



HAL
open science

Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux

Lénaïg Lozano

► **To cite this version:**

Lénaïg Lozano. Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux. Art et histoire de l'art. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2021. Français. NNT : 2021BRES0041 . tel-03630564

HAL Id: tel-03630564

<https://theses.hal.science/tel-03630564v1>

Submitted on 5 Apr 2022

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

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

THÈSE DE DOCTORAT

L'UNIVERSITÉ
DE BRETAGNE OCCIDENTALE

ÉCOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Arts du spectacle*

Par

Lénaïg LOZANO

Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 25 juin 2021
Unité de recherche : CRBC

Rapporteurs avant soutenance :

Lionel ARNAUD - Professeur de sociologie
Université de Toulouse 3

Robert A. STEBBINS - Professeur émérite de sociologie
Université de Calgary (Canada)

Composition du Jury :

Lionel ARNAUD - Professeur de sociologie
Université de Toulouse 3

Nelly BLANCHARD - Directrice de thèse
Professeure de breton
Université de Bretagne Occidentale

Aaron A. FOX - Associate Professor de musique / musicologie
Columbia University (USA)

Isabelle LE CORFF – Présidente du Jury
Professeure en arts / études cinématographiques
Université de Bretagne Occidentale

Annick MADEC - Maître de conférences en sociologie
Université de Bretagne Occidentale

Robert A. STEBBINS - Professeur émérite de sociologie
Université de Calgary (Canada)

Invité

Philippe BERTHELOT - Professionnel de la culture / ancien inspecteur musique en charge des musiques actuelles au Ministère de la culture (DGCA)

"Je suis bien persuadé qu'il y a en tout être humain un immense fond de créations et d'interprétations mentales de la plus haute valeur qui soit, et bien plus qu'il n'en faut pour susciter dans le domaine artistique une œuvre d'immense ampleur, si les circonstances, si les conditions extérieures viennent par hasard à se trouver réunies pour que cet individu s'éprenne d'œuvrer dans ce sens. Je crois fausses les idées, cependant fort répandues, et selon lesquelles de rares hommes, marqués par le destin, auraient le privilège d'un monde intérieur qui vaille la peine de l'extérioriser. Ce n'est pas le pouvoir d'invention personnelle qui manque : il est la denrée la plus répandue du monde partout où il y a de l'homme. Ce qui manque à chacun qui veut faire de l'art, c'est premièrement d'y faire appel ; c'est en second lieu de savoir disposer les voies pour qu'il se manifeste sans réfraction. Ce n'est pas la musique, qui ne manque jamais ou qui n'est pas bonne, c'est la flûte.¹ "

¹ Dubuffet, Jean. « Prospectus et tous écrits suivants », *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, (1967) 1973, pp.96-97.

Remerciements

« The social scientist who manages to finish a field project is indebted to many people. For it is only with their goodwill that he has been able to observe and interview them about their daily lives.² »

Il me serait impossible d’amorcer ce travail sans que le premier paragraphe ne soit dédié à ma directrice de recherche, Nelly Blanchard. Je voudrais que ces premiers mots soient à la hauteur du soutien et de la disponibilité qu’elle a su m’apporter depuis que ce studieux périple a commencé. Pour ses précieux conseils, ses remarques toujours justes lorsque parfois « l’usage de la raison n’empêch[ait] pas les élans du cœur³ », pour sa présence rassurante dans chacune des tâches qui ont été les miennes ces dernières années, je souhaite lui exprimer ici toute ma reconnaissance.

Merci également...

À Annick Madec, dont les travaux ont par ailleurs inspiré nombre de mes réflexions, pour sa présence et son écoute. Pour m’avoir permis, aux côtés de Vincent Cabioch, de Bénédicte Havard-Duclos et de Janick Tilly, de m’initier à l’enseignement au sein même de la formation dont j’étais issue, tout en m’associant à des réflexions et projets qui ont dépassé le cadre de cette thèse.

À Isabelle Le Corff et Robert Stebbins, membres de mon comité de suivi, pour leur disponibilité, leurs encouragements toujours empreints de positivité mais aussi pour la précision de leurs conseils, dont je ne saurais souligner suffisamment l’importance quant au choix de mes méthodes et au façonnement de ma réflexion.

² Stebbins, Robert. *Amateurs, Margin between work and leisure*, Newbury Park: Sage Publications, 1979, p.9.

³ Gumpłowicz, Philippe. *Les travaux d’Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfare*, Paris : Flammarion, 1987, p.15.

À Aaron A. Fox, pour m'avoir ouvert les portes du *Ethnomusicology Research Center* de Columbia University, rendant ainsi possibles ces semaines de recherche outre-Atlantique. Pour le temps qu'il a su me consacrer, les ressources auxquelles il m'a donné accès, la pertinence des échanges que nous avons eus et les expériences de vie et de recherche qui grâce à lui m'ont été offertes, je lui suis infiniment reconnaissante.

À Karine Le Guillou et l'équipe de la Maison du Théâtre de Brest, pour m'avoir associée à leurs travaux et réflexions, pour les précieux contacts qu'ils ont mis à ma disposition, et pour la bonne humeur avec laquelle ils m'ont toujours accueillie, je leur adresse une pensée chaleureuse.

À Philippe Berthelot et Marie-Josée Sallaber, pour m'avoir conviée aux diverses restitutions de leur propre étude, et m'avoir ainsi offert la possibilité de présenter mes résultats au sein du groupe de travail sur les pratiques en amateur du GTMA, au sein du Ministère de la Culture.

À ceux qui ont partagé mon enthousiasme, d'abord en me donnant de leur temps puis en me guidant vers de précieuses rencontres : Michele Amar, Armel An Héjer, Sylvain Barou, Henry Berriguistain, Maxime Bihan-Poudec, Edouard Brenneisen, Katharine Bride, Steeve Brudey Nelson, Jamie Candiloro, Antoine Cara, Malo Carvou, Laurent Corbel, Hal Cragin, Jen De La Osa, Solanne Fardel, Shannon Garland, Hadrien Gass, Véronique Gautier, Guillaume Gibert, Roy Harter, Sharik Hasan, Juancho Herrera, Gaël Lefevère, Thomas Moisson, Clovis Nicolas, Nikolett Pankovits, Yvonnick Prené, Gary VanderPutten et Marthe Vassallo.

À tous ceux qui, de part et d'autre de l'Atlantique, m'ont consacré du temps et de l'énergie afin de répondre à mes multiples questions.

À François Maigret, dit Shanka, dont j'ai entendu les notes sauvages pour la première fois sur un morceau intitulé *US Festival*⁴. Peut-être n'est-ce donc pas un hasard si, un échange de médiateur et quinze ans de bienveillance plus tard, je lui dois l'unicité de quelques moments de vie sur le sol américain. Pour ces rencontres quelque peu nimbées d'extraordinaire qu'il a permises, pour la disponibilité et la gentillesse dont il fait toujours preuve, je lui adresse une pensée toute particulière.

À mes collègues d'hier et d'aujourd'hui, avec qui j'ai eu la chance d'œuvrer à la concrétisation d'événements de tous types de part et d'autre de la Manche, et qui m'inspirent au quotidien : aux équipes de *Celtic Connections*, du *Edinburgh International Harp Festival*, du *Edinburgh International Book Festival* et du *festival Interceltique de Lorient*. Merci à Ally McCrae, Michelle Kelly, Colin Morgan, Lisa Jestin, Pauline Ignacio, Françoise Cottard, Corinne Gandon pour tout ce que j'ai appris auprès d'eux. Merci à l'équipe de *Nevez Productions* pour leur incroyable accueil : Paul Brehier, Erwan Croq et Wendy Riou, avec une pensée toute particulière pour Kilian Hamon, mon acolyte de longue date.

À mes amis, les seuls à détenir la clé d'une déconnexion totale et bienfaitrice, pour leur présence et leur confiance inébranlable. À celles et ceux qui font tout le charme des nuits quimpéroises et bannalecoises, ainsi qu'à la grande famille des *Dysilencia*. Une pensée particulière aux amis de toujours : Maela Le Breton, Marie Troboé, Anne-Gaëlle et Ermeline Mouraud, Julien Ligavant, Franck Besigot, Charline Guégan et Solène Marc.

À Rocio Ortiz Gonzalez, pour la puissance de notre *nighttime friendship*.

À Maria Jézéquel, à qui j'ai confié le détail de chacune de mes aventures, chaque anecdote, chaque joie et, surtout, chaque doute tout au long de ce travail. Pour cette oreille attentive et cette compréhension dont elle a la clef, et en guise de dédommagement pour

⁴ No One Is Innocent, *Revolution.com*, 2004.

les gallons de thé dont elle m'abreuve depuis quelques années maintenant, je lui dédie ces quelques lignes.

À mes parents, pour avoir su insuffler la confiance dont j'ai souvent manqué au cours de ce projet, pour le soutien moral qu'ils m'apportent en tout temps, émaillé par le soutien logistique plus intermittent mais non moins indispensable qu'ils m'ont offert lorsque la route de mes entretiens croisait leur chemin de mélomanes. À mon frère également, pour être celui à qui je dois bon nombre de découvertes musicales, fondamentales et fondatrices en ce sens qu'elles m'ont mise sur la voie que j'emprunte aujourd'hui.

À Denis, Kira et Doom, mon équipe du quotidien, qui ont accueilli de bon cœur mes déplacements et mon rythme de travail alternatif. Réceptacle de mes craintes pendant ces cinq années de thèse, leur trio a toujours opposé à mes doutes une sérénité aussi déconcertante que salvatrice, et a su quand il le fallait me détacher de mes questionnements au travers de moments dont ils ont le secret, qui vident l'esprit tout en remplissant le cœur.

« Il n'y a guère au monde un plus bel excès que celui de la reconnaissance.⁵ »

North Hollywood a hébergé de belles réflexions mais aussi de beaux moments de vie. Au-delà de l'aide apportée au cours de mon périple américain, j'ai eu la chance de recevoir dans les studios de Magnolia Boulevard une inspiration qui m'accompagnera bien au-delà de ces quelques pages.

⁵ de La Bruyère, Jean. *Les Caractères*, Paris : Flammarion, (1688) 1880, p.113.

Remerciements	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	11
PREMIÈRE ÉTAPE : PARTITIONNER.....	65
<i>CE QUI FAIT CLIVAGE</i>	65
Introduction	69
Chapitre 1 : la structuration du clivage	
<i>Émergence, évolution et perception de la distinction amateur / professionnel.....</i>	73
Chapitre 2 : l’incarnation du clivage	
<i>Les manifestations de la distinction amateur / professionnel</i>	138
Chapitre 3 : l’intégration du clivage	
<i>Degrés d’appropriation : répercussions de la distinction amateur / professionnel</i>	201
Conclusion.....	256
DEUXIÈME ÉTAPE :[(RÉ)CONC]ILIER.....	262
<i>CE QUI ATTÈNUE LE CLIVAGE</i>	262
Introduction	266
Chapitre 4 : Cheminer	
<i>Conditions et émotions des mobilités statutaires</i>	271
Chapitre 5 : Croiser	
<i>Formes et facteurs d’un rapprochement nébulaire</i>	346
Chapitre 6 : Refuser	
<i>(Im)pertinence des partitions polaires</i>	427
Conclusion.....	472

TROISIÈME ÉTAPE : EXPLORER.....	476
<i>CE QUE MASQUE LE CLIVAGE</i>	476
Introduction	479
Chapitre 7 : Des constructions sociétales	
<i>Les manifestations de l'héritage, de l'âge et du genre</i>	482
Chapitre 8 : Des constructions nationales	
<i>Les manifestations du pays d'exercice</i>	514
Chapitre 9 : Des constructions sectorielles	
<i>Les manifestations du répertoire</i>	558
Conclusion.....	617
CONCLUSION GÉNÉRALE	620
ANNEXES	664

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Préambule

« Les amateurs sont partout⁶ ». On les rencontre dans de multiples domaines, en de multiples lieux, ancrés à de multiples époques. On les croise en Macédoine antique, lorsque les carnets de Plutarque racontent les talents de chanteur d'Alexandre Le Grand⁷. On les croise dans la France des Lumières, lorsqu'ils conduisent « l'intellectualisation de la pratique artistique⁸ ». On les croise en Australie et en Afrique du Sud, au XIX^{ème} siècle, lorsqu'ils fondent parmi les premiers groupes et sociétés d'astronomie⁹. On les croise au nord de la Californie, à la fin des années 1960, lorsqu'ils assemblent des pièces de vélos de ville, de vélos de course et de motos à la faveur des *Klunkerz*, ancêtres des V.T.T adaptés aux terrains accidentés de la baie de San Francisco¹⁰. On les croise aussi en bourse, notamment lorsqu'ils influent sur le cours de *Gamestop*, chaîne de boutiques spécialisées dans les jeux vidéo, en janvier 2021¹¹. Chacun de ces domaines, de ces lieux, de ces époques convoque un contingent de manières et de raisons de faire, de postures et de représentations sociales extrêmement variées : si l'histoire de l'amateur est riche, elle est aussi éminemment plurielle, rendant irrecevable toute tentative de circonscription des « amateurs » selon une approche généralisante.

Quel pourrait bien être le point commun entre Alexandre Le Grand en Macédoine, le comte de Caylus à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Robert Innes aux Observatoires de Sidney et du Cap de Bonne Espérance, Gary Fisher sur les sentiers californiens, et Myron Sakkas sur la plateforme *Trading 212* ? Ces profils s'échelonnant

⁶ Flichy, Patrice. *Le Sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 2014, p.91.

⁷ Booth, Wayne. *For the Love of it: Amateuring and its Rivals*, Chicago: The University of Chicago press, 1999, p.82.

⁸ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *Communications*, n° 68-1, 1999, pp.2-4, <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2028>.

⁹ Orchiston, Wayne. « The Amateur-Turned-Professional Syndrome: Two Australian Case Studies », *Astrophysics and Space Science Proceedings*, vol. 43, 2015, https://doi.org/10.1007/978-3-319-07614-0_17

¹⁰ Leadbeater, Charles. « The era of open innovation », *TedTalk*, consulté le 2 octobre 2016, http://www.ted.com/talks/charles_leadbeater_on_innovation et Savage, William. *Klunkerz: A Film About Mountain Bike History*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=h19n-5qIp78>.

¹¹ Plummer, Robert et Natalie Sherman. « *GameStop: Meet the Amateur Traders Fighting Wall Street* », *BBC News*, 29 janvier 2021, consulté le 28 avril 2021, <https://www.bbc.com/news/business-55843829>

le long de deux millénaires d'histoire, ils sont les témoins des évolutions sociales et sociétales qui bouleversent sans cesse notre monde. Les pages qui vont suivre s'attachent à comprendre qui *ont été* les amateurs, pour mieux étudier qui ils *sont*, et peut-être collecter les indices permettant d'envisager qui ils pourraient *devenir*, en remplaçant chacun de ces profils dans son propre contexte socio-politique et en analysant la manière dont ils contribuent tous à façonner la « nébuleuse (...) d'une diversité extrême¹² » qui rassemble les amateurs, dans la pluralité de leurs pratiques et dans la multiplicité des regards posés sur eux.

Il semble néanmoins possible de se risquer à tendre quelques fils conducteurs, bien que ténus, entre ces profils. Le premier concerne les motivations qui sous-tendent l'activité pour laquelle nous évoquons les parcours de ces cinq individus : le chant, la peinture, l'astronomie, le sport, et la finance. À chacune de ces activités peut correspondre un « engagement », décrit par Edwige Picard et Ali Aït Abdelmalek comme « un fait social total et complexe, [pouvant] être défini à partir des quatre dimensions suivantes : politique, économique, technique, culturelle et couvrir une très grande variété d'activités !¹³ ». À première vue, Alexandre Le Grand et le compte de Caylus s'inscriraient donc plutôt dans un engagement culturel, Robert Innes et Gary Fisher dans un engagement technique, et Myron Sakkas dans un engagement économique. Edwige Picard et Ali Aït Abdelmalek précisent bien la diversité des acceptions et des usages faits du terme *engagement*, notamment en sociologie. Ils citent néanmoins les travaux d'Anne Brault-Labbé et de Lise Dubé et le « modèle tridimensionnel intégratif¹⁴ » selon lequel « il n'existerait qu'une forme d'engagement », caractérisé par la rencontre de trois pôles :

« la force affective, responsable du déclenchement du processus d'engagement, lié au plaisir et à l'intérêt de l'individu pour l'objet d'engagement. Cette dimension est complétée par les travaux sur la motivation en y incluant l'énergie nécessaire pour poursuivre l'engagement. Ensuite, une composante comportementale avec la persévérance favoriserait le maintien dans le processus malgré les épreuves et les contraintes. Enfin, un aspect cognitif concilierait les éléments positifs et

¹² Reprenant le mot de Daniel Pantchenko au sujet du monde associatif, dans « Éducation populaire : le retour de l'utopie », *Politis* hors-série, février/mars 2000, p.6.

¹³ Picard, Edwige et Ali Aït Abdelmalek. « L'engagement : un fait psychologique et social, total et cohérent », *Le Journal des psychologues*, vol. 372, n° 10, 2019, p.16.

¹⁴ Brault-Labbé, Anne et Lise Dubé. « Mieux comprendre l'engagement psychologique : revue théorique et proposition d'un modèle intégratif », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, vol. 81, n° 1, 2009, pp.115-131.

négatifs associés au fait de s'engager : le sujet comprend alors que son implication va exiger de se confronter à des contraintes et des moments difficiles.¹⁵ »

L'engagement des individus cités en exemple se mesurerait ainsi sur la base du plaisir et de l'intérêt qui se maintiennent dans le temps, en dépit des difficultés susceptibles de jaillir. En 2011, le Louvre accueille l'exposition *Au Royaume d'Alexandre Le Grand*. L'événement donne lieu à un concert de musique de l'antiquité, joué par l'Ensemble Kérylos, au motif qu'

« Alexandre aimait passionnément la musique, dont il fit l'une des priorités de sa politique culturelle. En Macédoine et jusque dans ses campagnes les plus lointaines, il appela auprès de lui la fine fleur des musiciens, chanteurs, aulètes, citharistes et compositeurs¹⁶ ».

Il est décrit par Thomas Schlessler comme un « excellent interprète lui-même, il est fou de musique et joue de la cithare et du luth depuis l'adolescence.¹⁷ » Pour le comte de Caylus, « le goût est l'attribut essentiel de l'amateur (...) il est "la base, le fonds et la seule ressource du véritable amateur"¹⁸ ». Robert Innes « acquired an early interest in astronomy (...) Later he became enamoured with observational astronomy¹⁹ ». Pour Gary Fisher, les vélos sont « beautiful²⁰ », et Myron Sakkas « [is] hoping to go into investment banking after he gets his degree.²¹ » : nous sommes donc *a priori* en présence d'engagements affectifs, basés sur le plaisir et/ou l'intérêt tels que décrits plus haut.

Notre deuxième fil rouge concerne la notion de persévérance : les éléments biographiques contenus dans les sources précédemment mentionnées indiquent qu'Alexandre Le Grand, le comte de Caylus, Robert Innes et Gary Fisher présentent tous

¹⁵ Picard, Edwige et Ali Aït Abdelmalek. « L'engagement : un fait psychologique et social, total et cohérent », *op. cit.*, p.19.

¹⁶ <https://www.louvre.fr/les-musiques-quaimait-alexandre-le-grand>

¹⁷ Schlessler, Thomas. « Quelle musique écoutait-on sous Alexandre Le Grand ? », *L'Obs*, 16 novembre 2016, consulté le 15 février 2021, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-musique/20111122.RUE5868/quelle-musique-ecoutait-on-sous-alexandre-le-grand.html>.

¹⁸ Guichard, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008, Édition du Kindle, 387p.

¹⁹ Orchiston, Wayne. « From Amateur Astronomer to Observatory Director: The Curious Case of R. T. A. Innes », *Publications of the Astronomical Society of Australia*, décembre 2001, p.318, <https://doi.org/10.1071/AS01036>

²⁰ Savage, William. *Klunkerz: A Film About Mountain Bike History*, *op. cit.*

²¹ Plummer Robert et Natalie Sherman, *op. cit.*

des indices de la pérennité de leur engagement : le premier a organisé des concerts jusqu'à la fin de sa vie ; les derniers ouvrages du second durent être publiés à titre posthume ; le troisième reçu dix ans avant sa mort un diplôme honorifique de l'université de Leiden sanctionnant « le travail de toute une vie » ; le quatrième répond à des interviews portant sur l'objet de son attachement quatre décennies plus tard et continue d'entraîner des coureurs cyclistes. Il faudra cependant s'armer de patience pour savoir si l'intérêt de Myron Sakkas pour la finance perdurera dans le temps : il n'est âgé que de dix-huit ans au moment de la rédaction.

Le troisième fil rouge est celui des « contraintes », des « épreuves » et des « moments difficiles » décrits par Anne Brault-Labbé et Lise Dubé, qui semblent être des traits d'union entre ces quelques deux mille et trois cents ans d'histoire. Pour chacun de nos exemples, l'exercice du goût ou de l'intérêt a été mis à l'épreuve, selon des configurations propres à chaque situation socio-politique. Alexandre Le Grand, alors qu'il chantait avec quelques musiciens lors d'un banquet, a ainsi suscité la colère de son père Philippe de Macédoine, pourtant mélomane. La colère trouvait *a priori* son origine dans le clivage entre le corps et l'esprit : Philippe II a confié l'éducation d'Alexandre à Aristote pendant au moins trois années, ce dernier n'étant pas étranger aux considérations musicales²² mais défendant une certaine supériorité de l'esprit sur le corps²³. Wayne Booth évoque ainsi la

« long tradition of writers who considered mastery of manual techniques, or indeed physical tasks of any kind except sports and fighting, as beneath the elevated life of any true gentleman. Plutarch in several of his Lives echoes Aristotle by showing contempt for any aristocrat who would bother about learning to play the flute: it is an illiberal art required and enjoyed by liberal listeners as they pursue a purer leisure.²⁴ »

Philippe II aurait ainsi estimé que les talents vocaux d'Alexandre étaient synonymes d'opprobre plutôt que d'admiration, précisément parce qu'il semble avoir été un chanteur doué : cette compétence aurait alors été indigne du futur souverain, qui aurait dédié du temps et de l'énergie à la maîtrise d'un art qu'il est bon de savoir apprécier, mais moins

²² Bélis, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote, Le Traité d'Harmonique*, Klincksieck, coll. Études et commentaires n° 110, Paris, 1986, 274p.

²³ Demange, Dominique. « La « définition » aristotélicienne de l'âme », *Le Philosophoire*, vol. 21, n° 3, 2003, pp.65-85.

²⁴ Booth, Wayne. *Amateurism and its rivals*, *op. cit.*, p.82.

de pratiquer à haut niveau. Cette hiérarchie des activités du corps et de l'esprit portée par les penseurs de l'époque auront ainsi conduit Philippe II à réprimander le jeune Alexandre : « Aren't you ashamed to sing so well?²⁵ »

La réforme des honoraires de l'Académie à laquelle contribua le compte de Caylus, ennemi juré de Diderot²⁶ qui condamnait « la maudite race que celle des amateurs », celle qui « n'a que trop duré et trop fait de mal²⁷ », ne s'effectua pas sans heurts, s'agissant de « la querelle des Anciens et des Modernes qui est rejouée au XVIII^e siècle » selon Charlotte Guichard. Robert Innes dut s'armer de patience avant que son désir de reconversion professionnelle entre le commerce du vin et l'astronomie ne soit effectif : treize années et un changement de continent séparent sa première visite à l'observatoire de Sidney et ses premières observations en Australie de sa nomination à un poste permanent au Transvaal Observatory de Johannesburg. Dans un autre registre, le reportage consacré à Gary Fisher et ses acolytes montre des séries de chutes à vélo impressionnantes, et raconte la manière dont le terrain montagneux brisait en deux les premiers prototypes de V.T.T. californiens. Enfin, Myron Sakkas raconte avoir perdu accès à son compte sur la plateforme *Trading 212* suite à « l'affaire Gamestop » au cours de laquelle des « traders amateurs ont piégé des fonds spéculatifs de Wall Street.²⁸ »

Une figure récurrente intervient par ailleurs dans les trajectoires de ces cinq amateurs : celle de l'homme de métier. Ainsi, les premiers exemples de pratiques en amateur recensés dans ce travail ne s'effectuent pas dans une perspective pleinement autonome ou individualiste, décorrélées du monde qui les entoure, mais s'inscrivent au contraire dans des relations aux autres, elles-aussi extrêmement variées. Le positionnement des amateurs dans la société se fait d'abord dans le lien avec d'autres individus s'adonnant à la même activité, mais selon un statut de pratique différent,

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Allard, Laurence. « L'amateur: une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.7.

²⁷ Diderot, Denis. *Salon de 1767*, dans Allard, *op. cit.*

²⁸ Lesaffre, Clément. « Gamestop : comment des traders amateurs ont piégé des fonds spéculatifs de Wall Street », *Europe 1*, 30 janvier 2021, consulté le 16 février 2021, <https://www.europe1.fr/economie/gamestop-comment-des-traders-amateurs-ont-piege-des-fonds-speculatifs-de-wall-street-4021823>.

souvent vecteur de ses propres codes. Les relations entre ces pairs peuvent prendre plusieurs formes : pour Alexandre Le Grand, la pratique du chant ou de la musique se fait en *collaboration* avec les musiciens reconnus qu'il fait venir à sa cour. Le parcours du compte de Caylus évoque plutôt la question de la *transmission* : en tant qu'amateur honoraire de l'Académie royale, il est de ceux qui forment les peintres professionnels. Robert Innes doit son obtention d'un poste permanent en son Observatoire sud-africain aux recommandations des astronomes professionnels reconnus avec qui il œuvrait en Australie, illustrant une relation de collaboration mais aussi d'*entraide*. Gary Fisher, ayant fondé en 1983 *Fisher Mountain Bikes* en réponse à la demande croissante, est depuis décrit comme un « hippie capitaliste », ayant revendu sa société à une « big company » prospère : *Trek Bicycle Corporation*, encore en activité aujourd'hui. Toujours impliqué dans la société, Gary Fisher s'est ainsi associé à ses pairs dans une optique de *développement* et de *qualification* de son activité. Enfin, l'exemple de Myron Sakkas fait plutôt état d'une relation *concurrentielle* entre traders amateurs et professionnels, les seconds s'évertuant à tenir les premiers les plus éloignés possibles du marché, dans une quête de protection de leur propres intérêts financiers.

Au plaisir, à la persévérance et à l'adversité vient s'ajouter un quatrième et dernier fil rouge que nous nous risquons à dresser entre nos cinq portraits. Là où nous avons pu attribuer à chaque individu un type d'engagement sur la base des dimensions de l'engagement présentées par Edwige Picard et Ali Aït Abdelmalek (politique, économique, technique, culturelle), il convient de rajouter que si ces personnes témoignent d'un engagement culturel, technique ou économique, ces engagements peuvent prendre en plus la forme d'un engagement politique qui se surajoutera de manière plus ou moins consciente et plus ou moins investie à l'engagement initial. Dans tous les cas, ils contribuent à transformer le paysage politique et économique de leur époque. Ainsi, la mélomanie d'Alexandre Le Grand le pousse à « convoqu[er] les meilleurs musiciens de tout le Bassin méditerranéen », dans ce que Thomas Schlessler décrit comme une « politique culturelle » qui contribue à affirmer le « raffinement » des

Macédoniens face à la condescendance des cités limitrophes, qui voient « ses voisins, férus de banquets orgiaques comme des êtres grossiers, violents et inconstants.²⁹ »

Les conférences de Caylus à l'Académie royale lui valent d'être « traditionnellement considéré comme l'un des précurseurs du néo-classicisme³⁰ » ; la notice nécrologique de Robert Innes raconte « son influence, ayant persuadé les autorités d'accepter la création de bases d'observation au sud par les observatoires implantés au nord » ; Gary Fisher et ses acolytes s'amuse de la pleine liberté dont ils jouissaient quant à leurs expérimentations cyclistes : « il n'y avait pas de règle, car les autorités n'en savaient rien », tout en projetant de fonder une entreprise autour de leurs prototypes afin de les « diffuser partout dans le monde ». Pour Myron Sakkas, l'engagement économique est fondé sur un engagement politique : il dénonce « la manipulation des marchés boursiers par les traders fortunés qui n'en sont jamais inquiétés », et déplore l'impossibilité pour les « gens ordinaires » d'accéder à un système « où seulement les riches traders peuvent faire de l'argent ».

C'est donc sur la base de ces « engagements » donnés à voir par des amateurs de toutes époques et de toutes disciplines que nous entrons dans l'étude plus précise des pratiques en amateur. À l'exception d'un chapitre reprenant les évolutions sémantiques, sociales et politiques entourant l'amateur, nous nous concentrerons sur les amateurs du XXI^{ème} siècle. Nous détaillerons donc plus loin les raisons de leur accroissement numérique fulgurant de ces trente dernières années, entre scolarisation, éducation populaire, temps de loisir, révolution numérique et plateformes économiques. Nous verrons que les amateurs d'aujourd'hui partagent avec les portraits dressés ci-dessus l'expression d'un plaisir et/ou d'un intérêt et étudierons la manière dont ils fluctuent parfois dans le temps, questionnant la permanence de l'engagement.

²⁹ Schlessner, Thomas. « *Quelle musique écoutait-on sous Alexandre Le Grand ?* », *op. cit.*

³⁰ Guichard, Charlotte. *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, emplacement 902.

Nous aborderons également les difficultés propres aux amateurs contemporains, selon les spécificités des terrains observés, mais nous pouvons d’ores et déjà citer l’entrepreneur de la Silicon Valley Andrew Keen et sa condamnation globalisante des pratiques en amateur : dans un ouvrage au titre polémique, il explique comment « le culte de l’amateur », développé à l’ère d’un Internet participatif, « tue notre culture », notamment en substituant aux experts « un amateurisme inondant tous les médias³¹ ». Entre l’obscurité du « culte » et la puissance du « sacré³² » de l’amateur, dans des emprunts respectifs à Andrew Keen et Patrice Flichy, nous tâcherons de recontextualiser l’émergence et les développements de ces pratiques non-professionnelles afin de mieux saisir leurs relations d’aujourd’hui aux mondes sociaux et aux marchés qui les entourent, observant notamment les liens multiples qu’ils peuvent entretenir avec les pratiques professionnelles.

Circonscription d’un domaine de recherche

Les pratiques en amateur semblant ainsi s’enraciner dans une « nébuleuse³³ (...) d’une diversité extrême » d’époques et de domaines, il convenait de réduire leur étude à un champ observable à l’échelle d’une thèse de doctorat. Au choix des formes les plus contemporaines de l’amateur devait donc s’ajouter une sélection relative à ses multiples champs d’action. Le sport, entre clubs amateurs, centres de formation et équipes professionnelles aurait pu être un domaine de recherche particulièrement adapté. De même, l’astronomie offrait un terrain d’étude intéressant au vu des nombreux espaces de collaboration entre observateurs amateurs et professionnels³⁴ : le magazine *Ciel et Espace* publiait en ce sens, à l’automne 2014, un hors-série sous forme de *Guide pratique de la science participative en astronomie*³⁵. Nous nous sommes finalement dirigée vers le

³¹ Keen, Andrew. *The Cult of the Amateur: How Today’s Internet Is Killing Our Culture*, New York : Doubleday / Currency, 2007, 228p.

³² Flichy, Patrice. *Le Sacré de l’amateur : Sociologie des passions ordinaires à l’ère numérique*, op. cit.

³³ Reprenant le mot de Daniel Pantchenko au sujet du monde associatif, dans « Éducation populaire : le retour de l’utopie », *Politis* hors série, février/mars 2000, p.6, terminologie que nous avons fréquemment entendue dans le cadre de restitutions d’études sur les pratiques en amateur.

³⁴ <https://www.lemonde.fr/blog/autourduciel/2014/10/13/astronomie-les-amateurs-a-la-rescousse-des-professionnels/>

³⁵ Le sommaire et quelques extraits sont consultables ici : <https://boutique.afastronomie.fr/hors-serie-science-participative>

secteur culturel, entendu dans son acception plurielle, avec une pensée pour l'ouvrage *Les barbares. Essai sur la mutation*. Alessandro Baricco y évoque ces personnes dont le projet, un temps confidentiel, se développe au point de bousculer l'ordre établi de leur secteur d'activité : nous avons préalablement évoqué les exemples de Gary Fisher et de l'essor du V.T.T californien ou de Robert Innes et des observatoires sud-africains ; l'ouvrage d'Alessandro Baricco en convoque de nombreux autres, dont le *football total* et le vin américain s'exportant aujourd'hui dans le monde entier³⁶. Il s'attache à décrire ces bouleversements initialement localisés qui ont su fédérer et se répandre, à la faveur d'une *mutation*, conçue comme « (...) l'endroit exact où une civilisation rencontre un point d'appui qui va la faire pivoter sur elle-même et la transformer en un paysage nouveau, inimaginable.³⁷ »

Justement, le terme *mutation* est souvent convoqué pour décrire les bouleversements à l'œuvre dans le secteur culturel, entendu dans son acception la plus large. Dans son *Panorama économique des activités culturelles et patrimoniales en Bretagne*³⁸, le Conseil culturel de Bretagne recense plusieurs de ces *mutations*. Elles interviennent dès les premières lignes : la « diminution exceptionnelle du temps consacré au travail » est ainsi décrite comme une « mutation extraordinaire de la condition humaine³⁹ » ; surviennent ensuite les « mutations numériques⁴⁰ » ; les « mutations importantes⁴¹ » de la filière de la musique enregistrée ; le streaming comme « l'une des grandes mutations que le secteur de la musique a connues ces cinq dernières années⁴² » ; la « mutation profonde⁴³ » de l'industrie cinématographique ; le « contexte en mutation⁴⁴ » des éditeurs de livres, ou le « modèle économique en mutation⁴⁵ » de l'archéologie sous-marine. Même vocable pour la haute couture et les « mutations de

³⁶ Baricco, Alessandro. *Les barbares. Essai sur la mutation*, Paris : Éditions Gallimard, 2014, 226p.

³⁷ *Ibid.*, p.27.

³⁸ Téléchargeable ici : https://www.europe.bzh/jcms/prod_404292/fr/panorama-economique-des-activites-culturelles-et-patrimoniales-en-bretagne

³⁹ Région Bretagne, *Panorama économique des activités culturelles et patrimoniales en Bretagne*, consulté le 15 septembre 2017, http://www.bretagne.bzh/jcms/prod_404292/fr/panorama-economique-des-activites-culturelles-et-patrimoniales-en-bretagne?lg=fr, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*, p.6.

⁴¹ *Ibid.*, p.51.

⁴² *Ibid.*, p.53.

⁴³ *Ibid.*, p.90.

⁴⁴ *Ibid.*, p.122.

⁴⁵ *Ibid.*, p.257.

l'économie de la mode⁴⁶ », les associations du secteur culturel et leur « mutation (...) pour une action toujours plus importante »⁴⁷ ⁴⁸, et les « mutations économiques⁴⁹ » des politiques culturelles. Pour le Collectif des Festivals, ces « phénomènes de mutation » prennent différentes formes, toutes problématiques :

« hausse des coûts de production et de fonctionnement, financements publics en baisse, industrialisation de la culture avec l'arrivée d'entreprises privées et de phénomènes de concentration... Les tensions sont donc multiples (budgétaires, économiques, politiques) et favorisent un climat fragile et d'incertitudes sur la pérennité des projets.⁵⁰ »

Une étude publiée en 2011 par le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques confirme en partie ces observations, décrivant trois axes d'évolution qui redessineront *a priori* inéluctablement les contours du secteur culturel d'ici 2030 : « la globalisation, la mutation numérique, les rapports entre individualisme et société⁵¹ », annonçant dans le même temps la nécessité d'un réexamen voire d'une révision de la politique culturelle de l'État. Or, ces grands axes de mutation décrits par le DEPS et dont les effets sont déjà (plutôt amèrement) ressentis et recensés par les professionnels du secteur font écho aux principaux prismes au travers desquels les amateurs sont abordés par la communauté universitaire. Leur lien avec le numérique apparaît à-même les titres des espaces qui leur sont consacrés : « Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ?⁵² » ; « Quand l'amateur rend le numérique analogique. L'exemple des musiques populaires⁵³ » ; « Cybersciences participatives : un nouvel âge pour les

⁴⁶ Rouet, François. « Structure et mutations de l'économie de la mode. La dynamique création/patrimoine d'une industrie créative », *Développement Culturel*, le bulletin du Département des Études, de la Prospective et des Statistiques, n° 149, octobre 2005, Paris, 12p.

⁴⁷ Corbé, Stéphanie. « Les associations du secteur culturel : une mutation du secteur associatif pour une action toujours plus importante. 5/5 », *La Fabrique juridique du patrimoine culturel*, 14 mars 2015, <https://lafabriquejpc.wordpress.com/2015/03/14/les-associations-du-secteur-culturel-une-mutation-du-secteur-associatif-pour-une-action-toujours-plus-importante-55/>.

⁴⁸ Tchernonog, Viviane. « Les associations, entre crise et mutations : Les grandes évolutions », *Le paysage associatif français – mesures et évolutions*, 2nde édition, Dalloz Juris éditions, 2013.

⁴⁹ <https://www.lagazettedescommunes.com/dossiers/politiques-culturelles-les-mutations-economiques-ont-commence/>

⁵⁰ <https://www.lecollectifdesfestivals.org/collectif/2019/04/cr-face-aux-phenomenes-de-mutation-dans-la-culture-les-modeles-alternatifs-de-territoire/>

⁵¹ Ministère de la Culture - DEPS, « Diagnostic des mutations », *Culture & Médias 2030*. Prospective de politiques culturelles, sous la direction de Ministère de la Culture et de la Communication, 2011, p.29.

⁵² Arnaud, Lionel. « Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ? », *Nectart*, vol. 6, n° 1, 2018, pp.134-140.

⁵³ Ribac, François. « Quand l'amateur rend le numérique analogique, l'exemple des musiques populaires », *Revue d'Anthropologie des Connaissances, Société d'Anthropologie des Connaissances*, 2012, pp.717 - 741.

amateurs ?⁵⁴ », ou encore la journée d'étude « Amateurs et institutions. Des académies aux plateformes numériques », organisée le 29 mai 2018 à l'université Paris-Nanterre.

Ce lien entre amateurs et numérique s'étudie à l'international, en écho au principe de globalisation évoqué par le DEPS : « The rise of the new amateurs: popular music, digital technology and the fate of cultural production⁵⁵ » ; « Amateur, autonomous, and collaborative: Myths of Aspiring Female Cultural Producers in Web 2.0.⁵⁶ » ; « Coming in from the margins: amateur musicians in the online age⁵⁷ »... Le troisième axe, celui du rapport entre individualisme et société, s'il est moins visible à même les titres des colloques ou des publications consacrés aux amateurs, se révèle toutefois en leur sein : en mobilisant les outils et plateformes numériques, l'amateur peut exprimer les objets et les formes de son engagement mais aussi les partager à d'autres. Sa « passion (...) muée en expertise⁵⁸ », il endosserait un rôle de médiateur contribuant à la formation de « communautés d'amateurs⁵⁹ ». Entre autonomie et collaborativité, pour reprendre les termes de Brooke Duffy, les amateurs incarneraient une « interpénétration du collectif et de l'individuel⁶⁰ » *a priori* constitutive de la mutation du secteur culturel. Plus encore, le DEPS indique s'attendre à ce que le recours au numérique se généralise plus avant d'ici 2030 (c'était alors compter sans le surgissement de la crise sanitaire liée au covid-19) et vienne ainsi « amplifier la mutation déjà à l'œuvre⁶¹ ». Le choix du secteur culturel comme domaine de recherche permet ainsi d'étudier la mutation au moment où elle se produit, via celles et ceux qui pourraient donc en être une figure emblématique : les amateurs. La diversité des objets et des formes de leurs engagements, lorsqu'elle passe

⁵⁴ Grey, François. « Cybersciences participatives : un nouvel âge pour les amateurs ? », *Alliage*, n° 69, Octobre 2011, p.108-112

⁵⁵ Prior, Nick. « The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », *Handbook of Cultural Sociology*, 2010. pp.398-407

⁵⁶ Duffy, Brooke. « Amateur, Autonomous, and Collaborative: Myths of Aspiring Female Cultural Producers in Web 2.0. », *Critical Studies in Media Communication*, 32:1, 2015, pp. 48-64.

⁵⁷ Hoare, Michaela et Steve David, Rachel Jones Benford et Natasa Milic Frayling. « Coming in from the margins: amateur musicians in the online age », *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, April 2014, pp.1295–1304, <https://doi.org/10.1145/2556288.2557298>

⁵⁸ Candel, Étienne. « Jean-Marc Leveratto, Mary Leontsini, Internet et la sociabilité littéraire », *Questions de communication*, 2008, n° 14, mis en ligne le 25 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2020, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1677>

⁵⁹ Delamotte, Éric. « Communautés d'amateurs et apprentissage à l'ère du numérique », *Distances et savoirs*, vol. 5, n° 2, 2007, pp.159-175.

⁶⁰ Candel, Étienne. « Jean-Marc Leveratto, Mary Leontsini, Internet et la sociabilité littéraire », *op. cit.*

⁶¹ Ministère de la Culture - DEPS, « Diagnostic des mutations », *op. cit.*, p.39.

par des outils numériques qualifiés par Bernard Stiegler de *pharmaka*⁶² et étant donc conjointement des poisons, des remèdes et des bouc-émissaires⁶³, contribuerait selon le philosophe à créer un « Temps des amateurs⁶⁴ », qu'il envisage comme suit :

« Après l'ère de la "production de masse" et celle de la "consommation de masse", on se dirige vers le modèle de "l'appropriation de masse". La figure du contributeur vient remplacer la figure du consommateur. C'est la consécration de l'AMATEUR. »⁶⁵

Nous avons donc souhaité étudier les formes de cette appropriation, dans ce qu'elles génèrent de constructif mais aussi dans ce qu'elles peuvent contenir d'inquiétant, dans le vertige causé par toutes les mutations. Le cercle semble en effet plutôt vertueux pour certains : rappelons que l'engagement atteste d'un plaisir et/ou d'un intérêt et d'une force affective, superbement décrits par Wayne Booth⁶⁶. Alessandro Baricco estime que l'« on a tout à gagner à la mutation numérique⁶⁷ », heureux du changement qu'elle induit dans l'ordre établi des légitimités culturelles ; Sébastien François souligne le « réel pouvoir expressif⁶⁸ » que les fanfictions offrent aux écrivains amateurs. Dans le même temps, Andrew Keen met en garde contre la dévalorisation de la parole de l'expert⁶⁹ et dénonce le remplacement des spécialistes par les amateurs ; Nicolas Thély décrit une « émancipation lyophilisée de l'amateur »⁷⁰ ; Helen Kennedy s'inquiète des risques de travail spéculatif⁷¹ qu'engendre la montée en nombre et en puissance des amateurs ; et pour cause, les multiples exemples où passion et rémunération se heurtent sont fréquemment relevés et dénoncés sur les différents réseaux sociaux⁷².

⁶² Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », entretien réalisé par Éric Foucault, *Laura*, n° 10, octobre 2010, p.19.

