, *Raisons D'artistes: Essai Anthroposociologique Sur La Singularité Artistique*, Logiques Sociales (Paris, France: Harmattan, 2002)

Le Feuvre, Nicky, Natalie Benelli, et Séverine Rey, 'Relationnels, les métiers de service ?', *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 31 (2012), 4–12

Le Feuvre, Nicky, et Cécile Guillaume, 'Les processus de féminisation au travail : entre différenciation, assimilation et « dépassement du genre »', *Sociologies pratiques*, n°14, 2007/1, pp. 11–15

Lefèvre, Nicolas, 'Construction sociale du don et de la vocation de cycliste', *Sociétés contemporaines*, n°80 (2010), pp. 47–71

Léger, Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (Paris: Gallimard, 2013)

L'enquête Auteurs : Les Résultats Statistiques (États Généraux de la Bande Dessinée, 2015)

Lévi-Strauss, Claude, *L'Identité : Séminaire Interdisciplinaire*, Figures (Paris: B. Grasset, 1977)

Liot, Françoise, *Le Métier D'artiste: Les Transformations de La Profession Artistique Face Aux Politiques de Soutien à La Création*, Logiques Sociales (Paris, France: Harmattan, 2004)

Lippard, Lucy Rowland, *Issue: Social Strategies by Women Artists: An Exhibition*, Institute of Contemporary Arts (London, England) (London: Institute of Contemporary Arts, 1980)

Löwy, Ilana, et Catherine Marry, *Pour En Finir Avec La Domination Masculine: De A à Z* (Paris: Empêcheurs de penser en rond, 2007)

Lutinier, Bruno, Bruno Dietsch, et Marie-Françoise Sotto, 'Formations Artistiques, Culturelles et En Communication En 2009 : 155 000 étudiants Dans Des Filières Très Diversifiées', *Culture Chiffres - Transmission et Légitimation*, Département des études, de la prospective et des statistiques, n°5 (2011)

Mahaffy, Kimberly, 'Girls' Low Self-Esteem: How Is It Related to Later Socioeconomic Achievements?', *Gender & Society*, n°18 (2004), pp.309–327

Maison de l'image (Grenoble), et Sabrina Camus, *Sur la route: Dorothea Lange, Migrant farmers [exposition, Grenoble, Ancien Musée de peinture, place de Verdun, 7-25 mai 2014]* (Grenoble : la Maison de l'image, 2014)

Maison de l'image (Grenoble), *(Auto)portrait : sur les traces de Vivian Maier [exposition, Grenoble, Ancien Musée de peinture, place de Verdun, 29 octobre-22 novembre 2015]* (Grenoble : la Maison de l'image, 2015)

Marguin, Séverine, 'Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain', *SociologieS*, 2013 <http://sociologies.revues.org/4466>

Martinelli, Bruno,'Sous le regard de l'apprenti. Paliers de savoir et d'insertion chez les forgerons Moose du Yatenga (Burkina Faso)', *Techniques & culture*, 1997, pp. 9–47

Martinelli, Bruno, 'La Mémoire En Travail : A Propos de La Forge Au Burkina-Fasso', *Les Territoires Du Travail*, 1998, pp.65–76

Martuccelli, Danilo, *Forgé Par L'épreuve: L'individu Dans La France Contemporaine*, Collection Individu et Société (Paris: Colin, 2006)

Maruani, Margaret, 'Hommes et femmes au travail', *Projet*, n°287 (2005), pp. 37–42

Maruani, Margaret, *Travail et emploi des femmes*, Repères (Paris: Découverte, 2006)

Maruani, Margaret, *Travail et Genre Dans Le Monde: L'état Des Savoirs*, L'état Des Savoirs (Paris: La Découverte Editions, 2013)

Maruani, Margaret, et Chantal Nicole-Drancourt, *Au Labeur Des Dames: Métiers Masculins, Emplois Féminins*, Collection Mouvement (Paris: Syros/Alternatives, 1989)

Maspero, François, *L'ombre D'une Photographe, Gerda Taro*, Fiction & Cie (Paris: Seuil, 2006).

Masson, Luc, 'Dossier : Avez-vous eu des enfants ? Si oui, combien ?', *France, portail social – Edition 2013* (INSEE, 2013)

Mathieu, Lilian, 'Prostituées et féministes en 1975 et 2002 : l'impossible reconduction d'une alliance', *Travail, genre et sociétés*, n°10, 2003/10, pp.31–48

Mattiussi, Véronique, et Mireille Rosambert, *Camille Claudel, Itinéraire D'une Insoumise* (Paris: Le Cavalier bleu, 2014)

Mauger, Gérard, *L'accès à La Vie D'artiste: Sélection et Consécration Artistiques*, Collection Champ Social (Bellecombe-en-Bauges: Croquant, 2006)

Mauss, Marcel, 'Les techniques du corps', *Journal de Psychologie*, xxxii (1935)

McCauley, Anne, 'Épouses des hommes et épouses de l'art', trad. Marine Sangis, *Études*

photographiques, n°28 (2011), pp.6–50

Mead, Margaret, *L'Un et l'autre sexe*, trad. Claudia Ancelot et Henriette Etienne, Folio Essais (Paris: Denoël/Gonthier, 1988)

Menger, Pierre-Michel, 'Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle.', *Revue Française de Sociologie*, n°32, 1991/1, pp.61–74

Menger, Pierre-Michel, *La différence, la concurrence et la disproportion: sociologie du travail créateur ; [leçon inaugurale prononcée le jeudi 9 janvier 2014]*, Leçons inaugurales du Collège de France, 242 (Paris: Fayard, 2014)

Menger, Pierre-Michel, *Portrait de L'artiste En Travailleur: Métamorphoses Du Capitalisme*, La République Des Idées (Paris: Seuil, 2002)

Menger, Pierre-Michel, *Le Travail Créateur* (Paris: Le Seuil, 2009)

Mennesson, Christine, 'Les femmes guides de haute montagne : modes d'engagement et rapports au métier', *Travail, genre et sociétés*, n°13 (2005), pp. 117–37

Mézil, Éric, *Les papesses: Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde De Bruyckere, Camille Claudel*, Collection Lambert (Avignon, France) et RMG, Palais des papes, Collection Lambert, 1ère édition (Arles : Avignon: Actes sud ; Collection Lambert, 2013)

Morineau, Camille, *Elles@centrepompidou*, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Paris) (Paris: Éd. du Centre Pompidou, 2009)

Morineau, Camille, *Artistes Femmes, de 1905 à Nos Jours* (Paris: Centre Pompidou, 2010)

Moulin, Raymonde, *L' Artiste, L'institution et Le Marché*, Champs, 629 (Paris: Flammarion, 1997)

Moulin, Raymonde, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier, et Fernando Porto-Vazquez, *Les Artistes: essai de morphologie sociale* (Documentation française, 1985)

Musée Marmottan, *Femmes Peintres et Salons Au Temps de Proust: De Madeleine Lemaire à Berthe Morisot* (Paris: Hazan : Musée Marmottan Monet, 2010)

Musée Paul Dini, *Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte: Les Femmes Peintres et L'avant-Garde, 1900-1930* (Paris : Villefranche-sur-Saône: Somogy ; Musée Paul-Dini, 2006)

Nadja, *Les filles de Montparnasse - Tomes 1 à 4* (Paris: Olivius, 2012)

Naudier, Delphine, 'L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique', *Sociétés contemporaines*, n°44, 2001/4, pp.57–73

Naudier, Delphine, 'Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées', *Sociétés contemporaines*, n°78, 2010/2, pp.39–63

Nicolas-Le Strat, Pascal, *Une Sociologie Du Travail Artistique: Artistes et Créativité Diffuse*,

Collection Logiques Sociales (Paris: L'Harmattan, 1998)

Nochlin, Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais* (J. Chambon, 1993)

Observatoire 2016 de L'égalité Entre Femmes et Hommes Dans La Culture et La Communication (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016)

Ochoa, María, *Creative Collectives: Chicana Painters Working in Community*, 1st ed (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003)

Octobre, Sylvie, 'La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille', *Cahiers du Genre*, n°49 (2010), pp.55–76

Octobre, Sylvie, *Questions de genre, questions de culture* (Paris; Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études de la prospective et des statistiques ; La Documentation Française, 2014)

Octobre, Sylvie, Christine Détrez, Pierre Mercklé, et Nathalie Berthomier, 'La diversification des formes de la transmission culturelle : quelques éléments de réflexion à partir d'une enquête longitudinale sur les pratiques culturelles des adolescents', *Recherches familiales*, n°8 (2011), pp.71–80

Octobre, Sylvie, et Dominique Pasquier, *Pratiques culturelles et enfance sous le regard du genre*, Réseaux, n°168-169 (Paris: La Découverte, 2011), xxix