⁶³ <http://arsindustrialis.org/pharmakon#sdfootnote2anc>

⁶⁴ Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », *op. cit.*, p.14.

⁶⁵ Les guillemets et les majuscules sont ceux de Bernard Stiegler. <https://enmi-conf.org/enmi12/glossaire/>

⁶⁶ Booth, Wayne. *For the love of it: amateuring and its rival*, *op. cit.*

⁶⁷ https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/06/03/alessandro-baricco-on-a-tout-a-gagner-a-la-mutation-numerique_4645936_4415198.html

⁶⁸ François, Sébastien. « Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? », *Agora débats/jeunesses*, vol. 46, n° 4, 2007, p.62.

⁶⁹ Keen, Andrew. *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*, *op. cit.*

⁷⁰ Voir <https://esthetique.hypotheses.org/408>

⁷¹ Kennedy, Helen. « Against Amateur Economies: Spec Work Competitions and the Anti-spec Movement », *Cultural Studies Review*, volume 19, n°1, mars 2013, pp.228-248. <https://doi.org/10.5130/csr.v19i1.2480>

⁷² Voir par exemple les pages Facebook et Twitter de *Pigeon Gratuit*.

Le choix du spectacle vivant

Après avoir identifié l'intérêt particulier que revêtait le secteur culturel pour étudier les pratiques en amateur à la lumière d'une mutation, il fallait resserrer plus avant les contours de notre objet de recherche. Nous nous sommes alors tournée vers le secteur artistique, avec une pensée pour la théorie du sociologue Pierre-Michel Menger selon laquelle l'artiste pourrait être une figure prophétique du « travailleur du futur »⁷³, en écho au changement d'époque pressenti par Bernard Stiegler et aux répercussions potentielles des pratiques en amateur sur le champ du travail condamnées par Helen Kennedy. Pourtant, François Ribac et Christophe Ramaux regrettent que l'approche de Pierre-Michel Menger soit basée sur une « équivalence entre professions artistiques et art et même entre le secteur de l'intermittence et l'activité artistique professionnelle⁷⁴ », qu'ils estiment d'autant plus dommageable considérant « les disparités et la variété des protagonistes et des activités », renvoyant à la *nébuleuse amatrice* décrite plus haut et laissant supposer l'existence en miroir d'une *nébuleuse professionnelle*. Ce constat ramène alors sur le devant de la scène la question des relations entre amateurs et professionnels, ayant évoqué plus haut leurs rôles dans les parcours d'Alexandre Le Grand, du compte de Caylus, de Robert Innes, de Gary Fisher et de Myron Sakkas. Prenant l'exemple du rock, François Ribac détaille alors les raisons « morale[s] » et « matérielles » de prendre en compte les amateurs, qui en plus d'être « de loin, les plus nombreux » sont aussi « au centre » de ces activités artistiques au vu de la multiplicité des manières qu'ils ont d'être amateur :

« Ce sont bien eux qui achètent les disques, les instruments, la presse, vont aux concerts, organisent des free-parties, inventent de nouvelles déclinaisons musicales, se professionnalisent parfois, adoptent des modes vestimentaires, diffusent des codes, etc. On est donc bien en présence non seulement d'acteurs primordiaux de l'économie de la culture mais aussi d'un ensemble instable où, par nature (ici la généralité est efficiente), les acteurs s'opposent, se différencient, inventent de nouveaux territoires.⁷⁵ »

⁷³ Menger, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil, coll. « La République des idées », 2002, 96p.

⁷⁴ Ribac, François et Ramaux, Christophe. « À plusieurs voix sur *Portrait de l'artiste en travailleur* », *Mouvements*, vol. 29, n° 4, 2003, p.148.

⁷⁵ Ribac, François et Ramaux, Christophe. « À plusieurs voix sur *Portrait de l'artiste en travailleur* », *op. cit.*, p.149.

Ces considérations en tête, et sur la base d'une proximité affective et professionnelle avec le sujet sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, nous avons donc fait le choix de nous concentrer sur les pratiques artistiques plutôt que sportives ou scientifiques. Nous avons un temps envisagé dresser un tableau comparatif mettant en regard les pratiques en amateur relevant de disciplines du spectacle vivant avec des disciplines relevant des arts visuels, idée rapidement abandonnée au profit d'une étude comparative au sein même du spectacle vivant, qui nous a semblé particulièrement représentatif à la fois des engagements des amateurs, dans tout ce qu'ils peuvent comporter de plaisir, d'intérêt et de pérennité, mais aussi de situations problématiques, notamment lorsque les liens avec les pratiques professionnelles prennent une tournure conflictuelle, comme dans le cas de Myron Sakkas et des traders professionnels.

Ainsi, au printemps 2019 à Paris, le Théâtre du Châtelet annonce rouvrir ses portes après deux ans de fermeture, programmant une série de représentations revisitant le spectacle *Parade*, conçu un siècle plus tôt par Jean Cocteau et Érik Satie. Est alors annoncé un modèle artistique participatif, rassemblant amateurs et professionnels du spectacle vivant, le temps de trois représentations. Le malaise s'installe sur les réseaux sociaux : la dernière représentation prévoyant la mise en place d'une billetterie payante, le Théâtre du Châtelet est accusé de dissimuler derrière sa démarche participative des motivations d'ordre économique, en réduisant son coût plateau grâce aux artistes amateurs, invités à se produire bénévolement. Dans un contexte où nombre d'artistes professionnels évoquent leur peine à vivre de leur art⁷⁶, la polémique enfle rapidement autour de cette parade de réouverture, obligeant la direction du théâtre à composer une réponse sur les réseaux sociaux. Soulignant la notion de transmission qui sous-tend son projet de spectacle⁷⁷, le Théâtre du Châtelet précise aussitôt être « en conformité avec la loi⁷⁸ ».

⁷⁶ Nous y reviendrons au cours de notre premier chapitre.

⁷⁷ Rappelons que la notion de transmission est celle qui lie le compte de Caylus aux peintres académiciens professionnels.

⁷⁸ Hermans, Thomas et Léna Lutaud. « À peine rouvert, le Théâtre du Châtelet critiqué pour son spectacle participatif », *Le Figaro*, 16 juin 2019, consulté le 12 septembre 2019, <https://www.lefigaro.fr/theatre/a-peine-rouvert-le-theatre-du-chatelet-critique-pour-son-spectacle-participatif-20190616>

Un mois plus tôt, un trouble similaire s’empare déjà de la scène metal morbihannaise. L’Échonova, salle des musiques actuelles de Saint-Avé, s’oppose à l’association Motocultor Fest Prod, qui organise chaque année le festival du même nom sur la commune de Saint-Nolff. L’objet du litige concerne la soirée Warm Up de 2018 : un concert organisé en amont du festival, annonçant l’édition à venir, qui s’était tenu à L’Échonova. La direction de la salle reproche à l’association organisatrice d’avoir négligé son engagement quant à la rémunération des musiciens, constituant ainsi « un manquement grave à la législation », ce dont Motocultor Fest Prod se défend, soulignant que « toutes les personnes professionnelles rattachées au spectacle ont bien été payées⁷⁹ ». Faute d’un consensus entre les deux parties, le concert Warm Up dédié à l’édition 2019 du festival et devant se tenir le 11 mai 2019 à L’Échonova n’aura jamais lieu.

Ces deux conflits ne sont pas sans rappeler les déboires de la scène lyrique parisienne. Fin 2014, un collectif de chanteurs baptisé Colère Lyrique⁸⁰ proteste contre la décision de la Philharmonie de Paris d’accueillir le Chœur de l’Orchestre de Paris comme chœur résident. Les quelques deux-cent-vingt chanteurs qui le constituent, pratiquant en amateur et n’étant pas rémunérés, sont ainsi invités par la Philharmonie à assurer la totalité de la saison lyrique, suscitant l’indignation des chanteurs professionnels, qui se sentent dépossédés d’autant d’opportunités d’emploi. Le collectif lance alors une pétition à destination de la Présidence de la Philharmonie de Paris, de la Mairie de Paris, du Ministère de la Culture, du Ministère du Travail et de l’Inspection du travail, dénonçant « l’emploi abusif de chœurs amateurs au sein des structures professionnelles subventionnées », qui constitue un

« mélange des genres - hélas déjà existant en maints endroits, notamment en province – [qui] occasionne une concurrence déloyale, absolument insupportable à l’heure où les chiffres du chômage ne cessent de grimper, et une attaque sans précédent de notre profession d’artistes lyriques⁸¹ ».

⁷⁹ « Annulation du Warm up. Le Motocultor et l’Échonova ferraillent », *Le Télégramme*, 6 mai 2019, consulté le 12 septembre 2020. <https://www.letelegramme.fr/morbihan/vannes/annulation-du-warm-up-le-motocultor-et-l-echonova-ferraillent-06-05-2019-12276855.php>

⁸⁰ <https://www.forumopera.com/breve/des-chanteurs-en-colere-contre-les-agissements-de-la-philharmonie-de-paris>

⁸¹ L’argumentaire de la pétition, qui a récolté 6284 signatures, est toujours disponible : <https://www.mesopinions.com/petition/art-culture/contre-emploi-abusif-ch-urs-amateurs/13354>

Ces trois histoires ont pour figure centrale l'artiste amateur du spectacle vivant, qu'il soit comédien, danseur, circassien ou musicien. S'il apparaît ainsi fréquemment dans les articles de presse, les raisons qui le poussent dans cette lumière peuvent varier. Parfois, l'amateur est évoqué pour lui-même, à l'occasion d'une représentation qu'il s'apprête à donner et autour de laquelle il communique, aspirant à présenter son spectacle à un public élargi. Souvent, l'article qui le mentionne précise qu'il « ser[a] sur scène comme [un] pro »⁸², ou qu'il « n'a rien à envier au théâtre professionnel⁸³ » établissant une relation comparative. On devine alors que le chemin de l'amateur, même dégagé de tout conflit avec le spectacle vivant professionnel, peine à se tracer en-dehors de toute comparaison. Indépendamment de la discipline artistique observée, la cohabitation n'apparaît pas toujours des plus sereines entre amateurs et professionnels. La dissonance émerge presque systématiquement de la même question centrale : la rémunération des artistes, entraînant dans son sillage la notion de concurrence déloyale qui occulte les autres types de relations décrites quelques pages plus haut, à savoir la *collaboration*, la *transmission*, l'*entraide*, le *développement* ou la *qualification*.

Si en sus peuvent s'exprimer des avis divergents quant aux notions d'exigence, de compétence ou de légitimité (mentionnons ici les propos d'Andrew Keen sur l'appauvrissement des contenus numériques précipités par les amateurs⁸⁴), on décèle dans chaque discordance présentée ci-dessus que la distinction entre l'amateur bénévole et le professionnel rémunéré n'est pourtant simple ni dans sa conception, ni dans sa mise en œuvre, bien que la mutation soit déjà en marche depuis longtemps et qu'un cadre juridique encadre désormais ce cloisonnement. En effet, la refonte de la politique culturelle pressentie par Bernard Stiegler et annoncée par le DEPS s'articule aussi autour des amateurs, et plus précisément autour de leur identité juridique : nous verrons au cours de notre premier chapitre que la responsabilité des pratiques artistiques en amateur a pu basculer d'un ministère à l'autre ; que de multiples tentatives de définition d'un

⁸² Arnaud, Sylvie. « Théâtre amateur à Cholet : ils seront sur scène comme des pros », *Ouest-France*, 8 février 2018, consulté le 17 février 2021, <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/cholet-49300/theatre-amateur-cholet-ils-seront-sur-scene-comme-des-pros-5551369>

⁸³ « Théâtre du Ha Ha. La troupe fête ses 30 ans sur scène », *Le Télégramme*, 15 octobre 2015, consulté le 17 février 2021, <https://www.letelegramme.fr/cotes-darmor/lamballe/theatre-du-ha-ha-la-troupe-fete-ses-30-ans-sur-scene-15-10-2015-10812796.php>

⁸⁴ Keen, Andrew. « The Cult of the Amateur », *Talks at Google*, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=IN_n7I0PM3w.

encadrement juridique ont été faites depuis l'Occupation ; qu'à la rédaction de ces lignes en février 2021, la confusion règne encore quant à la manière de comprendre et de mettre en application ce cadre juridique. La sensibilité du sujet dans le spectacle vivant nous a donc incitée à l'étudier de plus près : nous avons alors opté pour une thèse consacrée à la musique et au théâtre, pour des raisons que nous exposerons quelques lignes plus loin.

Positionnement de la recherche

D'un point de vue personnel, cette recherche vient se greffer à un parcours musical au cours duquel nous avons été (et sommes encore parfois) amenée à être en situation d'immersion dans ce flou juridique, au côté d'autres musiciens. Ce bagage s'est avéré précieux dans la construction de nos travaux, car si l'enchaînement de ces expériences ne nous avaient jusqu'alors pas laissé le temps de formaliser les réflexions qui en émergeaient, nous avons chemin faisant compilé un grand nombre d'observations et de témoignages informels. Nous nous plaçons ainsi du côté d'une double entrée « musicienne et sociologue⁸⁵ » dans la recherche, posture que nous partageons avec beaucoup de ceux que nous citerons ici : Howard Becker, Wayne Booth, Marie Buscatto, Aaron Fox, Anne-Cécile Nentwig, Marc Perrenoud, François Ribac, Alexandrine Souchaud pour la musique, mais aussi François Oguet et Séverine Wuttke pour le théâtre. L'engagement dans la recherche a cependant laissé de moins en moins de temps à la pratique musicale, d'autant que nous avons par ailleurs occupé une succession de postes relatifs à l'administration et la production de festivals et de concerts. Ce troisième versant venant se surajouter à la double entrée « musicienne et sociologue », c'est donc par un prisme tripartite que nous appréhendons la diversité des modes de pratiques artistiques : nous les vivons en qualité de musicienne, nous les organisons en qualité d'administratrice de production, et nous les étudions dans les pages qui vont suivre en qualité de sociologue.

⁸⁵ Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Grenoble, 2011. <NNT : 2011GRENH020>. <tel-00733932> , p.16.

Cette triple posture est ainsi le signe d'un engagement tel que décrit en préambule : elle témoigne d'une relation affective et durable avec l'objet de recherche, en dépit des quelques embûches rencontrées en chemin⁸⁶. Cette entrée multiple inquiète au premier abord, l'extériorité ayant longtemps été une « exigence déontologique et méthodologique⁸⁷ », selon Antoine Hennion. Auteur de travaux fondamentaux quant à la sociologie du goût, il met à distance cette condition du désengagement dans un entretien avec François Ribac :

« Sur le fond, je pense que le goût du sociologue fait partie de la sociologie du goût qu'il peut déployer et qu'il peut comprendre. (...) dans mon prochain livre sur les attachements, une des questions centrales tournera exactement autour de cela, comment prendre le contre-pied de cette posture de distanciation. On ne peut rien dire d'un attachement, d'un goût, d'une pratique collective pour donner du sens et percevoir la différence dans un répertoire d'objets construits, sans soi-même entrer dans le même jeu, qui est la seule façon de percevoir ces différences.⁸⁸ »

Au risque d'un trop fort engagement qui viendrait décrédibiliser l'exercice académique, il est ainsi possible d'opposer les avantages qu'une telle posture peut comporter, une fois prises les précautions méthodologiques nécessaires, abondamment documentées dans les travaux des « musiciens-sociologues » ou « comédiens-sociologues » cités plus haut. Dans un regard réflexif sur sa propre dualité au moment de ses travaux de doctorat, Damien Tassin souligne que « le rapport intime que l'on entretient avec son objet de recherche n'est jamais neutre », citant les travaux de Georges Devereux⁸⁹. Il décrit cette « implication » comme « féconde pour élaborer une sociologie respectueuse des acteurs (les musiciens et les groupes) et appréhender la complexité des

⁸⁶ Voir Marc Loriol et Line Spielmann, « Quand la passion s'emmêle. De l'investissement de soi à la souffrance dans une MJC « scène de musiques actuelles » », *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Érès, 2015, pp.117-151. Voir également le dossier de Cultureveille *Souffrance au travail : le grand tabou du secteur culturel ?* disponible ici : <https://culturables.fr/dossier-cultureveille-la-souffrance-au-travail-dans-le-secteur-culturel/> et l'enquête en cours de l'INSAART sur *l'Impact psychologique des conditions d'exercice des métiers de la culture, de l'industrie créative et du divertissement*, dont le questionnaire est accessible ici : <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdip5IOsiGyYoKYoapMyAE-EpgKwA7v9kpKxF6wTcBrRYUajA/viewform>

⁸⁷ Hennion, Antoine et François Ribac, « Le silence sur la musique », *Mouvements*, vol. 29, n° 4, 2003, p.118.

⁸⁸ *Ibid.*, p.117.

⁸⁹ Devereux, Georges. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris : Flammarion, (1980) 2012, 474p.

faits sociaux⁹⁰ » : nous décrivons plus loin les autres avantages que notre triple posture a générés.

Un travail de recherche préalable mené dans le cadre d'un Master 2 en Management du Spectacle Vivant a été la première occasion de mettre nos réflexions quant aux pratiques en amateur à l'épreuve d'une méthode de recherche formalisée, procédé que nous avons souhaité développer à plus grande échelle dans le cadre d'un doctorat. Dès la construction du projet de thèse, nous avons à cœur de poursuivre un double objectif : répondre au mieux aux exigences universitaires afin de contribuer à la littérature scientifique dédiée à la diversité des pratiques artistique (et plus particulièrement des pratiques en amateur), et répondre dans le même temps à un besoin d'état des lieux de ces pratiques communiqué tant par les artistes que par les organisateurs que nous étions amenée à croiser dans nos parcours musical et professionnel. Cette thèse devait alors pouvoir s'appréhender de deux manières : par-delà le document académique, nous souhaitions en faire un outil mobilisable par les différents acteurs du spectacle vivant, chacun devant pouvoir se saisir de tout ou partie du document en fonction des attentes et des intérêts inhérents à sa fonction. En quatre ans et demi de recherche, nous avons été sollicitée à de nombreuses reprises pour communiquer en-dehors des instances universitaires, nous confortant dans cette optique de document-ressource pour les acteurs du spectacle vivant, mais avons dans le même temps trouvé notre place dans des journées d'études aux axes variés, nous rassurant sur la pertinence de notre approche académique.

Notre volonté est donc que ce travail puisse s'insérer dans deux continuités parallèles. D'un point de vue universitaire, il prend racine à la rencontre de la sociologie et des arts du spectacle, prenant appui sur la sociologie compréhensive, de manière à

« mettre au jour les logiques sous-jacentes qui donnent leur cohérence aux expériences vécues, en prenant en considération ce que les acteurs disent eux-mêmes de leurs expériences. C'est donner à voir le sens que les acteurs accordent à leurs pratiques et les raisons conscientes ou non qu'ils

⁹⁰ Tassin, Damien. « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Volume !*, 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 10 décembre 2020, <https://doi.org/10.4000/volume.1667>

ont d'adhérer à certaines représentations. La sociologie compréhensive décrit les actions et les représentations dans le but de les comprendre, notamment en saisissant leur cohérence.⁹¹ »

En plus d'œuvrer ainsi « à la recherche des régularités qui gouvernent la multiplication des actions, des objets, des acteurs, des institutions, des représentations composant l'existence collective des phénomènes subsumés sous le terme d'"art"⁹² », le recours à la sociologie compréhensive permet une communauté d'approche avec d'autres chercheurs dont nous rejoignons les travaux sur les pratiques en amateur⁹³, facilitant un éventuel rapprochement de nos résultats respectifs. Nous partageons ainsi avec Alexandrine Souchaud (citant Hyacinthe Ravet dans *Sociologies de la musique*) un même but : « celui de "saisir les modalités d'une pratique donnée" (...) et de comprendre le "sens donné à cette pratique par les groupes d'individus concernés"⁹⁴ ».

Pour ce faire, nous avons emprunté des savoirs et des méthodes à diverses disciplines de la sociologie (notamment en sociologie de la musique, des pratiques culturelles et des professions), mais aussi à la musicologie et aux études théâtrales, avec quelques incartades en droit et en politique culturelle nécessaires à l'appréhension globale de notre sujet. Cette volonté de « combiner les apports et les questionnements issus de savoirs métissés⁹⁵ » relèverait ainsi des *Cultural Studies*, moins pour la revendication d'une « antidiscipline » que pour leur « pouvoir d'hybrider et de recomposer les savoirs pour penser les innombrables facettes du culturel.⁹⁶ » Cet « espace interdisciplinaire⁹⁷ », « bâti en Grande-Bretagne à la fois à partir d'institutions périphériques du monde académique et par l'installation d'une interdiscipline sur des objets-jachères négligés par

⁹¹ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Lille 1, 2014, p.65.

⁹² Heinich, Nathalie. *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, (2004) 2008, citée par Claire Hannecart, *op. cit.*, p.64.

⁹³ Voir notamment Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, *op. cit.*, Wuttke, Séverine. *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, thèse de doctorat en sociologie, Université Paul Verlaine de Metz, 2011, Souchaud, Alexandrine. *Les pianistes amateurs en concours : Mises à l'épreuve pour une reconnaissance ?*, thèse de doctorat en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2013.

⁹⁴ Ravet, Hyacinthe. « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, vol. 60, n° 2, 2010, p.295., citée par Alexandrine Souchaud, *ibid.*, p.15.

⁹⁵ Mattelart, Armand, et Érik Neveu. *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2018, pp.3-7.

⁹⁶ *Ibid.*, p.113.

⁹⁷ Neveu, Érik. « Les voyages des cultural studies », *L'Homme*, 187-188, 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 08 janvier 2017, <http://lhomme.revues.org/29311>, p.317.

les disciplines établies⁹⁸ », nous semble ainsi constituer une entrée pertinente pour la circonscription de la « facette » amateur des pratiques artistiques, œuvrant nous aussi par ailleurs *en périphérie* de l'université.

Plus encore, l'inscription au sein des *Cultural Studies* comporte un potentiel d'internationalisation qui, dans notre cas, a pris la forme d'une comparaison internationale franco-américaine sur laquelle nous reviendrons plus tard, témoignant de la « globalisation » de la recherche culturelle, en référence à l'une des mutations décrite par le DEPS. Cet axe affirme ainsi notre volonté de contribuer à ce que nous espérons être le courant naissant des *Amateur Studies*, selon le titre du programme du Humanities and Arts Research Centre de la Royal Holloway University of London, intitulé *Amateur Studies Research Forum* et articulé autour d'une « série d'ateliers visant à explorer la nature de l'amateur au travers d'une variété de disciplines⁹⁹ », ou selon le réseau *Research Into Amateur Performance and Private Theatricals*, rassemblant des chercheurs d'horizons variés (histoire du théâtre, musicologie, humanités numériques, littérature...) partageant un intérêt pour les « performances non-professionnelles¹⁰⁰ ».

D'un point de vue professionnel, ce travail s'inscrit en complémentarité d'études régionales et nationales menées en parallèle de la nôtre. Citons par exemple l'étude de la Fédération des Lieux de Musiques Actuelles (FÉDÉLIMA) sur les *Pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires*¹⁰¹, l'étude exploratoire du centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles (IRMA) sur *La pratique en amateur dans les musiques actuelles*¹⁰² (menée de manière « préalable à l'engagement de travaux à mener par le Groupe de Travail Musiques Actuelles » piloté par le Ministère de la Culture), le documentaire *Bande d'amateurs !*¹⁰³ produit par le Collectif Recherche en Pédagogie Musicale (RPM), ou encore le rapport du Conseil Économique, Social et

⁹⁸ *Ibid.*, p.323

⁹⁹ [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/projects/harc-amateur-studies-research-forum\(abc6804c-b55b-410c-84d4-5f5786cc0921\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/projects/harc-amateur-studies-research-forum(abc6804c-b55b-410c-84d4-5f5786cc0921).html)

¹⁰⁰ <https://rappt.org/>

¹⁰¹ Consultable ici :

https://www.fedelima.org/IMG/pdf/etude_fedelima_pratiques_collectives_en_amateur_2020.pdf

¹⁰² Téléchargeable ici : <https://www.irma.asso.fr/Pratiques-en-amateur-dans-les>

¹⁰³ <http://collectifrpm.org/bande-damateurs-le-documentaire-sur-la-pratique-musicale-en-amateur-produit-par-le-collectif-rpm/>

Environnemental Régional (CESER) de Nouvelle Aquitaine : *Droits culturels et pratiques en amateur : exigence éthique, ambition démocratique. Pour une transition culturelle de l'action publique en Nouvelle-Aquitaine*¹⁰⁴. L'arrière-plan théorique et juridique de ce travail est donc aussi celui des droits culturels, qui

« recouvrent la capacité pour toute personne de participer à la vie culturelle (liberté de création, liberté d'expression, liberté de choisir son identité culturelle, d'accéder aux patrimoines, de recevoir un enseignement, de participer à la décision...), à s'exprimer en humanité, dans le respect des droits humains fondamentaux auxquels les droits culturels sont indissociablement liés.¹⁰⁵ »

Le rapport du CESER Nouvelle Aquitaine rappelle l'inscription de ces droits dans plusieurs textes fondateurs, et notamment dans l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'Homme « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.¹⁰⁶ » et la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle¹⁰⁷. Inscrits au droit français via la loi de 2015 portant sur la Nouvelle organisation territoriale de la République (loi NOTRe), qui stipule que "la responsabilité en matière culturelle est exercée conjointement par les collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels » en son article 103¹⁰⁸, les droits culturels sont rappelés par l'article 3 de la loi relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine (loi LCAP) de 2016 :

« L'État, à travers ses services centraux et déconcentrés, les collectivités territoriales et leurs groupements ainsi que leurs établissements publics définissent et mettent en œuvre, dans le respect des droits culturels énoncés par la convention de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005, une politique de service public construite en concertation avec les acteurs de la création artistique.¹⁰⁹ »

¹⁰⁴ Téléchargeable ici : https://ceser-nouvelle-aquitaine.fr/sites/default/files/2020-03/200305_Ceser_Abstract_PratiquesCulturelles_Final_web.pdf

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>

¹⁰⁷ http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

¹⁰⁸ https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000030998225/2015-08-09

¹⁰⁹ <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000032854341/>

Cette même loi rappelle plus loin, parmi les 21 objectifs qu'elle décrit, son dessein de « favoriser, notamment au travers des initiatives territoriales, les activités de création artistique pratiquées en amateur, sources de développement personnel et de lien social¹¹⁰ » et consacre son article 32 à la définition juridique de l'artiste amateur¹¹¹. La note d'introduction de l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles rappelle alors qu'

« Intimement liée aux droits culturels, la diversité culturelle nous parle d'enjeux fondamentaux pour tout être humain : celui de se voir reconnaître une créativité et une expression propres, des traditions et des pratiques spécifiques, qui contribuent à “une existence intellectuelle, affective, morale et spirituelle plus satisfaisante pour tous”.¹¹² »

Ces éléments de cadrage seront repris plus en détail dans les différents chapitres de cette thèse, mais il convient d'indiquer dès à présent que c'est bien selon ces termes que nous aborderons les pratiques en amateur : celles de tout « être de culture¹¹³ » qui par-delà sa participation à la vie culturelle en qualité de spectateur, en est aussi un acteur, un participant contribuant à la vitalité et la diversité de la création artistique dans « une expression et une exigence de la dignité humaine¹¹⁴ », dont nous soulignerons ici « la créativité » et l'« expression propres » tout en mesurant en quoi ces pratiques sont *aussi* sources « de développement personnel et de lien social ». De plus, les cadres posés par les *amateur studies* et par les droits culturels nous ont semblé se faire écho : nous mobilisons ici les *amateur studies* comme outil d'appréhension des droits et de la diversité culturelle ; de la même manière, nous convoquons les droits et la diversité culturelle comme outil de valorisation des *amateur studies*, en ce sens qu'elles mettent en lumière l'une des nombreuses facettes de la diversité culturelle.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Voir infra, chapitre 1.

¹¹² Consultable ici : https://www.opale.asso.fr/IMG/pdf/161010_ufisc_note_droitsculturels_pjtcitoyen.pdf

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, 2007, téléchargeable ici : <https://droitsculturels.org/observatoire/wp-content/uploads/sites/6/2017/05/declaration-fr3.pdf>

Définitions préalables

Le projet de recherche positionné, il nous appartient d'en définir sinon les mots, les principaux concepts. Le processus s'est avéré complexe dans le cas du terme *amateur*, ce dernier étant annoncé comme polysémique par les dictionnaires, polymorphe par les sociologues, et véhiculant de surcroît une multitude de représentations auxquelles nous ne pouvions échapper, puisque comme l'indique Karen Burland : « There is no universal understanding of what an amateur musician is¹¹⁵ ». Si l'affirmation est vérifiable pour la musique, les travaux de Charles Leadbeater¹¹⁶, Robert Stebbins¹¹⁷ ou Patrice Flichy¹¹⁸ démontrent que la *nébuleuse* amateur s'immisce aussi dans les autres domaines évoqués plus haut, à l'image du sport mais aussi du mannequinat ou de l'astronomie. Sur le plan de la littérature académique, nous partageons le constat d'Olivier Donnat, qui s'interrogeait en 2009 sur les termes désignant celles et ceux témoignant d'un engagement particulier envers un type de production artistique, oscillant entre autres entre le terme de *fan* et celui d'*amateur* :

« Les discours académiques peinent souvent à se défaire des approximations du langage courant, et les termes utilisés pour embrasser le spectre complet des passions investies dans le domaine culturel, depuis les engouements les plus passagers jusqu'aux attachements de toute une vie, sont loin d'être stabilisés ; leur sens peut varier d'un auteur à l'autre (voire d'une page à l'autre chez un même auteur...).¹¹⁹ »

L'amateur est par ailleurs un « pratiquant de l'esthétique¹²⁰ » selon le mot d'Antoine Hennion, qui approche les amateurs de musique avec

« une définition large incluant l'ensemble des pratiques de la musique : (...) il n'y a pas à avaliser l'idée que certaines seraient de la consommation passive (assistance au concert, écoute de disque, etc.) et, pour cette raison, seraient indignes de figurer dans une enquête sur les amateurs : il existe une écoute très active de la musique, au sens du développement passionné d'une compétence

¹¹⁵ Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, thèse de doctorat en musique, University of Sheffield, 2005, p.175.

¹¹⁶ Leadbeater, Charles et Paul Miller, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*, Demos, 2004, 70p.

¹¹⁷ Stebbins, Robert. "Fashion modeling: A dramaturgical analysis of an amateur-professional art", *Leisure Reflections*, n° 53, *Leisure Studies Association Blog & Newsletter*, mars 2020, 8p.

¹¹⁸ Flichy, Patrice. *Le Sacre de l'amateur*, op. cit.

¹¹⁹ Donnat, Olivier. « Présentation », *Réseaux*, 2009/1, n° 153, pp.9-16.

<https://doi.org/10.3917/res.153.0009>. P.11.

¹²⁰ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, Arman Colin, Paris, 2009, p.57.

(acception non moins traditionnelle du mot amateur, mais plus courante dans le cas des cigares, du vin ou du café).¹²¹ »

Face à la pluralité des définitions avancées et des représentations sociales à l'œuvre, nous avons rapidement émis le souhait de consacrer une partie de notre thèse à une étude sémantique du terme *amateur*, confrontant les apports de la sociologie, de la littérature, du journalisme et les réflexions des artistes rencontrés en chemin. Dans l'intervalle, en accord avec le principe selon lequel nous souhaitions produire un document mobilisable par les professionnels du secteur culturel, nous avons fait le choix d'opter pour une définition de l'amateur qui soit en phase avec celle utilisée dans le cadre d'une autre étude menée en parallèle de la nôtre, afin que nos résultats puissent être non seulement comparables, mais aussi complémentaires. Dès le début de nos travaux à l'automne 2016, nous avons ainsi été en lien avec Benjamin Fraigneau et Stéphanie Gembarski de la Fédération des Lieux de Musiques Actuelles (à laquelle nous nous référons par la suite via son sigle FÉDÉLIMA), qui amorçaient de leur côté l'étude nationale consacrée aux pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires, citée plus haut. Soucieux de coordonner nos axes de recherche, nous nous sommes ainsi entendus sur une définition commune du terme *amateur*, désignant *celui ou celle qui pratique une activité artistique sans en vivre de manière exclusive*.

La définition du terme professionnel s'est avérée tout aussi complexe. Bruno Péquignot souligne à propos de l'artiste professionnel qu'il est

« très difficile, de fait, d'en donner une définition rigoureuse. Si l'on prend le critère du revenu, peu de ceux qui se déclarent tels pourraient y prétendre. En effet, la plupart des artistes tirent l'essentiel de leurs revenus d'une autre activité.¹²² »

Soulignant le recours des musiciens, plasticiens ou comédiens à des activités plus ou moins en phase avec leurs pratiques artistiques mais potentiellement rémunératrice (il cite comme exemple l'enseignement dans le secondaire, la décoration, la publicité, l'animation ou le bruitage), il précise également que

¹²¹ Hennion, Antoine. « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 2009/1, *op. cit.*, pp.66-67.

¹²² Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, *op. cit.*, p.37.

« Les différentes formes officielles de comptage ne donnent donc qu'une représentation tronquée de la réalité vécue par les agents sociaux. Que ce soient les chiffres tirés des recensements généraux de la population, ou les données issues de l'administration fiscale ou de celle de la Sécurité sociale, où il existe un statut particulier, tous les chiffres officiels sous-estiment, en fait, la population qui se déclare, se vit comme profession artistique (...).¹²³ »

De manière à pouvoir circonscrire notre terrain d'étude, nous avons alors défini le professionnel comme *celui ou celle qui pratique une activité artistique et en vit de manière exclusive*, en miroir de l'expression choisie pour désigner l'amateur. Là où Marc Perrenoud a utilisé l'expression « ne faire que ça » pour décrire les *musicos* qu'il étudie dans son *Enquête sur des musiciens ordinaires*, nous avons donc choisi l'expression « ne vivre que de ça » pour définir le professionnel. De la même manière qu'il a alors observé « quelles étaient les différentes manières de “ne faire que ça”¹²⁴ », nous allions nous concentrer sur les différentes manières de *ne vivre (ou non) que de ça*.

Ces acceptions, tout en faisant référence à la notion de rémunération centrale dans la définition de l'amateur telle qu'elle apparaît dans le droit français depuis juillet 2016¹²⁵, étaient néanmoins plus souples que cette dernière dans leurs formulations. Elles nous laissaient la possibilité d'investiguer, précisément, la question de la rémunération des artistes, que nous pensions être, du fait de nos expériences musicales et professionnelles, plus floue et mouvante que le texte de loi ne le laissait penser. Ces formulations permettent également de laisser le champ libre à des modalités de pratiques en amateur protéiformes qu'il nous appartenait de mesurer, en miroir de pratiques professionnelles elles aussi disparates, et d'ainsi peut-être entrevoir un continuum de pratiques, à l'image de celui conceptualisé par Robert Stebbins via la *Serious Leisure Perspective*¹²⁶, dont les travaux sous-tendent une immense partie de nos réflexions et de ce travail. D'autre part, ces acceptions autorisent la mobilisation de notions fréquemment convoquées lorsque l'opposition entre amateur et professionnel est étudiée : le métier, le loisir, la formation, la compétence, la qualité, l'investissement, la passion... sans toutefois les ériger au rang

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Perrenoud, Marc. *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007, p.305.

¹²⁵ LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (1), Article 32, consultable ici : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000032854341>

¹²⁶ Voir le site internet dédié : <https://www.seriousleisure.net/> et la bibliographie pour plus de références.

de critères définitoires, estimant que leur évaluation ne nous revenait pas. Nous avons donc opté pour un unique critère aisément objectivable afin de poser la première pierre d'une étude de terrain, d'autant qu'il s'accordait avec les propos de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro dans leur ouvrage *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Évoquant la théorie d'Eliot Freidson selon laquelle « l'activité libre » mue par l'engagement personnel se distinguerait de « l'activité exercée pour le marché », les auteurs avancent ainsi qu'

« elle n'épuise pas l'éventail des situations rencontrées : aujourd'hui, « vivre de son art » implique souvent de vivre aussi « grâce à l'art » en tant qu'enseignant, administrateur, technicien, animateur d'atelier, médiateur, critique, chercheur.¹²⁷ »

Nous avons avec eux considéré que vivre « grâce à l'art » ne constituait donc pas un motif d'exclusion de la profession.

Deux autres termes requièrent d'être justifiés dès cette introduction. Que leur engagement soit mené en amateur ou en professionnel, nous englobons tous les pratiquants de la musique ou du théâtre qui font l'objet de cette thèse sous le terme *artiste*, en accord avec la recommandation de l'Unesco :

« On entend par "artiste" toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recréation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque¹²⁸ ».

Nous avons conscience que ce choix ne sera pas approuvé par tous nos lecteurs, la qualification d'artiste étant un sujet particulièrement sensible. À titre d'exemple, on trouve dans le compte-rendu du congrès annuel de la Fédération des arts, du spectacle, de l'audiovisuel et de la presse – Force Ouvrière de 2018 une demande d'abrogation de l'article 32 de la loi relative à la Liberté de Création, Architecture et Patrimoine (LCAP), celui-là même qui définit juridiquement l'amateur... comme un artiste :

¹²⁷ Bureau Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 194p.

¹²⁸ Recommandation relative à la condition de l'artiste du 27 octobre 1980 : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

« Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération.¹²⁹ »

La FASAP-FO dénonce ainsi le fait que

« certains aient préféré jouer les apprentis sorciers jusqu'à proposer eux-mêmes d'ériger la pratique amateur au statut d'artiste, en concurrence de nos métiers et de nos droits de salariés.¹³⁰ »

Nous rangeant du côté de la loi LCAP et de l'Unesco, ce choix est aussi une manière d'affirmer notre attachement aux droits culturels et à leur principe d'égalité, reconnaissant pleinement l'inscription des amateurs dans le champ de la création artistique. De plus, les chapitres qui suivent cette introduction interrogeront les manières qu'ont les amateurs de créer, de diffuser, de développer et de percevoir leur pratique artistique, tout en mesurant la manière dont ces activités s'articulent avec celles des professionnels, en écho à la définition de l'Unesco. Plus encore, nous veillerons à discuter de l'attribution du terme *artiste* aux amateurs avec les amateurs eux-mêmes, ainsi qu'avec les professionnels.

Le dernier terme qu'il convient d'évoquer ici est celui de *statut*. Là-encore, le sujet est sensible, mais nous parlerons ici des différents *statuts* de pratique observés chez les musiciens et les comédiens, à commencer par ceux d'amateur et de professionnel. Ce choix se justifie en deux étapes : d'abord, il renvoie à un statut juridique, comme le confirme Maria Kazanskaya dans un article publié sur le site de l'Institut de Recherche et d'Études en Droit de l'Information et de la Culture, confirmant que « les artistes amateurs des spectacles vivants (...) se sont finalement vu attribuer un statut juridique par l'article 32 de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016¹³¹ ». Ensuite, il « désigne la position qu'un individu occupe dans un système social donné », renvoyant donc à un statut social, dont découlent « des comportements, attitudes et aspirations », un « indicateur synthétique de la position socio-économique des individus », qui plus est « au cœur d'analyses plus dynamiques en termes de mobilité sociale (...) ».¹³² Enfin, quand bien même la

¹²⁹ LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016, *op. cit.*

¹³⁰ Compte-rendu du congrès annuel de la FASAP-FO des 7 et 8 novembre 2018. Voir notamment : <https://www.force-ouvriere.fr/la-fasap-mobilisee-pour-preserver-les-droits-et-les-acquis>

¹³¹ Kazanskaya, Maria. « Un artiste amateur : concurrent au professionnel ? », *Iredic*, consulté le 18 février 2021, <http://www.iredic.fr/2016/11/04/un-artiste-amateur-concurrent-au-professionnel/>.

¹³² Rui, Sandrine. « Statut », *Les 100 mots de la sociologie*, mis en ligne le 01 octobre 2014, consulté le 26 janvier 2020, <http://journals.openedition.org/sociologie/2478>

matérialisation d'un statut (qu'il soit amateur ou professionnel) peut être délicate sur le plan administratif ou juridique, elle peut s'avérer prégnante dans les perceptions des artistes : nous verrons au cours de notre premier chapitre que le mot *statut* revêt parfois des allures de synonyme d'*intermittence*, renvoyant elle-même à la notion de *professionnalité*.

Questions de recherche

Les entrées musicales, professionnelles et académiques de notre parcours convergent toutes vers une hypothèse commune : celle d'une éventuelle zone grise existant à la croisée des chemins entre pratiques en amateur et pratiques professionnelles. Nous avons en effet partagé quelques scènes avec des musiciens avouant ne pas se reconnaître dans un modèle binaire, certains estimant être *entre les deux*, d'autres estimant être *les deux*, les derniers étant plus à l'aise avec une catégorie tierce qu'ils qualifient de *semi-professionnelle*, dans ce que l'on pourrait qualifier de *Status Trouble*, dans un emprunt au *Gender Trouble* de Judith Butler¹³³ faisant référence au fait que « les binarités sexe/genre ne sont pas adaptées à la description et à la catégorisation des corps indéterminés. »¹³⁴ Ici, la binarité concerne le statut de pratique artistique, dont nous verrons plus loin qu'il peut lui aussi être considéré comme « produit par le discours et par la loi¹³⁵ » : amateur et professionnel seraient donc non seulement des constructions dont il serait intéressant d'étudier l'origine, mais ces deux catégories ne suffiraient pas à épuiser la somme des statuts de pratique qui pourraient émerger à l'endroit où elles se rencontrent.

Nous avons donc été particulièrement sensible aux travaux de Charles Leadbeater, dont nous avons déjà mentionné certaines publications concernant les contributions des amateurs aux multiples domaines de l'innovation, qui précise que cet espace intermédiaire est moins celui d'une concurrence que celui d'un continuum : « it's

¹³³ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

¹³⁴ Jami, Irène. « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, vol. 44, n° 1, 2008, p.213.

¹³⁵ Jami, Irène. « Judith Butler, théoricienne du genre », *op. cit.*, p.212.

not gonna be a contest between two camps ; but in-between them, you'll find all sort of interesting places that people occupy¹³⁶ ». Ainsi, au creux des liens déjà observés entre amateurs et professionnels via les cinq portraits de notre préambule que sont la collaboration, la transmission, l'entraide, le développement et la qualification ou la concurrence, viendraient s'insérer d'autres profils relevant d'une *intermédiation* plutôt qu'une *relation*. Charles Leadbeater développe dans l'essai *The Pro-Am Revolution: How enthusiasts are changing our economy and society*¹³⁷, rédigé en 2004 avec Claude Miller, la notion de *Pro-Am* : contraction de professionnel-amateur, le terme désigne un amateur pratiquant selon des codes et des compétences professionnels, estompant la frontière opposant jusqu'alors ces deux modalités de pratique artistique, sportive, scientifique...

Si dans ces travaux, le terme *Pro-Am* met en avant une hybridation des modalités de pratique en désignant un praticien empruntant à la fois aux modèles amateur et professionnel, il faisait auparavant référence non pas à l'idée de fusion, mais à celle de coopération entre amateurs et professionnels. À titre d'exemple, la Société Française de l'Astronomie et de l'Astrophysique et la Société Astronomique de France proposent des ateliers de collaboration amateurs – professionnels, de sorte que les astronomes œuvrent de concert à des « projets Pro-Am ». Dans un compte-rendu d'atelier tenu à Nice au mois de mai 2019, Patrick Wullaert précise qu'

« un groupe de travail Pro-Am est constitué au sein de la SAF et [que] son site web va intégrer un portail dédié à ses thèmes de collaborations (...) Un des objectifs est de permettre d'interfacer les professionnels proposant des sujets ou des requêtes d'observations avec les amateurs¹³⁸ ».

Dans un autre domaine, des agences d'événementiel telles que BCM Sports ou des clubs de golf organisent des tournois Pro-Am, compétitions rassemblant des équipes mixtes composées de golfeurs amateurs et professionnels.¹³⁹ De la même manière, des

¹³⁶ Leadbeater, Charles. « Charles Leadbeater au sujet de l'innovation », *Ted Talk*, 2008 : <https://www.youtube.com/watch?v=W7raJeMpyM0>

¹³⁷ Leadbeater, Charles et Paul Miller, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*, *op. cit.*

¹³⁸ « Atelier Pro-Am SF2A 2019 – Société astronomique de France », consulté le 31 juillet 2020, <https://saf-astronomie.fr/atelier-pro-am-sf2a-2019/>.

¹³⁹ « Accueil », Pro Am Business Class, consulté le 31 juillet 2020, <https://proambusinessclass.com/>, « Presentation », Pro Am International Cote Opale, consulté le 31 juillet 2020, <https://www.proamcotedopale.com/>, Debray-Mauduy, Alyette. « Le «Pro-am», une formule à succès », *Le Figaro Golf*, 20 avril 2011, consulté le 31 juillet 2020,

compétitions Pro-Am voient le jour dans le domaine du jeu vidéo : depuis 2018, des tournois opposant des binômes composés d'un joueur amateur et d'un joueur professionnel sont organisés autour du jeu *Fortnite*. Le binôme vainqueur repart ensuite avec une somme d'argent à reverser à une association caritative¹⁴⁰. De la même manière, les *Evolution Championship*, tournoi opposant joueurs amateurs et professionnels, auront réunis pas moins de 14 321 compétiteurs autour de neuf jeux vidéo durant l'édition 2019¹⁴¹, témoignant de la vitalité de ces compétitions Pro-Am. Si ni le Larousse, ni le Robert n'ont encore intégré le terme à leurs entrées, le mot *Pro-Am* apparaît néanmoins dans les dictionnaires Outre-Manche. Le Cambridge Dictionary indique ainsi qu'une compétition Pro-Am se joue entre équipes composées de professionnels (qui concourent dans le cadre de leur métier) et d'amateurs (qui concourent pour le plaisir)¹⁴². Nous reviendrons plus tard sur les notions ici opposées de métier et de plaisir, récurrente dans la sociologie anglo-saxonne circonscrivant le lien entre pratiques en amateur et pratiques professionnelles.

Ces concepts, qu'ils aillent dans le sens de l'hybridation ou de la collaboration, participent à une tendance également observée dans le secteur culturel qui rend le positionnement entre amateur et professionnel plus délicat. Dans une étude consacrée à *L'économie du monde choral*, Guillaume Lurton témoigne ainsi d'un entre-deux parfois complexe à appréhender, faisant notamment écho aux actions menées par le collectif Colère Lyrique cité plus haut :

« La césure entre milieu amateur et milieu professionnel est parfois moins claire qu'il ne peut sembler au premier abord. Le brouillage de la frontière entre amateurisme et professionnalisme tient à l'existence d'une frange de chœurs amateurs de niveau technique élevé. Ces « grands amateurs » peuvent être amenés à fonctionner dans le cadre de circuits de production et de

<https://golf.lefigaro.fr/actualite/france/2011/04/20/01005-20110420ARTWWW00004-le-pro-am-une-formule-a-succes.php>.

¹⁴⁰ « Fortnite World Cup Celebrity Pro-Am : La bataille des champions : toutes les infos sur l'événement », Breakflip, *Respawn.fr*, consulté le 31 juillet 2020, <https://www.breakflip.com/fr/fortnite/actualites/fortnite-world-cup-celebrity-pro-am-la-bataille-des-champions-toutes-les-infos-sur-l-evenement-14484>.

¹⁴¹ « Super Smash Bros. Ultimate domine les inscriptions à l'Evo 2019 », *gamekult.com*, 15 juillet 2019, consulté le 31 juillet 2020, <https://www.gamekult.com/actualite/super-smash-bros-ultimate-domine-les-inscriptions-a-l-evo-2019-3050819023.html>.

¹⁴² « A pro-am competition is one in which the teams include professionals (= people who compete as a job) and amateurs (= people who compete for pleasure) », « PRO-AM | signification, définition dans le dictionnaire Anglais de Cambridge », consulté le 31 juillet 2020, <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/pro-am>.

diffusion professionnels. C'est une situation courante dans le milieu de la musique savante : des chœurs amateurs sont associés de façon plus ou moins institutionnalisée à des orchestres professionnels, pour la production d'œuvres symphoniques comprenant une partie chorale. C'est le cas, par exemple, du chœur de l'orchestre de Paris.¹⁴³ »

A fortiori, Bruno Péquignot souligne que « la distinction avec les amateurs devient très difficile. Dans certains domaines, elle est même impossible¹⁴⁴ », citant les travaux d'Aude Mouaci sur les poètes amateurs¹⁴⁵ et de Gaëlle Redon sur les troupes de théâtre, qui montre

« à partir d'une enquête en région Languedoc-Roussillon, que l'ensemble des troupes de théâtre, amateurs ou professionnelles, adoptent le même statut juridique (associations loi 1901) et que beaucoup passent d'un statut à l'autre, la position d'amateur étant souvent une position d'attente avant d'accéder au « statut » d'intermittent du spectacle.¹⁴⁶ »

L'existence éventuelle d'un espace d'hybridation, entendu au sens de Nathalie Heinich¹⁴⁷ et mêlant donc différentes catégories qu'il convient de préalablement comprendre et reconnaître, sans en estomper les particularités en les agrégeant au sein d'une seule et même globalité, suppose ainsi que le schéma binaire qui organise la sphère artistique puisse se transformer en une classification plus linéaire, à l'image d'un continuum de pratiques sur lequel il serait possible de tendre vers un pôle amateur ou un autre pôle professionnel sans s'enfermer dans une catégorie étanche. Précisément, Patrice Flichy décrit l'amateur comme celui qui « couvre toute une gamme de position entre l'ignorant, le profane et le spécialiste.¹⁴⁸ » Cette image d'un continuum pourrait ainsi permettre une meilleure illustration des nébuleuses amateur et professionnelle, mais également la survenue d'une troisième nébuleuse qui prendrait forme à la rencontre des deux premières, rassemblant alors l'amateur « du mélange¹⁴⁹ » qui estime *être les deux*,

¹⁴³ Coulangeon, Philippe. *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris : la Documentation française, 2008, pp.116-117.

¹⁴⁴ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*, Paris : Armand Colin, 2013, p.38.

¹⁴⁵ Mouaci, Aude. *Les poètes amateurs : approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2001.

¹⁴⁶ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.38, Redon, Gaëlle. *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris : L'Harmattan, 2006, et voir la mention faite du terme « statut », apposé à la fois aux pratiques en amateur et aux pratiques professionnelles.

¹⁴⁷ Propos développé lors des réponses aux questions suivant la présentation de son ouvrage *Histoire de France* lors de la journée d'étude *Métier de chercheur.e : Écrire en sciences sociales, écrire les sciences sociales* du 15 mars 2019 à la Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne, à Rennes.

¹⁴⁸ Flichy, Patrice. *Le Sacre de l'amateur, op. cit.*, p.11.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

l'amateur « de l'entre-deux¹⁵⁰ » qui estime *être entre les deux*, et l'amateur de l'« attente » ou du passage¹⁵¹, qui estime être *semi-professionnel*, dans l'expression du mouvement de celui qui aspire à entrer ou à sortir de la profession.

Ce travail s'intéresse donc principalement aux manifestations d'un *Status Trouble* généré par la non-acceptation ou la non-représentation de soi au sein du schéma binaire opposant frontalement l'amateur au professionnel, tel que le pose l'article 32 de la loi LCAP : « Est artiste amateur (...) toute personne qui pratique (...) une activité artistique à titre non professionnel (...) »¹⁵². De nombreux travaux ayant démontré l'hétérogénéité des nébuleuses amateur et professionnel, et d'autres ayant insisté sur le caractère poreux de la frontière entre amateurs et professionnels, notre recherche vise à interroger la prégnance et la pertinence de la polarisation amateur / professionnel chez les musiciens et les comédiens, cherchant à savoir s'il s'agit d'un modèle judicieux pour circonscrire les pratiques artistiques observables en 2020, ou si l'amateur et le professionnel relèvent de *catégories zombies*, au sens d'Ulrich Bech : « des catégories mortes-vivantes correspondant à un état passé du monde (...) »¹⁵³, « vidées de leur contenu initial qui, pourtant, persistent à survivre dans nos esprits (...) »¹⁵⁴. Ainsi, « elles ne rendent pas compte des acteurs, des stratégies, des ressources, des objectifs, des conflits, des paradoxes nouveaux (...) »¹⁵⁵, au point de « [faire] écran à la nouvelle réalité en attirant le regard sur l'ancienne société qui est en train de disparaître sous nos yeux¹⁵⁶ », masquant le caractère cosmopolite de l'époque.

Nos recherches cherchent donc à savoir si le schéma binaire « amateur-professionnel » établi juridiquement par la loi LCAP relèverait d'une *catégorie zombie*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ En référence aux propos de Gaëlle Redon cités ci-dessus.

¹⁵² LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016, *op. cit.*

¹⁵³ Mucchielli, Laurent, et Xavier Molénat. « Le lien social en crise ? », *Une histoire des sciences humaines*, 2012, p.286.

¹⁵⁴ Manghi, Sergio. « Trames vivantes : sujet, société, monde », *Hermès, La Revue*, vol. 60, n° 2, 2011, p.50.

¹⁵⁵ Beck, Ulrich. « Redéfinir le pouvoir à l'âge de la mondialisation : huit thèses », *Le Débat*, vol. 125, n° 3, 2003, p.77.

¹⁵⁶ Vandenberghe, Frédéric. « Introduction à la sociologie (cosmo) politique du risque d'Ulrich », *Revue du MAUSS*, vol. no 17, no. 1, 2001, p.26.

La réponse à cette question passe par des questionnements secondaires : le cloisonnement amateur / professionnel est-il réellement vidé de son sens, ou est-il possible d'en observer des manifestations dans les façons de faire la musique et le théâtre en 2020 ? Persiste-il dans l'esprit des artistes, et quel sens lui attribuent-ils le cas échéant ? Quels autres facteurs définitoires d'une « seconde modernité¹⁵⁷ » nous empêcherait-il alors de voir ? Quelle serait cette « nouvelle réalité » qui se construirait sous nos yeux ? Celle du « temps des amateurs¹⁵⁸ » décrit par Bernard Stiegler ? Nous tâcherons donc dans les pages qui vont suivre de mettre plusieurs hypothèses à l'épreuve, de manière à nourrir ces réflexions.

La première hypothèse est celle d'une certaine rémanence du cloisonnement, formulée sur la base des conflits entre amateurs et professionnels partiellement décrits plus haut, pouvant prendre la forme d'un rejet ou de réticences quant à la loi LCAP émanant de certains syndicats professionnels, estimant qu'elle contribue à « la casse de [leurs] métiers¹⁵⁹ », établissant une relation de concurrence supposant l'existence de deux entités distinctes. La deuxième hypothèse concerne les autres facteurs qui pourraient enrichir la perception des pratiques artistiques par-delà le cloisonnement amateur-professionnel : nous souhaitons étudier d'autres variables pouvant constituer des critères de classification alternatifs ou complémentaires et, le cas échéant, permettre d'ajuster le cadre juridique à des réalités disparates. Parmi les variables potentielles, nous avons voulu mesurer l'éventuel impact des cultures disciplinaires sur les modalités de pratique et les représentations propres aux artistes, selon les observations menées au cours de notre parcours musical¹⁶⁰. De plus, lorsque nous avons amorcé nos travaux, fut porté à notre attention le fait que la loi LCAP résultait d'un travail de concertation ayant réuni, entre autres, les représentants de la Direction Générale à la Création Artistique, des fédérations d'amateurs et de syndicats de professionnels. Les débats étaient alors animés par un médiateur « spécialiste des constructions juridiques » qui avait préconisé, dès les

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », *op. cit.*, p.14.

¹⁵⁹ Voir la pétition portée en 2016 par le SFA et le SNAM-CGT : <https://www.change.org/p/mesdames-et-messieurs-les-parlementaires-ne-votez-pas-la-casse-de-nos-m%C3%A9tiers>

¹⁶⁰ Ayant suivi des cours de musique dans l'enfance, nous avons remarqué que les modalités d'enseignement pouvaient varier conséquemment selon le répertoire étudié (nous sommes passée de l'étude de la flûte traversière en école de musique, avec solfège, examens trimestriels et formation orchestrale à l'étude la harpe celtique par transmission orale dans un contexte associatif).

premières étapes de travail, de prévoir au sein des textes d'application de la LCAP des « distinctions par grands champs disciplinaires¹⁶¹ », de manière à tenir compte des spécificités inhérentes à chaque discipline : musique, danse, théâtre... Au moment de la rédaction, ces réalités distinctes n'ont finalement pas été inscrites ni au texte de la LCAP, ni à ses textes d'application.

En complément des éventuelles constructions sectorielles qui pourraient se faire jour, nous souhaitons étudier le poids d'éventuelles constructions nationales quant à la manière de classer et d'administrer les pratiques artistiques en un schéma binaire opposant l'amateur et le professionnel. Nous avons ainsi occupé des postes d'assistante d'administration et de production dans trois festivals écossais, et y avons alors remarqué que si le cloisonnement amateur / professionnel était également prégnant outre-Manche, il ne s'articulait cependant pas tout à fait de la même manière, nous poussant à formuler l'hypothèse selon laquelle les expressions du cloisonnement amateur / professionnel pouvaient être, du moins partiellement, la résultante de constructions nationales. Il nous semblait alors pertinent d'inclure à nos travaux une dimension comparative à l'échelle internationale, de sorte que nous puissions étayer ou non cette hypothèse tout en nous ouvrant à des schémas de pensée potentiellement différents des nôtres. La lecture de la *Sociologie des arts* de Hyacinthe Ravet, rédigée sous la direction d'Anne-Marie Arborio et Olivier Martin, nous a conforté dans le choix de cet axe :

« Les modes d'intervention de l'État et des institutions publiques façonnent donc en profondeur les pratiques artistiques et culturelles, tant sur le plan de la création que sur celui de la réception, en France comme ailleurs. On peut d'ailleurs mettre en perspective ce modèle français (largement imité depuis les années 1960, principalement en Europe et au Canada) en le comparant à d'autres politiques culturelles nationales spécifiques. Le cas des États-Unis est intéressant, parce qu'il est souvent opposé à celui de la France. Il se caractérise en effet par l'absence de ministère de la Culture et, malgré un certain soutien des collectivités locales ou d'institutions publiques à la vie culturelle, par un poids très important du mécénat et du financement privé (entreprises, fondations et surtout particuliers).¹⁶²»

Les travaux de Bruno Péquignot nous ont également mise sur la piste d'une comparaison franco-américaine, en ce sens qu'elle constituerait elle-aussi un continuum de pratiques,

¹⁶¹ Selon les termes employés par l'un de nos interrogés ayant participé à ces échanges.

¹⁶² Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, Paris : Armand Colin, 2015, p.71.

politiques cette fois, que nous pourrions étudier de la même manière que nous projetions d'étudier les deux nébuleuses constitutives des pôles amateur et professionnel :

« Le modèle français est exceptionnel ; il en est de même du modèle américain, qui, à l'opposé du précédent, laisse complètement ou presque l'initiative au secteur privé, en cohérence avec les principes du libéralisme économique. L'État fédéral, ou les différents États qui composent l'Union, interviennent peu dans la vie culturelle et artistique. (...) Entre le modèle américain et le modèle français, il existe toute une série de positions intermédiaires, du plus étatique au moins étatique dans les différents pays du monde, en tous cas pour ceux qui ont adopté le modèle libéral d'organisation économique.¹⁶³ »

Enfin, la troisième hypothèse est celle de l'émergence d'une troisième nébuleuse, adjacente aux deux premières, qui s'érigerait dans l'« hybridation entre amateur et professionnel, dont le *pro-am* [serait] le prototype flamboyant¹⁶⁴ » mais dont nous supposons qu'il n'est pas le seul représentant. La vérification de ces pistes doit ainsi se faire selon une orientation nous permettant de répondre au double objectif que nous nous étions fixé : s'insérer dans un domaine de recherche en expansion, et mettre au point un manuscrit conçu comme un outil facilement mobilisable par celles et ceux qui font et qui accompagnent cette diversité de pratiques artistiques : les artistes eux-mêmes, mais aussi les personnes occupant des fonctions intermédiaires liées à la direction, la programmation ou l'organisation de lieux ou d'événements, ou chargés d'accompagner les artistes dans leurs projets de création. Par ailleurs, au moment où nous écrivons ces lignes, un projet de circulaire permettant de compléter l'article 32 de la loi LCAP, son décret et son arrêté est à l'étude. Ce travail a donc aussi pour finalité de collecter des données mobilisables par celles et ceux qui allaient continuer à penser le nouveau cadre juridique des pratiques en amateur ou qui, plus généralement, allaient le mettre en application.

¹⁶³ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, op. cit., p.21.

¹⁶⁴ Flichy, Patrice. *Le Sacre de l'amateur*, op. cit, p.11.

Penser l'étude de terrain

De manière à répondre au mieux à ces questions et hypothèses, nous avons souhaité placer les artistes au cœur de l'étude, et fonder au creux de leurs discours la clé de voûte de notre démonstration. En observant leurs manières de faire, de dire et de penser et en les agrégeant selon des formats facilement mobilisables par quiconque souhaiterait en faire bon usage, nous espérions ainsi pouvoir transcrire et transmettre le plus fidèlement possible le récit des réalités polymorphes qui sont les leurs et étudier la manière dont elles rencontraient ou non nos hypothèses. Nos travaux passent donc par une enquête de terrain, dont la construction a été méticuleuse. Il nous a en effet semblé délicat d'interroger un panel d'artistes amateurs et de le mettre en versus d'un second panel composé d'artistes professionnels : si cette méthode nous permettait de réaliser le travail comparatif nécessaire à la mesure de la prégnance de l'opposition amateur / professionnel et d'observer l'hétérogénéité de chaque catégorie, elle nous enfermerait justement dans la polarité que nous questionnions et ne permettrait pas non plus à une nébuleuse plus hybride d'émerger.

En conséquence, nous avons opté pour un premier axe d'observation d'ordre statutaire, pensé de manière à pouvoir rendre compte de l'hétérogénéité déjà évoquée par d'autres chercheurs cités plus haut au sein des nébuleuses amateur et professionnelle, tout en ménageant un espace intermédiaire. Il convenait donc de partir à la rencontre d'artistes amateurs, au sens défini plus haut de « ceux qui pratique sans en vivre de manière exclusive », et d'artistes professionnels qui eux « en vivent de manière exclusive » afin de pouvoir évaluer précisément les points qui divisent ainsi que ceux qui rassemblent ces deux modèles de pratique. Souhaitant par ailleurs donner corps à la notion de continuum qui nous intéressait, nous avons voulu aller au-delà de ces deux catégories préexistantes et nous sommes mise en quête d'une troisième catégorie susceptible d'incarner l'intermédiarité que nous soupçonnions. Nous avons donc façonné une catégorie d'observation intermédiaire, au sens d'une catégorie transitoire facilement identifiable : plutôt que ceux qui sont *les deux* ou *entre les deux*, nous avons créé une

catégorie d'artistes qui sont, comme le décrit Gaëlle Redon, dans une position d'*attente* ou de *passage*, en voie ou en sortie de professionnalisation. Cette méthode nous permettait de sortir d'une logique exclusivement comparative sans toutefois céder à la tentation de l'hybridation globale selon la précaution empruntée à Nathalie Heinich. Ce modèle *transitionnel* additionné aux deux premiers, nous étions ainsi en mesure de rechercher au sein de chaque catégorie les indices constitutifs d'une éventuelle hybridation entre les différents statuts de pratique¹⁶⁵.

Pour répondre à l'hypothèse selon laquelle d'autres variables pourraient faire office de critères organisationnels alternatifs ou complémentaires, notre second axe d'observation devait être d'ordre disciplinaire, permettant la comparaison des réalités possiblement disparates selon l'art du spectacle étudié. Nous avons alors, initialement, imaginé aborder trois disciplines artistiques distinctes, nos expériences personnelles et professionnelles ayant précédé ce travail nous ayant par ailleurs fait apercevoir des fonctionnements différents dans le champ de la musique, de la danse et du théâtre. Néanmoins, nous avons estimé réducteur d'aborder de la sorte trois grandes catégories sans tenir compte des divergences pouvant se faire jour entre les pratiques et les représentations parfois distinctes qui peuvent caractériser les esthétiques qu'une même discipline recouvre. Nous avons alors fait le choix d'étudier deux disciplines artistiques, mais de diviser l'une d'elle en observant deux de ses ramifications. Notre choix s'est alors porté sur le théâtre et la musique, toujours par proximité artistique et professionnelle mais aussi dans l'optique d'un réseau d'artistes plus facilement mobilisable pour construire notre cohorte, ayant longtemps pratiqué l'une et pratiquant toujours l'autre¹⁶⁶.

Une fois les disciplines validées, il nous a fallu sélectionner plus précisément les esthétiques qui les composaient. Pour les mêmes raisons que celles ayant dicté le choix de nos disciplines, nous avons opté pour deux esthétiques musicales en étudiant deux

¹⁶⁵ Nous refusant à porter sur les travaux des artistes un jugement qualitatif qui ne nous revenait en rien, la mesure de l'hybridation devait se faire sur la base de données objectivables : fréquence de la rémunération, des opportunités de diffusion, stratégies de développement de l'activité artistique....

¹⁶⁶ Nous avons toutefois pris garde à ce que les interrogés n'aient pas une connaissance précise de notre sujet de recherche en amont pour ne pas biaiser les résultats.

ramifications des musiques actuelles : la première porte sur un répertoire rock¹⁶⁷, la deuxième sur un répertoire de musique bretonne à danser présenté dans le cadre de festoù-noz. Par ailleurs, pour des raisons pragmatiques, notre étude se déroule à l'échelle du département du Finistère, où nous jouons et travaillons : nous combinons ainsi une approche esthétique et une approche géographique, nous rapprochant de la notion de *scène* que nous convoquerons tout au long de ce travail de manière à rendre compte, à la manière de G r me Guibert, du « fonctionnement des acteurs œuvrant en relation à un genre musical sur un territoire donné¹⁶⁸ » :

« Les scènes musicales sont de la sorte des réalités ambivalentes : elles désignent d'un côté une réalité géolocalisée (ex. la scène rock de Austin Texas, ou pour Montréal, le récent *Montreal Sound*) et, de l'autre, une réalité spatiale plus complexe et plus fluide, formée sur la base d'affiliations musicales internationales.¹⁶⁹ »

La notion de scène présente ainsi un triple avantage. D'abord, nous pouvons la mobiliser pour l'étude des constructions sectorielles dont nous faisons l'hypothèse, en comparant des répertoires différents pratiqués à l'échelle d'un même territoire : le Finistère. Nous avons ainsi entrepris d'étudier la *scène rock*, la *scène fest-noz* et la *scène théâtrale finistérienne*¹⁷⁰. Ensuite, le concept fait appel à des « affiliation musicales internationales », désignant entre autres « les phénomènes globaux entourant un sous-genre musical particulier, comme le metal ou la musique disco¹⁷¹ » : nous pouvons ainsi vérifier l'hypothèse des constructions nationales en allant explorer une scène à l'étranger, faisant jouer cette fois une communauté de répertoire mais une inscription territoriale distincte. Enfin, cette approche nous permettait de nous « associ[er] aux études sur les musiques populaires »¹⁷², dans un rapport conjoint entre les droits culturels et les *amateur studies* puisque « les travaux issus de cette perspective s'intéressent aux situations où les

¹⁶⁷ Entendu ici selon la même acception que Damien Tassin, *op. cit.*, décrivant « les pratiques musicales rock » comme un « terme générique lié à des esthétiques comme le rock, le funk, le rap, le reggae... ». Dans notre cas, nous nous inscrivons plutôt le long d'un continuum d'esthétique rock allant du pop-rock au metal.

¹⁶⁸ Guibert, G r me et Guy Bellavance. « Présentation », *Cahiers de recherche sociologique, La notion de « scène »*, entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives, Numéro 57, automne 2014, p.10. <https://doi.org/10.7202/1035272ar>

¹⁶⁹ Guibert, G r me et Guy Bellavance. « Présentation », *op. cit.*, p.8.

¹⁷⁰ Nous verrons dans la partie suivante que ces « scènes finistériennes » ont été construites autour des bassins de vie de Brest et de Quimper, et que la participation des acteurs à ces scènes n'est pas exclusive.

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibid.*, p.9.

performeurs, les supports techniques et les fans se rassemblent pour créer collectivement de la musique¹⁷³ », reconnaissant ainsi chacun comme acteur de la construction de la *scène* à l'échelle locale.

Aux axes d'observation statutaire et disciplinaire s'ajoute donc un axe géographique, nécessaire à la circonscription de notre étude de terrain locale mais aussi à la mise en place d'une comparaison avec une scène internationale. La première échelle est donc l'échelle finistérienne, choisie pour des raisons logistiques (nous y vivons, jouons et travaillons), mais aussi pour des raisons d'efficacité : nous disposons en effet sur place d'un réseau musical et professionnel, composé d'artistes de tous statuts et de toutes esthétiques et de lieux de production et de diffusion que nous sommes en mesure de solliciter afin de constituer le premier socle d'une cohorte d'interrogés. Nous avons donc cherché à circonscrire les scènes finistériennes afin de constituer notre panel français, que nous avons ensuite mis en regard d'un panel américain, sur la base des lectures décrites plus haut. Suite à l'obtention d'une bourse de mobilité, nous avons pu effectuer un terrain de recherche aux États-Unis durant le premier trimestre 2018 : nous avons mené une première étude exploratoire à New York, investiguant les scènes rock et théâtrales de la ville, profitant d'un statut informel de *guest researcher* proposé par Aaron A. Fox, directeur du Centre de Recherche en Ethnomusicologie à Columbia University, et nous donnant accès aux multiples ressources des bibliothèques de Columbia. Nous avons ensuite poursuivi cette étude à Los Angeles, poussée par notre technique d'échantillonnage dont nous verrons ci-dessous qu'elle nous a menée jusqu'en Californie¹⁷⁴.

¹⁷³ *Ibid*, p.10.

¹⁷⁴ Voir en annexe les captures de la base de données répertoriant, entre autres, les dates et les lieux d'entretien.

Réaliser l'enquête

Construction de la cohorte

Une fois les catégories d'études sélectionnées et définies, il nous fallait fixer un nombre d'entretiens à mener pour pouvoir éclairer nos hypothèses. Nous avons tâché de veiller à une répartition équitable entre les esthétiques et le statut de pratique, sur la base de trente interrogés par catégorie. Ce nombre de trente interrogés nous a été conseillé par Robert Stebbins, membre de notre comité de suivi, estimant qu'il nous permettrait à la fois de faire émerger des modèles statistiques tout en évitant les redondances. Le choix des personnes venues composer ce panel s'est fait en mobilisant plusieurs réseaux d'entrée de jeu : notre propre réseau de musicienne tout d'abord, en sollicitant des musiciens avec qui il a pu nous arriver de partager une scène ; notre réseau d'administratrice de production ensuite, en contactant des lieux de formation, de diffusion et/ou de répétition ainsi que des associations où nous avons pu exercer, en faisant appel à leurs connaissances du terrain et à leurs propres réseaux de comédiens ou de musiciens. Néanmoins, nous avons veillé à ne pas interroger de personnes trop proches de nous avec qui nous aurions déjà évoqué notre sujet d'étude afin de ne pas biaiser les résultats. La proximité que nous avons ou avons pu avoir avec certains de nos interrogés permettait donc l'accès privilégié à un premier panel d'enquêtés, sans toutefois qu'elle n'interfère avec les données recueillies.

Nous avons ensuite élargi conséquemment ce premier cercle d'enquêtés, en utilisant la technique du *snowball sampling*, à la manière de Paula Abreu et de ses coauteurs dans leur travail de caractérisation de la scène punk portugaise. Il s'est alors agi d'amorcer l'étude grâce à un « core group established by the researchers and then following their own networks to a level of saturation (i.e., contacts became repeated and no relevant innovation was provided).¹⁷⁵ » Ainsi, nous avons demandé à chacun de nos interrogés s'ils avaient dans leurs connaissances d'autres artistes susceptibles de nous

¹⁷⁵ Abreu, Paula, Augusto Santos Silva, Paula Guerra, Ana Oliveira et Tânia Moreira. « The Social Place of the Portuguese Punk Scene: an Itinerary of the Social Profiles of its Protagonists », *Volume !*, 2014/1, 2017, pp.105-106, consulté 16 February 2021, <https://doi.org/10.4000/volume.5386>

accorder du temps, et si oui, nous avons pris directement leurs coordonnées pour solliciter un entretien. En répétant ce schéma, nous avons pu retomber au bout d'un certain temps sur les mêmes noms : nous comprenions alors que nous avions fait le tour d'un réseau et qu'il était temps de créer des ramifications nouvelles à notre toile d'enquêtés. Cette technique nous a ainsi permis de veiller à ce que notre cohorte s'inscrive bien dans le concept de *scène*, faisant jouer alternativement ou conjointement une unité de répertoire ou de territoire en naviguant de proche en proche. Il a même pu arriver, à trois reprises, que nous soyons directement sollicitée par des artistes que nous ne connaissions pas, qui avaient entendu parler de notre travail par un proche ayant lui-même été interrogé, et qui souhaitaient témoigner. Cette technique nous a permis de parvenir à la cohorte suivante, construite autour de nos axes d'observations statutaire et disciplinaire / esthétique :

Statut / Esthétique	Scène	Scène	Scène	Total
	Fest-noz	Rock	Théâtre	
Amateur	11	12	11	34
Professionnel	15	10	10	35
En transition	11	12	8	31
Total	37	34	29	100

C'est par ailleurs cette technique du *snowball sampling* qui nous aura conduite jusqu'en Californie : si le choix des scènes rock et théâtrales new-yorkaises s'est faite sur la base d'une proximité académique, l'étude de ces mêmes scènes à l'échelle de Los Angeles a émergé d'un entretien que nous avons mené en France, l'un des artistes rencontrés ayant eu l'occasion de tourner quelque peu aux États-Unis. Il nous a alors donné les contacts de musiciens de sa connaissance vivant et travaillant sur place, à Los Angeles : le *snowball sampling* nous a donc permis de matérialiser de manière très concrète les « affiliations musicales internationales » décrites plus haut, un musicien de rock français nous ayant ainsi redirigée vers cette scène rock californienne, dont nous présenterons la cohorte dans le chapitre dédié.

Nous avons ainsi mené cent entretiens semi-directifs afin d'explorer les scènes musicales finistériennes, de manière à canaliser les propos et obtenir les données objectives que nous recherchions, tout en aménageant un espace de libre expression permettant de faire advenir des sujets dont nous n'aurions pas anticipé l'importance¹⁷⁶. Nous avons ainsi construit trois guides d'entretien¹⁷⁷ destinés aux trois statuts de pratique que nous avons isolé : *amateur*, *professionnel* et *en transition*, très largement inspiré d'un guide établi par Robert Stebbins qui nous a permis d'en faire usage. Ces trois guides sont très similaires : ils permettent d'étudier les pratiques et les représentations sociales à l'œuvre dans chacune des catégories de pratique observées de manière à pouvoir mener un travail comparatif, mais ils comprennent néanmoins quelques questions spécifiques à chaque statut de pratique (acceptation du terme *amateur*, recours à l'intermittence du spectacle pour les professionnels, raisons de la transition professionnelle pour les aspirants ou les sortants de la professionnalisation...). Ces guides ont ensuite été traduits afin de pouvoir mener un total de quarante-deux entretiens aux États-Unis, dont nous donnerons le détail plus loin.

Près d'un an et demi aura été nécessaire pour réaliser ces cent quarante-trois entretiens semi-directifs, qui se sont tenus entre le 16 juillet 2017 et le 14 novembre 2018. Ayant conscience que les entretiens menés en présentiel sont plus efficaces que ceux réalisés par téléphone ou appel vidéo, nous avons fait le choix d'aller à la rencontre de nos interrogés, à chaque fois que cela était matériellement possible. Le panel français a ainsi été conduit pour moitié sur le bassin de vie de Brest (cinquante-et-un entretiens répartis entre Brest, Guipavas et Le Relecq-Kerhuon), cherchant ainsi à matérialiser la *scène* locale. Trente-sept autres entretiens ont été menés en-dehors de cette zone, principalement à l'échelle du bassin de vie de Quimper, pour contourner l'effet de saturation et diversifier notre panel. Pour optimiser à la fois les temps de trajet et le temps de la collecte de données, nous avons profité de quelques temps forts pour interroger plusieurs artistes dans un espace-temps réduit. Ainsi, nous avons mené plusieurs

¹⁷⁶ Voir Souchaud, Alexandrine. *Les pianistes amateurs en concours : Mises à l'épreuve pour une reconnaissance ? op. cit.*

¹⁷⁷ Grâce au modèle fourni par Robert A. Stebbins. Voir en annexe.

entretiens à Quimper lors du Festival de Cornouaille, à Rosporden lors des Fêtes de l'Aven, à Pont-L'Abbé lors du fest-noz anniversaire organisé à l'occasion des 45 ans du groupe Sonerien Du, et avons fait une entorse à notre scène finistérienne en menant quelques entretiens au cours du Festival Interceltique de Lorient, se tenant à une vingtaine de kilomètres de la frontière entre Finistère et Morbihan. Ce grand rendez-vous de la scène fest-noz et la concentration de musiciens finistériens venant s'y produire justifient cette solution.

Lorsque cela était possible, les entretiens ont été menés de manière préférentielle dans des cafés à proximité des lieux de vie ou de travail des interrogés. Que ce soit dû à des contraintes d'emploi du temps ou simplement à de (mal)heureux hasards, nous nous sommes parfois retrouvée dans des conditions un peu moins confortables pour réaliser nos entretiens : des coulisses à ciel ouvert à proximité d'un bagad qui tout à coup s'accorde, un sous-sol qui résonne des pas et des voix des danseurs au-dessus de nos têtes, un bar où affluent soudainement les clients car des trombes d'eau inondent le chapiteau voisin et interrompent les concerts, un coin de gradin bousculé par un cours de danse asturienne impromptu, une caravane qui se transformera en loges pour la compagnie de théâtre voisine, une terrasse de café-concert initialement tranquille mais où l'un des groupes jouant ce soir-là viendra se confectionner un praticable de fortune à coups de tronçonneuse. Ces quelques aléas d'ordre sonore n'auront provoqué que quelques silences et sourires amusés, que ce soit lors de l'entretien ou lors de sa retranscription, mais n'ont à aucun moment gêné le travail en lui-même.

D'autres contraintes, cette fois d'ordre temporel, ont pu se révéler plus problématiques : quelques-unes des personnes rencontrées n'ont finalement pas pu nous accorder le temps dont nous avons convenu au préalable, notamment lorsque les entretiens étaient menés in-situ, entre les balances et le concert. Impossible alors de dérouler intégralement notre guide : nous avons donc dû, à ces rares occasions, nous résoudre à passer sous silence quelques-unes de nos questions. Nous avons cependant toujours veillé à ce que les données que nous estimions les plus importantes soient systématiquement recueillies. Ces contraintes temporelles ou matérielles nous ont ainsi

empêché de mener douze de nos entretiens français en personne : ils ont ainsi été réalisés par Skype ou par téléphone, selon la préférence des interrogés.

Nous avons initialement envisagé de conjuguer cette étude de terrain d'ordre qualitative avec une étude quantitative qui interrogerait les représentations que se font les publics des concerts et spectacles donnés sur les scènes finistériennes des statuts de pratique de celles et ceux qui montent sur scène. Le temps de la thèse ne nous aura pas permis de concrétiser ce projet, mais nous lui avons substitué une ultime enquête exploratoire auprès de programmeurs et de directeurs de lieux et/ou d'événements : nous avons ainsi mené sept entretiens supplémentaires, libres au lieu de semi-directifs, entre décembre 2020 et février 2021, ayant pour objet la manière dont ces intermédiaires abordent le cloisonnement amateur / professionnel et les éventuelles formes de pratique hybrides qui en découlent. Ces rencontres furent aussi l'occasion d'évoquer les modalités d'application de la loi LCAP par les structures locales : nous présenterons le détail de ces entretiens exploratoires dans notre premier chapitre. Au total, nous avons ainsi mené cent cinquante entretiens au cours de nos travaux.

Analyser et présenter les données

Une fois le processus d'entretien amorcé, nous avons mis en place onze tableaux thématiques sous *Excel*, correspondant aux axes développés par le guide d'entretien : le devenir amateur (au sens de *celui qui aime*), l'implication émotionnelle, l'investissement et l'encadrement, le rapport à la scène, les articulations de la professionnalité, les répercussions sur la vie personnelle, la notion de loisir, les représentations entourant l'amateur, l'amont et l'aval de la professionnalisation, et enfin le rapport au cadre légal. Nous avons par la suite mis en place deux tableaux complémentaires, le premier étant dédié à la collecte d'éléments sociographiques, le deuxième au recensement des éventuelles récurrences ou redondances qui se faisaient jour au fur et à mesure des retranscriptions puis du travail de code, sur un plan plus qualitatif. Nous avons construit tous ces tableaux sur le même modèle : nous inscrivions dans les premières colonnes les éléments nécessaires non pas à l'identification des répondants mais à la position qu'ils

occupaient au sein de notre panel, afin d'être toujours en mesure d'associer un discours à la position de celui ou celle qui le prononce : numéro d'entretien, nom d'emprunt, statut, esthétique, genre et âge. Nous avons ensuite dupliqué ces colonnes dans autant d'onglets qu'il y avait de questions par tableau thématique. Lorsque le travail de retranscription a commencé (nous l'avons mené sur le logiciel *Sonal*), nous avons ensuite rempli ces onglets au fur et à mesure, apposant en face des données d'identification la réponse donnée par chaque interrogé. Ce travail abouti, nous étions donc en possession de multiples tableaux compilant la totalité des réponses apportées question par question, et pouvions donc nous lancer dans la première étape du processus d'analyse.

Nous avons œuvré question par question, un tableau thématique après l'autre. Pour chaque question, nous commençons par appliquer la méthode du In Vivo Coding explicitée par Johnny Saldaña¹⁷⁸, relisant chaque témoignage tour à tour et apposant dans nos tableaux un ou plusieurs niveaux de code selon la richesse de la réponse. Toujours selon la méthode de Saldaña, nous manipulons ensuite les codes eux-mêmes afin d'opérer des rapprochements, revenant sans cesse à la formulation précise énoncée par l'interrogé afin de vérifier que nous n'opérons pas de restriction ou d'altération de ses propos. À la suite de ce premier travail exploratoire, nous avons pu lisser et finalement regrouper les différents codes obtenus, sans jamais nous fixer un nombre de codes prédéfini : que les réponses fassent apparaître trois ou huit modalités de pratiques, nous pouvions ainsi toutes les prendre en compte. Par un jeu rendu possible grâce aux fonctions de tri et de filtre disponibles sous *Excel*, nous avons ainsi pu comptabiliser la prégnance de chaque code pour chacune de nos variables d'études, qu'il s'agisse du statut de pratique ou de l'esthétique. Dans des onglets complémentaires, nous étions ainsi à même de dresser des tableaux récapitulatifs englobant tous les codes obtenus par chacune des catégories à l'étude, supports grâce auxquels nous avons ensuite pu faire émerger graphiques et diagrammes afin que les résultats puissent s'appréhender de manière plus visuelle. Le processus d'analyse comprenait une ultime étape : outre l'émergence de ces résultats issus d'un format plutôt quantitatif, nous avons toujours cette volonté de replacer l'artiste au cœur de notre enquête. De façon à rendre sa voix la plus audible

¹⁷⁸ Saldaña, Johnny. *The Coding Manual for Qualitative Researchers*, Los Angeles: Sage, (2009) second edition 2013, 329.pp.

possible, et aussi de manière à nous prémunir au mieux des biais que peut comporter une analyse basée sur l'établissement de codes, nous avons ajouté à chaque question un onglet dit qualitatif, où par un jeu de codes couleurs nous sélectionnions les témoignages particulièrement représentatifs, ou à l'inverse ceux mettant en lumière des données complémentaires non sollicitées par nos questions mais néanmoins éclairantes pour nos questionnements. Le temps de la rédaction permettait enfin de lier nos résultats quantitatifs à ce volet plus qualitatif.

L'établissement de graphiques nous a permis de mettre à l'épreuve des chiffres les hypothèses formulées en introduction, cherchant à savoir si et comment le cloisonnement amateur / professionnel s'incarnait dans les pratiques artistiques et les représentations sociales des enquêtés, ainsi que les constructions sectorielles, nationales. Nous souhaitions également pouvoir caractériser l'émergence de modalités de pratiques hybrides le cas échéant. Notre démarche a été la suivante : question par question, nous avons mesuré en pourcentage les parts que représentaient chaque type de réponses désignées sous un même code. Nous pouvions ainsi appréhender la répartition des réponses au sein d'une même catégorie observée, soulignant l'uniformité ou l'hétérogénéité des situations chez les amateurs, chez les comédiens, chez les musiciens de fest-noz... Il nous fallait ensuite obtenir une donnée chiffrée nous permettant de réfléchir à l'échelle non plus d'une catégorie, mais à l'échelle d'une variable (statutaire ou esthétique), afin de pouvoir mener un travail comparatif. Nous avons alors fait en sorte d'obtenir un différentiel, un écart en pourcentage, illustrant la répartition des réponses selon les statuts de pratique ou les esthétiques. Nous avons donc mesuré les étendues entre la part minimum et la part maximum recouverte par chaque code, avant de faire la moyenne de ces étendues au sein de chaque prisme d'observation : nous obtenions ainsi un différentiel mesurant les écarts observés dans les réponses des participants selon leur statut de pratique ou selon la discipline ou l'esthétique pratiquée¹⁷⁹. Ce différentiel ainsi obtenu donne alors deux indications : il renseigne sur l'amplitude des écarts observés au sein d'un même prisme d'observation, et il permet la comparaison statistique avec d'autres axes d'observation. Il est ainsi devenu l'outil nous permettant de déterminer si

¹⁷⁹ Nous expliciterons cette démarche au moyen d'un exemple lors de la présentation de notre premier graphique.

les divergences apparaissant dans les pratiques et les représentations des interrogés étaient plutôt liées à un clivage statutaire, à un clivage esthétique ou disciplinaire, à la jonction de deux, ou s'il n'y avait pas d'écart majeur observable. En d'autres termes, nous avons cherché à savoir si les différentes manières de faire et de dire étaient plutôt corrélées à l'appartenance à un statut de pratique, en l'occurrence amateur, professionnel ou en transition, si ces différences semblaient plutôt prendre leurs sources dans une construction plus sectorielle basée sur la discipline ou le répertoire pratiqué, ou si aucune de ces variables ne semblait générer de divergences particulières.