Orlan, *Ceci Est Mon Corps... Ceci Est Mon Logiciel: Entre Cultures Occidentale et Non Occidentale*, Cahiers Du Midi (Limoges ; Paris: Al Dante ; Aka, 2011)

Osuch, Dominique, et Sandrine Martin, *Niki de Saint Phalle : le jardin des secrets* (Paris: Casterman, 2014)

Où sont les femmes ? saison 2015-2016 (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, août 2015)

Paradeise, Catherine, 'Les métiers du comédien', in *Actes du Séminaire Contradictions et Dynamique des Organisations* (Fédération de recherches sur les organisations et leur gestion: Centre de Recherche en Gestion / Ecole Polytechnique, 1999), pp.7–24

Pasquier, Dominique, 'Carrières de femmes : l'art et la manière', *Sociologie du travail*, n°25 (1983), pp.418–431

Péquignot, Bruno, 'De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation', *Communications*, n°92 (2013), pp.9–20

Périvier, Hélène, et Rachel Silvera, *Maudite conciliation,* Travail, genre et sociétés, n° 24 (2010)

Perrenoud, Marc, 'La figure du musicos: Musiques populaires contemporaines et pratique de masse', *Ethnologie française*, n°33 (2003), pp.683–88

Perrenoud, Marc, *Les Musicos: Enquête Sur Des Musiciens Ordinaires*, Textes à L'appui. Série

‘Enquêtes de Terrain’ (Paris : Découverte, 2007)

Perrot, Michelle, *Femmes Publiques* (Paris: Textuel, 1997)

Perrot, Michelle, *Les femmes ou Les silences de l’histoire* (Paris: Flammarion, 1998)

Perrot, Michelle, *Mon histoire des femmes* (Paris: Seuil : France Culture, 2006)

Perrot, Michelle, *Mélancolie Ouvrière*, Nos Héroïnes (Paris: Bernard Grasset, 2012)

Pinet, Hélène, et Reine-Marie Paris, *Camille Claudel: Le Génie Est Comme Un Miroir*, Découvertes Gallimard ; Arts, 444 (Paris: Gallimard, 2003)

Poullaouec, Tristan, ‘Les familles ouvrières face au devenir de leurs enfants’, *Economie et statistique*, n°371 (2004), pp.3–22

Prat, Reine, *Pour Une plus Grande et Une Meilleure Visibilité Des Diverses Composantes de La Population Française Dans Le Secteur Du Spectacle Vivant : Pour L’égal Accès Des Femmes et Des Hommes Aux Postes de Responsabilité, Aux Lieux de Décision, à La Maîtrise de La Représentation* (Mission EgalitéS, mai 2006) <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf>

Proust, Serge, ‘La communauté théâtrale: Entreprises théâtrales et idéal de la troupe’, *Revue française de sociologie*, n°44 (2003), pp.93–113

Pruvost, Geneviève, ‘Le cas de la féminisation de la Police nationale’, *Idées économiques et sociales*, n°153 (2008), pp.9–19

Pruvost, Geneviève, *Profession : policier. Sexe : féminin* (Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2015)

Pulcini, Elena, ‘Donner le care’, *Revue du MAUSS*, n° 39 (2012), pp.49–66

Ramseyer, Mickaël, et Hélène Guétat-Bernard, ‘Inégalités de genre en Beaujolais viticole’, *Pour*, n°222, 2014/2, pp.135–146

Rannou, Janine, et Ionela Roharik, ‘La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique’, *Travail, genre et art*, Documents de travail (ENS Jourdan Paris: MAGE-CNRS, 2008), XIII, pp.91–106

Rannou, Janine, et Ionela Roharik, *Les danseurs: un métier d’engagement*, Questions de culture (Paris: Documentation française, 2006)

Ratier, Gilles, *2015 : L’année de La Rationalisation* (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée, 2015)

Ravet, Hyacinthe, ‘Professionnalisation féminine et féminisation d’une profession : les artistes interprètes de musique’, *Travail, genre et sociétés*, n°9 (2003), pp.173–95

Ravet, Hyacinthe, *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, Autrement Collection

mutations Sexe en tous genres, 266 (Paris: Autrement, 2011)

Rollet, Brigitte, et Delphine Naudier, *Genre et Légitimité Culturelle: Quelle Reconnaissance Pour Les Femmes*, Bibliothèque Du Féminisme (Paris: L'Harmattan, 2007)