Notre travail aborde des données parfois sensibles, certaines pratiques frôlant parfois la limite de la légalité, certaines la franchissant plus ou moins allègrement. Le choix de la notion de scène pour circonscrire nos terrains d'étude, combinant une entrée géographique et une entrée esthétique, ne nous permettait pas de conserver les prénoms de nos interrogés, car certains, portant des prénoms rares, auraient ainsi été facilement reconnaissable pour quiconque évoluant sur la même scène. Nous avons donc posé l'anonymat comme condition de départ : si certaines personnes rencontrées nous ont fait part de leur accord quant au fait d'utiliser leur véritable prénom, précisant assumer la totalité de leurs propos, d'autres se sont montrés plus frileuses, s'assurant parfois de leur anonymat en cours d'entretien selon le sujet abordé : « C'est toujours anonyme hein ? Non parce que sinon ma réponse ne sera pas la même (rires) ». L'emploi d'un code pour désigner les interrogés, quoiqu'ayant été notre idée première, nous est finalement apparue froide et peu fluide à la lecture. Nous avons donc modifié les prénoms des artistes ayant pris part à ce projet de recherche, bien que n'étant pas totalement en adéquation avec le fait d'attribuer arbitrairement une nouvelle identité aux répondants. Cela nous étant cependant apparu comme étant la moins mauvaise des solutions qui s'offrait à nous, nous avons entrepris d'associer les artistes eux-mêmes à ce processus d'anonymisation, leur proposant de choisir le prénom qu'il se verrait attribuer lors de la rédaction, soit directement au moment de l'entretien, soit lorsque nous venions à les recroiser, par hasard ou par circonstance. Les premiers d'entre eux ayant répondu à nos questions à une époque où nous n'avions point encore évoqué cette dimension, nous leur avons attribué des noms d'emprunt conservant la distinction de genre.

Limites

Le premier biais qui pourrait interagir avec nos travaux est celui de notre triple posture de musicienne, administratrice et chercheuse. Nous avons néanmoins mis en place toutes les précautions méthodologiques nécessaires à la bonne gestion de cette circonstance, notamment via une étude de terrain conséquente, l'application rigoureuse de la méthode Saldaña, le fondement de la démonstration sur les propos des artistes cherchant à initier une réelle *grounded theory*,¹⁸⁰ et les techniques de mise à distance de son propre parcours décrites par Damien Tassin. Nous avons par ailleurs identifié plusieurs avantages à cet état de fait, à commencer par la préexistence d'un réseau d'artistes susceptibles de faire partie de notre cohorte. Nous avons ainsi pu contacter directement des artistes que nous connaissions, sachant que le recul imposé à notre pratique musicale par notre pratique académique a permis que nous ne soyons jamais en activité directe avec ces artistes : il s'agissait uniquement de compagnons de scène du passé, ayant toutefois permis une certaine rapidité et efficacité dans la constitution de la première tranche du panel.

Le deuxième avantage est celui de la confiance que nous ont accordé les artistes : notre engagement musical a fait que les interrogés nous connaissant nous ont identifiée comme une paire plutôt que comme une observatrice extérieure. Plutôt qu'une chercheuse s'intéressant à la musique et au théâtre, nous étions à leurs yeux une musicienne s'intéressant à la recherche, ce qui a permis d'instaurer un climat de confiance propice à la confiance et à la description réelle des pratiques et des perceptions de chacun, qui aurait justement pu être biaisée dans la situation inverse au vu de la sensibilité de certains sujets, notamment lorsque les pratiques se font officieuses. La technique du *snowball sampling* a d'ailleurs permis de conserver cette confiance au-delà de notre propre sphère musicale et professionnelle. Enfin, notre entrée par l'administration et la production nous a rendue pleinement consciente des démarches et questionnements engendrés par la loi

¹⁸⁰ Glaser, Barney G, and Anselm L. Strauss. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, New Brunswick: Aldine transactions, (1967) 2006, 284p.

LCAP et ses textes d'application dont certains enquêtés se sont inquiétés lors de la phase exploratoire décrite plus haut. Elle nous a également permis de mobiliser d'anciens collègues encore au poste au sein de structures par lesquelles nous avons pu passer, ayant eux-aussi pu se confier en toute transparence quant à leur application ou non de la loi LCAP au sein de leurs structures, précisément parce qu'ils avaient pleine confiance en le fait que nous ne trahirions ni leur anonymat, ni celui de leur structure. De plus, ils ont aussi été en mesure de nous fournir les quelques ultimes contacts qui ont pu nous manquer afin de compléter notre cohorte selon les termes proposés par Robert Stebbins, les trente entretiens par catégorie d'étude n'ayant pas toujours été simples à organiser, notamment dans le cas des artistes en transition vers ou en-dehors de la profession.

Par ailleurs, nous avons initialement isolé quatre variables que nous estimions pouvoir influencer sur les modalités de pratique et de représentations des artistes, et être ainsi constitutives de cette « seconde modernité » éventuellement dissimulées à la faveur des *catégories zombies*. Ainsi, si nous avons été en mesure de constituer notre cohorte de manière à équilibrer les variables que sont le statut de pratique et l'esthétique, nous n'avons pas pu obtenir un panel aussi équilibré en ce qui concerne le genre et la classe d'âge, que nous aurions souhaité interroger de la même manière. Si la construction de notre argumentation et la vérification de nos hypothèses résident sur ces deux premières variables, nous n'avons cependant pas voulu nous couper totalement de l'étude des réalités à l'œuvre au sein de ces variables secondes que sont le genre et l'âge. Si notre panel n'est pas des plus équilibrés pour ces variables, nous verrons plus loin qu'il est toutefois le reflet des chiffres recensés au niveau national et peut donc fournir des pistes de réflexions qu'il conviendrait d'investiguer plus avant dans un travail futur. Nous avons donc choisi d'extraire ces deux variables de notre démonstration linéaire mais de leur consacrer un chapitre dédié, de manière à marquer l'écart méthodologique et nuancer les résultats ainsi obtenus, mais nous rendons tout de même ces données accessibles puisque les réflexions qui en découlent pourraient s'avérer utiles aux acteurs de terrain et conduire vers des recherches plus ciblées.

Nous avons initialement abordé la loi LCAP avec les artistes, cherchant à savoir s'ils avaient connaissance du cadre juridique nouveau qui entourait les pratiques en

amateur (nous avons commencé les entretiens un an après la promulgation de la loi), et ce que ce texte pouvait générer de critiques et d'espoir. Pourtant, la présentation faite au cours des entretiens a dû évoluer au fil de l'étude de terrain : à la loi elle-même et au décret qui l'accompagne s'est ajouté un arrêté en janvier 2018, alors que nous avions déjà mené la première moitié de nos entretiens et que nous menions le versant américain de notre enquête. Nous avons donc deux options : conserver notre présentation initiale du cadre juridique sans tenir compte de l'arrêté, ce qui nous aurait conduite à passer sous silence un pan important de ce cadre, ou ajouter le contenu de l'arrêté à notre présentation. Néanmoins, ce texte d'application comprend des éléments majeurs de l'application de la LCAP susceptibles de modifier le regard posé sur la loi¹⁸¹ : nous aurions alors biaisé nos résultats. Nous avons donc, rétrospectivement, fait le choix d'extraire cette thématique de nos entretiens et de l'aborder au moyen d'une étude exploratoire menée auprès de directeurs de lieux et d'organisateur d'événements, directement concernés par les démarches administratives que la loi et ses textes d'application imposent.

Le dernier biais que nous sommes en mesure d'isoler a attiré aux contraintes temporelles relatives à certains entretiens. Dans le cas où nous avons, par exemple, convenu d'un rendez-vous dans le cadre d'un festival et établi avec les enquêtés que l'entretien se tiendrait, comme souvent, dans les coulisses entre les balances et la représentation, il a pu arriver que la fiche de route de l'artiste ne soit pas tout à fait respectée et que le retard pris dans les préparatifs ne permette pas à l'interrogé de nous rejoindre à l'heure prévue, tout en lui imposant de repartir dans les temps initialement impartis. De fait, certains de nos entretiens ont pu être légèrement tronqués, et nous avons dû faire l'impasse sur quelques questions. Il peut donc arriver, à de rares occasions, que les calculs n'aient pas été faits sur la base de 100 interrogés mais sur la base de 97 ou 98 d'entre eux.

¹⁸¹ Nous les aborderons en détail au cours du premier chapitre.

Plan

Ce travail s'articule en trois étapes, toutes construites de manière à permettre de répondre au mieux à la question de la prégnance et de la pertinence du cloisonnement amateur / professionnel comme modèle de classification des pratiques artistiques. La première d'entre elles repose sur l'analyse des contours du cloisonnement entre pratiques en amateur et pratiques professionnelles, permettant d'interroger ses origines, de mesurer les formes qu'il revêt, et d'évaluer la manière dont il est intégré par celles et ceux qui *a priori* le composent. Il s'agira donc, dans un premier chapitre, d'étudier les fondements et l'évolution du cloisonnement amateur / professionnel, dans ses formes socio-politiques, sémantiques et juridiques. Le deuxième chapitre permettra d'étudier les nébuleuses amateur et professionnelle sous le prisme des modalités de pratique des artistes, rendant compte des kyrielles de réalités qui semble exister au sein de chacune d'elle tout en cherchant l'éventuelle manifestation du clivage dans des manières de faire qui divergeraient d'une nébuleuse à l'autre. Le troisième chapitre interroge quant à lui « la persistance dans nos esprits » de ces catégories amateur et professionnel, cherchant à savoir s'il convient de les qualifier de catégories zombies dénuées de leur sens initial ou non.

La deuxième étape vise à rendre compte des façons dont les artistes s'approprient, remodulent voire franchissent la barrière entre l'amateur et le professionnel, en observant si et comment se manifeste l'idée d'une troisième nébuleuse, contiguë aux deux autres. Elle aussi composée de trois chapitres, cette étape sera celle éclairant les éventuelles manifestations du *Status Trouble* décrit plus haut : elle permettra d'étudier les manières dont les artistes cheminent entre les modèles amateur et professionnel, croisent ces modèles ou les refusent, questionnant ainsi l'ordre établi notamment par la loi LCAP.

La troisième et dernière étape est celle de l'exploration : par-delà le statut de pratique, quels peuvent être les autres facteurs générant des divergences dans les manières de faire et de percevoir des artistes, possiblement occultés par la prédominance du schéma d'opposition binaire entre amateur et professionnel ? Dans trois chapitres successifs, nous

mettrons à l'épreuve nos hypothèses concernant l'éventuel impact sur les pratiques et les représentations des constructions sociétales (articulées autour des questions d'âge et de genre), des constructions nationales (mesurées via le travail comparatif avec les États-Unis), puis de constructions sectorielles (basées sur le poids des cultures disciplinaires et esthétiques).

PREMIÈRE ÉTAPE : PARTITIONNER

CE QUI FAIT CLIVAGE

CE QUI FAIT CLIVAGE 65

Introduction 69

Chapitre 1 : la structuration du clivage

Émergence, évolution et perception de la distinction amateur / professionnel..... 73

La production du clivage : fluctuations sémantiques, sociales et juridiques..... 74

La construction sémantique de l'amateur : ce que disent les mots..... 74

Le XVIII^e siècle : l'éloge..... 75

Le XIX^e siècle : la dépréciation..... 77

La construction sociale de l'amateur : ce que dit l'histoire..... 80

La mutation esthétique : définir l'amateur 82

Les mutations sociétales : redéfinir l'amateur..... 86

La construction politico-juridique de l'amateur : ce que dit la loi 93

À chacun son ministère..... 93

À chacun sa loi 95

À chacun son cadre..... 99

L'entretien du clivage : rémanence de la dialectique oppositionnelle dans le quotidien 101

L'amateur sur le papier : le temps de la comparaison 102

Publications universitaires : démultiplication des liens d'opposition 103

Revue de presse et de littérature : convergence de l'opposition 105

L'amateur à l'écran : le temps de la compétition 108

L'amateur sur la toile : le temps de la dérision 115

La perception du clivage : ce que dit l'artiste.....	124
La délicate approche de l'amateur.....	125
Définir par la négation.....	128
Définir par l'accumulation.....	132
Chapitre 2 : l'incarnation du clivage	
Les manifestations de la distinction amateur / professionnel.....	138
Une fracture administrative.....	138
Gestion administrative de l'activité : enjeux de déclaration.....	139
Gestion économique de l'activité : enjeux d'institutionnalisation.....	143
Diversité des dénominations.....	144
Diversité des fréquences.....	152
Diversité des formes.....	155
Une fracture temporelle.....	165
Modalités de répétitions : de la régularité à l'arythmie.....	166
Temps consacrés : des volumes et des (dis)continuités.....	172
Une fracture organisationnelle.....	178
Projets parallèles : diversité souhaitée versus démultiplication subie.....	181
Multi-instrumentisme : vecteur d'indépendance versus vecteur d'opportunités	186
Représentations annuelles : la croisée des chemins.....	189
Réduire les fractures ?.....	196

Les tâches administratives comme charges mentales et émotionnelles partagées	196
Des degrés et des imbrications	199
Chapitre 3 : l'intégration du clivage	
<i>Degrés d'appropriation : répercussions de la distinction amateur / professionnel</i>	201
Aux yeux des proches : l'amateur, le professionnel et la (dé)construction des cercles relationnels	
La carrière à l'épreuve de la famille : la difficulté de la voie professionnelle	205
La carrière à l'épreuve du couple : la difficulté de la voie amateur	213
La carrière à l'épreuve des amis : l'entre-soi professionnel	219
Aux yeux des pairs : l'amateur, le professionnel et l'artiste	
Art et amatorat : la conviction des professionnels	227
Art et amatorat : l'appréhension des amateurs	235
Art, amatorat et professionnalité : le besoin d'appartenance	242
Aux yeux des tiers : l'amateur, le professionnel et le créateur	
Un déplacement de frontière	248
... exacerbé par les technologies du numérique	251
Conclusion	256

Introduction

Avant d'amorcer la présentation des résultats de l'enquête, il convient de revenir brièvement sur la méthode que nous avons utilisée pour vérifier nos hypothèses et structurer notre démonstration. Comme expliqué en introduction, chacune des questions posées au cours de nos entretiens a fait l'objet d'un important travail de codage, l'établissement de ces codes permettant d'avoir une approche précise des différentes manières de faire et de penser la musique et le théâtre. Ces codes permettent de dessiner les contours des nébuleuses étudiées, identifiant ce qui se joue au sein de chacune d'elle en nature et en proportions. La mesure systématique et la comparaison des proportions a permis d'obtenir un différentiel statistique renseignant sur l'amplitude des écarts à l'œuvre au sein de chaque variable d'observation tout en objectivant la comparaison des variables entre elles.

Ainsi, une fois en possession de tous nos différentiels, nous avons pu établir un tableau récapitulatif en trois volets¹⁸² dans lequel nous avons classé les questions posées en entretien en fonction de ces données statistiques : le premier volet recense les questions qui ont fait apparaître des divergences plus marquées selon le statut de pratique (amateur, professionnel, en voie ou en sortie de professionnalisation) que selon la discipline ou l'esthétique pratiquée avec des différentiels allant de 4 à 26%, pour une moyenne de 11,23% ; le deuxième volet recense les questions qui ont à l'inverse fait apparaître des divergences plus marquées selon la discipline ou l'esthétique (fest-noz, rock et théâtre) que selon le statut de pratique, avec des différentiels allant de 4 à 37% pour une moyenne de 14,08% ; le troisième volet recense enfin les questions ayant généré des réponses plus homogènes témoignant d'une certaine uniformité tant des pratiques que des représentations, indépendamment du statut de pratique ou de la discipline pratiquée, avec des différentiels allant de 0 à 5% pour une moyenne de 2,3%¹⁸³. Ainsi, ces trois volets

¹⁸² Voir en annexe.

¹⁸³ Les deux premiers volets comprennent chacun quatre questions présentant des différentiels faibles (inférieurs ou égaux à 5%) qui au premier abord auraient dû être classés dans le troisième volet. Nous avons cependant fait le choix de les maintenir dans les autres volets dans un souci de rapprochement thématique. À titre d'exemple, sur les quatre questions relatives à la formation des artistes, trois ont généré des différentiels très marqués (37%, 24% et 11%) soulignant le poids de la variable esthétique et disciplinaire, là où la dernière présente un différentiel beaucoup plus faible de 4%. Plutôt que de classer cette question dans le volet du tableau présentant les pratiques les plus homogènes, nous avons privilégié l'unité

sont conçus pour mettre à l'épreuve des chiffres les trois hypothèses qui sous-tendent ce travail : la première étant celle d'une rémanence du cloisonnement amateur / professionnel, elle sera vérifiée par l'étude des questions ayant généré des réponses qui varient fortement selon le statut de pratique ; la deuxième hypothèse étant celle de l'émergence d'une troisième nébuleuse plus hybride prenant racine à la rencontre des nébuleuses amateur et professionnel, elle sera vérifiée par l'étude de questions ayant permis d'identifier des pratiques et des représentations plus homogènes et semblant moins corrélées à des constructions statutaires ou disciplinaires ; la troisième hypothèse étant celle de l'existence d'autres facteurs de classification, elle sera vérifiée par les questions du troisième volet, ayant généré des divergences notables selon la discipline ou l'esthétique pratiquée.

L'objet de cette première partie étant donc la recherche des manifestations du cloisonnement amateur / professionnel, nous exposerons dans les trois prochains chapitres les résultats issus du premier volet de notre tableau thématique, et traiterons donc les questions ayant généré des réponses variant principalement selon le statut de pratique des artistes. La mise en forme de nos résultats est dictée par notre volonté de produire un outil mobilisable par ceux de nos lecteurs qui souhaiteraient en faire usage. Ainsi, même si l'apparition de facteurs de classification complémentaires ou d'une nébuleuse hybride ne font pas l'objet d'étude prioritaire de cette première partie, nous avons fait le choix de ne pas les oblitérer totalement des chapitres qui suivent : d'abord parce que ces variables constituent des axes d'étude secondaires permettant des monographies plus précises des nébuleuses amateur et professionnel, ensuite parce que leur affichage au sein de nos graphiques permet à quiconque souhaitant faire des comparaisons différentes de celles que nous opérons dans ce travail de les appréhender aisément. Ainsi, toutes les conclusions qu'il serait possible de tirer des graphiques que nous avons produit ne sont pas systématiquement rédigées pour ne pas nuire à la recherche qui est la nôtre, mais les éléments permettant d'en envisager de nouvelles sont toutefois mis à disposition. À titre d'exemple, nous faisons apparaître dans les trois prochains chapitres les réponses formulées par les artistes en transition statutaire, à savoir ceux qui ne vivent pas encore de leur art de manière exclusive mais sont engagés dans

thématique pour plus de lisibilité, et avons inclus l'ensemble des questions traitant de la formation dans notre deuxième volet.

des démarches pour y parvenir, et ceux qui au moment de l'entretien cherchent à l'inverse à ne plus en vivre exclusivement. Ces situations transitoires incarnant l'intermédialité qui sera étudiée dans la troisième partie, nous aurions pu les extraire de nos premiers chapitres, mais nous avons préféré les inclure à nos graphiques et à nos calculs de différentiels tout au long de la thèse, dans une volonté d'amorce de ce qui va suivre mais aussi de visibilité tant des résultats que des personnes qui composent cette catégorie¹⁸⁴.

Toujours de manière à interroger la pertinence de la classification amateur / professionnel dans l'approche des pratiques musicales et théâtrales, nous proposons une première étape de réflexion dédiée à l'observation de ce clivage. Son organisation est tripartite : un premier chapitre exploratoire permet de mieux appréhender les temps et marqueurs fondamentaux du cloisonnement au travers une rétrospective sémantique, sociale et juridique ; un second chapitre s'attachera à ce que l'enquête de terrain révèle de pratiques divergentes selon qu'elles s'exercent en amateur ou en professionnel ; un troisième chapitre vise enfin à mesurer l'appropriation ou non de ce clivage par les artistes et leur entourage. Ces axes de recherche sont articulés autour d'une double finalité permettant avant tout de mieux comprendre la partition amateur / professionnel à travers son histoire, ses évolutions, ses éléments constitutifs et son appréciation, tout en laissant émerger des façons de faire, de dire et de voir la musique et le théâtre qui ne relèveraient pas d'une approche polarisée. Cette double finalité s'inspire des conclusions communes de Christophe Rulhes et de Marc Perrenoud au sujet des pratiques musicales contemporaines. Le premier a travaillé à la mesure de classifications d'ordres esthétique, politique et sociologique, cherchant à savoir si

« tous ces efforts de classements entre musiques amplifiées, actuelles, électroniques, improvisées, etc., et les grands partages qui les accompagnent, savant/populaire, original/commercial, légitime/illégitime, création/imitation, individu/communauté¹⁸⁵ »

s'avèrent opérant à l'échelle d'un groupe de jazz, d'un orchestre de bal ou de compositeurs de musique de spectacle. Il en a conclu :

¹⁸⁴ Il convient de préciser ici que l'inclusion des artistes en transition dans des calculs visant à la comparaison des modèles amateur et professionnel ne fausse pas les résultats, puisque les résultats statistiques de ces derniers sont toujours situés entre ceux des amateurs et ceux des professionnels, à deux exceptions près.

¹⁸⁵ Rulhes, Christophe. « Les terrains de la musique. Les classements à l'épreuve du vécu », *Sociétés*, vol. n° 85, n° 3, 2004, p.36.

« Deux points de vue sont absolument nécessaires et constitutifs d'une proposition qui se voudrait juste au sujet des mondes de l'art et des musiciens. Il faut certes souscrire aux classifications, généraliser et comparer, créer des catégories, dans la finesse des parcours et des rapports : c'est l'indispensable focale élargie. Mais il faut aussi accepter que la réalité des mondes de l'art s'offre à nous dans le désordre, et admettre que tous ces individus qui font la musique avec autant de variations et de distinctions méritent une véritable ethnographie, un regard du proche : c'est la focale rapprochée. Ce n'est que le voyage entre ces deux focales, l'une généralisant, l'autre particularisant, qui permet aux sciences humaines de comprendre les propositions artistiques et musicales de nos sociétés contemporaines.¹⁸⁶ »

Le second a observé les oppositions amateur / professionnel, savant / populaire et producteur / récepteur au prisme de la « figure sociale du musicien », concluant à la nécessité « d'aller voir *comment ça se passe*, comment les acteurs se pensent et comment ils combinent des postures apparemment contradictoires selon les catégories exogènes » afin d'étudier au mieux l'« efficacité et [la] pertinence heuristique » de ces classifications à l'échelle « des pratiques musicales contemporaines.¹⁸⁷ » Nous tâcherons donc dans les pages qui vont suivre de voir *comment ça se passe* et *comment ça se pense* et de conjuguer les focales à la faveur d'une étude précise du clivage et de ce qui le compose.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.45.

¹⁸⁷ Perrenoud, Marc. « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », *Sociétés*, vol. no 85, n° 3, 2004, p.33.

Chapitre 1 : la structuration du clivage

Émergence, évolution et perception de la distinction amateur / professionnel

« La réclame, la catalographie, les cireurs de bottes des gloires à la détrempe et des statues en mie de pain, la foule moutonnaire et imbécile des amateurs ahuris, arriveront à faire vendre un jour, aux commissaires-priseurs, d'un homme, l'empreinte de ses doigts de pied sur sa dernière chaussette ! »

E. et J. de Goncourt, *Journal*, 1864, p. 21.

Ce premier chapitre exploratoire vise à identifier les éléments constituant et structurant l'opposition amateur / professionnel, de leur émergence à leurs déclinaisons contemporaines. La première approche est celle d'une brève rétrospective historique présentant les temps forts d'une partition amateur / professionnel évolutive, qui se remodule au fil des siècles en réponse aux mutations sociétales qui agissent tant sur la *définition* des catégories amateur et professionnel que sur les *relations* qui les unissent. Ce propos introductif vise à mieux appréhender ce qui se joue tant dans les évolutions sémantiques attachées aux termes *amateur* et *professionnel* que dans le cheminement législatif qui les encadre lorsque le clivage s'invite dans le champ artistique. En effet, si Judith Butler écrit au sujet des « binarités sexe/genre » qu'elles sont « produit[es] par le discours et par la loi¹⁸⁸ », nous verrons que la binarité amateur / professionnel s'ancre elle aussi dans les mots et dans les textes législatifs. À la suite de ces éléments liminaires présentant *ce qui produit* cette distinction, nous présenterons quelques pistes explicatives présentant *ce qui l'entretient*, avant de donner la parole aux artistes constituant le panel de l'étude, cherchant à savoir comment ils s'en saisissent.

¹⁸⁸ Jami, Irène. « Judith Butler, théoricienne du genre », *op. cit.*, pp.212-213.

« J'ai vu disparaître un à un ces connaisseurs, ces amateurs inappréciables qui, s'ils ne créaient pas les œuvres mêmes, en créaient la véritable valeur (...). Ils savaient lire : vertu qui s'est perdue. Ils savaient entendre et même écouter. Ils savaient voir. C'est dire que ce qu'ils tenaient à relire, à réentendre ou à revoir, se constituait par ce retour, en valeur solide. »

P. Valéry, *Regards sur le monde actuel*, 1931, p. 241.

« Il est admis que toute réflexion sur une pratique sociale doit s'ouvrir par un exercice terminologique.¹⁸⁹ » Nous commencerons donc l'étude de l'amateur et de son lien avec le professionnel par une approche sémantique appréhendée de manière chronologique. L'observation des (re)définitions du terme amateur est ici pensée comme un premier outil permettant de mieux comprendre l'évolution des positions sociales successivement occupées par l'amateur, que nous mobiliserons par la suite afin de mieux saisir les enjeux de la circonscription juridique de l'amateur et de son activité.

La construction sémantique de l'amateur : ce que disent les mots

« J'ai aujourd'hui l'oreille tellement exercée, tellement faite, tellement mûre, que je finis par aimer même certains accords faux, comme un amateur dont la maturité de goût arrive à la dépravation. »

G. de Maupassant, *Mont-Oriol*, 1887, p. 167.

« Les dictionnaires, comme on le sait, ont définition à tout. C'est même ce qu'on leur demande. Mais il est des mots dont la définition ne permet pas de comprendre la signification. Ainsi en va-t-il pour celui d' "amateur". Chaque acception vide la précédente de la signification qui y était inscrite. Comment le lecteur pourrait-il s'y retrouver ?¹⁹⁰ »

Cette observation de Gérard Leblanc semble résonner de part et d'autre de la Manche, puisque comme mentionné en introduction : « there is no universal understanding of what an amateur musician is¹⁹¹ ». Cette difficulté à poser un cadre

¹⁸⁹ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *Communications*, n° 68-1, 1999, p.1, <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2028>.

¹⁹⁰ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *Communications, Le cinéma en amateur*, sous la direction de Roger Odin, n°68, 1999, p. 33, <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2029>

¹⁹¹ Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, thèse de doctorat en musique, University of Sheffield, 2005, p.175.

interprétatif commun de ce qu'est l'amateur peut être attribuée à la délicate circonscription de ses activités¹⁹² mais aussi à la pluralité des sens que recèle le terme. La chercheuse en sociologie de la musique Alexandrine Souchaud annonce : « la définition d' "amateur" ne va pas de soi puisque présentant des aspects paradoxaux.¹⁹³ » Le commissaire d'exposition Pierre Vialle et les Laboratoires d'Aubervilliers décrivent une « amphibologie du mot amateur » responsable de « quelques mésententes¹⁹⁴ ». La spécialiste des marionnettes Marie-Claude Groshens évoque « la diversité voire la contradiction de [ses] usages¹⁹⁵ ». L'historien de l'art André Gunthert regrette quant à lui :

« (...) ce que le dictionnaire n'explique pas, c'est comment deux significations aussi différentes peuvent être attachées à un même terme (...) deux définitions contradictoires, l'une issue de l'étymologie, qui décrit l'amateur comme "celui qui aime", l'autre comme antonyme de professionnel, aux connotations négatives de dilettantisme et d'incompétence. »

Nous proposons donc d'« interroger l'histoire de la notion¹⁹⁶ » pour comprendre les origines de cette ambivalence qui concerne non seulement la signification du terme, mais aussi son usage grammatical pouvant varier d'un auteur à l'autre entre « substantif » et « adjectif », selon le recensement des usages fait et documenté par la spécialiste du théâtre amateur Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁹⁷.

Le XVIII^e siècle : l'éloge

« Je passai ma matinée à ne rien faire, allant de la source au verger, des étables à la maison, sans but, mais sans ennui ni souci du temps, satisfait d'être ici aussi bien que là, et prenant mon plaisir à respirer enfin les odeurs de la campagne, en amateur des champs et non plus en cultivateur intéressé. »

H. Bosco, *Le Mas Théotime*, 1945, p. 184.

¹⁹² Propos que nous détaillerons au fil de ces trois premiers chapitres.

¹⁹³ Souchaud, Alexandrine. *Les pianistes amateurs en concours : Mises à l'épreuve pour une reconnaissance ?*, op. cit., p.16.

¹⁹⁴ Le programme est disponible ici : <http://www.leslaboratoires.org/date/illegalcinema-59/illegalcinema>

¹⁹⁵ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *Bulletin [de la] Société française de sociologie*, III, n°7, Paris, juillet 1976, p.33.

¹⁹⁶ Gunthert, André. « Ne parlons plus des amateurs », *L'Atelier des icônes*, 25 septembre 2013, consulté le 8 novembre 2019, <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2801>.

¹⁹⁷ Bryanston, Claudette, Émilie Chelli, Alexandros Efklidis, Evelyne Ertel, Laurent Fleury, et al. *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris : CNRS Éditions, p.10.

Le terme dérive du latin *amator*, et à travers lui d'*amare*, qui signifie aimer, se substituant à *ameor* qui se traduirait par *aimeur* et oscillerait entre l'*amoureux* et l'*amant*¹⁹⁸. Lorsqu'il apparaît à l'écrit en France en 1488 sous la formule « Est ung roy requis d'avoir pitié et clémence, affin qu'il soit doux amateur des indigents et souffreteux¹⁹⁹ », le terme amateur désigne donc d'abord celui qui aime *quelqu'un*, avant que l'objet de sa prédilection ne s'oriente vers *quelque chose* avec la spécialisation du terme en esthétique. Entre *amateur d'âmes* et *amateur d'art*²⁰⁰, le mot entre au *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694 et désigne bien une « personne qui aime » mais aussi qui « cultive, recherche », introduisant l'idée d'un processus du goût qui se développerait au travers de « la passion des objets d'art²⁰¹ ». Le *Larousse* évoque toujours aujourd'hui « une préférence marquée ou exclusive pour un genre de choses²⁰² ». Ce premier sens en convoque bientôt un deuxième puisque l'amateur aiguise son goût et finit par l'ériger en socle de connaissances. Puisqu'il aime tant, il connaît bien, d'autant plus qu'« aimer aide à discerner, à différencier » comme le souligne Marcel Proust : « Dans un bois l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau, que le vulgaire confond.²⁰³ » L'amateur devient donc *connaisseur*²⁰⁴ : comme nous le verrons plus loin, il tire sa compétence à la fois de sa propension à la collection (il entrepose les objets de son affect dans des cabinets de curiosités) et de son « pouvoir de nomination ». Comme l'écrit Gérard Leblanc

« On aime les roses en général (c'est l'exemple choisi), mais l'amateur préfère certaines d'entre elles et, de plus, il est capable d'en nommer chaque variété. De ce pouvoir de nomination, ne tirerait-il pas au moins partie de son plaisir ? L'amateur ne se borne ni à l'effusion ni à la fusion. Il met entre lui et l'objet qu'il admire une distance où se constitue la possibilité même d'élaborer un discours esthétique.²⁰⁵ »

¹⁹⁸ Bryanston, Claudette, et al. *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, *ibid.*

¹⁹⁹ Voir le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/amateur>

²⁰⁰ Voir Vital, Rambaud. « Maurice Barrès : un amateur d'art « amateur d'âmes » », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 2, 2011, pp.357-367.

²⁰¹ Une rétrospective détaillée est disponible ici : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/amateur>

²⁰² Éditions Larousse, « Définitions : amateur - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 21 mars 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/amateur/2695>.

²⁰³ Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, 1918, p.908.

²⁰⁴ Notons que dans le monde musical, on parle parfois de *fan* pour désigner cette figure du connaisseur, ce dernier étant le « spécialiste » d'un « domaine auquel il se consacre intensément » comme l'explique Patrice Flichy dans *Le Sacre de l'amateur*, *op. cit.*, p.31.

²⁰⁵ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.33.

Cet amateur-collectionneur-connaisseur devient dès 1860 celui qui « cultive un art, une science pour son seul plaisir (et non par profession)²⁰⁶ ». L'amateur s'apprête alors à jouer un rôle majeur dans le façonnement de la vie culturelle européenne du XVIII^e siècle en tant que prescripteur du goût, devenu le juge qui, mû par sa seule passion, œuvre *a priori* hors de tout intérêt et dont le jugement ne peut être altéré par la quête d'un quelconque profit économique (sa position de collectionneur passant par l'acquisition d'œuvres et d'objets de valeur, l'amateur de l'époque est dans tous les cas *déjà* fortuné et relativement indifférent à l'appât du gain). En trois siècles, le terme désignant la simple expression d'une prédilection a ainsi évolué de manière à rendre compte d'un goût inscrit dans la durée, dont les activités connexes se doivent d'être exercées sans rien attendre en retour. Il est jusque-là éminemment positif, en ce sens qu'« il allie en effet le docte et le plaisant » et « cousine électivement » avec les mots *collectionneur* et *curieux* : le dictionnaire de *Bescherelle* de 1857 évoque un « amateur intelligent, éclairé, généreux²⁰⁷ ».

Le XIX^e siècle : la dépréciation

« Il devinait l'artiste à lancer, non pas celui qui promettait le génie discuté d'un grand peintre, mais celui dont le talent menteur, enflé de fausses hardiesses, allait faire prime sur le marché bourgeois. Et c'était ainsi qu'il bouleversait ce marché, en écartant l'ancien amateur de goût et en ne traitant plus qu'avec l'amateur riche, qui ne se connaît pas en art, qui achète un tableau comme une valeur de bourse, par vanité ou dans l'espoir qu'elle montera. »

É. Zola, *L'œuvre*, 1886, p. 201.

Le terme vacille en 1822 sous la plume de Stendhal qui fait référence à un « proverbe si vrai : qui dit amateur dit ignorant²⁰⁸ ». L'amateur passe donc de celui qui connaît à, précisément, celui qui ne connaît pas. « Péjoratif », annonce aujourd'hui le *Larousse* : « Personne qui manque de compétence, de qualification dans ce qu'elle fait, ou qui exerce une activité sans y apporter l'application ou l'assiduité désirable ; dilettante,

²⁰⁶ D'après le Petit Robert, mentionné par Leblanc, Gérard, *op.cité*, et le Dictionnaire culturel en langue française cité dans Oguet, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Rennes 2, 2017, p.32.

²⁰⁷ Bryanston, Claudette, Émilie Chelli, Alexandros Efklidis, Evelyne Ertel, Laurent Fleury, et al. *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, *ibid*.

²⁰⁸ Stendhal, *De l'Amour*, Paris, Librairie Universelle Ancienne et Moderne de Bohaire, (1822) 1833, p.138.

fantaisiste²⁰⁹ », « qui exerce une activité de façon négligente », ajoute le *Dictionnaire culturel en langue française*. On retrouve cet usage contradictoire évoqué par Marie-Claude Groshens et André Gunthert sous la plume du même Marcel Proust, dans le même tome d'*À la recherche du temps perdu*, quelques trois-cents pages plus tôt :

« de vous galvauder ainsi dans ce milieu de faux monde, cela vous donnerait un air pas sérieux, une réputation d'amateur, de petit musicien de salon, qui est terrible à votre âge. Je comprends que pour toutes ces belles dames c'est très commode de rendre des politesses à leurs amies en vous faisant venir à l'œil, mais c'est votre avenir d'artiste qui en ferait les frais.²¹⁰ »

Gérard Leblanc repère alors que cet usage serait directement dérivé du précédent :

« (...) l'amateur, capable d'apprécier et de collectionner les plus grands chefs-d'œuvre, deviendrait simple barbouilleur dès lors qu'il passerait de la réception à la pratique et entreprendrait lui-même de peindre.²¹¹ »

La compétence de l'amateur bascule sous la plume de Jean-Jacques Rousseau qui « se [serait] approprié une idée qui était déjà un lieu commun à l'époque où il écrivait. (...) » en décrivant le « *talent d'amateur* » comme celui d'« *Un amateur qui barbouille des toiles le dimanche* » », selon la citation répertoriée par le dictionnaire étymologique du *Larousse* thématique²¹². Ce serait donc à l'endroit précis où l'art de *recevoir* évolue en art de *faire* que s'opère la bascule sémantique qui dépossède l'amateur non pas de son amour, mais de sa connaissance originelle. Qui plus est, l'entreprise par l'amateur d'une pratique artistique propre n'est pas de l'intérêt de tous : « les artistes professionnels et les marchands ont besoin d'admirateurs et d'acheteurs fortunés et non de concurrents ou de simples visiteurs²¹³ », et l'éloge des talents picturaux des amateurs pourrait paraître contre-productive aux yeux de certains. Il n'est donc pas surprenant de voir apparaître quelques années plus tard, en 1859, la figure d'un amateur que l'on oppose directement au professionnel rémunéré et compétent sous la plume de Mérimée. Émancipé du désintéressement à qui l'amateur devait la valorisation de son jugement un siècle plus tôt, il est alors décrit par sa quête de popularité :

²⁰⁹ Éditions Larousse, « Définitions : amateur - Dictionnaire de français Larousse », *op. cit.*

²¹⁰ Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, *op.cit.*, p.313.

²¹¹ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.34.

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ibidem.*

« Il est si doux de triompher devant cinq ou six mille personnes. Aussi n'est-il pas rare de voir des amateurs d'une naissance distinguée partager les dangers et la gloire des toreros de profession²¹⁴ ».

Ce contraste est aujourd'hui clairement annoncé par le *Larousse*, où l'amateur est *aussi* celui qui « s'adonne à une activité sportive/artistique pour son plaisir sans en faire profession, par opposition au professionnel²¹⁵ », cent soixante-deux ans après l'approche comparative énoncée par Mérimée. Marie-Claude Groshens souligne ainsi le caractère « remarquable » de l'opposition qui se structure autour de la notion de connaissance :

« l'évolution sémantique par un chassé-croisé semble ôter cette valeur à l'amateurisme pour la confisquer au profit des professions ; toutefois étant donné que ces dernières ne prétendent qu'à un savoir spécialisé, l'inversion de sens du terme d'amateur qui passe de celui de connaisseur à celui d'ignorant (par opposition à la connaissance professionnelle) élude plus qu'elle ne clôt la question de l'existence éventuelle de deux types de connaissance : celle du spécialiste et celle de celui qui d'abord "aime" et sans doute, au-delà de cette dualité, celle de la nature contradictoire de la connaissance.²¹⁶ »

Analysant la construction des familles de mot entourant les termes amateur et professionnel, elle souligne par ailleurs

« que la famille "Profession" est plus complète que la seconde ; en particulier "Profession" n'a pas son correspondant du côté de la "pratique amateur" qui demeure une activité sans nom. Quant aux verbes, ils ne paraissent pas avoir subi le changement : il n'en existe pas qui corresponde à la signification moderne de la profession et pour la pratique amateur, on ne trouve que le verbe "aimer" ».

Elle s'interroge alors quant au fait que l'évolution sémantique « [ne soit] pas achevé[e]. » À cette remarque datant de 1976, nous pouvons aujourd'hui avancer deux propositions allant dans le sens de cette poursuite de l'évolution sémantique. Deux auteurs ont ainsi tour à tour donné un nom à la *pratique amateur* et l'ont transformée en verbe. Pour faire face aux connotations péjoratives qui entourent toujours le terme, Bernard Stiegler remplace la notion d'*amateurisme* par celle d'*amatorat*²¹⁷, cherchant à redonner ses lettres de noblesse au terme en insistant sur le sens originel de celui qui *aime*. De la même manière, Wayne Booth estime que les richesses tirées des pratiques en amateur par celles

²¹⁴ La formule apparaît dans une lettre datée du 25 octobre 1830, consultable *La Revue de Paris*, deuxième édition, tome 22, Bruxelles, Demangeot et Goodman, 1831, p.41.

²¹⁵ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/professionnel/64161?q=professionnel#63441>

²¹⁶ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.35.

²¹⁷ Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », *op. cit.*

et ceux qui s’y adonnent mériteraient d’être valorisées sous forme d’un verbe : j’amateur, tu amateurs...²¹⁸ En attendant que nos dictionnaires n’intègrent peut-être ces nouvelles propositions²¹⁹, nous emprunterons deux précautions sémantiques tout au long de ce travail. Ayant précisé en introduction que notre étude des nébuleuses amateur et professionnel ne passerait pas par un jugement critique porté sur les productions des uns et des autres, nous tâcherons de nous prémunir de tout risque dépréciatif par l’emploi des formules les moins connotées. Le premier emprunt se fait donc auprès de Bernard Stiegler, puisque nous parlerons tout au long de nos travaux d’amatorat plutôt que d’amateurisme. Le second emprunt se fait auprès de Marie-Madeleine Mervant-Roux puisque nous optons pour « l’expression développée “en amateur” » représentant à la fois

« une volonté d’exactitude et une tentative d’évitement (...) de la symétrie des formules “théâtre amateur” / “théâtre professionnel”²²⁰, c’est-à-dire un refus de la structure binaire “*amateurisme Vs professionnalisme*” »²²¹.

Ce dernier choix s’explique à la lueur des hypothèses formulées en introduction et qui reposent sur la possibilité d’une classification des pratiques moins polaire : nous verrons en conclusion si la précaution lexicale que représente cette gradation s’avère pertinente ou superflue.

La construction sociale de l’amateur : ce que dit l’histoire

« “De qui est donc cette écriture ? demanda Gérard au rédacteur en chef. – C’est d’un amateur.”
Ainsi étaient désignés les rédacteurs qu’on ne payait pas. »

Champfleury, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, 1853, p. 65.

Les « habitudes culturelles de classification » ne sont pas récentes. La distinction amateur / professionnel n’y fait guère exception : elle semble être héritée d’une prédisposition particulière des « cultures occidentales » à ériger des « visions du monde

²¹⁸ Booth, Wayne. *For the love of it: amateuring and its rival*, op. cit.

²¹⁹ Nous étudierons une autre notion, celle d’amatorat, dans un prochain chapitre.

²²⁰ Dans notre cas, nous tâchons de contourner la symétrie « pratique amateur / pratique professionnelle ».

²²¹ Bryanston, Claudette, et al. *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, op. cit., p.10.

partitionnant ce dernier, le plus souvent dans une dialectique oppositionnelle²²² ». Antoine Hennion, Laurence Allard, Charlotte Guichard ou Élie Konigson s'accordent tous à dire que le berceau de la rupture se place « dans les frontières étroites de l'Occident, tant dans l'espace que dans le temps.²²³ » Cette communauté d'ancrage masque cependant des particularités inhérentes à leurs objets d'études respectifs. À propos de la musique, Antoine Hennion explique par exemple qu'

« Aussi loin qu'on remonte dans le temps, il est des groupes de musiciens spécialisés chargés, à la suite d'un long apprentissage, de jouer des instruments pour la collectivité. (...) Pour qu'un amateur puisse "aimer la musique", il faut qu'elle existe comme telle, alors que pour que des professionnels puissent la jouer, pour qu'une société se soit dotée d'un corps de musiciens, il suffit que la musique fasse partie intégrante d'une pratique existante, rituelle, religieuse, politique ou festive. »

Rappelons dès lors les musiciens avec qui Alexandre Le Grand se plaisait à jouer, dont la virtuosité et la réputation permettaient au souverain Macédonien d'affirmer un certain raffinement. Rappelons également, quelques siècles plus tard, le rôle des musiciens dans la vie de cour, aptes à agir sur les réputations politiques et les jeux d'influence²²⁴. Antoine Hennion écrit alors :

« Ce n'est pas le professionnel qui est une déviation moderne et perversie de la pratique musicale authentique de nos ancêtres, c'est l'amateur. L'amateur n'est pas la figure originelle mythique d'un amour de musique dévoyé par notre univers de spécialistes. Il est le point terminal d'une histoire au long cours, qui a peu à peu donné à la musique son autonomie, après en avoir fait un art, et l'avoir difficilement extraite de ses fonctions magiques, de son rôle de transporteur des foules, ou de catalyseur de la foi : après l'avoir délestée de toutes les missions que de sa capacité étonnante à changer nos états collectifs lui a fait remplir, pour favoriser l'adoration – d'un dieu, d'un prince ou d'une république.²²⁵ »

Dans le champ musical, l'amateur serait donc une émanation du professionnel, une figure nouvelle porteuse d'un goût musical qui n'a pu se faire jour que grâce à la préexistence du musicien de métier. Dans le champ théâtral, les travaux d'Élie Konigson relatent une histoire sensiblement différente : l'amateur ne naît pas du professionnel ou inversement,

²²² Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., pp.78-79.

²²³ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur, Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La documentation française, 2000, pp.50-51.

²²⁴ Voir par exemple Busby, Keith. « Performance, trahison, espionnage », *Le Moyen Âge*, vol. tome cxxi, n° 3-4, 2015, pp.663-676.

²²⁵ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur, Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, op. cit., pp.50-51.

ils apparaissent conjointement et différemment selon « deux modes de développement de [la] fonction dramatique » qui dessinent l'histoire de

« deux théâtres : un théâtre professionnel fondamentalement itinérant qui est d'emblée un théâtre de rupture par rapport au tissu social de la cité, et puis un théâtre amateur qui est un théâtre de centre, d'inscription dans la cité, de reconnaissance réciproque, jouant un rôle essentiel dans l'entretien des valeurs, des ordres sociaux et des codes communs.²²⁶ »

Ainsi, l'Europe du XIV^e au XVI^e siècle serait déjà le lieu de la coexistence entre comédiens amateurs et professionnels :

« D'un côté, on trouve un théâtre urbain, celui qui se joue sur les places de marché [...], théâtre à thèmes religieux la plupart du temps, joué par des amateurs, choisis en fonction de leur statut dans la ville ; ou encore le théâtre de Cour à thèmes mythologiques. Dans les deux cas, acteurs et spectateurs appartiennent aux mêmes groupes sociaux. [...] De l'autre côté, on a un théâtre mobile, sur tréteaux, un théâtre de texte, avec peu ou pas de décors, pas de machinerie, avec des acteurs professionnels ou semi-professionnels saisonniers. Ce type de théâtre est interdit dans les villes. Il se joue aux lisières des agglomérations.²²⁷ »

Plutôt que de retracer plus en détails les histoires de la musique et *des* théâtres qui déborderaient de la temporalité et de l'objet de ce travail, nous proposons une rétrospective du clivage amateur / professionnel qui commencerait sensiblement plus tard, à l'aube du XVIII^e siècle et dans la perspective plus générale du champ artistique, d'une part pour ne pas nous rendre coupable d'anachronisme, d'autre part parce que c'est bien à cet endroit que la dissociation s'acte pour la première fois de manière si perceptible.

La mutation esthétique : définir l'amateur

« M. Joubert fut en son temps le type le plus délicat et le plus original de cette classe d'honnêtes gens (...) spectateurs, écouteurs sans ambition, sans envie, curieux, vacants, attentifs, désintéressés et prenant intérêt à tout, le véritable amateur des belles choses. »

Ch.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t1, 1851-1862, p. 160.

²²⁶ Bryanston, Claudette, et al. *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, op. cit., p.13.

²²⁷ Konigson, Élie. « Traditions et lisières », *Les Rendez-vous de Lieux Publics*, Marseille, 1993, p.14, cité dans *Du théâtre amateur*, *ibidem*.

La rupture amateur / professionnel semble émerger à la faveur d'une mutation esthétique. Laurence Allard écrit ainsi que le clivage « est le produit d'un moment de l'histoire de la culture européenne, la Modernité.²²⁸ » L'Europe des XVI^e et XVII^e siècles a été décrite par l'historien Krzysztof Pomian comme celle de la « culture de la curiosité²²⁹ » : les arts, les lettres et les sciences naturelles cohabitent alors au sein des cabinets de curiosités tenus le plus souvent par des nobles, des apothicaires ou des clercs fortunés²³⁰ qui se plaisent à étudier les œuvres et les objets qu'ils y entreposent. L'amateur est alors *celui qui aime*, mais aussi *celui qui cultive, recherche*. C'est au sein des cabinets de curiosités qu'il développe la compétence précédemment décrite via l'étude répétée des livres, peintures, fossiles et antiquités qu'il aura pu acquérir, et que le synonyme de *curieux* lui est attribué. Toujours selon Krzysztof Pomian, cette culture de la curiosité s'inscrit « entre le règne de la théologie et celui de la Science²³¹ » : les cabinets contribuent ainsi à émanciper les arts, les lettres et bientôt la musique qui échappent petit à petit tant à « la vie sacrée » qu'à « la vie de cour²³² ». Cette prise de distance avec les autorités religieuses et politiques passe par la constitution d'

« une sphère publique autonome [via] un ensemble d'institutions et d'acteurs spécifiquement consacrés aux pratiques artistiques (du côté de la production) et esthétiques (du côté de la réception). »

Convoquant les travaux de Max Weber²³³, Laurence Allard démontre que

« Cette autonomisation s'exprime d'abord par une spécialisation du champ intellectuel qui renouvelle le cadre de la connaissance des XVI^e et XVII^e siècles notamment en le dotant de professionnels attachés à tel ou tel domaine. Or cette spécialisation consiste dans le domaine esthétique en gestation en une intellectualisation de la pratique artistique, qui sera paradoxalement conduite par ceux qu'on nomme à l'époque, des "amateurs".²³⁴ »

La création de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1648 devient alors le lieu de la partition entre les amateurs et les professionnels, à l'heure où l'amateur ne se définit encore que par son goût et sa fine connaissance de la sphère esthétique. C'est

²²⁸ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.1.

²²⁹ Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1987, p.80, cité dans Allard, Laurence, *op. cit.*, p.3.

²³⁰ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.3.

²³¹ Pomian, Krzysztof, *ibidem*.

²³² Allard, Laurence. *ibidem*.

²³³ Voir Weber, Max. *Le Savant et le politique*, trad. fr. de Freund J., Paris : Éditions Plon, 1919,

DOI : 10.1522/cla.wem.sav

²³⁴ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.2.

en son sein que la rupture est réellement mise en mots et en actes, puisqu'elle est le lieu où va apparaître la figure de l'artiste professionnel. Pilotée par des peintres qui quittent petit à petit le champ de l'artisanat pour celui de l'art²³⁵, l'Académie va permettre la « professionnalisation académique²³⁶ » de ces derniers en leur faisant suivre ce que Laurence Allard décrit comme une « formation professionnelle²³⁷ » dispensée par les experts de l'époque : les amateurs. Le clivage s'érige donc autour de ces rôles divergents au sein de l'Académie avec d'un côté, les *amateurs-honoraires* spécialistes de la réception de l'art ; de l'autre, les *peintres-académiciens* spécialistes de la production de l'art. Le rôle des amateurs est « de fournir un cadre théorique aux travaux de l'Académie²³⁸ » en conseillant les peintres sur leurs réalisations. Ces conseils prenant la forme de conférences ou d'éloges publiés dans les catalogues de vente, on comprend dès lors la force du « pouvoir de nomination²³⁹ » décrit plus haut : les amateurs-honoraires, en plus d'aimer, doivent donc aussi connaître et transmettre. Charlotte Guichard écrit que c'est dans ce « langage du goût » que se construit « la figure sociale de l'amateur²⁴⁰ ». Nous retrouvons parmi ces amateurs-honoraires le Comte de Caylus présenté en préambule, qui a abondamment documenté son rôle et ses responsabilités d'amateur au sein de l'Académie, ainsi que ses relations aux peintres professionnels. Caylus se démarque particulièrement puisqu'il « définit donc l'amateur autour de deux pôles, jusque-là rarement associés, le jugement de goût et la pratique artistique non professionnelle.²⁴¹ »

En effet, si l'amateur joue un rôle majeur dans le façonnement de la vie culturelle aux XVIII^e et XIX^e siècles en tant que prescripteur du *bon* goût, il quitte petit à petit la sphère de la réception pour entrer dans celle de la production. L'amateur ne fait plus que conseiller : il devient un « barbouilleur », qui plus est « du dimanche²⁴² ». Cette tendance

²³⁵ Voir Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro. *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Les Éditions des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, 334pp.

²³⁶ Heinich, Nathalie. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : les Éditions de Minuit, 1993, p.57.

²³⁷ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.4.

²³⁸ *Ibid.*, p.5.

²³⁹ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.33.

²⁴⁰ Guichard, Charlotte. « Valeur et réputation de la collection. Les éloges d'« amateur » à Paris dans la seconde moitié du xviii^e siècle », *Hypothèses*, vol. 7, n° 1, 2004, p. 33.

²⁴¹ Guichard, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Éditions du Kindle, 2008, emplacements 549 et 550.

²⁴² Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.34.

dépasse le seul cadre de l'Académie Royale de peinture et de sculpture : Marie-Madeleine Mervant-Roux l'a aussi décrite pour le théâtre tel qu'il existe alors au creux des salons de « l'espace aristocratique et bourgeois » : par-delà l'art pictural, le XVIII^e siècle est aussi le moment « où l'on aime la comédie et où, parfois, on joue soi-même²⁴³ ». Idem pour la musique qui connaît au même moment une « division du travail musical » dont émergent « le virtuose, le professeur et l'amateur ». Comme l'écrit Pierre François, cette division

« s'accroîtra au point d'opposer progressivement l'interprète et le compositeur ; le musicien, de plus en plus virtuose et spécialisé, va progressivement donner naissance au musicien professionnel moderne tandis que parallèlement se fait jour une catégorie nouvelle, celle des amateurs, qui en s'élargissant permettra la constitution de l'autre professionnel de la musique : le professeur.²⁴⁴ »

La scission entre l'amateur et le professionnel émerge donc à la rencontre de plusieurs facteurs : l'autonomisation progressive du champ artistique, sa spécialisation et son intellectualisation, et une redistribution des fonctions où réception et production de l'art finissent par s'entremêler. « Les spectateurs passionnés mais profanes » deviennent des « praticiens dilettantes » au tournant d'un XVIII^e siècle où tout se joue : l'amateur devient à la fois « un érudit » et un « pratiquant²⁴⁵ », ce qui ne semble pas de bon augure pour les professionnels qui, rappelons-le, « ont besoin d'admirateurs et d'acheteurs fortunés et non de concurrents ou de simples visiteurs²⁴⁶ ». Ainsi, la mutation que constitue l'autonomisation de la sphère esthétique dessine les contours des figures de l'amateur et du professionnel tout en préfigurant de ce qui va suivre : l'amateur curieux, *qui aime et qui connaît*, partage sa connaissance théorique avec le professionnel qui possède déjà une compétence technique, puis vante les mérites de ce dernier sur le marché de l'art.

Le professionnel s'intellectualise, se spécialise et, dans le même temps, le nombre d'amateurs *qui aiment* augmente, touchés par les éloges et les discours de l'amateur-honoraire. Ces nouveaux amateurs franchissent alors parfois le seuil de la pratique artistique : ils ne se contentent plus d'*aimer* et désormais, ils *font* eux-aussi. Or, pour mieux faire, ils sollicitent à leur tour un expert : le professionnel spécialisé, qui prend la

²⁴³ Bryanston, Claudette, *et al. Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique, op. cit.*, p.11.

²⁴⁴ François, Pierre. « Qu'est-ce qu'un musicien ? Professionnels et amateurs », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Volume 2, *les savoirs musicaux*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Paris / Arles : La Cité de la Musique, 2004, p. 586.

²⁴⁵ Bryanston, Claudette, *et al. Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique, ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem.*

relève de l'amateur non plus dans le cadre d'une formation professionnelle mais plutôt dans ce que l'on pourrait qualifier de formation initiale, en tant que professeur. Rien d'étonnant alors, au vu des bouleversements successifs que connaissent les fonctions d'amateur et de professionnel, que les acceptions sémantiques soient aussi délicates à manier.

Les mutations sociétales : redéfinir l'amateur

« On a commencé à séparer la gourmandise de la voracité et de la goinfrerie ; on l'a regardée comme un penchant qu'on pouvait avouer, comme une qualité sociale, agréable à l'amphytrion, profitable au convive, utile à la science, et on a mis les gourmands à côté de tous les autres amateurs qui ont aussi un objet connu de prédilection. »

J.-A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, 1825, p. 281.

Ces renversements vont ensuite être amplifiés au fur et à mesure que se présentent d'autres mutations. Laurence Allard évoque ainsi une « industrialisation de la culture et le développement d'une culture de loisirs²⁴⁷ » qui passe entre autres par la création « d'instances de publicisation des œuvres » telles que le Salon de l'Académie Royale de Peinture par lesquelles « l'art devient chose publique », n'étant plus réservé « au bénéfice d'un petit nombre d'amateurs bien nés » mais s'ouvrant désormais à « une foule anonyme nommée “public”.²⁴⁸ » Cette massification des amateurs *qui aiment* n'a de cesse de s'amplifier dans les siècles qui suivent. Citons notamment la *reproductibilité technique* de l'art²⁴⁹ qui débouche sur une « industrie qui produit en masse des biens culturels (films, disques...) ²⁵⁰ » accessibles à tous. En parallèle,

« Alors que les univers du travail ne cessent de se transformer, le développement des loisirs s'observe pour une partie de la société : depuis le XIX^e siècle, pour la bourgeoisie ; au cours du XX^e siècle, pour des catégories sociales plus élargies. »

Convoquant les travaux de Joffre Dumazedier, Hyacinthe Ravet évoque une « extension du “temps libre” » et avec elle « l'interrogation sur l'avènement d'une “civilisation du

²⁴⁷ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.1.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.8.

²⁴⁹ Voir Rochlitz, Rainer. *Le désenchantement de l'art (La philosophie de Walter Benjamin)*, Paris : Gallimard, 1992, 360pp.

²⁵⁰ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.20.

loisir²⁵¹ » dont on a vu qu'elle avait été décrite comme une « mutation extraordinaire de la condition humaine²⁵² ». Or, cette construction du *loisir* s'effectue en parallèle de la construction de la *profession*. Elle émerge dans le contexte religieux des *professions de foi*, qui se caractérise par la « déclaration publique » de cette dernière avant de désigner « l'acte par lequel un religieux prononce des vœux ». Elle devient ensuite une « occupation déterminée dont on peut tirer des moyens d'existence », rapidement éclipsée par la notion de « métier ». Le mot va évoluer avec « l'accentuation de la division sociale du travail » (déjà observée pour la musique) au point que « le terme de “professionnel” est devenu synonyme de “spécialiste” » (d'autant plus qu'il allie désormais compétences techniques et connaissances théoriques). La profession « récupère le sérieux et même le tragique du concept de travail, son caractère quasi sacré d'impératif catégorique vital²⁵³ », selon un processus renforcé en 1954 avec l'arrivée des CSP de l'INSEE²⁵⁴. Ainsi, « le XX^e siècle occidental » est celui de la « stricte “partition” du monde social » qui se cristallise autour de la notion de profession²⁵⁵.

Cette construction parallèle du loisir et la profession n'est pas sans impact sur le clivage amateur / professionnel. Elle conduit d'abord à la définition de politiques culturelles²⁵⁶ qui « tendent à ressusciter, ou à resusciter des pratiques amateurs pour occuper le temps libéré²⁵⁷ par l'activité professionnelle », le loisir étant une « idéologie favorable à la pratique amateur²⁵⁸ » : la consommation des biens culturels s'accompagne de plus en plus d'une pratique artistique propre, comme l'en attestent les études successives d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des français²⁵⁹. En parallèle,

²⁵¹ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, *op. cit.*, p.17.

²⁵² Région Bretagne, *Panorama économique des activités culturelles et patrimoniales en Bretagne*, consulté le 15 septembre 2017, http://www.bretagne.bzh/jcms/prod_404292/fr/panorama-economique-des-activites-culturelles-et-patrimoniales-en-bretagne?lg=fr, p.1.

²⁵³ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *Bulletin [de la] Société française de sociologie*, III, n°7, Paris, juillet 1976, pp.33-34.

²⁵⁴ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, *op. cit.*, p.79.

²⁵⁵ Weber, Florence et Yvon Lamy. « Amateurs et professionnels », *Genèses*, n°36, 1999, p.2, http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1999_num_36_1_1575

²⁵⁶ Citons ici le plan Landowski et plus globalement la décentralisation des enseignements artistiques, que nous aborderons dans un prochain chapitre.

²⁵⁷ Voir notamment Arnaud, Lionel. « Pour une politique culturelle du temps libre », *Revue Projet*, vol. 372, n° 5, 2019, pp. 39-45.

²⁵⁸ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.35.

²⁵⁹ Voir le site dédié : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/enquetes.php>. Le nombre de Français s'adonnant à une pratique artistique en amateur telle que définie par Olivier Donnat a été multiplié par quatre entre 1980 et 2020, et concerne aujourd'hui quelques douze millions de Français.

l'« impérieuse nécessité » sociétale de la profession « provoque une marginalisation des comportements amateurs²⁶⁰ » en restreignant le champ de l'amatorat à l'intimité du foyer. Il n'est donc plus question de rupture franche entre la réception de l'art par l'amateur qui aime et qui connaît et sa production par le professionnel qualifié. Désormais, celles et ceux qui aiment et qui le souhaitent bénéficient d'un accès à la pratique certes favorisé, mais clivé : les offres de formation artistique ne sont pas les mêmes (Conservatoires Régionaux et écoles de musique *versus* Conservatoires Nationaux Supérieurs de Paris et de Lyon), le temps de pratique n'est pas le même (temps de loisir *versus* temps de travail), l'échelle de diffusion des productions n'est pas la même (sphère privée *versus* sphère publique), le rapport au marché n'est pas le même (consommation *versus* production). C'est d'ailleurs à l'aune du marché que se décide souvent l'usage du terme amateur, puisque Marie-Claude Groshens rappelle que l'amateur est

« méprisé comme “producteur” [mais] est réhabilité comme “consommateur”. En effet, de nombreuses pratiques “amateurs” impliquent l'achat de biens coûteux : la photographie, le cinéma, le sport... et sont donc souhaitables à ce titre pour la survie et le développement de certains domaines professionnalisés.²⁶¹ »

En effet, l'amateur n'acquiert pas seulement des produits culturels : il s'offre aussi les moyens d'en réaliser par lui-même, et les catalogues commerciaux se mettent à proposer des gammes distinctes quant aux équipements qui lui seraient nécessaires (casques d'écoute, micros, câbles, chaînes hi-fi...) dont la plus onéreuse est souvent la gamme *pro*²⁶². Cette distinction quant aux équipements destinés à un statut de pratique ou à l'autre est encore perceptible aujourd'hui : à titre d'exemple, la marque française d'écouteurs *EarSonics* propose ainsi deux gammes de produits : la gamme « audiophile » et la gamme « pro »²⁶³.

Cet apparent équilibre où amateurs et professionnels sont cantonnés à deux mondes distincts est bouleversé à la faveur d'une nouvelle mutation, plus récente : celle

²⁶⁰ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.36, citant Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'Esprit de Capitalisme*, Paris : Plon, 1964, p.40.

²⁶¹ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.35.

²⁶² Dans *Les Musicos*, *op. cit.*, Marc Perrenoud évoque l'extension de ce phénomène aux instruments de musique plus aisément accessibles avec l'apparition de gammes bon marché.

²⁶³ Voir le site, consulté le 22 mars 2021 : <https://www.earsonics.com/in-ear-monitors/>

du numérique. Abondamment documentée dans le domaine musical qu'elle ne cesse de restructurer, elle commence par amorcer sa dématérialisation²⁶⁴ puis permet à l'amateur de réaliser chez lui, via son *home studio*, des enregistrements qualitatifs²⁶⁵. L'avènement des plateformes de streaming musical vont ensuite lui permettre de s'aventurer, justement, en-dehors de la sphère privée qui caractérisait jusqu'alors sa pratique : la première d'entre elle, Myspace²⁶⁶, permettait à tout musicien de diffuser et partager sa musique à grande échelle, cette dernière pouvant se passer de tout support physique²⁶⁷. En donnant à l'artiste les moyens techniques d'assurer sa propre diffusion, le numérique lui permet de construire son propre public : l'amateur a moins besoin de la légitimation préalablement donnée par un tiers (magazine spécialisé, agent, booker, label ou maison de disque) pour rencontrer son audience²⁶⁸. De plus, ces plateformes et autres réseaux sociaux sont aussi un outil permettant « l'élaboration de [l']identité numérique » de l'amateur qui « reçoit des encouragements, des critiques, des corrections » et des données chiffrées quant au nombre de personnes venues consulter sa production. « En bref, sa construction identitaire se fait en réseau²⁶⁹ » : l'amateur *qui produit* reçoit la critique de l'amateur *qui aime* (et qui produit peut-être aussi par ailleurs), dans un dédoublement de l'amatorat qui permet à la figure plurielle de l'amateur de s'affranchir de l'autorité prescriptrice des intermédiaires.

Ainsi ce *nouvel amateur*, pour reprendre le terme de Nick Prior, renoue avec la première fonction sociale de l'amateur : celle de prescripteur du goût qu'il occupait à l'heure de l'Académie, au détour de communautés d'amateurs qui se forment par exemple au creux de la « blogosphère musicale²⁷⁰ ». C'est ce même phénomène qui a intéressé

²⁶⁴ Prior, Nick. « The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », *Handbook of Cultural Sociology*, dirigé par John R. Hall, Laura Grindstaff et Mingcheng Lo, New York/London : Routledge, 2010, pp. 398-407.

²⁶⁵ Garcin, Pierre. « Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes », *Sociétés*, vol. 117, n° 3, 2012, pp. 101-112.

²⁶⁶ Voir Beuscart, Jean-Samuel. « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique. Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits », *Revue Réseaux* n°152, juin 2008, pp.139-168.

²⁶⁷ Prior, Nick. « Musiques populaires en régime numérique. Acteurs, équipements, styles et pratiques », *Réseaux*, vol. 172, n° 2, 2012, pp. 66-90.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Flichy, Patrice. *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, op. cit., p.88.

²⁷⁰ Ribac, François. « Amateurs et professionnels, gratuité et profits aux premiers temps du Web 2.0 : l'exemple de la blogosphère musicale », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 06 mai 2019, URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2483> ; DOI : 10.4000/transposition.2483

Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini dans le domaine littéraire à travers « la passion d'un lecteur (...) muée en l'expertise d'un médiateur²⁷¹ », dans un retour notable à la figure de l'amateur-connaisseur du XVIII^e siècle. C'est à ce titre que le doctorant Pierre Grosdemouge évoque une « anamorphose des procédures anciennes plus qu'[une] révolution » :

« Interprétation, partage, recommandation, détournements, appropriations, mutualisation de compétences et d'incompétences, engagements, mobilisation de réseaux affinitaires, constructions collectives et collaboratives, travail du sens et singularisation... certaines des opérations constitutives d'un devenir numérique des pratiques amateurs ne semblent, au fond, pas si étrangères aux définitions antérieures de la culture. L'ère numérique, en leur offrant une densité et une visibilité nouvelle, nous amène à leur donner d'avantage de place dans l'analyse. On découvre ainsi le visage d'un "amateur partiellement amplifié" par la rencontre fructueuse entre ses "manières de faire" et l'histoire des développements techniques.²⁷² »

En 1976, Marie-Claude Groshens écrivait que la

« revalorisation de l'amateur se fait d'autant plus aisément, que la para-production amateur pousse davantage à la consommation et que d'autre part, elle se déploie en dehors du marché en ce qui concerne l'écoulement de ses produits²⁷³ ».

Quarante-cinq ans plus tard, la mutation numérique semble être de taille à nuancer ce propos puisqu'elle s'est accompagnée d'un principe de plateformisation désormais économique où amateurs et professionnels sont mis sur un pied d'égalité : ils peuvent tous deux diffuser, acheter, mais aussi vendre leurs productions à des publics et/ou leurs prestations à des programmeurs. Comme mentionné en introduction, les amateurs ne sont plus uniquement cantonnés à la périphérie ou à l'extériorité qui les caractérisaient avant l'ère numérique. Ils peuvent aussi être « au centre²⁷⁴ », parce qu'ils *aiment* (la musique), *collectionnent* (les fichiers numériques), *connaissent* (le matériel professionnel), *transmettent* leurs goûts et leurs savoirs (non plus à la communauté des

²⁷¹ Candel, Étienne. « Jean-Marc Leveratto, Mary Leontsini, Internet et la sociabilité littéraire », *op. cit.*, p.10.

²⁷² Propos recueilli dans une note intitulée *Note sur les pratiques en amateur à l'ère numérique* disponible ici : <https://www.pac-g.be/analyse-09-pierre-grosdemouge-note-sur-les-pratiques-en-amateur-a-lere-numerique/>

²⁷³ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.35.

²⁷⁴ Ribac, François et Ramaux, Christophe. « À plusieurs voix sur Portrait de l'artiste en travailleur », *op. cit.*, p. 149.

Académiciens mais à leur communauté numérique), *produisent* (comme *barbouilleurs du dimanche*, mais pas que)²⁷⁵.

En rejoignant les professionnels « au centre », les amateurs investissent un marché sur lequel ils intervenaient initialement via une position d'extériorité : les éloges qu'ils écrivaient et les conférences qu'ils prononçaient au temps de l'Académie agissaient sur le marché en orientant les ventes des artistes professionnels, mais ils ne profitaient pas directement de ces déplacements monétaires qui leur étaient indifférents. Nous avons déjà noté au travers du propos de Gérard Leblanc qu'au temps de Rousseau, « les artistes professionnels et les marchands ont besoin d'admirateurs et d'acheteurs fortunés et non de concurrents ou de simples visiteurs²⁷⁶ », dans une première apparition de la notion de concurrence qui risquait de s'opérer entre les amateurs *barbouilleurs* et les peintres professionnels. La dispute n'est effectivement pas nouvelle : les philosophes des Lumières honnissent les amateurs de l'Académie, Denis Diderot se réjouissant notamment de l'extinction de leur « maudite race » qui « n'a que trop duré et trop fait de mal », estimant que l'amateur perdait justement de son supposé désintéressement au profit d'une « position sociale établissant un rapport de dépendance entre lui et l'artiste²⁷⁷ », jugeant cette quête d'influence comme peu compatible avec l'amour désintéressé et véritable de l'art.

Il s'agit aussi de « deux conceptions esthétiques différentes », l'une étant plutôt axée sur la connaissance « littéraire et historicisante », l'autre sur « des critères esthétiques²⁷⁸ ». Un peu plus de deux cents ans plus tard, en 1976, Marie-Claude Groshens note que l'usage du terme amateur dépend justement du respect de ce *principe d'extériorité* définissant *a priori* l'amateur : les emplois du terme peuvent être laudatifs à condition que l'amateur reste en marge, mais se parent de leurs atours péjoratifs lorsque « le refoulement est moins réussi » :

²⁷⁵ Nous balayons ici un portrait extrêmement rapide de ces grands points d'orgue, mais nous les retrouverons au gré des chapitres qui composent ce travail.

²⁷⁶ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.34.

²⁷⁷ Diderot, Denis. « Salon de 1767 », *Œuvres esthétiques*, Paris : Garnier, 1968, pp. 630 et 507, cité dans Allard, Laurence, *op. cit.*, p.7.

²⁷⁸ Allard, Laurence. « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *op. cit.*, p.7.

« (...) on constate le développement insidieux de la pratique amateur au sein du champs professionnel lui-même, provoquant une rivalité avec les professions quant à l'obtention d'avantages acquis soit au mépris des règles transgressées ou ignorées plus ou moins consciemment (le travail au noir) soit – et plus encore – dans les interstices de ces règles en vertu du principe selon lequel “tout ce qui n'est pas défendu est permis” or il est évident que tout système de règles comporte nécessairement de telles failles (limites de tous ordres ou incohérences) et que toute réglementation correctrice en fait naître d'autres où viennent se loger de façon plus ou moins avouée les conduites paraprofessionnelles.²⁷⁹ »

Ces évolutions sémantiques et sociétales génèrent donc une approche nécessairement trouble de l'amateur. Le terme ayant été utilisé pour désigner des pratiques et des positions sociales fortement hétérogènes, il conserve dans les dictionnaires actuels une polysémie parfois difficile à appréhender tant les signifiés divergent, voire s'opposent. La noblesse de l'amour vif et désintéressé de l'art coexiste toujours avec la dépréciation de l'oisiveté et de l'incompétence, voire de l'irresponsabilité. C'est donc le contexte dans lequel s'inscrit la pratique en amateur qui est supposé déterminer le degré de légitimité de l'amatorat, comme le montre Marie-Claude Groshens avec l'exemple des comédiens amateurs du XIX^e siècle. Leur pratique apparaît légitime puisqu'elle « [prend] le relais » d'un théâtre professionnel qui « ne peu[t] plus être offer[t] là où existe cependant une demande. (...) il apparaît dans nos provinces là où le professionnalisme disparaît²⁸⁰ ». Malgré la répartition des attributions entre amateurs et professionnels, la notion de concurrence émerge dès le XVIII^e siècle : elle est ravivée au gré des mutations successives (notamment l'essor numérique des pratiques en amateur conforté par un temps de loisir conquis sur le temps travail et par les mutations industrielles et technologiques) et connaît une exacerbation majeure au cours de la mutation numérique qui dépossède les artistes professionnels de l'exclusivité de la vente sur le marché. C'est d'ailleurs au titre de cette concurrence que s'érige l'identité juridique de l'amateur, à laquelle nous nous consacrons à présent.

²⁷⁹ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.40. Nous analyserons précisément ces « avantages » dans le chapitre suivant.

²⁸⁰ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.36.

« Achetait-il pour un Européen ? Ce n'était pas un boy, ni un courrier – et, s'il était amateur, il regardait les objets qu'on lui montrait avec bien peu d'amour : il semblait qu'il songeât à autre chose. »

A. Malraux, *La Condition humaine*, 1933, p. 304.

Les mutations précédemment décrites sont toutes susceptibles d'avoir contribué à la cristallisation des tensions entre amateurs et professionnels, lorsque les premiers se sont détachés des marges qui leurs étaient destinées pour se rapprocher des seconds. Ce mouvement de la périphérie vers le centre est alors suspecté d'entraîner dans son sillage des formes de concurrence déloyale qui seraient néfastes aux professionnels. La nature des mutations abordées peut laisser penser que le secteur musical serait le premier à se saisir de l'épineuse question concurrentielle. Il semble pourtant que le secteur théâtral soit à l'origine des premiers mouvements de contestation, inquiet de l'essor de la pratique théâtrale menée en amateur. Indépendamment des questions disciplinaires, c'est bien dans le domaine du spectacle vivant que l'amateur se voit construire une image politique et juridique.

À chacun son ministère

« I love the idea of the amateur – that's what popular culture is all about. But what the Internet's doing is professionalizing everyone's amateuristic impulses. »

Lee Siegel

L'encadrement des pratiques artistiques menées en amateur ou en professionnel évolue depuis l'après-guerre. Fidèle aux bases posées par le Front Populaire, la politique culturelle s'articule alors autour de trois axes principaux : « la création, les loisirs et la médiation ». Là où le préambule de la *Constitution de 1946* garantissait déjà « l'égal accès

de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture²⁸¹ », l'article 27 de la *Déclaration universelle des droits de l'homme* précise que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent²⁸² », hissant la pratique culturelle au rang de droit fondamental. Dans le même temps, la situation des professionnels du spectacle a elle aussi évolué. Les artistes interprètes ont pu bénéficier du régime d'assurance-chômage de l'intermittence du spectacle dès 1969, statut originellement créé en 1936 pour les travailleurs du cinéma, qui permet de cumuler des contrats auprès d'employeurs multiples et de bénéficier d'une indemnisation lors des phases de création. Mais ce régime est secoué par plusieurs crises, notamment en 2003 et 2014²⁸³, qui viennent faire planer l'ombre de l'instabilité, voire de la précarité²⁸⁴ sur les professionnels les plus fragiles économiquement, notamment ceux qui peinent à conserver leurs droits au régime d'assurance-chômage²⁸⁵.

D'autre part, en 1959 intervient la création du Ministère aux Affaires Culturelles, alors confié à André Malraux. Ce pourrait être là l'une des origines du clivage entre amateurs et professionnels, puisqu'une répartition des responsabilités s'effectue alors entre ce nouveau ministère et le Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports, qui intègre sous sa coupe le champ de l'éducation populaire, des loisirs, puis de la vie associative. C'est alors que se crée une dissociation politique entre culturel et socio-culturel, art et loisirs, professionnel et amateur. S'érige un

²⁸¹ <https://www.conseil-constitutionnel.fr/les-constitutions-dans-l-histoire/constitution-de-1946-ive-republique>

²⁸² Téléchargeable ici : <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>

²⁸³ Voir Grégoire, Mathieu. *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes*, Paris : La Dispute, 2013, 183p.

²⁸⁴ Voir notamment Coulangeon, Philippe. « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 5, n° 3, 2004, pp. 77-110.

²⁸⁵ Marc Perrenoud notait en 2004 que « 50% des indemnisés entre ou sortent du dispositif d'une année à l'autre ». Voir Perrenoud, Marc. « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », *op. cit.*, p.27. Précisons qu'à l'heure où nous écrivons ces lignes, près d'une centaine de théâtres et lieux culturels sont occupés en France notamment par les intermittents du spectacle, militant pour la réouverture des lieux de culture fermés depuis plus d'un an pour cause de crise sanitaire mais luttant aussi contre la réforme des annexes 8 et 10 de l'assurance-chômage.

« schéma d'opposition binaire (...) avec d'un côté, le monde des professionnels, avec ses créations scéniques supposées *a priori* artistiques ; de l'autre, celui des amateurs, avec ses soirées supposées *a priori* conviviales²⁸⁶ »,

comme l'écrit Marie-Madeleine Mervant-Roux. Un ancien inspecteur de *Jeunesse et Sport* à qui nous avons promis l'anonymat nous raconte ainsi avoir voulu proposer un projet théâtral alliant amateurs et professionnels à un homologue des *Affaires Culturelles*. Il n'a jamais été en mesure de passer le secrétariat du ministère : « Mais monsieur, qui vous autorise à parler d'art ? »

À chacun sa loi

« Un métier qui n'est pas rebutant n'est pas encore un métier ; l'homme n'y est qu'amateur, selon un admirable mot, et qui enferme un juste mépris. L'amateur s'amuse ; le point où cesse l'amusement, il ne le passe jamais. »

Alain, *Propos*, 1931, p. 1020.

Le chercheur Laurent Fleury décrit le clivage entre amateurs et professionnels comme une « joute triste, fondée sur une bipolarité fantasmatique²⁸⁷ ». Il est nécessaire de souligner que la législation française porte une part de responsabilité dans l'élaboration de ce rapport de force. Pour mieux l'appréhender, il convient de s'interroger sur l'endroit où il prend racine, car si la joute s'empare désormais des multiples disciplines du spectacle vivant, il semblerait que le théâtre plus particulièrement en soit l'un des berceaux. Près de quatre-vingts années nous séparent de la première dispute, qui aurait éclaté dès 1944, lorsque le Comité d'Organisation des Entreprises du Spectacle est sollicité par les représentants des groupements professionnels²⁸⁸. Ces derniers réclament des mesures afin de restreindre l'activité des groupements amateurs, inquiets qu'ils ne fassent de l'ombre aux équipes inscrites au registre du commerce. Neuf ans plus tard, l'amateur fait sa première apparition sous la plume du législateur lorsque le 19 décembre

²⁸⁶ Mervant-Roux, Marie-Madeleine. *Le Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art. Accompagnement et Autonomie*. Montpellier : L'entretemps, collection Champ Théâtral, 2011, p.19.

²⁸⁷ Fleury, Laurent. « Généalogie d'un théâtre "sans qualités". Le théâtre amateur, l'Éducation populaire et l'État culturel. » dans *Du théâtre amateur. Approches historiques et anthropologiques*, Paris : Éditions du CNRS, 2004, p.67.

²⁸⁸ *Ibidem*.

1953, paraît au Journal Officiel le décret n° 53-1253. L'amateur n'y existe que sous forme de *groupement* dont « les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération²⁸⁹ ». L'objectif est annoncé : « éviter que l'activité de ces troupes [ne] puisse porter préjudice aux entreprises du spectacle professionnel ». Pour y parvenir, le décret prévoit la mise en place d'une commission habilitée à délivrer un agrément aux groupements d'amateurs et à évaluer les différends qui pourraient les opposer aux professionnels. La commission ne voyant jamais le jour, le décret ne peut être appliqué.

Au creux des années 2000, portée par une volonté de clarification qui s'exprime notamment au sein des musiques actuelles²⁹⁰, une première phase de concertation dédiée au remplacement du décret de 1953 se met en place. Un premier avant-projet de loi sur la participation des amateurs à des représentations du spectacle vivant est alors publié le 15 mai 2007, dans le cadre de la Loi d'Orientation Relative à la Création Artistique (LORCA). Il rectifie certains manquements du décret, proposant notamment une définition de l'amateur qui n'exclue plus les individuels :

« Est dénommée amateur, dans le domaine du spectacle vivant, toute personne qui pratique, seule ou en groupe, une activité artistique à titre de loisir et qui tire ses moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers à cette activité²⁹¹ ».

Des débats houleux se font jour à l'annonce de cette nouvelle définition. Pour faire suite aux chroniques de Jean-Michel Lucas sur les « bons mots²⁹² » des droits culturels et en référence aux travaux de réécriture au regard des droits culturels qui ont été menés par les participants à la réflexion collective menée en région Nouvelle-Aquitaine²⁹³, il convient d'observer les termes qui ont été choisis pour définir l'amateur dans cette ébauche de loi, et la manière dont le débat a pu s'articuler autour de certains de ces mots. L'un des premiers débats a concerné le chapitre de la loi sous lequel devaient s'inscrire l'article concernant les pratiques en amateur. Dans les premières versions du projet de loi, il apparaissait sous l'intitulé « développer et pérenniser l'emploi et l'activité

²⁸⁹ Le décret est téléchargeable à l'adresse suivante :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000302421&categorieLien=id>

²⁹⁰ Une étude exploratoire réalisée par Philippe Berthelot sera bientôt disponible à ce sujet.

²⁹¹ Selon le document de travail qu'il a été possible de se procurer.

²⁹² Disponibles sur le site de Profession Spectacle : <https://www.profession-spectacle.com/les-bons-mots-des-droits-culturels-introduction/>

²⁹³ Voir le rapport *Droits culturels : préconisations pour la Région Nouvelle-Aquitaine* du 16 avril 2019, téléchargeable ici : https://www.nouvelle-aquitaine.fr/sites/default/files/2021-01/droits_culturels_rapport_Version_longue_16_avril_2019.pdf

professionnelle », au risque de réduire la sphère amateur aux rapports concurrentiels qu'elle peut dans certains cas entretenir avec cette dernière. L'article a finalement basculé dans un autre chapitre, d'abord intitulé « préserver la diversité culturelle », et aura pour titre final « promouvoir la diversité culturelle et élargir l'accès à l'offre culturelle », dans une démarche plus « volontariste », comme l'avaient notamment réclamé les ADEC²⁹⁴, fédérations de théâtre amateur, inquiètes que les pratiques des amateurs ne soient réduites « qu'aux frottements qui existent entre salariés et bénévoles²⁹⁵ ».

Passés les débats quant au choix du sous-titre adéquat, un autre terme a posé question : celui de loisir, utilisé pour définir l'amateur dans les premières versions du texte et jusqu'en 2015 :

« Est dénommée amateur, dans le domaine du spectacle vivant, toute personne qui pratique, seule ou en groupe, une activité artistique à titre de loisir et qui tire ses moyens principaux d'existence de salaires ou de revenus étrangers à cette activité. »

Ce terme a été vivement rejeté par les fédérations d'amateurs regroupées via la COFAC²⁹⁶, au motif qu'il reléguait la pratique artistique en amateur à « l'idée d'activité accessoire », ensuite parce qu'il était « connoté négativement » et « prolongea[i]t l'exclusion des amateurs du champ de la culture [en] ne recouvrant pas l'ensemble des cas de la pratique en amateur²⁹⁷ ». L'avant-projet se heurte par ailleurs à d'autres motifs de contestations, portant sur la difficile appréhension de la notion de lucrativité, l'utilisation restreinte des recettes éventuelles, ou les modalités de recours à la publicité. L'avant-projet de loi est finalement abandonné à la veille d'une manifestation qui rassemble quelques milliers de personnes dans les rues de Nantes²⁹⁸, abandon annoncé le 9 septembre 2008 dans un communiqué indiquant que « la loi ne semble pas être le bon vecteur pour encourager et sécuriser la pratique amateur²⁹⁹ ».

²⁹⁴ ADEC est l'acronyme de Art Dramatique, Expression, Culture.

²⁹⁵ ADEC 56. *Contribution de l'ADEC au projet de loi sur la création artistique*, 2013, consulté le 12 septembre 2014, www.adec56.org.