Saladin d'Anglure, Bernard, *Etre et Renaître Inuit, Homme, Femme Ou Chamane*, Le Langage Des Contes (Paris: Gallimard, 2006)

Salamero, Emilie, et Nadine Haschar-Noé, 'Fabriquer un artiste-créateur: Formes et effets des dispositifs de socialisation à la création dans les écoles professionnelles de cirque', *Sociologie de l'Art*, OPuS 17 (2011), pp.75–94

Samoyault, Tiphaine, *La Main Négative: Récit*, Collection Interférences (Paris: Argol, 2008)

Sapiro, Gisèle, *Vocations artistiques*, Actes de la recherche en sciences sociales / publ. avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme et de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 168.2007 (Paris: Seuil, 2007)

Schlanger, Judith, *La Vocation*, La Couleur de La Vie (Paris: Seuil, 1997)

Schweitzer, Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles* (Paris: Odile Jacob, 2002)

Scott, Joan Wallach, *De l'utilité du genre*, trad. Claude Servan-Schreiber (Paris: Fayard, 2012)

Semaines sociales de France, *Hommes et femmes, la nouvelle donne: actes de la 87e session des Semaines sociales de France, Parc floral de Paris, 23-25 novembre 2012*. (Montrouge: Bayard, 2013)

Sencébé, Yannick, 'Être ici, être d'ici', *Ethnologie française*, n°34 (2004), pp.23–29

Shapiro, Roberta, 'Qu'est-ce que l'artification ?' (présenté au Congrès de l'AISLF 'L'individu social', Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, 2004)

de Singly, François,'Le masculin pluriel', *Travail, genre et sociétés*, n°29 (2013), pp.161–168

de Singly, François, *Fortune et infortune de la femme mariée: sociologie des effets de la vie conjugale* (Paris: Presses universitaires de France, 2004)

Sinigaglia, Jérémy, 'Le bonheur comme rétribution du travail artistique: De l'injonction à l'incorporation d'une norme', *Sociétés contemporaines*, n°91 (2013), pp.17–42

Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia, 'Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques', *Cahiers du Genre*, n°59 (2015), pp.195–215

Smith, Patti, *Just kids*, trad. Héloïse Esquié (Paris: Denoël, 2010)

Sniter, Christel, *Les Femmes Célèbres Sont-Elles de Grands Hommes Comme Les Autres?*, Silex (Grâne: Créaphis, 2012)

Sofio, Séverine, Perin Emel Yavuz, et Pascale Molinier, *Genre, féminisme et valeur de l'art,* Cahiers

du Genre, n°43 (Paris: Éd. l'Harmattan, 2007)

Spradley, James P, et Brenda J Mann, *Les bars, les femmes et la culture: femmes au travail dans un monde d'hommes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1979)

Suaud, Charles, 'Contribution à Une Sociologie de La Vocation: Destin Religieux et Projet Scolaire', *Revue Française de Sociologie*, n°15 (1974), pp.75–111

Sulter, Maud, *Echo: Works by Women Artists 1850-1940: [London: Tate Gallery, Liverpool: 23 August-29 September, 1991]* (London: Tate Gallery Liverpool, 1991)

Tabet, Paola, 'Les Mains, les outils, les armes', *L'Homme*, n°19 (1979), pp.5–61

Van Der Stighelen, Katlijne, Mirjam Westen, et Maaike Meijer, *A chacun sa grâce : femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Belgium) et Museum voor Moderne Kunst Arnhem (Gand; Amsterdam; Paris: Ludion ; Flammarion, 1999)

Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire la laveuse, la couturière, la cuisinière* (Paris: Gallimard, 1979)

Vessilier-Ressi, Michèle, *La Condition D'artiste: Regards Sur L'art, L'argent et La Société: Les écrivains, Peintres, Sculpteurs, Graphistes, Cinéastes, Photographes, Compositeurs-- Vus Par Eux-Mêmes--* (Paris: Maxima : Diffusion, Presses universitaires de France, 1997)

Villagordo, Éric, *L'artiste En Action: Vers Une Sociologie de La Pratique Artistique*, Collection Logiques Sociales. Série Sociologie Des Arts (Paris: L'Harmattan, 2012)

Voegtli, Michaël, 'Du Jeu dans le Je : ruptures biographiques et travail de mise en cohérence', *Lien social et Politiques*, n°51 (2004), pp.145–158

Vouillot, Françoise, *Les métiers ont-ils un sexe ? pour sortir des sentiers battus de l'orientation des filles et des garçons* (Paris: Belin, 2014)