²⁹⁶ Coordination des Fédérations et Associations de Culture et de Communication.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ 10 000 manifestants selon les organisateurs, 5000 selon la police. Voir *Le Télégramme*. « Festimanif. 5.000 personnes défilent à Nantes », 21 septembre 2008, consulté le 25 juin 2017, https://www.letelegramme.fr/gratuit/generales/regions/bretagne/festimanif-5000-personnes-defilent-nantes-20080921-3837593_1467895.php

²⁹⁹ La totalité du communiqué est accessible ici :

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/albanel/comsv0909.htm>

En 2013, un groupe de travail composé de fédérations d'amateurs et de syndicats de professionnels, issus de différentes disciplines artistiques, est invité à œuvrer collectivement au dessin d'un nouveau cadre juridique. Il est motivé par le cadre juridique obsolète posé par le décret de 1953, par la crispation autour de la notion de concurrence déloyale, par le risque de requalification en travail dissimulé due à l'obsolescence du cadre (c'est alors le droit commun, et donc le droit du travail qui s'applique à défaut), et comme vu précédemment, par la prise en compte plus complète des pratiques en amateur par-delà le loisir. Alors-même que les différents participants se rapprochent du consensus, les séances de médiation s'arrêtent de manière abrupte³⁰⁰ et la loi relative à la Liberté de création, à l'Architecture et au Patrimoine (LCAP) est votée le 7 juillet 2016. Depuis lors,

« est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération.³⁰¹»

Si l'amateur est désormais reconnu comme artiste, sa définition passe par le cumul de deux critères définitoires : la non-professionnalisation de l'activité artistique et la non-rémunération de cette dernière. Plutôt que d'appréhender l'amateur pour ce qu'il est, son portrait est ainsi dessiné en creux, basé précisément ce qu'il n'est pas ou ne possède pas. Le législateur entretient donc cette symétrie qui enferme l'amateur, sinon dans une logique d'opposition, tout du moins dans une logique de comparaison. Lorsque le cumul des deux critères définitoires n'est pas respecté, la loi LCAP fait basculer l'amateur dans une autre réalité : celle de l'artiste professionnel. Elle divise ainsi la sphère artistique en deux grands modèles de pratique : l'amateur d'un côté, le professionnel de l'autre, sans que la définition légale ne permette d'envisager d'autres manières d'être artiste, quand bien même la sociologie pointerait vers une classification plus linéaire.

³⁰⁰ Selon le témoignage de plusieurs participants.

³⁰¹ La loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine est consultable en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexteArticle.do?idArticle=JORFARTI000032854496&cidTexte=JORFTEXT000032854341&categorieLien=id>

« L'art n'est pas une activité élitiste réservée à l'appréciation d'un nombre réduit d'amateurs, il s'adresse à tout le monde. »

Keith Haring

Cette loi aura été le premier texte à venir constituer le nouveau cadre légal de la pratique en amateur : ce n'est pas le seul, puisqu'à la loi s'est greffé un décret, paru le 10 mai 2017³⁰², puis un arrêté, qui date lui du 25 janvier 2018³⁰³. Une circulaire est également toujours attendue au moment de la rédaction de lignes, en mars 2021. Par-delà la définition de l'amateur, la loi LCAP autorise « le remboursement des frais occasionnés par son activité sur présentation de justificatifs » tout en interdisant aux amateurs toute rémunération³⁰⁴. La loi va ensuite créer deux régimes différents : si les critères définissant l'artiste amateur sont respectés (la non-professionnalisation et la non-rémunération), alors la loi LCAP s'applique. En revanche, si l'un des deux critères n'est pas respecté, c'est le droit commun, et donc le code du travail qui s'applique : le musicien devra être déclaré et rémunéré selon les conventions en vigueur³⁰⁵. Une fois le statut de l'artiste clarifié, il faut s'interroger sur la nature de la représentation scénique qu'il peut être amené à donner car la loi prévoit en effet deux situations distinctes : soit la représentation relève du cadre non-lucratif, soit il relève du cadre lucratif.

Le cadre non-lucratif est alors le cadre privilégié de l'artiste amateur. Il s'agit d'une zone de *liberté sécurisée*³⁰⁶ où l'on peut se produire en public, avoir recours à de la publicité, à du matériel professionnel, mettre en place une billetterie payante, sans risquer la présomption de salariat et la requalification en travail dissimulé. Si en revanche l'artiste amateur se produit dans un cadre lucratif, il évolue dans une zone plus contraignante, avec des règles précises à appliquer. En tant que musicien amateur dans

³⁰² Consultable ici : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000034679248/>

³⁰³ Consultable ici : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000036555880?r=9ys5O4DTvb>

³⁰⁴ Une interrogation se pose alors quant à d'éventuels droits d'auteur.

³⁰⁵ Nous apporterons plus de détails à ce sujet au cours du chapitre suivant.

³⁰⁶ Telle qu'elle a été décrite lors d'une formation des administrateurs d'établissements culturels à l'application de la loi LCAP à laquelle nous avons pu assister.

un cadre lucratif, on relève théoriquement du code du travail qui implique la notion de salariat. La loi LCAP intervient alors en mettant en place une *dérogation* qui autorise le musicien amateur à se produire sans être rémunéré dans un cadre lucratif, quoique dans une certaine mesure détaillée par le décret du 10 mai 2017³⁰⁷. Ce cadre dérogatoire associé à la définition de l'amateur par sa *non-professionnalité* confirme bien la partition juridique des pratiques artistiques : à l'amateur non rémunéré relevant du cadre non-lucratif s'oppose ainsi le professionnel rémunéré relevant du cadre lucratif. Ces textes ont fait l'objet de nombreuses critiques, parfois plutôt positives, parfois plus circonspectes : nous réservons leur étude à un prochain chapitre. Notons cependant que cette approche législative comporte quelques points d'achoppement avec les droits culturels. Dans sa *Courte lettre ouverte aux amateurs*, Jean-Michel Lucas écrit :

« Peut-être songez-vous à résister en faisant valeur de vos passions ? Sachez, alors, que c'est contre la loi, ou plutôt la tradition législative républicaine, que vous devrez combattre, car, pour elle, l'amateur est du mauvais côté de la culture.³⁰⁸ »

Étudiant la loi point par point, il dénonce la description en creux de l'amateur et son obligation de *création artistique* susceptible de masquer d'autres cultures :

« Au total, la loi ne dit pas ce qu'est l'amateur ; elle dit seulement ce qu'il ne peut pas être. L'amateur est sans visage pour la République. D'où cet étonnant paradoxe : les amateurs culturels, comme majorité très majoritaire selon toutes les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, ne sont qu'un énorme point aveugle dans la conception de la « bonne » culture que défend la République. »

Par ailleurs, il voit en l'article 32 de la LCAP et en ses textes d'application une vision de l'amateur articulée autour du seul critère de rémunération et réduisant ses pratiques à ses « frottements » avec la sphère professionnelle, ce qui était déjà dénoncé par les ADEC en 2013 lors d'un projet de loi antérieur.

« Dans l'article 32, la seule question qui importe est de savoir si l'amateur reçoit de l'argent à la place des professionnels. Et, si, par bonheur, professionnels et amateurs sont ensemble, sur une même scène, la loi prévoit de leur envoyer les gendarmes de la culture pour contrôler si leur partage du sensible ne cache pas de sordides mouvements de fonds ! L'argent roi ! Certes, une telle législation est faite pour défendre la bonne cause des artistes professionnels qui en ont bien besoin.

³⁰⁷ Nous y reviendrons en conclusion, mais ces mesures comprennent l'instauration d'une relation conventionnelle avec l'État ou une collectivité, l'établissement de plafonds de représentations à ne pas dépasser et une obligation de télédéclaration des représentations dérogatoires.

³⁰⁸ Lucas, Jean-Michel. « Courte lettre ouverte aux amateurs », *Profane*, n°7, 24 août 2018.

Pour autant, fondée sur la séparation des cultures, entre amateurs et professionnels, elle est désolante. Elle est surtout injustifiable car le législateur aurait dû s'y prendre autrement. L'article 32 n'avait pas à bâtir un mur entre la bonne et la mauvaise culture puisque la France s'est engagée à respecter les droits humains fondamentaux.³⁰⁹ »

Ce mur de séparation s'est d'ailleurs épaissi à la survenue de la crise sanitaire liée au coronavirus. Dans un communiqué intitulé *Covid et Pratiques en Amateur* daté du 19 février 2021³¹⁰, les fédérations de théâtre amateur bretonnes s'allient pour réclamer la prise en compte des pratiques en amateur par les pouvoirs publics : en effet, seuls les artistes professionnels bénéficiant d'un contrat de travail et d'une attestation employeur sont autorisés à répéter. Si la fermeture des lieux de diffusion concerne l'ensemble des artistes susceptibles de se produire en public, les catégories s'hermétiennent à l'aune de la répétition : le temps de musique et de théâtre collectif des amateurs n'a fait l'objet d'aucun aménagement ni d'aucune réflexion par les pouvoirs publics à l'heure de l'écriture de ces lignes. L'espace de coopération pour les musiques actuelles en région Bretagne *Supermab* travaille en mars 2021 à sa propre tribune, à l'heure où des appels à la désobéissance civile fleurissent tant du côté des artistes amateurs que de celui des lieux qui les accueillent habituellement.

L'entretien du clivage : rémanence de la dialectique oppositionnelle dans le quotidien

« The amateur tweets. The pro works. »

Steven Pressfield.

L'enquête qui sous-tend ce travail de thèse s'est déroulée sur quatre ans et demi. Elle nous aura permis de recueillir, chemin faisant, cent cinquante témoignages dans le cadre formalisé d'entretiens libres et semi-directifs. Par-delà la collecte, la retranscription, le traitement de ce matériau et sa mise en regard d'autres travaux académiques, nous avons souhaité emprunter à d'autres chercheurs une posture

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Téléchargeable ici : <https://adec-theatre-amateur.fr/wp-content/uploads/2021/02/Communiqu%C3%A9-ADEC-MTA-ADEC-56.pdf>

complémentaire : celle de *l'observation flottante*³¹¹. Cette position d'ouverture et d'attention permanente, de *disponibilité*³¹² a été fructueuse à de nombreux égards : elle nous a avant tout permis de décrocher quelques entretiens complémentaires au hasard d'un concert ou d'un spectacle auquel nous assistions, sans que le rendez-vous n'ait été pris au préalable³¹³. Elle nous a également conduite à mettre en place un important travail de veille au cours de ces années de recherche, durant lesquels nous avons été l'affût des usages du terme *amateur*. Nous avons donc mis en place un processus d'alertes automatiques sur Google, recensant les occurrences des termes *pratique amateur*, *pratiques en amateur* et *loi LCAP*. Enfin et surtout, cette posture d'observation flottante nous a incitée à analyser des matériaux de recherche *a priori* plus informels, que nous n'avions pas identifiés comme pleinement constitutifs de notre recherche de prime abord. Nous avons ainsi réalisé plusieurs centaines de captures d'écran au fil des années : échanges de commentaires sur les réseaux sociaux ; forums ; memes ; gifs ; publicités ; programmes de télévision ; affiches ; caricatures... Nous proposons dans les lignes qui vont suivre de donner corps à ce matériau en raison du rôle qu'il semble jouer dans le maintien d'une dialectique oppositionnelle entre l'amateur et le professionnel.

L'amateur sur le papier : le temps de la comparaison

« Je n'ai rien à lui pardonner.
Høederer. – Si : d'être entré au parti sans y être poussé par la misère.
Georges. – On ne lui reproche pas. Seulement il y a un monde entre nous : lui, c'est un amateur, il y est entré parce qu'il trouvait ça bien, pour faire un geste. Nous, on ne pouvait pas faire autrement. »

J.-P. Sartre, *Les Mains sales*, 1948, 3^e tabl., p. 99.

Nous avons étudié l'amateur au détour de plusieurs supports : les productions académiques, les articles de presse, la littérature, la télévision, les jeux vidéo et les

³¹¹ Pétonnet, Colette. « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, Volume 22, n° 4, 1982, p.39.

³¹² La méthode a également été utilisée par Séverine Wuttke dans le cadre de son travail sur *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, *op. cit.*

³¹³ Nous avons installé en début de recherche un *cloud* synchronisé accessible à tout moment depuis notre ordinateur ou notre smartphone, et avons installé sur ce dernier une application de mémo vocal. Les entretiens qui étaient planifiés étaient donc enregistrés via un enregistreur numérique, mais lorsque l'observation flottante nous mettait sur le chemin d'un artiste dont le profil correspondait à nos catégories d'étude, nous pouvions mener l'entretien de manière impromptue, le *cloud* nous permettant de consulter nos guides d'entretiens et d'y déposer l'enregistrement immédiatement. Nous pouvions ainsi le récupérer en quelques clics depuis notre ordinateur et l'importer dans Sonal pour procéder à sa retranscription.

productions numériques que sont les mèmes, les gifs et les vidéos de la plateforme Youtube. Nous ne nous attarderons que brièvement sur les productions dites *papier* puisqu'elles émaillent notre travail de toutes parts. Nous présenterons plutôt la manière dont nous les avons articulées pour que, justement, notre propos sur la rémanence du clivage dans le quotidien soit vérifiable.

Publications universitaires : démultiplication des liens d'opposition

« Gledna Jackson called me an amateur in 1976 when we were in a play, 'The White Devil'. I've never forgiven her. »

Miriam Margolyes.

Évidemment, les travaux grâce auxquels nous avons structuré notre réflexion sont convoqués tout au long de notre démonstration. Nous souhaitons donc proposer ici un premier recensement de ce qui semble faire distinction entre amateurs et professionnels au creux de la littérature scientifique. Nous avons recensé au cours de notre brève rétrospective les schémas d'opposition suivants³¹⁴ : connaissance théorique *versus* compétence technique (au temps de l'Académie) ; l'ignorance *versus* la compétence (via les éditions successives des dictionnaires) ; le loisir *versus* le métier (à la faveur de la *civilisation du loisir*) ; privé *versus* public (surtout à l'heure de la division sociale du travail qui sanctuarise le *ménage*) ; l'amour *versus* l'argent (au temps du désintéressement nécessaire à la prescription du goût) ; la périphérie *versus* le centre (bien que bousculée par l'ère numérique) ; le socio-culturel *versus* la culture (selon les répartitions ministérielles) ; le bénévolat *versus* la rémunération (via la loi LCAP). Étudier aujourd'hui le clivage amateur / professionnel revient donc à étudier une *somme* de clivages évolutifs, dans leurs incarnations sociétales et dans leurs répercussions sémantiques. Plus encore, les travaux des chercheurs ajoutent de nouvelles bipolarités : activité libre *versus* activité pour le marché³¹⁵ ; lieux de pratique en amateur *versus* lieux

³¹⁴ Nous plaçons à gauche du *versus* la catégorie d'appartenance supposée de l'amateur, à droite celle du professionnel.

³¹⁵ Eliot Freidson cité par Bureau Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.17.

de pratique professionnelle³¹⁶ ; bon plaisir individuel *versus* normes sociales³¹⁷ ; sincérité *versus* manipulation³¹⁸ ; motivation extrinsèque *versus* motivation intrinsèque³¹⁹ ; dimension sociale *versus* dimension artistique³²⁰ ; sédentarité *versus* mobilité³²¹ ; unicité du lieu de répétition *versus* multiplicité des lieux de répétitions³²² ; dilettantisme *versus* exigence³²³ ; paresse *versus* travail³²⁴ ; reconnaissance symbolique *versus* reconnaissance institutionnelle³²⁵ ; autotélisme *versus* intéressement³²⁶ ; sens de la vie *versus* sens de la scène³²⁷...

Les entretiens que nous avons menés sont construits de manière à pouvoir explorer chacune de ces partitions³²⁸ et confronter nos résultats avec ceux des chercheurs ayant isolé ces classifications polaires. Cette démarche permet d'étudier individuellement les notions fondamentales structurant ou ayant structuré le clivage tout en observant les éventuelles imbrications de ces binarités : faut-il être à la fois paresseux, dilettante, sédentaire, libre, sincère, amoureux, bienveillant, marginalisé pour être amateur ? Peut-on être sédentaire, libre, sincère, amoureux mais aussi exigeant et investi et être toujours un amateur ? Combien de critères référencés à droite du *versus* faut-il cumuler pour passer d'amateur à professionnel ? Comment d'ailleurs jauger de ce qui est plutôt mobile ou plutôt sédentaire ? De ce qui est une lisière ou un épiceutre ?

³¹⁶ Buscatto, Marie. « Amateurs et professionnels du jazz. Une distinction solide, des frontières incertaines, de multiples "carrières", *Les catégories sociales et leurs frontières*, Laval : Presses de l'université Laval, 2011, p.165.

³¹⁷ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.38.

³¹⁸ Oguet, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Rennes 2, janvier 2017, p.33.

³¹⁹ Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, *op. cit.*

³²⁰ Bergès, Fabien. *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie soutenu en septembre 1999, École Normale Supérieure de Cachan, Université de Paris X – Nanterre, p.38.

³²¹ Konigson, Élie. « Traditions et lisières », *Les Rendez-vous de Lieux Publics*, Marseille, 1993, p.14, cité dans *Du théâtre amateur*, *ibidem*.

³²² Bergès, Fabien. *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, *op. cit.*, p.18.

³²³ Oguet, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, *op. cit.*, p.32.

³²⁴ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 26, n° 2, 2020, pp.181-190.

³²⁵ Gefen, Alexandre. « Les amateurs », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 25, n° 1, 2020, pp. 5-8.

³²⁶ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, *op. cit.*, p.9.

³²⁷ Dobrée, Bonamy. *The amateur and the theatre*, London: Folcroft Library Editions, 1973, The Hogarth Essays, Third Series, N°1, 1981, The Hogarth Press, [This essay was given as a Lecture to the Summer School at the Civic Playhouse, Bradford, July 1945], p.19.

³²⁸ À l'exception des lieux de pratique que nous n'avons pas étudiés.

Ce premier regard sur cette somme de clivages a ceci d'intéressant qu'il révèle des approches aussi contradictoires que le terme amateur lui-même. Karen Burland a ainsi démontré que les musiciens amateurs tirent plutôt leurs motivations de facteurs extérieurs (pression de l'entourage familial, encouragements des professeurs, quête de reconnaissance par un public) là où les musiciens professionnels s'attachent plutôt à la musique elle-même, rejoignant les conclusions de Fabien Bergès sur la finalité plutôt sociale de la pratique théâtrale en amateur s'opposant à la finalité plutôt artistique de la pratique théâtrale professionnelle. Les professionnels s'intéresseraient donc à l'art par et pour l'art lui-même sans être influencés par « la tyrannie des besoins et des passions³²⁹ ». Pourtant, les contraintes de l'insertion professionnelle comme artiste du spectacle ont été décrites par d'autres comme vectrices de « manipulation » afin de s'inscrire dans un « marché » permettant d'obtenir « rémunération » et « reconnaissance institutionnelle », constituant des « buts étrangers » et des « besoins » dont on peut se demander s'ils sont tout à fait compatibles avec ce caractère *a priori* autotélique de l'art entrepris de manière professionnelle. Nous y reviendrons plus amplement au cours de prochains chapitres.

Revue de presse et de littérature : convergence de l'opposition

« L'après-midi, ils apparaissaient de bon gré à l'étude où ils étaient clercs amateurs, serraient des mains, feuilletaient un dossier, copiaient une pièce, fumaient quelques cigarettes, et recueillaient les menus potins professionnels. »

R. Martin du Gard, *Devenir*, 1909, p. 122.

La veille mise en place nous a permis de parcourir de nombreux articles de presse. Il semble à travers eux que le journaliste use de formulations qui concourent aux logiques sinon oppositionnelles, du moins comparatives. Pourtant, une locution émanant directement du goût originel de l'amateur revient fréquemment : c'est *l'avis aux amateurs*. Lors de la veille du 28 mars 2018, nous l'avons répertoriée à des occasions

³²⁹ *Ibidem*.

aussi diverses que le recrutement de sapeurs-pompiers³³⁰, la sortie d'un album Panini dédié à la Coupe du Monde de football³³¹ ou à l'organisation d'un festival consacré au thé.³³² Cette même veille aura aussi permis de recenser des formulations où amateurs et professionnels sont mis en regard de manière plus ou moins délicate : « brocante des professionnels : avis aux amateurs de raretés³³³ » ; « Supernova : la première lumière photographiée... par un amateur !³³⁴ » ; « Au Canada, un amateur a découvert une nouvelle aurore boréale³³⁵ » ; « XV de France : un désamour avec le monde amateur »... décrit quelques lignes plus loin comme étant « le rugby d'en bas³³⁶ » ; « Dopage : même le sport amateur est touché³³⁷ »... Toutes ces formulations, bien qu'elles ne juxtaposent pas toujours directement les termes amateur et professionnel, laissent toutefois poindre l'ombre du professionnel compétent : s'étonnerait-on autant de la primauté d'une photographie si elle avait été prise par un astronome professionnel ? S'étonne-t-on de la présence de substances dopantes dans les compétitions sportives professionnelles ? Comme le montre l'exemple du rugby, le choix des mots convoque une image polarisée de toutes ces pratiques, qui plus est selon une hiérarchie clairement établie : aux professionnels, le monde d'*en haut*, aux amateurs, le monde d'*en bas*.

³³⁰ Gout, Cédric. « Seclin : Les pompiers veulent recruter vingt nouveaux jeunes sapeurs, avis aux amateurs ! », *La Voix du Nord*, 18 mars 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.lavoixdunord.fr/337792/article/2018-03-18/les-pompiers-veulent-recruter-vingt-nouveaux-jeunes-sapeurs-avis-aux-amateurs>

³³¹ Van Peel, Hugues. « Avis aux amateurs de football : l'album Panini de la coupe du monde sortira le 21 mars », *RTBF*, 14 mars 2018, consulté le 28 mars 2018, https://www.rtb.be/info/regions/brabant-wallon/detail_avis-aux-amateurs-de-football-l-album-panini-de-la-coupe-du-monde-sortira-le-21-mars?id=9865450

³³² Tambellini, Maud. « Avis aux amateurs de thé, ce festival est fait pour vous », *Latina – le son latino*, 5 mars 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.latina.fr/news/avis-aux-amateurs-de-the-ce-festival-est-fait-pour-vous-28766>

³³³ La Dépêche du Midi. *Sept fonds. Brocante des professionnels : avis aux amateurs de raretés*, 21 février 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.ladepeche.fr/article/2018/02/21/2746327-brocante-des-professionnels-avis-aux-amateurs-de-raretes.html>

³³⁴ Demeerman, Xavier. « Supernova : la première lumière photographiée... par un amateur ! », *Futura Sciences*, 23 février 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.futura-sciences.com/sciences/actualites/supernova-supernova-premiere-lumiere-photographiee-amateur-70272/>

³³⁵ Fredzone (Micka) : « Au Canada, un amateur a découvert une nouvelle aurore boréale », 16 mars 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.fredzone.org/au-canada-un-amateur-a-decouvert-une-nouvelle-aurore-boreale-003>

³³⁶ Pialat, Vincent. « XV de France : un désamour avec le monde amateur », *Le Parisien*, 23 février 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.leparisien.fr/sports/rugby/xv-de-france-un-desamour-avec-le-monde-amateur-23-02-2018-7574598.php>

³³⁷ Lefèvre-Balleydier, Anne. « Dopage : même le sport amateur est touché », *Le Figaro*, 24 février 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://sante.lefigaro.fr/article/dopage-meme-le-sport-amateur-est-touche/>

Le champ plus précis du spectacle vivant est lui-aussi représenté dans cette veille du 28 mars 2018 puisqu'à Suresnes, les « amateurs se débrouillent comme des pros ! », que les spectacles y sont « interprétés par des compagnies non-professionnelles... mais pas dénuées de talent³³⁸ », et qu'à Brest, les bagadoù effectuent lors de leur championnat « un travail de pros, fait par des amateurs³³⁹ ». Si le fond de ces articles se veut *a priori* plutôt élogieux quant aux compétences ainsi réhabilitées des amateurs, l'inscription de la dimension comparative à même les titres des articles enferme l'amateur dans sa relation au professionnel. S'il est souvent décrit *en creux* par la somme de plusieurs négations (notamment par la loi et par les dictionnaires), quand il est présenté *en plein*, c'est donc rarement tout à fait pour lui-même mais plutôt au moyen de son évaluation à l'aune du professionnel. La somme de ces articles et de ces usages du terme amateur ne représente que les lectures issues d'une seule et même veille, soit une revue de presse d'un mois. Il ne s'agit, de plus, que d'une sélection d'articles parmi la masse d'écrits journalistiques que nous parcourons à chaque relevé (nous recevons entre cinq et dix alertes par jour que nous consultons une fois par mois). À l'échelle d'une étude longue de quatre ans et demi, nous avons donc collecté de nombreux éléments permettant de conclure à un certain entretien d'une dialectique sinon oppositionnelle, du moins comparative entre amateurs et professionnels puisqu'il est rare que les premiers parviennent à s'affranchir pleinement des seconds au creux des articles de presse.

À la manière du journaliste qui dépeint l'amateur jouant *comme un pro*, nous avons également noté que la polysémie du terme s'incarnait dans les usages faits par les écrivains. Nous avons donc mené un travail de revue dite de littérature à l'échelle de nos travaux. Plutôt que de la présenter ici, nous avons fait le choix d'associer une citation comprenant le terme amateur à chaque titre de sous-partie qui maillera ce travail. Ainsi, nous souhaitons illustrer de manière tangible toute la complexité du terme amateur, dans ce qu'il a de polysémique, d'amphibologique et parfois de contradictoire : les citations se succèdent et convoquent des significations éminemment disparates d'une page à l'autre. Cette méthode permet aussi d'incarner la manière dont le discours produit le clivage : à

³³⁸ Demirdjian, Léa. « Suresnes : sur scene, ces amateurs se débrouillent comme des pros ! », *Le Parisien*, 16 mars 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.leparisien.fr/hauts-de-seine-92/suresnes-sur-scene-ces-amateurs-se-debrouillent-comme-des-pros-16-03-2018-7612320.php>

³³⁹ Besançon, Raphaëlle. « Championnat des bagadoù. "Un travail de pros, fait par des amateurs" », *Ouest-France*, 24 février 2018, consulté le 28 mars 2018, <https://www.ouest-france.fr/bretagne/brest-29200/championnat-des-bagadou-un-travail-de-pros-fait-par-des-amateurs-5586784>

force de rencontrer le terme au quotidien ou presque dans des contextes variés, le lecteur se l'approprié et se forge sa propre définition³⁴⁰. Lorsque cela était possible, nous avons associé les citations recensées à une sous-partie dont elles se rapprochaient sur le plan thématique. La plupart des citations utilisées sont consultables en ligne³⁴¹, notamment lorsqu'elles proviennent d'ouvrages publiés au format papier. Toutefois, nous avons fait le choix d'insérer aussi des citations numériques glanées sur les réseaux sociaux. Ces dernières ne sont pas toujours aisées à recontextualiser ni même à rattacher à celui ou celle qui les a écrites ou prononcées. Même lorsque les auteurs restent ainsi anonymes, que les dates ou les numéros de pages viennent à manquer, nous avons fait le choix de les présenter parce qu'elles sont représentatives non plus seulement de la recherche doctorale mais d'une expérience plus globale d'internaute. Nous ne savons alors pas toujours d'où *proviennent* ces citations, mais nous savons en revanche qu'elles nous *parviennent* au même titre qu'elles parviennent à tout lecteur selon qu'il parcourt des classiques de la littérature, des périodiques ou ses réseaux sociaux.

L'amateur à l'écran : le temps de la compétition

« On fait la science des littératures comme ferait de la botanique un fleuriste amateur qui se contenterait de caresser et d'admirer les pétales de chaque fleur. La belle et grande critique, au contraire, ne craint pas d'arracher la fleur pour étudier ses racines, compter ses étamines, analyser ses tissus. »

E. Renan, *L'Avenir de la science*, 1890, p. 201.

L'étude de ce qui se joue à l'écran commence par le domaine télévisuel. Gérard Leblanc évoque l'apparition de l'amateur à la télévision via l'exemple des journaux télévisés :

« Les images d'amateur y sont insérées là où des professionnels n'ont pas été à même de filmer, par exemple, les effets immédiats d'une catastrophe non programmée ou tout autre événement relevant de l'information-infraction. »³⁴²

³⁴⁰ Nous verrons dans la prochaine sous-partie comment les artistes constituant le panel de notre étude définissent le terme amateur.

³⁴¹ Voir <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/amateur> et <https://www.cnrtl.fr/definition/amateur>

³⁴² Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.39.

Dans son article de 1999, il écrit que

« L'institution télévisuelle différencie, de son point de vue, les bonnes et les mauvaises images d'amateur, c'est-à-dire celles qui sont légitimes et intégrables et celles qui ne le sont pas – il en va d'ailleurs de même pour les réalisateurs professionnels ou semi-professionnels. C'est l'amateur imitatif qui est le plus souvent intégré et sa production correspond à des genres télévisuels préconstitués. Ainsi les pratiques non professionnelles ne constituent-elles en rien un facteur de déstabilisation et de transformation de l'institution télévisuelle. Bien au contraire, elles la renforcent. »

Son étude se concentre alors sur des films réalisés par des amateurs qui trouveraient leur place en division télévisuelle : il évoque notamment les gags domestiques, les reportages ou les fictions. Ces derniers sont alors jugés comme acceptables en diffusion à la condition qu'ils soient *imitatifs* des contenus professionnels majoritairement diffusés. Si les grilles de télévision des années 2017 à 2021 mettent également en scène l'amateur, il semble que sa présence s'y soit quelque peu diversifiée et émancipée de la représentation (ou de la mise en scène) du registre domestique. Vingt ans après l'observation de Gérard Leblanc, le terme amateur apparaît toujours régulièrement dans les journaux télévisés, lorsque les images diffusées ont été captées par un tiers et non par des journalistes (non encore) dépêchés sur place : il s'agit alors d'*images amateurs*, selon une acception générale qui masque l'identité de la personne ayant filmé ou photographié l'événement relaté. En comparaison, les sujets réalisés par des journalistes professionnels comportent un bandeau et / ou une annonce du présentateur mentionnant leurs noms, ce qui n'est pas sans rappeler le propos de Jean-Michel Lucas précédemment cité : si « l'amateur est *sans visage* aux yeux de la République³⁴³ », il est *sans nom* aux yeux du journal télévisé. Pourtant, Ulrike Riboni a documenté comment le recours à ces images attestent d'

« une modification du traitement visuel de l'information : les images dites "amateurs", malgré les complications techniques et déontologiques qu'elles supposent, ont trouvé leur place dans le paysage.³⁴⁴ »

³⁴³ Lucas, Jean-Michel. « Courte lettre ouverte aux amateurs », *op. cit.*

³⁴⁴ Riboni, Ulrike. « La vidéo amateur au journal télévisé », *Hypothèses*, 1/2 et 2/2, 4 novembre 2013, consulté le 23 mars 2021, <https://window.hypotheses.org/78>

Plus qu'une place accordée par les chaînes de télévision, les images amateurs deviennent prépondérantes³⁴⁵ au point que des outils soient élaborés pour les collecter. Ulrike Riboni recense notamment les « appels à images » menés à même les chaînes, les requêtes formulées directement auprès des preneurs d'images amateurs sur les réseaux sociaux, les sites Internet et les adresses email dédiés aux échanges avec les amateurs qui peuvent « alerter » la chaîne voire des plateformes spécifiques où les amateurs devenus « *observateurs* » peuvent déposer leurs fichiers vidéo³⁴⁶.

La figure de l'amateur est également omniprésente dans le cadre de compétitions télévisées, qu'elles opposent des pâtisseries (*le Meilleur Pâtissier Amateur* et son double *Le Meilleur Pâtissier Professionnel – M6*), des cuisiniers (*Objectif Top Chef : Spéciale Qualification Amateur – M6*) ; des chanteurs (*Une Chanson pour Changer de Vie - M6*) ; des couturiers (*Cousu Main – M6*)... Ces compétitions apparaissent comme une nouvelle forme de la condition *imitative* décrite par Gérard Leblanc : les amateurs y cherchent à égaler les professionnels et emploient nécessairement les codes de ces derniers puisqu'ils y sont jugés par eux. La participation des amateurs à ces émissions assoit donc le professionnel dans son autorité compétente dans la mesure où chacune de ces émissions implique la présence d'un jury composé de professionnels (souvent qualifiés d'*experts*) qui va évaluer et classer les productions des amateurs. Parfois, les jurés sont déstabilisés par la compétence de ces derniers et utilisent dès lors les mêmes locutions que les journalistes. Leurs travaux sont alors au choix : *bien exécutés pour un amateur*, *dignes d'un professionnel* ou susceptibles d'être vendus par eux (*je pourrais le mettre dans ma boutique*), au point parfois que l'on vienne à douter de leur amatorat³⁴⁷. Notons que ces émissions ne mettent pas en scène des *participants*³⁴⁸ qui s'adonnent à l'activité en question par hasard ou par concours de circonstances mais des *amateurs* inscrits dans une pratique durable. Ces émissions rejoignent donc la presse écrite en renvoyant inmanquablement l'amateur au professionnel, non plus dans une démarche comparative

³⁴⁵ Marzolf, Hélène. « Les JT très amateurs d'images amateurs », *Télérama*, 19 février 2010, consulté le 23 mars 2021, <https://www.telerama.fr/television/videos-sous-surveillance-les-images-amateurs-a-la-tele,52793.php>

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Lire par exemple : https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/le-meilleur-patisserie-les-candidats-sont-ils-vraiment-amateurs-_c5c06c1c-b65f-11e8-ad2c-a3da0be3bc08/

³⁴⁸ Sur la distinction participant / amateur, voir l'entretien de Marie-Madeleine Mervant-Roux par Marie-Christine Bordeaux : « Non, le "participant" n'est pas un amateur », *L'Observatoire*, vol. 40, n° 1, 2012, pp. 13-15.

mais dans une démarche pédagogique. Là où l'amateur guidait autrefois le peintre professionnel au sein de l'Académie, les rôles sont inversés au sein des programmes télévisés : c'est aujourd'hui l'amateur qui soumet ses productions au jugement et à la critique du professionnel.

Par-delà ces émissions où s'affrontent des amateurs sous le regard des professionnels, d'autres programmes permettent la participation à un même concours d'amateurs et de professionnels : *The Voice* (TF1), *La France a un Incroyable Talent* (M6), *N'oubliez Pas les Paroles* (France 2)... Dans ces émissions où il concourt au même titre que le professionnel, l'amateur peut aussi bien être célébré (rappelons la victoire du bagad Melinerion de Vannes, composé de musiciens amateurs, au concours *La France à un Incroyable Talent* en 2015³⁴⁹) que tourné en dérision : moqué pour son incompetence ou son décalage avec la norme de l'émission, ses prestations sont utilisées (à ses dépens ou non) pour faire « le sel³⁵⁰ » du programme au moment de la diffusion mais concourent aussi à la promotion de ce dernier *a posteriori*, comme en témoignent les fréquentes diffusions de vidéos *casseroles* et autres *bêtisiers* tant sur les chaînes télévisées que sur leurs réseaux sociaux, jusqu'à faire l'objet d'une rubrique « WTF³⁵¹ » dédiée. Si la relation sur le papier de l'amateur et du professionnel est plutôt celle de la comparaison, elle prend une tournure sensiblement différente à l'écran en ce sens que l'amateur se soumet alors à un double jugement : celui du professionnel et celui des téléspectateurs.

³⁴⁹ Peiteado, Maëlys. « "La France a un incroyable talent": le Bagad de Vannes remporte la finale 2015 », *Huffpost*, 28 janvier 2015, consulté le 26 juin 2019, https://www.huffingtonpost.fr/2015/01/28/la-france-a-un-incroyable-talent-bagad-de-vannes-finale-replay-video_n_6560490.html

³⁵⁰ Patri, Alexi. « Marianne James défend les candidats "what the fuck" de "La France a un incroyable talent" », *Europe 1*, 20 octobre 2020, consulté le 21 mars 2021, <https://www.europe1.fr/medias-tele/marianne-james-defend-les-candidats-loufoques-de-la-france-a-un-incroyable-talent-3999868>

³⁵¹ Ferrut, Mathis. « Incroyable talent : pourquoi les candidats déjantés, les fameux "WTF" sont-ils indispensables à l'émission ? », *Télé-Loisirs*, 24 novembre 2020, consulté le 23 mars 2021, <https://www.programme-tv.net/news/evenement/la-france-a-un-incroyable-talent-la-france-a-un-incroyable-talent-15/265405-incroyable-talent-pourquoi-les-candidats-dejantes-les-fameux-wtf-sont-ils-indispensables-a-lemission/>

Les pérégrinations du quotidien ne laissent que peu de répit au clivage amateur / professionnel. Reprenons l'exemple de Marcel Proust qui convoquait, dans *À la recherche du temps perdu*, le terme amateur pour souligner tantôt la finesse du goût qui aide à discerner, tantôt la nuisance du dilettantisme. Précisément un siècle plus tard, ce même usage contradictoire se retrouve dans le jeu vidéo *Xenoblade Chronicles 2*³⁵² qui comporte lui-aussi deux acceptions opposées du terme amateur à quelques minutes d'intervalle.



La capture ci-dessus présente Rikoko³⁵³, un *flûtiste amateur* qui se produit dans les rues du pays de Torna. Pourquoi donc préciser dans sa description que Rikoko joue en qualité d'amateur ? Lorsque le joueur s'approche de lui, l'ambiance sonore du jeu évolue. Sans entrer dans un détail d'ordre ludomusicologique, précisons qu'une bande-son habille la totalité du jeu. Toutefois, quand le joueur initie un dialogue avec un autre personnage, qu'il mène une quête ou combat un ennemi, les bruits et sons afférents à cette action se superposent à la musique de fond. Ainsi lorsque le joueur s'avance vers Rikoko, le son de sa flûte se superpose à la bande-son du jeu. L'interprétation faite par Rikoko apparaît juste et mélodieuse, elle se mêle parfaitement à la bande-son : Rikoko ne relève donc pas du supposé *musicien raté* que la télévision met parfois en scène.

³⁵² Hayashi, Koji. *Xenoblade Chronicles 2*, Monolith Soft et Nintendo, sorti le 1^{er} décembre 2017 sur Nintendo Switch.

³⁵³ Les captures d'écran ont été réalisées en décembre 2017.

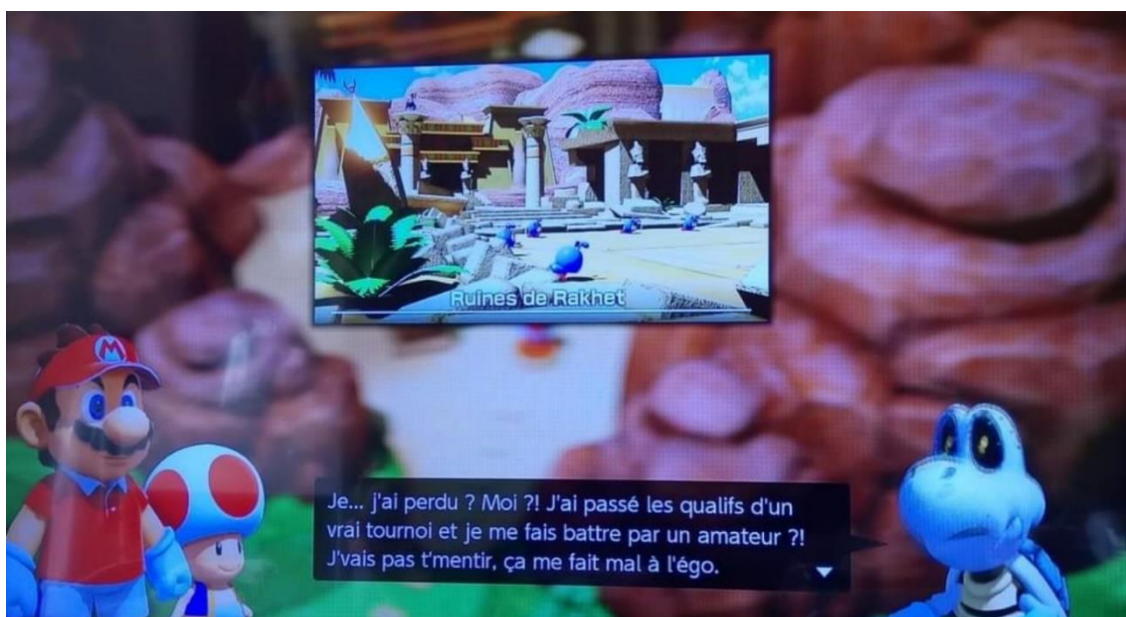
Pour comprendre pourquoi les concepteurs du jeu ont mentionné son amatorat, il faut interagir avec Rikoko. Il propose ainsi au joueur une *quête secondaire*, menée en parallèle de l'intrigue principale du jeu. L'objectif de la quête est le suivant : l'aider à réaliser son « rêve », autrement dit « rejoindre le groupe de musique le plus célèbre de la ville³⁵⁴ ». Pour ce faire, le joueur doit convaincre l'une des musiciennes titulaires du groupe en question du talent de Rikoko afin qu'il puisse rejoindre la formation. Les menus déroulants du jeu permettent donc de le présenter comme un « flûtiste virtuose », « plutôt timide, sauf sur scène », qui « rêve de parcourir le vaste monde », dans une conception plutôt romantique de la vie d'artiste. Le joueur devient ainsi l'intermédiaire permettant à Rikoko d'accéder au rang de flûtiste professionnel, révélant pourquoi le terme amateur était indiqué dans la présentation de ce musicien : il s'agissait d'illustrer la situation de *passage*, d'*attente* de la professionnalité, selon les mots de Flore Augereau mentionnés en introduction.



Quelques minutes de jeu plus tard, le terme amateur apparaît de nouveau, émanant cette fois d'un personnage dénommé Jerry. Si l'apparition de Rikoko ne comportait aucun jugement dépréciatif, Jerry pose un regard condescendant sur le joueur et son équipe,

³⁵⁴ Supersoluce (Sly). « Le rêve de Rikoko », *SuperSolu*, 24 septembre 2018, consulté le 18 mars 2021, <https://www.supersoluce.com/soluce/xenoblade-chronicles-2/le-reve-de-rikoko>.

constituant une « bande d'amateurs » peu apte à la concrétisation des quêtes prévues par le jeu.



La démonstration se poursuit avec un autre jeu, sorti quelques mois plus tard sur la même console. *Mario Tennis Aces*³⁵⁵, sorti en juin 2018 sur Nintendo Switch, propose au joueur qui lance le jeu une phase d'entraînement afin d'apprendre les combinaisons de touches à opérer afin de faire réaliser coups droits et revers à son personnage. Cette phase s'opère en duel avec les ennemis historiques du personnage emblématique de Nintendo, Mario. Dans une mise en scène étant celle de qualifications pour un tournoi de tennis, Mario « apprend » donc à manier sa raquette en affrontant ses ennemis. Lorsqu'il ressort vainqueur de l'ultime étape de qualification, il est témoin de l'amère frustration de Skelerek : victorieux par ailleurs d'un *vrai* tournoi, sa défaite face au sportif amateur que représente Mario lui est difficile à accepter.

Ainsi, même au creux des mondes imaginaires, l'amateur est toujours dépeint en creux : Mario est un *faux* sportif dont la technicité bouleverse l'ordre établi, Jerry méprise

³⁵⁵ Takahashi, Hiroyuki. *Mario Tennis Aces*, Camelot Software Planning et Nintendo, sorti le 22 juin 2018 sur Nintendo Switch.

le dilettantisme et l'incompétence de l'équipe jouée dans *Xenoblade Chronicles 2* et la compétence de Rikoko n'a de sens que parce qu'il aspire à s'insérer dans la nébuleuse professionnelle. L'ensemble de ces exemples et ceux issus des programmes télévisés ne permettent donc pas à l'amateur de s'affranchir de sa réputation d'incompétent. Lorsque son talent est reconnu par un chef cuisiner sur M6 ou par un *vrai* sportif dans *Mario Tennis*, le caractère exceptionnel de cet état ne manque pas d'être souligné via les locutions précédemment décrites : *c'est un bon travail... pour un amateur*. Il n'est pas *normal* qu'un amateur batte un tennisman professionnel (même lorsque celui-ci est un squelette) ; il n'est pas *normal* qu'un pâtissier amateur fasse d'aussi bons gâteaux. La compétence n'est alors soulignée que parce qu'elle est celle d'un amateur et qu'elle le distingue de la masse des amateurs *normaux* qui seraient, eux, ignorants, pour reprendre le mot de Stendhal.

L'amateur sur la toile : le temps de la dérision

« Chez un individu qui a le goût de l'art, ce goût n'est pas limité au seul tableau. Il a le goût d'une porcelaine, d'une reliure, d'une ciselure, de n'importe quoi qui est dans l'art. J'irai jusqu'à dire qu'il a le goût de la nuance d'un pantalon ; et le monsieur qui se proclame uniquement amateur de tableaux et jouisseur d'art seulement en peinture, est un blagueur qui n'a pas le goût d'art en lui, mais s'est donné par chic un goût factice. »

E. et J. de Goncourt, *Journal*, mai 1891, p. 89.



Les productions numériques semblent elles-aussi de nature à installer un peu plus le schéma normatif de l'amateur pas ou peu qualifié, comme le montrent les composants du Net.Art que sont les mèmes et les gifs dont la « dimension audio-visuelle et humoristique³⁵⁶ » permet de tourner l'amateur incompétent en dérision. Le site *Know Your Meme* met à disposition des internautes un modèle de mème populaire sur les réseaux sociaux, ayant déjà été

³⁵⁶ Vaillancourt, Thibaut. « Le mème comme descendance prolifique du Net.Art. Entre dispositif, appropriation et subjectivation », *Ligeia*, vol. 181-184, n° 2, 2020, p.144.

décliné à l'envie. Le même originel, ci-contre, a été publié le 31 décembre 2016. En trois ans, il a été partagé 8 400 fois et a reçu 16 000 mentions « j'aime » sur le réseau social Twitter, a été « aimé » 92 900 fois sur Instagram et 41 700 fois sur Tumblr³⁵⁷. Il a ensuite été décliné par les internautes à propos de sujets extrêmement variés, allant du conflit anglo-irlandais au recours à la publicité, en passant par les films *Star Wars* et le jeu vidéo *Minecraft*.



Aussi variés que soient les sujets, les déclinaisons de ce même présentent une approche commune : l'amateur y fait figure d'incompétent, le terme étant utilisé dans son acception péjorative. Le personnage encapuchonné, indépendamment de ce qu'il est censé représenter, se distingue toujours des deux autres par le *plus*, y compris dans le cas de l'humour noir : l'année 2016 a été fatale à *plus* de célébrités, la télévision diffuse *plus* de publicités que les plateformes de streaming, l'Irlande a combattu l'Angleterre pendant *plus longtemps* que la France ou les États-Unis... Le constat est identique du côté des gifs : la recherche « amateur » dans la rubrique GIF de l'application de messagerie instantanée de Facebook Messenger abouti à une quarantaine de résultats dont l'écrasante majorité fait un emploi du terme identique à celui présenté ci-dessus, avec les variantes :

³⁵⁷ Voir : <https://knowyourmeme.com/memes/amateurs>

this is not amateur hour et *you look like an amateur*, toutes deux également dépréciatives. Même constat sur la plateforme communautaire 9 Gag³⁵⁸, présentant un flot continu de mèmes, gifs et vidéos perpétuellement alimenté par les internautes eux-mêmes. Ce site (qui totalise 42,2 millions de followers sur Facebook, 16,8 millions sur Twitter et 56,2 millions sur Instagram en mars 2021) propose comme Facebook Messenger des mèmes et des gifs essentiellement anglophones, et essentiellement péjoratifs lorsque l'on y recherche le terme amateur.



Un prochain chapitre nous permettra d'étudier les acceptions anglophones du terme amateur et de les comparer avec celles décrites précédemment, mais arguons pour l'heure que la mondialisation de ces contenus numériques est susceptible d'accroître la fracture qualitative entre amateurs et professionnels, puisque la recherche du terme « pro » ou « professionnel » sur ces mêmes plateformes conduit à des locutions

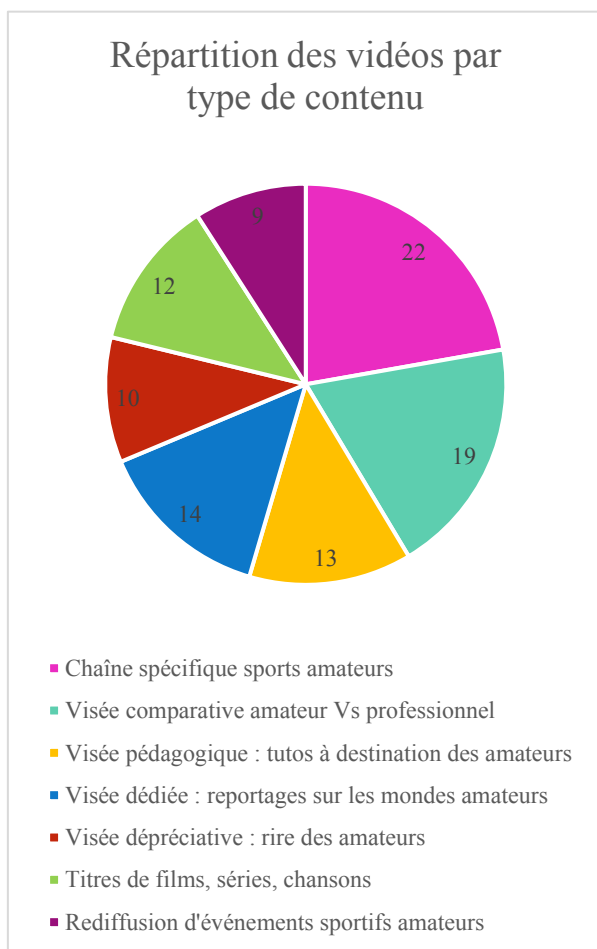
bien plus diversifiées et, surtout, bien plus positives : *Like a boss* ; *We can handle it : we're professionals* ; *Professional level* ou, à l'image du mème ci-dessous³⁵⁹, le *Conseil du professionnel*, chacun de ces exemples soulignant la compétence professionnelle.

Nous avons également tapé le terme « amateur » dans Youtube pour observer la nature des vidéos que l'algorithme de la plateforme allait faire apparaître³⁶⁰. Nous avons ensuite répertorié les cent premières d'entre elles par type de contenu, aboutissant à la

³⁵⁸ Voir : <https://9gag.com/>

³⁵⁹ Know your meme. « Protip from Twilight », *Pony Reactions*, consulté le 22 mars 2021, <https://knowyourmeme.com/search?context=images&q=pro+tip>

³⁶⁰ Le test a été effectué le 18 mars 2021.



répartition présentée ci-contre. Trente-et-une vidéos sont dédiées à des compétitions sportives amateurs : vingt-deux sont issues d'une même chaîne Youtube présentant des extraits de matchs ou de courses (football, basketball, cyclisme, handball...) et neuf autres sont des retransmissions de matchs ou de tournois (tennis, golf, ping-pong...).

Quatorze vidéos présentent différents univers amateurs, là encore essentiellement sportifs : les coulisses d'un match de foot amateur, les « amateurs de vitesse³⁶¹ » poursuivis par les forces de l'ordre, des plongées dans

la « vie de radio amateur³⁶² »... Douze vidéos correspondent à des chansons, des courts-métrages ou des bandes-annonces de films et séries dont le titre est le mot amateur : l'algorithme de Youtube présente ainsi un total de cinquante-sept vidéos dont l'amatorat fait l'objet par et pour lui-même et s'exerce essentiellement dans le domaine sportif, soit la moitié des vidéos proposées.

L'autre moitié de la liste a trait à des disciplines éminemment plus variées : le sport y tient toujours une place importante, mais il cohabite avec l'apiculture, la mécanique, l'écriture, la cuisine, les échecs, le graphisme, le design et la paléontologie. Sur ces quarante-deux vidéos restantes³⁶³, l'amateur est à l'inverse présenté *par* voire *pour* son manque de compétence. Les vidéos à visée comparative *amateur vs*

³⁶¹ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=od1Pb5jB42w>

³⁶² Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=M6jfCtwWHSc>

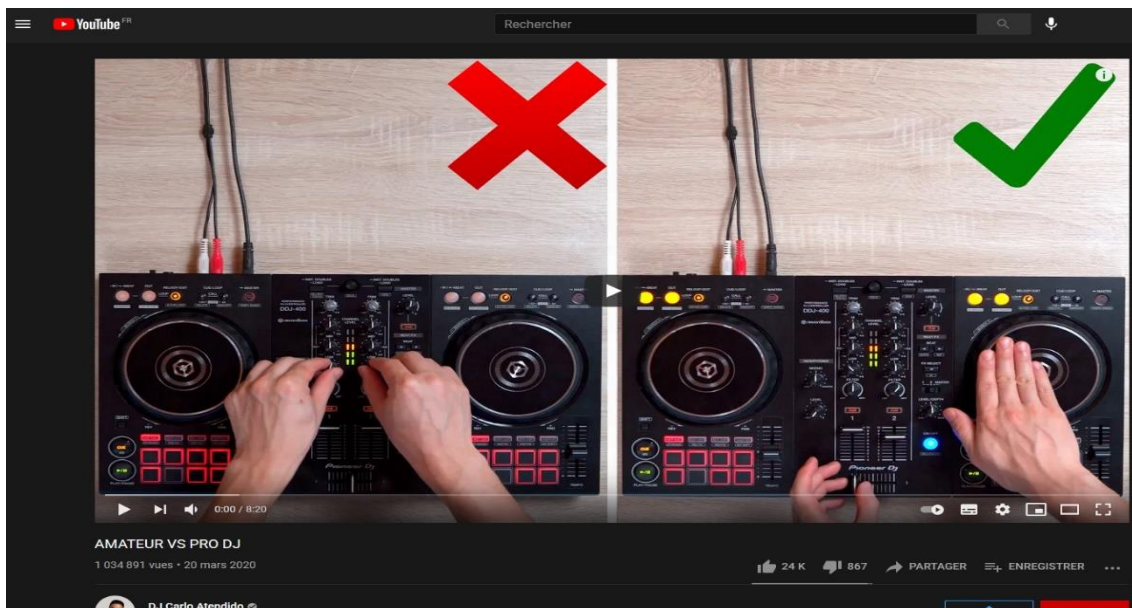
³⁶³ La quarante-troisième n'entrait dans aucune des catégories précitées : il s'agit d'un extrait de conférence de Bernard Stiegler sur le temps de l'amateur (nous avons pourtant veillé à nous déconnecter de tout compte personnel, avons supprimé les cookies, vidé le cache et utiliser une fenêtre de navigation privée pour nous prémunir de toute contagion de nos recherches sur cette expérience numérique.)

professionnel fonctionnent le plus souvent sur le modèle suivant : un amateur et un professionnel s'affrontent autour d'un objectif commun (faire le meilleur chrono lors d'une course, préparer le meilleur plat en un temps donné avec les mêmes ingrédients mis à disposition, dessiner le plus beau logo avec une thématique commune imposée...) Si le professionnel l'emporte la majorité du temps, il arrive toutefois que l'amateur se démarque par la qualité de sa prestation : il est alors brillant... *pour un amateur*. Sur les dix-neuf vidéos de ce type que nous avons consulté, quatre dépassent cependant le strict schéma binaire amateur / professionnel et font état d'une gradation légèrement plus linéaire : « la guerre des pavés » propose ainsi une compétition cycliste entre un « débutant vs amateur vs professionnel³⁶⁴ », et les vidéos culinaires proposent régulièrement des gradations en trois ou quatre degrés allant de l'amateur (*level 1*) au *food scientist (level 3)* en passant par le *home cook (level 2)*³⁶⁵.

À ces comparaisons peu valorisantes pour l'amateur s'ajoutent treize vidéos à visée pédagogiques, correspondant à ce que l'on nomme généralement des *tutos*, à ceci près que ceux-ci s'adressent expressément aux amateurs. Ces contenus s'articulent le plus souvent de deux façons : l'écran est séparé en deux et présente deux façons de faire distinctes. L'écran de gauche est l'écran *amateur*, celui de droite est l'écran *professionnel* (ou inversement), et permet d'identifier les bonnes pratiques du mixage, du graphisme, de la cuisine... À la *méthode amatrice* vient généralement s'apposer une croix rouge, là où une coche verte sanctionne la *méthode professionnelle*.

³⁶⁴ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=5vu-TR0sk6Q>

³⁶⁵ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=ERUugjLmwuY>



L'autre format est celui d'un expert qui énumère une liste de *do's & don'ts*, prévenant qu'un comportement ou une façon de faire donnée peut permettre à leur auditoire de les identifier immédiatement comme amateur :



L'autrice Alexa Donne³⁶⁶ énumère ainsi les pires erreurs qu'un écrivain amateur puisse faire, en écho aux « 25 erreurs qui vous cataloguent comme écrivain amateur » recensées par l'éditrice Ellen Brock. Ces listes de conseils portent la marque de la compétence : l'une et l'autre guident et conseillent leurs abonnés dans une optique de qualification de leurs productions, de manière à ce que ces dernières puissent se fondre incognito dans les productions professionnelles. Enfin, de la même manière que certains télécrochets mettent en scène des performances amateurs peu qualitatives pour *faire le*

³⁶⁶ Les captures d'écran ont toutes été réalisées le 18 mars 2021 et font partie des 100 premières vidéos qui apparaissent dans le fil Youtube lorsque l'on lance une recherche avec le terme amateur.

sel de leur émission, sur Youtube, le mépris de l'amateur n'est jamais loin puisque 10% des vidéos consultées ont précisément pour objet de rire de lui : « Chutes, galères et insolite³⁶⁷ » du cyclisme amateur ; « Amateur football funniest moments : try not to laugh³⁶⁸ » ; « Les moments les plus drôles du tennis amateur³⁶⁹ » ; « Les pires vidéos amateur³⁷⁰ »³⁷¹ ...

Là où les publications universitaires explorent la diversité des binarités constitutives du clivage amateur / professionnel, les espaces du quotidien où l'on est susceptible de rencontrer le terme amateur réduisent bien souvent la multitude des dichotomies à la seule notion de compétence. On retrouve toujours à travers certains des emplois recensés la signification originelle de la manifestation d'un goût, mais comme nous l'avons noté plus haut avec Marie-Claude Groshens, il s'agit le plus souvent d'une « réhabilitation³⁷² » menée au titre d'un amatorat de consommation : on en appelle alors à l'amour de l'amateur parce que l'on a quelque chose à lui vendre et qu'on le sait « susceptible de se laisser tenter par quelque objet et de l'acquérir³⁷³ » comme l'annonce aujourd'hui le *Larousse*. C'est dans ce cadre que sont émis les *avis aux amateurs*, parce que l'on attend d'eux qu'ils achètent l'album Panini, qu'ils se procurent des billets pour le festival de thé ou qu'ils acquièrent les invendus des brocanteurs professionnels.

Toutefois, l'amatorat est le plus souvent convoqué en gage d'outil de positionnement : c'est un état censé dire quelque chose du niveau de connaissance ou de technicité de celui qui le vit. Pour jauger ce niveau, la figure du professionnel fait office de référentiel : soit c'est le professionnel lui-même qui l'évalue, soit l'amateur est évalué à son regard dans une démarche comparative. Dans un cas comme dans l'autre, l'amateur évolue soit dans l'ombre, soit dans l'influence de la professionnalité. Comme l'indique Gérard Leblanc :

³⁶⁷ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=4LPAbcTaQSM>

³⁶⁸ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=2R7RWILJGIU>

³⁶⁹ Voir : https://www.youtube.com/watch?v=CXhf_RDcKYI

³⁷⁰ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=6jrwiUPwq-s>

³⁷¹ Tous ces titres sont issus de la même expérience du 18 mars 2021.

³⁷² Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.35.

³⁷³ Édition Larousse, *op. cit.*

« Les pratiques professionnelles seraient un point de référence incontournable pour toutes les autres. Elles les précèdent et leur servent de modèle. (...) Il y a les amateurs qui imitent les professionnels, voire les singent. Ils font la même chose, en moins bien.³⁷⁴ »

Les productions les plus représentatives de l'ère numérique achèvent de réduire l'amateur à son incompetence : en plus d'être comparé, c'est là qu'il est le plus moqué, au point qu'il vaille mieux éviter d'être amateur ou de faire comme lui. C'est là tout l'objet des tutoriels dispensés par les professionnels qui distillent des conseils pour masquer ou dépasser cette incompetence. Que l'évaluation de la valeur des productions des amateurs se fasse de manière directe ou indirecte (par ou au moyen de la figure du professionnel compétent), elle impose par ailleurs une norme aux productions amateurs qui doivent, pour espérer être reconnues comme qualitatives, convaincre soit le professionnel lui-même, soit le public qu'elles sont *dignes* d'un professionnel. Un amateur qui serait en quête de reconnaissance symbolique³⁷⁵ doit donc démontrer sa connaissance et sa maîtrise des codes des professionnels pour être légitimé et/ou valorisé dans sa pratique, ce que confirme Marie-Claude Groshens, évoquant le

« (...) statut précaire et tenace de l'amateurisme et de la déréalisation constante qu'il subit concernant ses œuvres, dans la mesure où l'obéissance aux règles professionnelles – en tant que critères de validité – demeure la procédure pour conférer valeur et par conséquent existence aux productions.³⁷⁶ »

En référence au roman *Bandes alternées* de Philippe Vasset³⁷⁷ et à propos de l'art contemporain, Pascale Riou pousse ce raisonnement en raison de son impact sur la redéfinition ou non de l'esthétique, mentionnant

« le double rapport au professionnel comme détenteur d'un savoir-faire irréfutable capable de créer le beau, et l'amateur chez qui la curiosité et l'empirisme l'emportent et amènent à une esthétique du sublime, du mauvais goût voire du kitsch – que par ailleurs certains curateurs comme Jean-Yves Jouannais, ont réhabilités (...) Ce qui retient notre attention (...), c'est que l'amateur est défini par rapport au professionnel, en négatif.³⁷⁸ »

³⁷⁴ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.37.

³⁷⁵ Notons que tous ne sont pas nécessairement en quête d'une quelconque forme de reconnaissance.

³⁷⁶ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, pp.40-41.

³⁷⁷ Vasset, Philippe. *Bandes alternées*, Paris : Fayard, 2006, 108 pp.

³⁷⁸ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.183.

Ce propos pose la question du rôle joué par l'amateur dans l'évolution des critères esthétiques. À l'ère de l'Académie déjà, sa vision de l'art a été violemment contestée par les philosophes des Lumières car elle s'ancrait dans l'histoire plus que dans le beau. Si les amateurs d'aujourd'hui ne sont plus les mêmes, leur rôle quant à la mobilité des frontières de l'esthétique ne se mesure pas aisément. Comme l'indique Hyacinthe Ravet, toujours au sujet de l'art contemporain, certains

« dénoncent le règne du “n’importe quoi”, c’est-à-dire la perte de critères esthétiques permettant de reconnaître les “vraies” œuvres d’art. D’autres encore contestent l’invasion démocratique, sous deux angles différents : l’irruption des goûts populaires dans l’art et la substitution des valeurs du kitsch à celles des connaisseurs (...) Les “défenseurs” de l’art contemporain, quant à eux (notamment les critiques d’art Catherine Millet et Philippe Dagen), opposent à ces critiques une défense de l’innovation et de la modernité, tout en appelant au discernement à l’égard des valeurs de l’art contemporain.³⁷⁹ »

Ces débats dépassent les frontières de l'art contemporain : Andrew Keen s'inquiète de la « mort » programmée de l'art, étouffé sous une masse de « productions culturelles sans légitimité³⁸⁰ », là où d'autres cherchent au contraire à isoler une esthétique propre aux productions des amateurs³⁸¹ à la faveur « d'un renouveau esthétique et culturel³⁸² ». Pour l'heure, les manifestations de ce « non-conformisme³⁸³ » sont plutôt tournées en dérision sur Youtube et sur les réseaux sociaux, et leurs auteurs ne sont pas cooptés par les jurés professionnels qui ne les invitent pas à se présenter aux prochaines étapes des concours télévisés.

³⁷⁹ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, *op. cit.*, pp.81-82.

³⁸⁰ Beuscart, Jean-Samuel. « La création amateur dans tous ses états », dossier création et arts numériques, *digital society forum*, juin 2016, consulté le 12 janvier 2017, accessible ici : <https://digital-society-forum.orange.com/fr/les-forums/779-tous-createur>

³⁸¹ Mervant-Roux, Marie-Madeleine, Marie-Christine Bordeaux et Jean Caune. *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier : L'Entretemps, 2011, 335pp.

³⁸² Gunthert, André. « Ne parlons plus des amateurs », *op. cit.*

³⁸³ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.181.

« I think the greatest photographers are the amateur photographers who do it because they love it. Arnold Newman is a good example; he is a consummate professional, but he's also an 'amateur' in the pure sense of the word. »

John Sexton

« Seul le contexte peut indiquer le dosage des deux sens contradictoires de connaissance et d'ignorance³⁸⁴ ». Ce chapitre se clôture donc sur l'étude d'un contexte précis : celui des scènes rock, fest-noz et théâtrale finistériennes, afin de voir quel(s) usage(s) du terme amateur y sont faits. Il s'agit de voir si la contradiction entre connaissance et ignorance perdure, si ces notions sont convoquées comme éléments définitionnels ou si elles sont mises de côté à la lumière de signifiés nouveaux qui projetteraient un regard neuf sur le clivage amateur / professionnel. Cette approche est d'autant plus nécessaire que le domaine artistique semble agir comme un catalyseur non seulement du clivage mais aussi « de la violence des conflits tant idéologiques que matériels qui opposent les réalités désignées par ces termes. » « Les milieux artistiques » sont ainsi décrits par Marie-Claude comme parmi ceux

« surestimant la pratique amateur et sous estimant les professions ; il n'est pas rare en effet qu'au nom des valeurs de la spontanéité, de l'improvisation, de la créativité libre, se trouve valorisé le concept d'amateur contre les professions. L'idée démocratique, conjointe, renforce cette valorisation et l'amateur est alors présenté comme cet individu issu de la majorité non privilégiée qui – ignorant de la morgue des aristocraties professionnelles, monopoles des cultures spécialisées dont elles cherchent cependant à imposer la norme, en toute naïveté et avec des moyens insuffisants en temps, argent, connaissances, s'adonne de façon désintéressée à ce qu'il aime, c'est notre "bon sauvage".³⁸⁵ »

Avant de voir si cette spécificité des *milieux artistiques* agit effectivement sur le clivage en valorisant plus ou moins l'amateur que dans ses apparitions du quotidien, il convient d'apporter quelques précisions d'ordre méthodologique. Nous avons expliqué en introduction avoir constitué un tableau récapitulatif en trois volets nous permettant

³⁸⁴ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.36.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.37.

d'objectiver de manière statistique les divergences observées au sein de et entre nos catégories d'études. Les résultats qui sont présentés dans ce chapitre font exception puisqu'ils devraient théoriquement être présentés au cours de la troisième partie de cette thèse : ni les statuts de pratique ni les disciplines et esthétiques observées ne font apparaître d'écarts statistiques significatifs (les moyennes des étendues sont de 9% selon nos deux variables et présentent donc un différentiel nul). Cependant, nous présentons ici ces données car si artistes amateurs, professionnels, en voie ou en sortie de professionnalisation, comédiens, musiciens de rock ou de fest-noz font état de perceptions plutôt homogènes du clivage amateur / professionnel, cette homogénéité des réponses repose justement sur une conception éminemment polaire des pratiques artistiques commune à toutes les catégories d'étude.

La délicate approche de l'amateur

« (...) je n'ai aucune conscience distincte de ma valeur sociale, par conséquent pas de prétention déterminée, pas d'ambition circonscrite et de but bien accusé. – Je suis donc resté un pur dilettante dans la vie, amateur en beaucoup de choses, ne convoitant aucune maîtrise, et profitant en touriste de mon irresponsabilité. »

H.-F. Amiel, *Journal intime*, 22 janv. 1866, p. 90.

Après avoir collecté au gré des entretiens les éléments attestant de l'articulation des pratiques artistiques dans le quotidien des interrogés, nous avons abordé avec eux des thématiques d'ordre définitoire, avec pour objectif d'analyser les représentations à l'œuvre autour de l'amateur et de sa relation au professionnel. Cette étape s'ouvrait avec la question suivante : *comment définiriez-vous le terme amateur ?* Ce moment des entretiens s'est avéré particulièrement sensible pour plus d'un tiers des enquêtés. Deux artistes ont ainsi refusé de formuler une réponse au motif que cette définition ne comportait pas grand intérêt à leurs yeux. C'est le cas de Patrick [*transi entrant / rock / 35*]³⁸⁶ :

³⁸⁶ De manière à permettre la recontextualisation du propos par celles et ceux qui parcourront ces lignes, nous veillerons à apposer un code au prénom d'emprunt renseignant sur le statut de pratique de l'interrogé, sa scène d'appartenance et son âge. Nous avons opté pour des prénoms d'emprunt genrés afin que chaque citation puisse être appréhendée à la lumière des variables d'observation qui sous-tendent ce travail. Les codes sont ainsi les reflets des catégories d'étude présentées en introduction, à l'exception de la catégorie

« Beh, j'crois, j'crois qu'de la même manière que j'ai décidé de m'faire ma propre définition du, de c'qu'était l'métier, j'ai décidé d'arrêter d'me poser la question de c'qu'était un amateur, donc en fait j'y réfléchis pas, j'ai pas envie d'le définir, pour moi ça n'a aucun intérêt. De chercher à l'définir. J'conçois qu'il y a un intérêt, voilà, mais dans mon cas, ça n'a pas d'intérêt d'définir c'qu'il est ou c'qu'il est pas, euh, je chercherai plutôt à définir euh, qu'est-ce qui est une personne investie dans une activité (...) »

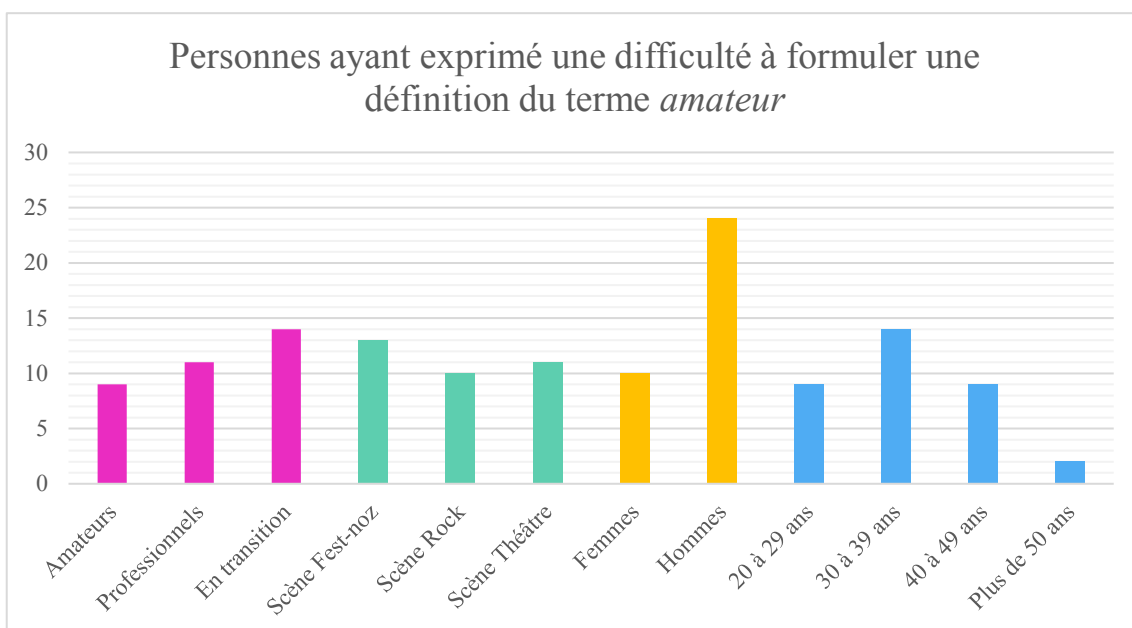
De la même manière, Vincent [*pro / théâtre / 42*] contourne une question qui lui semble peu pertinente :

« J'ai un, j'ai comment dire euh, j'pense, le terme est décalé avec la réalité, parce qu'il est dévoyé, il est, je pense qu'il est rendu, euh, il est ringardisé, ce terme-là, et euh, donc du coup je m'interroge sur le fait, est-ce qu'il faut continuer, parler d'amateurs ou pas, parce que fondamentalement, je continue à être un amateur, c'est pas parce que j'suis devenu intermittent et professionnel que je suis plus un amateur, donc... Je, je suis pas, pour un clivage, entre la pratique amateur et la pratique professionnelle. »

Ce faisant, Patrick et Vincent expriment une volonté de mise à distance du processus classificatoire qui sépare usuellement l'amateur du professionnel, dans lequel ils ne semblent pas se retrouver. C'est ici l'une des premières manifestations du *Status Trouble* précédemment mentionné. Patrick ne veut relever ni de la professionnalité ni de l'amatorat pour ne retenir qu'une notion d'investissement, là où Vincent se revendique des deux modèles, se décrivant finalement comme un amateur professionnalisé : il est *les deux*, là où Patrick se réclame d'*ailleurs*, tout en étant engagé dans un processus administratif de professionnalisation via l'intermittence du spectacle, cumulant les cachets en vue d'obtenir les 507 heures nécessaires à l'ouverture de ses droits auprès de Pôle Emploi au moment de l'entretien.

regroupant les artistes en transition statutaire : nous avons estimé pertinent de préciser si les propos étaient ceux d'un artiste en voie de professionnalisation [transi entrant] ou d'un artiste en sortie de professionnalisation [transi sortant]. Pour plus de précisions, il est également possible de se référer au tableau récapitulatif des entretiens présenté en annexe.

Outre ces deux refus mettant à distance la partition amateur / professionnel, 34% des interrogés ont exprimé à l'annonce de la question une forme de surprise, de déstabilisation, de réticence, de doute ou d'incertitude.



Ce trouble quant à la formulation d'une définition s'est exprimé de plusieurs manières, la plus fréquente étant l'expression spontanée de la difficulté, recensée à dix-sept reprises via des remarques semblables à celles de James [*transi entrant / rock / 22*] « C'est compliqué hein ! Faudrait que j'aie un papier et un crayon et que j'aie 4 heures ! », de Martin [*amat / théâtre / 37*] « Amateur... Au début pour moi c'était très clair, et plus j'progresses et moins c'est clair », de Jessica [*pro / théâtre / 39*] « Han, c'est hyper compliqué c'que tu m'demandes ! », de David [*transi entrant / rock / 26*] « Oh putain ! Ça fait cent ans qu'ils sont là-dessus, tu crois qu'j'vais donner une réponse ! », de Laurent [*amat / fest-noz / 49*] « Han, c'est vachement chiant ça comme question ! (rires) » ou de Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] « Comment je définis le terme amateur ? Celle-là elle arrive sans prévenir, tiens ! (rires) ». Par-delà l'expression de la surprise, certains interrogés ont partagé les motifs de leur déstabilisation, qu'ils ont souvent attribuée à la multitude des définitions possibles, comme Lisa [*pro / fest-noz / 43*] qui énumère :

« Bah y'a plein de définitions suivant ce qu'on regarde quoi, du point de vue juridique, (...) après d'un point de vue, communément admis (...) après d'un point de vue pratique, (...) et notamment du facteur économique ou social (...) ».

D'autres artistes mettent l'accent sur les contours flous de la nébuleuse amateur qui ne leur permettent pas d'énoncer une définition précise, comme Lionel [*pro / rock / 26*] « (...) j'peux pas aller beaucoup moins vague que ça parce que c'est tellement, c'est tellement flou des fois entre amateur et professionnel que... » ; sur la corrélation entre la définition de l'amateur et le domaine dans lequel celui-ci s'exprime, comme Alexis [*amat / théâtre / 31*] « Euh... Ça dépend dans quel contexte. C'est à dire, au niveau des arts quoi ? » ; sur l'influence extérieure, comme Karen [*amat / théâtre / 58*] « Bah c'est difficile parce qu'on est très influencés, par l'entourage, par ce que l'on entend, et tout ça »... Sans aller jusqu'à un refus de définition, d'autres artistes marquent une distance avec le terme amateur, à l'image d'Albert [*pro / rock / 28*] « Ben amateur, j'l'emploie pas » ou de Noémie [*amat / rock / 29*]

« Bah euh, c'est un mot qui devrait pas exister, parce que y'a pas d'amateur ou de professionnel, c'est soit on en vit, soit on en... 'fin, c'est soit on en vit complètement, en ayant uniquement la musique comme source de revenu, mais... Amateur, professionnel, pour moi ça veut rien dire quoi. »

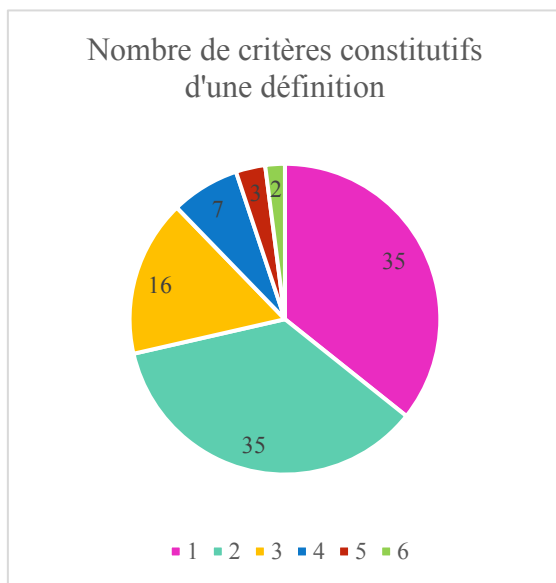
Ces refus, troubles ou mises à distance peuvent donc être les marqueurs d'une confusion liée au fait que « le mot amateur change (...) de sens et de valeur suivant son cadre énonciatif »³⁸⁷, entraînant une difficulté de positionnement quant au cadre énonciatif que représentaient les entretiens : était-il alors question du sens du mot (et si oui, lequel ?) ou était-il question de la valeur qui lui est corrélée (et si oui, selon quelle modalité d'amatorat ?)

Définir par la négation

« (...) ce sont ces Épicuriens que vous avez vus danser à la fête, et qui, ce soir, assisteront tranquillement aux farces de Thespis, ou aux ballets de l'Opéra. À la fois orateurs, peintres, architectes, sculpteurs, amateurs de l'existence, pleins de douceur et d'humanité, du commerce le plus enchanteur dans la vie, la nature a créé ces peuples pour sommeiller dans les délices de la société et de la paix. »

F.-R. de Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, t. 1, 1797, p. 108.

³⁸⁷ Odin, Roger. « La question de l'amateur », *Communications*, *op. cit.*, p.48.



Au-delà d'un sentiment de gêne spontanément exprimé, les définitions avancées par les artistes peuvent comporter un autre marqueur de difficulté à appréhender l'amateur, en la forme d'une profusion et d'une démultiplication des critères définitoires qui n'est pas sans rappeler les multiples binarités étudiées par les chercheurs et présentées plus haut. L'analyse des réponses collectées a ainsi permis d'isoler neuf thématiques autour

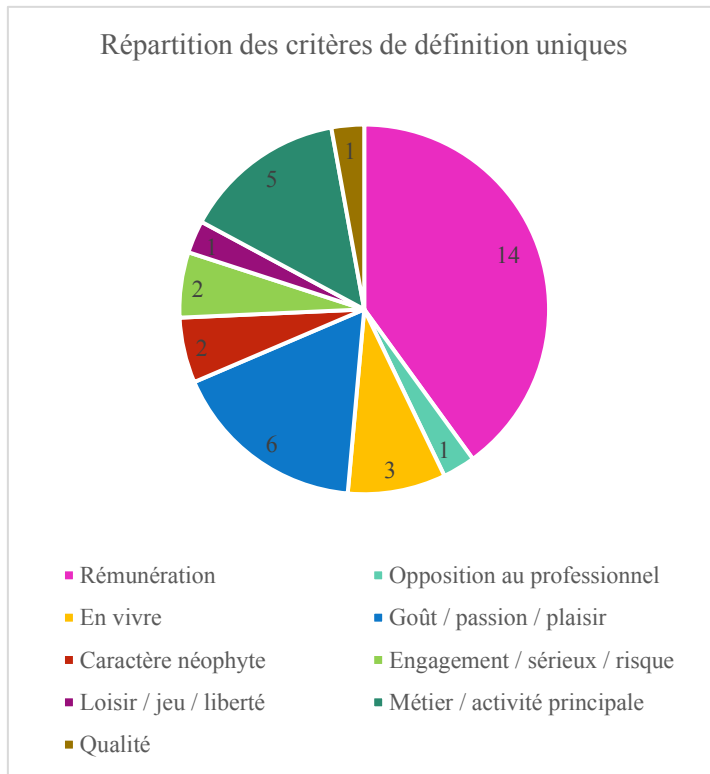
desquelles s'articule la perception de l'amateur par les artistes rencontrés : la rémunération ; l'opposition au professionnel ; le fait de *vivre de* sa pratique ; l'expression d'un goût, d'une passion ou d'un plaisir ; le caractère néophyte ; l'engagement (via notamment le risque et le sérieux) ; la notion de loisir (via la liberté, la ludicité et l'occupation d'un temps libre) ; la distinction par rapport à un métier ou une activité principale et la qualité, terme choisi pour englober les notions de connaissance, de compétence et de technicité évaluées tant à l'aune de l'artiste qu'à l'aune de ses productions.

Nous retrouvons donc dans les propos des artistes des éléments constitutifs des partitions opérées tant par le législateur (rémunération, professionnalité), par le politicien (travail, loisir) que par le sociologue (métier, inscription sur le marché). Apparaissent également la notion première de goût ainsi que celle de compétence, mais aussi de nouveaux axes non encore décrits, à commencer par le caractère précoce de l'activité (l'amateur serait un débutant³⁸⁸) et la notion de risque : si l'engagement et le sérieux peuvent renvoyer à la partition opposant le dilettantisme à l'exigence, le risque émerge donc comme facteur définitoire complémentaire, qu'il convient de souligner d'autant plus que

« L'exercice des métiers artistiques figure parmi les cas les plus purs de comportements de prise de risque professionnel : le succès est incertain, l'espérance de gains élevés, tout comme les

³⁸⁸ Voir à ce sujet Mervant-Roux, Marie-Madeleine et Marie-Christine Bordeaux. « Non, le "participant" n'est pas un amateur », *L'Observatoire*, *op. cit.*

gratifications psychologiques et sociales liées à l'exercice de métiers peu routiniers et prestigieux, encouragent les candidats, mais la moyenne des gains est basse et la probabilité est forte d'une rémunération durablement inférieure à celle qu'offre par ailleurs le marché du travail dans d'autres emplois, à caractéristiques individuelles équivalentes."³⁸⁹ »



Pour plus d'un tiers de la cohorte, une seule de ces thématiques suffit à définir l'amateur. Ils sont ainsi quatorze artistes à convoquer la notion de rémunération comme unique critère de définition, l'amateur se définissant exclusivement par la non-rémunération de son activité. Viennent ensuite les notions de goût (l'amateur est celui qui aime), de métier (l'amateur est celui qui ne fait

pas de la musique ou du théâtre son métier ou son activité principale) et de subsistance exclusive (l'amateur ne vit pas de sa pratique). Si l'opposition au professionnel est formulée une seule fois comme critère définitoire unique par Virgil [*transi entrant / rock /28*] pour qui l'amateur est simplement un « non-professionnel », on repère aisément que le *pro* n'est jamais très loin.

Sur les trente-cinq artistes optant pour un unique critère de définition, ils sont vingt-sept à définir l'amateur *en creux*, « en négatif »³⁹⁰, par et pour ce qu'il n'est ou ce

³⁸⁹ Menger, Pierre-Michel, et Jean-Claude Passeron. *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris : La documentation française, 1994, p.222., cité dans Bruno Péquignot, *Sociologie des arts*, op. cit., p.45.

³⁹⁰ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », op. cit., p.183.

qu'il n'a pas : il n'est *pas* rémunéré³⁹¹ ; il ne vit *pas* exclusivement de sa pratique³⁹², il ne prend *pas* de risque³⁹³, l'art n'est *pas* son métier³⁹⁴... Plutôt que par le creux, l'amateur se définit aussi par son infériorité : il est *moins* engagé ou *moins* sérieux, *moins* avancé dans sa carrière artistique en tant que débutant, ses productions sont *moins* qualitatives³⁹⁵... L'amateur est donc toujours le « petit autre » du professionnel dont il est le « subordonn[é] »³⁹⁶. Au même titre que « la loi ne dit pas ce qu'est l'amateur ; elle dit seulement ce qu'il ne peut pas être³⁹⁷ », l'artiste définit aussi principalement l'amateur par la négation. Seuls sept artistes le définissent exclusivement *en plein*, d'abord parce qu'il aime³⁹⁸, ensuite parce qu'il est libre : son activité étant celle du loisir, il est libre de jouer comme il veut, où il veut et le temps qu'il veut. On devine alors la figure du professionnel en contre-jour : rémunéré au titre de sa pratique dont il fait son métier, il ne fait que ça et ne vit que de ça, justifiant d'une assise et d'une compétence précisément parce qu'il travaille, là où l'amateur joue.

Si le sens originel de l'amateur amoureux ne se perd pas, le « double amateurisme » décrit par Pascale Riou démontre un déséquilibre : l'« amateur *de* » peine à rivaliser avec l'« amateur *en*³⁹⁹ » qui gagne du terrain, dans un dédoublement de l'amatorat entre celui qui reçoit et celui qui produit. La séparation entre la réception et la production faites par l'amateur pose question depuis le *barbouillage* décrit par Jean-

³⁹¹ Sébastien [*amat / rock / 35*] : « Bah, tout simplement, c'est pas payé ! (rires) »

³⁹² Pascal [*amat / rock / 42*] : « Quelqu'un qui n'en vit pas. Voilà. Pour moi, être amateur, c'est une notion de j'arrive à en vivre ou pas. »

³⁹³ Greg [*pro / rock / 37*] : « (...) j'te dirais que là où moi, mais c'est très personnel, j'mettrai un peu une différence entre amateur et pro, mais je l'appellerai pas comme ça, c'est juste quel est le, le degré de don de soi en fait, quelle est la prise de risque réelle que tu fais, parce que c'est sûr que si tu fais de la musique le dimanche après une semaine de boulot, chez toi, bah c'est pas pareil que si tu dis j'arrête tout et j'vais tout faire pour arriver à réunir un semblant de revenus avec ma pratique musicale, la prise de risque est pas du tout du tout la même. Après par contre je respecte les deux, tu vois, je dis pas qu'il faut dès qu'on gratte une guitare, dire "oh j'arrête tout, j'vais faire que ça". Mais j'te dirais la différence entre les deux se situe ici. »

³⁹⁴ Monica [*pro / fest-noz / 33*] : « Euh, c'est, c'est compliqué parce que les limites sont forcément assez floues... Pour moi amateur, c'est quelqu'un dont c'est pas le métier, mais qui a plaisir à jouer d'la musique, pour lui, avec d'autres et pour d'autres. »

³⁹⁵ Fabrice [*transi entrant / rock / 31*] : « Amateur, ça serait par exemple, des musiciens qui s'accordent sur scène et qu'on, et on entend l'amateurisme, où qu'y'ait des fausses notes, ou un clip qui est vraiment très mal fait, j'en sais rien... Amateur pour moi ça serait ça. Ce serait les premiers pas. Mais on est obligés d'être amateurs avant de... On s'fait les armes en fait. On sent qu'y'a un potentiel mais on n'y est pas encore. »

³⁹⁶ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.37.