Wacquant, Loïc, *Corps et âme: carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (Agone, 2002)

Weber, Max, *Le savant et le politique*, 1919 <http://www.uqac.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Weber/savant_politique/Le_savant.html>

Wittig, Monique, *La pensée straight* (Paris: Éd. Amsterdam, 2007)

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux (Paris: 10-18, 1951)

Woolf, Virginia, *Un lieu à soi*, trad. Marie Darrieussecq (Paris: Denoël, 2016)

Zaytseva, Anna, '« À la scène comme à la ville » : engagements multiples des musiciens underground', *Ethnologie française*, n°38 (2008), pp.129–37

Zolesio, Emmanuelle, 'Des femmes dans un métier d'hommes : l'apprentissage de la chirurgie',

Travail, genre et sociétés, n°22 (2009), pp.117–133

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : Grille d'entretien

ANNEXE 2 : Tableau récapitulatif des enquêtées

ANNEXE 1 : Grille d'entretien

CARRIERE

APPRENTISSAGE ET FORMATION

1. Quand avez-vous commencé à vous intéresser à [l'art pratiqué : musique, théâtre, dessin animé, peinture, danse] ? Avec qui ? Quoi ?
2. Quand est-ce que vous avez eu envie de vous y mettre [de pratiquer l'art en question] ? Quel contexte ? Comment ? Pourquoi ?
3. Est-ce que vous pouvez me parler de votre première réalisation [première œuvre] ?

DEFINITION DE L'ACTIVITE ARTISTIQUE

4. Depuis cette première œuvre que s'est-il passé ? Où en êtes-vous aujourd'hui ? Comment ce parcours s'est-il déroulé (collaboration, influences, personnes clés, structure, institution, écoles,...) ?

LA PRODUCTION, LES ŒUVRES

COMPOSITION

5. Comment ça se passe quand on crée [une œuvre] ? Quelles sont les inspirations, quelles collaborations, quelles structures, à quel moment ? Quelques exemples significatifs ?
6. Quel est le travail préparatoire (croquis, notes, enregistrements, souvenirs, mémoires) ? Où ? Quand ? Comment ?

RAPPORT A L'ŒUVRE

7. Quel regard portez-vous sur vos productions passées ?
8. Quels projets en cours vous tiennent à cœur ?
9. Quels projets aimeriez-vous réaliser ?

RAPPORT AU MONDE

SITUATION SOCIALE

10. Quel est votre statut aujourd'hui [ou celui auquel vous aspirez] ? Comment gagnez-vous votre vie [ou comptez-vous la gagner autour de votre activité artistique] ? Si intermittence faire détailler les métiers subsidiaires à la « création pure et dure » (cours, travail administratif, travail alimentaire ou proche de la pratique artistique).
11. Comment conciliez-vous vie privée et vie professionnelle ? Quels sont les lieux et les temps de travail ?

REGARD SUR LES AUTRES

12. Quel regard portez-vous sur les artistes qui appartiennent au même domaine que vous ?
13. Y avait-il des antécédents de goûts, de parcours artistiques dans votre famille, vos proches ? Si non profession des parents ?

QUESTION DE RECONNAISSANCE

14. Comment considérez-vous votre parcours artistique aujourd'hui par rapport à vos ambitions de départ ? Comment le voyez-vous évoluer dans l'avenir ?
15. Pensez-vous que le fait d'être une femme ait influencé votre parcours ? Pourquoi ? Comment ?

ANNEXE 2 : Tableau récapitulatif des enquêtées

	Prénom	Profession des parents	Formation	Statut	Situation familiale
1	Chantal	Père : technico-commercial Mère : employée d'assurance	Baccalauréat	Intermittente (depuis plusieurs années) au sein d'une seule cie	Pas de conjoint pas d'enfant.
2	Annie	Père : employé d'assurance puis moniteur d'auto-école Mère : sans profession	Baccalauréat Etudes Psychomotricité	Intermittente (depuis plusieurs années) mais incertaine d'avoir le nb d'heures permettant d'avoir le statut au moment de l'entretien + formatrice théâtre	Pas de conjoint pas d'enfant.
3	Sandrine	Père : géomètre + photographe amateur Mère : plusieurs métiers (enseignante, commerçante, tourisme,...)	Information et communication CAP photo école privée	Travailleuse indépendante aux B.N.C., AGESSA, droits d'auteurs + intervenante photo en milieu scolaire	Conjoint exerçant une profession artistique. Un enfant.
4	Rosalie	Parents agriculteurs	bac STT, DUT communication puis CAP photo dans une école privée renommée	Travailleuse indépendante aux B.N.C., AGESSA, droits d'auteurs + intervenante photo auprès d'assos	Pas de conjoint pas d'enfant.
5	Morgane	Père : fonctionnaire de police Mère : NC	Bac L., Maîtrise d'arts plastiques	Inscrite à la maison des artistes mais en déficit + formatrice auprès d'enfants	Conjoint exerçant une profession non-artistique. 2 enfants.
6	Séverine	Père : menuisier Mère : employée de banque	Fac de lettres puis CAP photo en cours du soir	Inscrite à la maison des artistes, travaille avec une galerie en ligne et sur un marché de la création de manière régulière	Compagnon exerçant une profession non-artistique. Une fille d'une union précédente.
7	Inès	Père : employé EDF Mère : orthophoniste	Bac L. par correspondance	Intermittente (depuis quelques années) pour	Pas de conjoint pas d'enfant.

				plusieurs employeurs	
8	Pauline	Educateurs	Fac d'arts du spectacle	Intermittente (depuis quelques années) pour plusieurs employeurs + droits d'auteur	Compagnon exerçant une profession de médiation culturelle, pas d'enfant.
9	Ielena	Mère : infirmière Père : *« petits boulots »*	DEUG arts du spectacle DEUG sociologie école de théâtre privée	R.S.A. après quelques années d'intermittence par manque d'heures	Conjoint exerçant une profession non-artistique. Pas d'enfant.
10	Corine	NC	CAPES scientifique	Intermittente (depuis moins d'un an) au sein de la cie qu'elle dirige + intervenante en milieu carcéral	Pas de conjoint pas d'enfant.
11	Berthille	Mère : prof d'anglais Père : professeur dans une école d'ingénieur	Beaux-Arts	R.S.A. après quelques années d'intermittence par manque d'heures	Pas de conjoint pas d'enfant.
12	Nolwenn	Père : Artisan dans le bâtiment Mère : ?	Beaux-Arts	Régime des indépendants + contractuelle éduc.nat. à mi-temps + formatrice gravure pour une asso	Pas de conjoint pas d'enfant.
13	Anaëlle	Enseignants spécialisés en primaire	Conservatoire Fac de musicologie	R.S.A. après plusieurs années d'intermittence faute d'heures	Pas de conjoint. Une fille.
14	Louise	Dentiste et médecin	Bac F12 (arts appliqués) Arts Décoratifs	Micro-entreprise, BNC, AGESSA, plusieurs éditeurs + intervenante en milieu scolaire	Conjoint exerçant une profession para-artistique. 2 enfants.
15	Claudine	Père : sculpteur sur bois Mère : NC	Diplôme d'état de professeur de danse	Directrice de sa propre cie + prof de danse dans une école privée	Pas de conjoint. Une fille et un petit-fils.
16	Faustine	Mère : graphiste	Maîtrise sociologie	Intermittente	Pas de conjoint pas

		Père : médecin hospitalier		(depuis quelques années) pour plusieurs employeurs + formatrice	d'enfant.
17	Loubna	NC	Formation de bibliothécaire	Formatrice dans le privé + indépendante	Pas de conjoint. 3 enfants.
18	Lydie	Père : technicien informatique Mère : blanchisseuse	Ecole d'ingénieur Conservatoire + Stages de musique	Intermittente + formatrice dans une association	Pas de conjoint pas d'enfant.
19	Julie	Père : directeur financier Mère : *« dans le social »*	Etudes supérieures en philo	Metteuse en scène + Droits d'auteurs + Formatrice dans des ateliers d'écriture	Pas de conjoint pas d'enfant.
20	Gisèle	Père : publicitaire Mère : NC	Licence Philo Beaux-Arts	Maison des artistes	Un compagnon exerçant une activité para-artistique. Pas d'enfant.
21	Aurélie	Père : NC Mère : agent immobilier	Bac L., Fac arts du spectacle	Etudiante	Conjoint : infographiste Pas d'enfant.
22	Maylis	Père : journaliste Mère : artisan	Ecole de cirque	Intermittente (depuis quelques années) pour plusieurs employeurs	Pas de conjoint pas d'enfant.
23	Suzanne	Père : éducateur + musicien amateur Mère : institutrice	Sport-études Ecole de danse	Intermittente (depuis quelques années) pour plusieurs employeurs	Pas de conjoint pas d'enfant.