³⁹⁷ Lucas, Jean-Michel. « Courte lettre ouverte aux amateurs », *op. cit.*

³⁹⁸ Clarisse [*pro / théâtre / 46*] : « Amateur, ça vient, pour moi c'est aimer quoi, pour moi c'est vraiment quelque chose de, de noble. Voilà, ça vient de *aimer*. »

³⁹⁹ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.188.

Jacques Rousseau, car c'est avec son franchissement que l'amateur s'est vu confisquer sa compétence et qu'a émergé sa non-professionnalité dans les dictionnaires ; c'est également par ce franchissement que l'amateur est susceptible de perdre sa légitimité ; par lui encore qu'il est devenu un concurrent. Là où Roger Odin propose de « prendre acte de la labilité du mot amateur et de renverser la problématique⁴⁰⁰ », Marie-Madeleine Mervant-Roux énonce elle-aussi un « amateur double » de théâtre, qui aime jouer autant qu'il aime regarder. Plutôt que de relever de l'un ou l'autre, c'est de la fusion de ces modalités d'amatorat que naîtrait l'amateur contemporain : un « amateur-amateur du XXI^e siècle⁴⁰¹ ».

Définir par l'accumulation

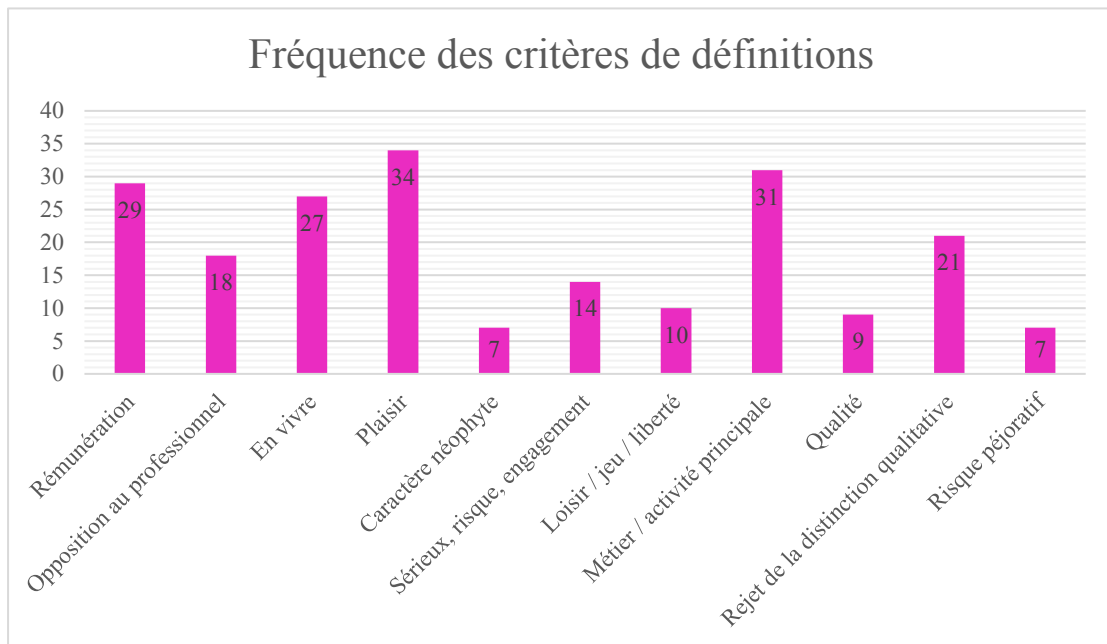
« (...) il paraît qu'il a été dénoncé, qu'on l'accuse d'avoir écrit un tract antimilitariste, et qu'il est sous les verrous, pour attendre le premier conseil de réforme, qui l'enverra en première ligne... J'ai appris ça hier soir. Avis aux amateurs ! Bref, moi, je me suis dit que c'était bête de se faire pincer : j'ai pris le large... »

R. Martin du Gard, *Les Thibault*, L'Été 1914, 1936, p. 643.

Pour les deux tiers restants de la cohorte, c'est justement dans le cumul des critères définitoires qu'apparaît l'amateur, selon ce que nous avons noté lors du recensement des schémas d'opposition identifiés par les sociologues : nous avons été en mesure de recenser jusqu'à six critères de définition conjoints, ces derniers pouvant précisément convoquer le creux ou l'infériorité tout en revendiquant le plein.

⁴⁰⁰ Odin, Roger. « La question de l'amateur », *Communications*, *op. cit.*, p.48.

⁴⁰¹ Mervant-Roux, Marie-Madeleine. « Aimer jouer / aimer regarder. L'amateur-amateur du xxie siècle », *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, n°100, octobre 2006, p.10.



Le graphique ci-dessus recense les occurrences des critères de définition présentés plus haut, à ceci près qu'une distinction a semblé importante à réaliser quant à la notion de valeur, ici dissociée en trois typologies de *qualité*⁴⁰² différentes. Seize artistes ont ainsi défini l'amateur en mobilisant la qualité : soit parce que l'amateur réalise à leurs yeux des productions peu ou moins qualitatives⁴⁰³, soit en insistant sur le caractère péjoratif voire insultant du terme⁴⁰⁴. En revanche, ils sont vingt-un artistes à définir l'amateur en renversant volontairement cette idée d'un amateur peu apte ou peu concerné par la dimension qualitative de sa pratique : l'amateur n'est pas *nécessairement* incompetent, dans ce qui ressemble à une prise de distance avec l'acception héritée de Rousseau et de Stendhal et amplifiée par les terminologies rencontrées au quotidien. Ainsi pour

⁴⁰² Plutôt que de valeur ou de compétence, nous avons choisi de parler de qualité car il s'agit du terme préférentiellement utilisé par les personnes interrogées. Plus globalement à l'échelle de nos travaux, les catégories recensées dans les graphiques exploratoires comme celui présenté ci-dessus sont majoritairement intitulées sur la base des termes les plus fréquemment utilisés par les artistes rencontrés. « En vivre », « plaisir », « métier », « péjoratif » sont ainsi les mots des interrogés, parfois associés aux nôtres, parfois renommés lorsque nous ne repérons pas de récurrence d'un même terme : de cette manière, nous avons souhaité construire notre démonstration *avec* notre panel plutôt qu'à son propos. Voir : Madec, Annick, Sylvie Monchatre, et Pinar Selek. « Enquêter *sur* ou enquêter *avec* ? Pour une pratique démocratique de la sociologie », *Sociologies pratiques*, vol. 38, n° 1, 2019, pp. 83-95.

⁴⁰³ Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] : « Quelqu'un qui... C'est dur hein, c'est cruel aussi pour eux les amateurs. Parce qu'en plus il peut y avoir des amateurs hyper bons. Non j'ai envie de dire, non pour moi, le mot amateur, correspondrait à quelqu'un qui n'a pas comme vocation de bosser l'instrument à fond à fond et de donner le meilleur de soi-même dans l'instrument, tu vois c'est ça que j'aurais comme définition, même si c'est pas très valorisant. (...) »

⁴⁰⁴ Francis [*amat / rock / 39*] : « Alors, euh, comme ça c'est très préjudiciable quoi. J'veux dire, ça a plutôt une connotation euh... Le mec qui sait pas faire quoi. Après, par rapport au monde de la musique, c'est plutôt le mec qui est pas payé pour, euh... donc euh, 'fin moi personnellement ça a toujours été un terme préjudiciable quoi. Même si je revêts le terme amateur... »

Ghislain [*amat / fest-noz / 32*], la définition de l'amateur passe « par la distinction économique : j'en vis ou j'en vis pas. Pas nécessairement par une distinction de niveau ou d'engagement », dans une approche similaire à celle de Naïg [*transi entrant / fest-noz / 37*] :

« Ah ! Alors, officiellement un amateur c'est celui qui n'est pas professionnel, c'est-à-dire qui ne fait pas de la musique son métier, qui n'est pas spécialement payé pour ça, ça c'est la première chose, après, au niveau de la musique en interne, au niveau du niveau, ça veut rien dire quoi. Un professionnel n'est pas forcément meilleur musicien qu'un amateur. »

On note à l'observation du graphique que la définition originelle de l'amateur au sens de celui qui aime constitue de plus le critère définitoire le plus fréquemment mobilisé par les artistes rencontrés. Marie-Claude Groshens ayant souligné « que le premier sens perdure dans certaines expressions (les amateurs d'art ou de bon vin)⁴⁰⁵ », force est de constater qu'il perdure aussi dans le champ artistique. Associé à la mise à distance du critère qualitatif, il contribue à rendre à l'amateur ses lettres de noblesse, d'autant que ce principal critère définitoire a ceci de particulier qu'il est *a priori* commun aux amateurs et aux professionnels, ce que Philippe [*pro / fest-noz / 43*] tient à souligner :

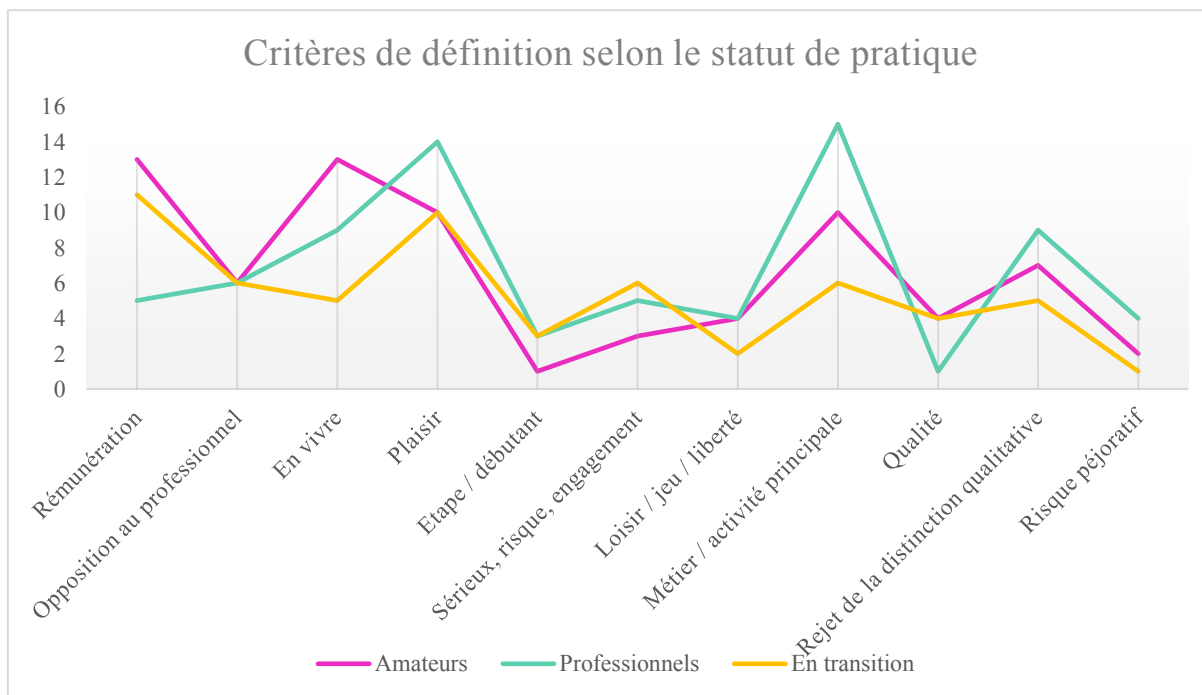
« Ah ben, comme son nom l'indique, l'amateur c'est par définition celui qui aime, et j'me considère amateur, ouais, (...) on aime, ouais on est amateurs parce qu'on aime ce qu'on fait, et c'est curieusement le mot qu'on oppose à professionnel alors que c'est pas vraiment... Ca n'a pas vraiment de sens quoi... (...).⁴⁰⁶ »

Ce renversement qualitatif associé à la primauté du « plaisir » de l'amateur peuvent ainsi être perçus comme des indices de son dédoublement décrit plus haut, bousculant de fait la « polarité hiérarchisée⁴⁰⁷ » dans laquelle il tend à être maintenu par certains discours et par la loi.

⁴⁰⁵ Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.33.

⁴⁰⁶ Nous étudierons dans une troisième partie les impacts éventuels de la professionnalisation sur le rapport affectif à la musique et au théâtre.

⁴⁰⁷ Dujardin, Philippe. « Le temps civique de l'amateurat », *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* sous la direction d'Olivier Leclerc, Québec : Éditions science et bien commun, p.29.



L'étude des résultats obtenus par statut de pratique va également dans le sens de la communauté d'approche plutôt que dans celui de la rupture : amateurs et professionnels convoquent sensiblement les mêmes critères et selon les mêmes proportions pour définir l'amateur⁴⁰⁸, les professionnels mettant toutefois légèrement plus l'accent sur les notions de plaisir et d'activité exercée en-dehors du métier que les artistes amateurs. La communauté du goût et la fusion des modalités d'amatorat n'empêche cependant pas la partition, puisque comme l'explique Paul Tolila :

« c'est dans l'opposition avec le professionnel que se construit la sémantique générale ambiante de l'amateur. Que nous dit-elle « spontanément » ? Que l'amateur aime sans faire vraiment de la musique, et que le professionnel fait vraiment de la musique tout en l'aimant et la connaissant. »

Les difficultés exprimées, la pluralité des critères définitoires et leurs multiples combinaisons qui en sont faites témoignent d'une circonscription très délicate voire sensible de l'amateur. La définition du terme porte ainsi à gêne ou à confusion plus d'une fois sur trois. Plus ou moins avouée, elle peut découler d'une réticence à se positionner sur un sujet complexe (l'histoire de l'amateur est longue et ramifiée), sensible (la notion de jugement est au cœur de cette histoire) mais pouvant aussi être la résultante de contours sémantiques à la fois mobiles dans le temps et pluriels dans l'instant. La confusion repérée

⁴⁰⁸ On note toutefois une légère surreprésentation de cette difficulté chez les artistes en transition, dont nous verrons qu'elle peut être l'un des indicateurs du passage auquel ils travaillent. Voir le septième chapitre.

peut alors être celle d'une hybridation des sens comme des valeurs et d'un cumul des clivages qui devient à peine objectivable tant les acceptions et les critères peuvent se conjuguer. Le chapitre suivant est d'ailleurs structuré de manière à déterminer si ces multiples définitions sont l'écho de multiples positions sociales et artistiques occupées au sein de la nébuleuse amateur ou si elles relèvent simplement de l'héritage sémantique.

L'histoire de l'amateur s'écrit donc en parallèle de l'histoire du professionnel depuis (au moins) trois siècles. Si ces histoires ont pu se dérouler sur des chemins initialement différents, la rencontre entre ces deux figures a pris acte au sein d'une Académie devenue le théâtre de leur relation balbutiante. Depuis, amateurs et professionnels semblent évoluer ensemble le long d'une route commune mais tumultueuse. Leurs relations sont multiples : ils ont été tour à tour et l'un pour l'autre l'enseignant et l'apprenant, le producteur et le critique, à la fois concurrents et dépendants. Trois siècles après avoir formé le professionnel, l'amateur peine aujourd'hui à s'extirper de son influence, bien qu'une séparation nette ait été ou soit encore observable au cœur des dictionnaires, des ministères, des lois et des réseaux sociaux. Même si le goût de l'amateur continue de le définir avant tout, les autres critères définitoires qu'il inspire font de lui un artiste

« évalué à l'aune du professionnel, l'amateur n'est qu'une ébauche, un brouillon : il n'est pas encore décidé à exercer son art sérieusement, il ne travaille pas vraiment, mais considère l'art comme une "occupation du temps", un loisir, relatif à ses jouissances privées.⁴⁰⁹ »

Ce propos de l'essayiste Dana Hilliot reflète nos observations précédentes sur les notions fortement prégnantes de creux ou d'infériorité, quoique l'ère numérique puisse continuer de fournir à l'amateur les outils lui permettant d'affirmer son autonomie en tant que « figure qui dessine le paysage culturel et artistique contemporain⁴¹⁰ » autant qu'elle a façonné la vie culturelle des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette seule histoire et mesure de la dialectique oppositionnelle permet déjà d'entrevoir la nébulosité des pratiques en amateur : ont déjà été recensés le « double amateurisme⁴¹¹ » de celui qui aime et de celui qui fait (repéré dans des articles de 2006 et de 2020 mais pensé pour la première fois,

⁴⁰⁹ Hilliot, Dana. *Professionnels versus amateurs*. Creative Commons, 2006, p.6.

⁴¹⁰ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.181.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.188.

rappelons-le, par le Conte de Caylus), des « dosages⁴¹² » de compétence accordée selon s'il s'agit d'une pratique de réception-consommation d'un produit ou d'un service ou d'une pratique de production, des interrogations quant à des quotas de critères distinctifs à cumuler, différents *level* d'amatorat culinaire sur Youtube...Marie-Claude Groshens écrit qu'

« aussi longtemps que l'on s'attache à une recherche de détail, la quête s'avère décevante car, les pratiques professionnelles et amateurs s'imitant et se repoussant mutuellement, renvoient constamment les unes aux autres⁴¹³ ».

Ayant vérifié ce constat sur les plans historique, sémantique, politique, juridique et l'ayant mesuré au sein de divers *discours*, nous prenons désormais le risque de la déception pour en observer l'éventuelle concrétisation au sein des *pratiques*.

⁴¹² Groshens, Marie-Claude. « Amateurisme et professionnalisme », *op. cit.*, p.36.

⁴¹³ *Ibid.*, p.38.

Chapitre 2 : l'incarnation du clivage

Les manifestations de la distinction amateur / professionnel

« (...) les habitants de Rome surtout applaudissent aux louanges données aux actions et aux sentiments des anciens Romains, comme si cela les regardait encore. Ils sont amateurs de l'énergie et de l'indépendance comme des beaux tableaux qu'ils possèdent dans leurs galeries. »

G. de Staël, *Corinne*, t.1, 1807, p. 349.

La survenue chez certains comédiens ou musiciens d'un *Status Trouble* reposant sur la non-reconnaissance de soi dans le schéma binaire amateur / professionnel pourrait passer par la (con)fusion de ces deux catégories initiales : la confusion ayant été évoquée dans le chapitre précédent et la fusion faisant plus précisément l'objet de notre troisième partie, il convient ici d'analyser respectivement les nébuleuses amateur et professionnel afin de comprendre ultérieurement la manière dont elles pourraient s'hybrider, toujours selon la précaution empruntée en introduction à Nathalie Heinich. Ayant observé plus haut la manière dont elles se sont construites et ont évolué, il s'agit ici d'identifier les pratiques artistiques qui en sont constitutives. Ce second chapitre poursuit donc un double objectif : observer les manières de faire la musique et le théâtre afin de mieux circonscrire les nébuleuses afférentes, et les mettre en regard de manière à identifier ce qui les différencie, à la recherche d'indices allant soit dans le sens d'une classification *zombie* qui se viderait de son sens, soit qui ferait état d'une rémanence tangible du cloisonnement amateur / professionnel.

Une fracture administrative

« I set myself challenges every time I work. Ideally, I approach everything as though it's the first time – with a beginner's mind and an amateur's love. »

Willem Dafoe

L'enquête révèle que le cloisonnement amateur / professionnel tend à s'incarner sur les plans administratif, temporel et organisationnel de l'activité artistique. Du côté

administratif, nous avons été en mesure d'isoler deux notions où artistes amateurs et professionnels se distinguent : la première concerne la déclaration administrative des représentations scéniques ; la deuxième s'articule autour de la rémunération des artistes dans le cadre de ces prestations en public, convoquant à la fois la nature, la fréquence et la perception de cette dernière. Du côté des temporalités de la pratique artistique, l'écart se creuse également en deux endroits : les formats de répétition d'une part, le volume horaire dédié à la pratique d'autre part. D'un point de vue organisationnel, la démultiplication de l'activité musicale ou théâtrale s'avère elle aussi clivante : non pas dans les formes qu'elle prend (multiplication des projets, des instruments et des représentations) mais dans son ampleur et ses finalités.

Gestion administrative de l'activité : enjeux de déclaration

« Sport must be amateur or it is not sport. Sports played professionally are entertainment. »

Avery Brundage

Par *déclaration* des représentations scéniques, nous faisons référence au cadre administratif dans lequel se déroulent ces prestations. Cette *déclaration administrative* regroupe trois démarches : la contractualisation de la prestation, le respect des minima conventionnels en termes de rémunération, et l'acquittement par l'organisateur des cotisations sociales afférentes. Lorsqu'il opère ces démarches, l'organisateur d'un concert, d'un fest-noz, d'un spectacle de théâtre ou d'un festival devient automatiquement l'employeur des artistes. Lorsque la mise en place d'événements artistiques ne constitue pas son activité principale, il se tourne vers le Guso, le Guichet Unique du Spectacle Occasionnel. Cet organisme national, piloté par Pôle Emploi, centralise les démarches afin

« d'effectuer les déclarations et le paiement des cotisations sociales, pour le compte des organismes de protection sociale suivants : l'Afdas (formation professionnelle), Audiens (retraite complémentaire et prévoyance), CMB (médecine et santé au travail), Les Congés Spectacles (congrés payés - gestion assurée par Audiens), l'Unédic (Assurance chômage) et l'Urssaf (Sécurité

sociale). Ce dispositif permet également de transférer à l'administration fiscale le montant du prélèvement à la source collecté par l'employeur⁴¹⁴ ».

À l'inverse, lorsque l'organisation d'événements est une activité principale, la structure organisatrice est alors directement affiliée auprès de ces organismes et peut émettre par ailleurs ses propres contrats de travail et bulletins de salaire. Le processus de déclaration des représentations scéniques établit donc une distinction entre activité principale et activité secondaire, mais celle-ci concerne uniquement l'organisateur : qu'il soit amateur ou professionnel, l'artiste qui se produit devant un public peut tout à fait faire l'objet d'une déclaration administrative dans le cadre d'un contrat de travail à durée déterminée, indépendamment de son statut de pratique.

Nous avons vu plus haut que la loi LCAP prévoit dans son article 32 deux principaux cadres juridiques segmentant les représentations en public, qui relèvent soit d'un cadre non-lucratif, soit d'un cadre lucratif. Le texte précise que l'artiste amateur évoluant dans le cadre non-lucratif ne relève pas du code du travail : il l'exempt ainsi de toute obligation de déclaration administrative telle qu'entendue ci-dessus, cette dernière impliquant justement une relation de travail. Le cadre non-lucratif apparaît alors comme le cadre privilégié des pratiques en amateur, exercées en-dehors du code de travail et ne générant ni déclaration, ni rémunération des artistes. En revanche, la loi indique que

« toute personne qui participe à un spectacle organisé dans un cadre lucratif relève des articles L. 7121-3 et L. 7121-4 du code du travail et reçoit une rémunération au moins égale au minimum conventionnel du champ concerné⁴¹⁵ »,

dessinant le cadre privilégié des pratiques professionnelles exercées dans le cadre de relations de travail générant des obligations sociales et fiscales et donc, une déclaration administrative des représentations. Le texte prévoit ensuite un cadre *dérogatoire*, qui est par définition une exception faite « à une convention, à une règle⁴¹⁶ », qui permet aux artistes amateurs de se produire dans un cadre lucratif selon certaines conditions et limitations. Le caractère dérogatoire de ce troisième encadrement des représentations

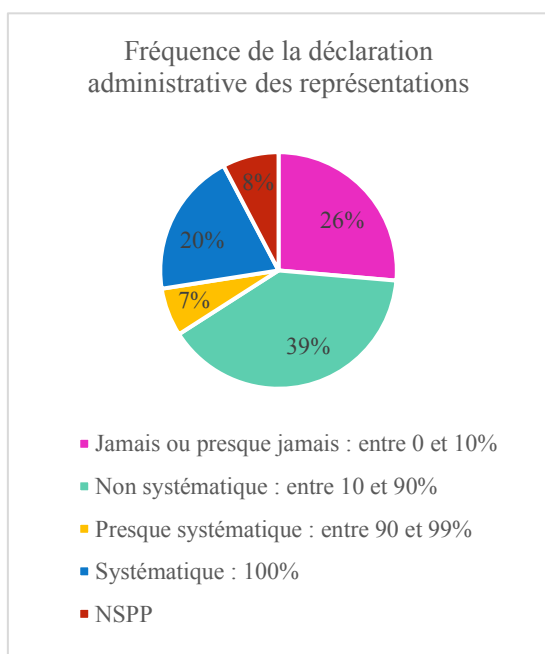
414

https://www.guso.fr/information/accueil;JSESSIONID_JAHIA=793D0D76A2EC5A23CB0431C7F26C087A

⁴¹⁵ LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (1), Article 32, consultable ici : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000032854341>

⁴¹⁶ Éditions Larousse, « Définitions : dérogation - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 8 mars 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9rogation/24090>.

scéniques confirme bien ce qui est *a priori* la norme : aux amateurs, le cadre non-lucratif échappant aux démarches administratives répertoriées ci-dessus ; aux professionnels, le cadre lucratif où s’associent code du travail, conventions collectives, obligations sociales et fiscales et donc, déclaration des représentations. Cette dernière semblant dès lors pouvoir être considérée comme consubstantielle de la professionnalité, nous avons interrogé les artistes rencontrés quant à la fréquence à laquelle leurs apparitions scéniques sont *administrativement déclarées*, de manière à vérifier si le clivage amateur / professionnel s’incarnait effectivement autour de cette démarche.



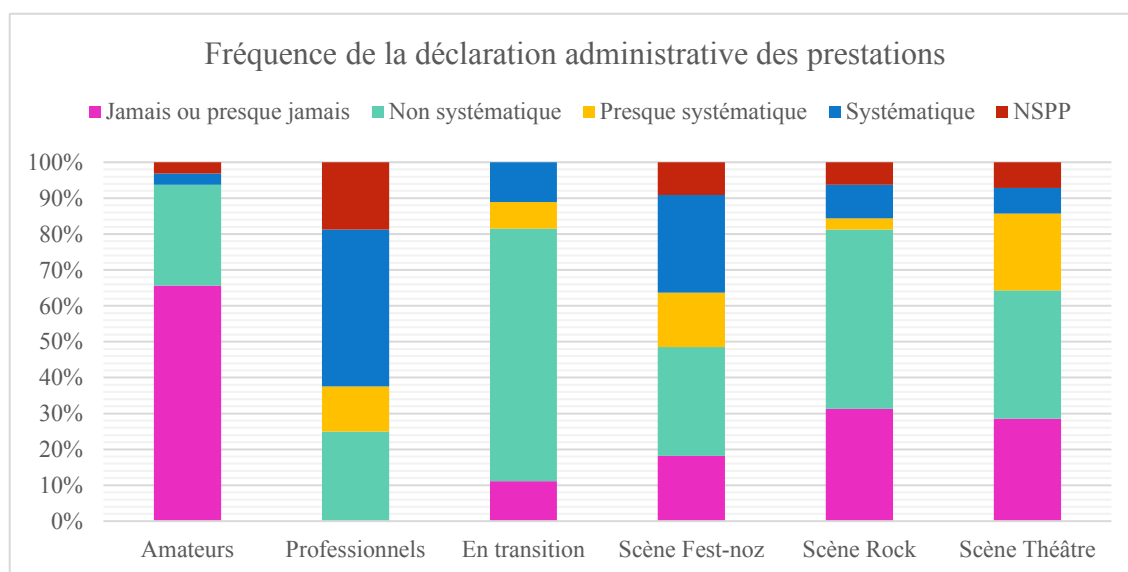
Cette question est celle ayant concentré le plus de témoignages divergents entre artistes amateurs et professionnels en termes de pratiques, la moyenne des étendues mesurées au sein du prisme statutaire étant de 36%, contre 12% au sein du prisme disciplinaire. Les échelles de quantification de cette fréquence varient fortement d’un artiste à l’autre (« une fois par an », « quatre ou cinq fois en trente ans », « deux ou trois fois sur quarante-cinq dates », « cinq dates déclarées sur cent-dix réalisées » ...), il nous a parfois fallu opérer

des recoupements avec d’autres questions relatives aux représentations scéniques pour obtenir des résultats objectivables. Ce travail effectué, nous avons pu répartir les réponses entre cinq grandes modalités de pratique⁴¹⁷ : les artistes pour qui la déclaration administrative n’intervient jamais ou presque jamais, c’est-à-dire pour moins de 10% des représentations données en public, ceux pour qui elle intervient de manière plus régulière mais néanmoins non systématique, oscillant entre 10 et 90% des représentations, ceux pour qui la déclaration est presque systématique avec un minimum de 90% de représentations déclarées, et enfin ceux dont l’intégralité des spectacles ou des concerts

⁴¹⁷ De manière générale à l’échelle de nos travaux, la catégorie NSPP comprend les interrogés n’ayant pas souhaité répondre, n’ayant pas su répondre, et/ou ceux ayant fourni des éléments de réponses non utilisables dans nos recherches.

sont administrativement déclarés.⁴¹⁸ Ce regard global porté sur les témoignages de notre cohorte est le premier indice indiquant une réelle polarisation des réponses : la moitié d'entre elles se répartissent en effet entre les deux extrêmes, avec un quart des artistes rencontrés étant systématiquement déclaré lors de ses représentations, un autre quart ne l'étant jamais ou presque jamais⁴¹⁹.

Sans surprise, c'est parmi les artistes amateurs que la déclaration se fait la moins fréquente, 66% d'entre eux évoluant au creux de représentations peu ou pas déclarées, à l'inverse des professionnels qui confient pour 56% d'entre eux être déclarés de manière systématique ou presque. Cette quasi-inversion des tendances est propre au statut de pratique des artistes : elle ne se retrouve pas au sein de la variable esthétique et disciplinaire, qui présente des résultats beaucoup plus homogènes. La fréquence de la déclaration administrative des représentations scéniques s'avère donc être une forme d'expression active du cloisonnement amateur / professionnel.



⁴¹⁸ Une dernière catégorie s'ajoute à celles décrites précédemment, regroupant les artistes ne s'étant pas prononcés sur la question : les 8% d'interrogés relevant de cette catégorie peuvent s'expliquer par le fait qu'au sein d'un même groupe de musique ou d'une même troupe de théâtre, la gestion des démarches administratives incombe souvent à une seule personne, n'étant pas toujours celle que nous avons rencontré dans le cadre de nos entretiens. Auquel cas, il a pu s'avérer difficile pour certains artistes de fournir un ordre d'idée mobilisable par nos soins.

⁴¹⁹ Il convient de préciser ici que cette démarche est à la charge de l'organisateur de l'événement et non à la charge de l'artiste, et résulte le plus souvent d'une négociation entre les deux parties. La déclaration de la représentation ne relève donc pas exclusivement de la responsabilité de l'artiste, qui peut se résoudre à accepter une prestation non déclarée pour des motifs que l'étude qualitative révélera quelques lignes plus loin.

Bien que significative, la polarisation observée entre les pratiques des amateurs et celles des professionnels n'est pas aussi absolue que le laisserait entendre une approche binaire opposant un triptyque « artiste amateur / cadre non lucratif / non-déclaration » et un triptyque « artiste professionnel / cadre lucratif / déclaration ». Si la majorité des artistes amateurs précise en effet n'être jamais déclarée ou l'être de manière sporadique, un tiers d'entre eux mentionne une déclaration sensiblement plus régulière, et 3% d'entre eux font même état d'une déclaration systématique. Plus encore, les artistes professionnels rencontrés sont ceux qui recensent, toutes catégories d'observation confondues, le plus fort taux de non-réponse, alors même que cette démarche leur permet de tirer des revenus réglementaires de leur activité artistique et constitue leur unique mode de cotisation. En outre, seules les dates déclarées sur le plan administratif sont comptabilisées dans le processus d'ouverture ou de renouvellement de droits au régime de l'intermittence du spectacle, ce dernier étant le mode de professionnalisation le plus récurrent chez nos interrogés, mobilisé par 91% des artistes professionnels rencontrés. Pourtant, seuls 44% des artistes professionnels de notre cohorte disent être déclarés de manière systématique : les 36% restant avouent connaître des exceptions plus ou moins régulières à cette norme, que nous détaillerons dans le quatrième chapitre. Pour l'heure, nous retenons l'aspect sensiblement nébuleux des catégories amateur et professionnel en ce sens qu'elles abritent en leurs sein plusieurs typologies de pratiques.

Gestion économique de l'activité : enjeux d'institutionnalisation

« (...) et son malheur était né de l'enthousiasme d'un bourgeois du voisinage, pour les pommes de canne qu'il sculptait avec son couteau, dans des racines. Dès lors, devenu le pâtre de génie, le grand homme en herbe du bourgeois amateur, qui se trouvait être membre de la commission du musée, poussé par lui, adulé, détraqué d'espérance, il avait tout manqué successivement, les études, les concours, la pension de la ville... »

Émile Zola, *L'Œuvre*, 1886, p. 70.

S'ils sont plus fréquemment déclarés que les artistes amateurs, les professionnels s'inscrivent également dans une gestion économique de leur activité artistique qui est *a priori* institutionnalisée, en ce sens qu'elle s'articule le plus souvent selon des

dispositions « officielle[s], légale[s]⁴²⁰ ». Cette inscription dans une norme professionnelle se ressent à trois niveaux : la perception des modalités de rémunération, leur fréquence et leur nature.

Diversité des dénominations

« S'ils arrêtaient de penser que le sport professionnel est un service essentiel, ils auraient peut-être moins l'impression qu'on se moque d'eux, les amateurs. »

Jean Dion, *Le Devoir*, 13 Septembre 1997

Outre la déclaration, la rémunération des prestations s'avère clivante entre pratiques en amateur et pratiques professionnelles, quoique dans une proportion moindre que celle observée précédemment. Si la comparaison des étendues indique effectivement que la variable statutaire est celle où les écarts s'affichent les plus marqués, ceux derniers ne sont, en moyenne, supérieurs que de 4 points à ceux mesurés au sein de la variable esthétique et disciplinaire, qu'il s'agisse de la fréquence des contreparties ou de leur nature. Au fil des entretiens, nous avons réalisé que la notion de rémunération convoquait une myriade de représentations sociales qu'il nous est apparu pertinent de présenter ici, dans la mesure où ces représentations divergent fortement selon le statut de pratique de celui ou celle qui les émet. Ainsi, lorsque nous avons demandé aux personnes rencontrées s'il leur arrivait d'être rémunérées dans le cadre de leur activité artistique, nous avons constaté qu'elles répondaient toutes par l'affirmative, à l'exception de celles n'étant pas amenées à se produire sur scène. L'enquête s'attachant ensuite à recenser les différentes formes de rémunération, elle a permis de révéler la présence d'un *déséquilibre* entre ce qui est défini ou constitutif d'une rémunération au sens administratif et juridique, et ce qui est perçu, ressenti comme tel dans le quotidien des artistes. Si le Larousse décrit la rémunération comme le « prix d'un travail fourni, d'un service rendu⁴²¹ », le dictionnaire du droit du travail des éditions Tissot énonce les définitions suivantes :

⁴²⁰ Éditions Larousse, « Définitions : institution - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 9 mars 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/institution/43444>.

⁴²¹

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%c3%a9mun%c3%a9ration/68111?q=r%c3%a9mun%c3%a9ration#67359>

- « 1. Ensemble des sommes remises à une personne en échange d'un travail ou d'une prestation.
2. Somme formée par le total des salaires, primes, gratifications et indemnités diverses reçus par un travailleur, notamment salarié, en paiement de son travail au cours d'une période donnée.⁴²² »

De manière plus complète, le site des Éditions Législatives précise qu'

« en droit du travail, la rémunération est l'ensemble des avantages en espèces versés et des avantages en nature fournis par l'employeur à chacun de ses salariés en rétribution de ses services. »

Cette dernière peut ainsi être la somme de plusieurs composantes, comprenant « rémunération de base, rémunération variable, accessoires de rémunération, avantages en nature », et « donne lieu à l'établissement d'un bulletin de paie ». Par ailleurs, le dossier mentionne les accessoires de la rémunération :

« on pense naturellement aux primes, gratifications et autres indemnités (...) mais il y a d'autres accessoires de salaire, en espèces ou en nature. Parmi les accessoires en espèces, on peut citer : (...) les frais de transport public ou individuel (...); [les] indemnités kilométriques (...); les pourboires ».

Viennent ensuite les avantages en nature, censément « soumis aux charges patronales et aux charges salariales et imposables », dont

« les plus courants sont : l'avantage en nature nourriture ; le véhicule de fonction ; le logement de fonction, la mise à disposition gratuite d'un mobile, d'un ordinateur portable ou de toutes nouvelles technologies de l'informatique et de la communication (NTIC).⁴²³ »

Les réponses formulées par les artistes lorsqu'emmenés à décrire la nature de leurs rémunérations tendent à démontrer que les éléments mentionnés ci-dessus, s'ils peuvent effectivement s'admettre comme constitutifs ou complémentaires d'une rémunération dans leur ensemble d'un point de vue juridique, ont tendance à être dissociés les uns des autres et considérés individuellement comme une rémunération à part entière. Ainsi, les repas, pourboires ou frais kilométriques sont perçus par certains artistes comme une rémunération au sens du Larousse, venant sanctionner un travail fourni, là où il s'agirait plutôt d'un remboursement de frais si ces transactions viennent à être effectuées de

⁴²² « Définition Rémunération - Éditions Tissot », consulté le 4 août 2020, <https://www.editions-tissot.fr/droit-travail/dictionnaire-droit-travail-definition.aspx?idDef=399&definition=R%C3%A9mun%C3%A9ration>.

⁴²³ « Rémunération », Éditions Législatives, consulté le 4 août 2020, <https://www.editions-legislatives.fr/remuneration>.

manière règlementaire ou de la rétribution d'un travail dissimulé si les sommes et avantages sont manipulés de façon arbitraire. Ainsi, Victoire [*transi entrant / rock / 32*] énumère :

« On n'est pas payés tout l'temps, des fois pas du tout, et des fois... Des fois en patates, fromage de chèvre, produits... Factures d'asso, au black... Et on a eu quelques paiements légaux. En fait y'a de tout. À [lieu de diffusion], on a été payés légalement, et à l'autre extrême, dans une ferme, on a été payés avec une cagette de noix, de fromages de chèvre, de légumes... C'était le plus beau paiement ! Sans compter toutes les fois où on est payés en bières, et en repas, et peut-être en, un coin d'camping... Y'a ça aussi. »

L'usage des termes « on a été payés avec », « c'était le plus beau paiement » souligne que les avantages en nature ont à ses yeux valeur de rémunération. De la même manière, Joshua et Joachim, bien qu'officiant au sein du même groupe, ne semblent pas percevoir les rémunérations qu'ils génèrent par ce biais de la même manière. Rencontrés séparément, ils illustrent les représentations hétérogènes pouvant cohabiter au cœur d'une même formation. Là où Joshua [*amat / rock / 33*] déclare : « on est payés à quasiment chacun de nos concerts, les seuls concerts où on n'est pas payés c'est des cas bien spécifiques », Joachim [*amat / rock / 33*] estime quant à lui que les rémunérations sont au contraire

« super marginal[es]. (...) c'est vrai que dans les p'tits cafés-concerts, ça a tendance à passer un peu sous la table quoi, ce qui est pas du tout agréable parce qu'il faut faire valoir que bah non on préfère un contrat, on préférerait que les choses soient bien faites, mais les patrons de bars nous disent "oui mais tu comprends..." (...) Bah ouais, mais nous on est un peu dans la merde parce qu'on touche de l'argent au black et que c'est ni bon pour nous, ni bon pour les autres artistes quoi. Super marginal. C'est super marginal, y'a que les salles avec une certaine infrastructure qui sont dans un accompagnement des artistes qui essaient de bien faire les choses, autrement, 'fin on a vu un patron de bar nous dire "quoi, vous voulez bouffer en plus ? Bah y'a un kebab juste à côté !" (rires) (...) Non, ils s'en foutent, la plupart des gens quoi. Alors on nous dit "vous allez être payés sur les conso, sur les entrées, machin", donc non seulement on fait la musique mais en plus faudrait faire la comm', faudrait pousser nos potes à venir pour qu'ils viennent consommer pour qu'on soit payés, j'trouve ça un peu dégueulasse, c'est un peu de la mendicité quoi. (...) Certains organisateurs (...) voulaient une facture parce qu'ils veulent la facture bien, qui va bien, mais ils s'en foutent de t'foutre dans merde, d'autres passent beaucoup par liquide parce qu'ils déclarent pas et voilà, et puis ça passe comme ça, y'a pas d'emmerdes avec la SACEM, y'a pas de traces, machin, après on a eu aussi des chèques, et puis ouais, des virements aussi, ça nous est arrivé, mais globalement c'est plutôt le liquide ouais. »

La conviction de Joshua d'être rémunéré de manière presque systématique pose question dès lors que le détail des transactions est explicité par Joachim : ce dernier entend par rémunérations celles qui s'opèrent selon un cadre légal, avec « contrat » et donc avec déclaration de la représentation. À l'inverse, son acolyte l'entend dans une acception beaucoup plus large, incluant des formats de rémunération moins réglementaires : les « factures d'asso », le *black*...

Il est alors possible de formuler différentes hypothèses pouvant expliquer ces apparentes divergences dans les manières d'appréhender la rémunération du travail artistique par celles et ceux qui le réalisent. La première piste de réflexion que les entretiens suggèrent est celle de l'intériorisation par certains artistes amateurs⁴²⁴ de schémas présumément normatifs relatifs au fonctionnement du spectacle vivant, où les conditions matérielles d'exercice seraient précarisées par essence. Il est alors possible d'entrevoir l'expression, sinon de l'acceptation, du moins d'une forme de résignation de ces artistes à évoluer dans un secteur économiquement contraint au sein duquel l'absence, l'irrégularité ou l'illégalité des déclarations et/ou des rémunérations serait la norme, d'autant plus qu'elles concernent aussi les artistes professionnels⁴²⁵, ce que les amateurs savent bien. Cette observation n'est pas sans faire écho aux travaux de Jérémie Sinigaglia, qui étudie en détail les formes de précarité observables chez les intermittents du spectacle⁴²⁶ et montre comment elles sont érigées en étendard du secteur artistique.

Convoquant Howard Becker et la théorie de l'étiquetage⁴²⁷, il décrit les conditions « objective[s]⁴²⁸ » de la précarité des intermittents « qui subissent une précarité de l'emploi dans un secteur économique lui aussi précaire » avant de présenter les

⁴²⁴ Cette tendance, comme celles qui suivront dans cette sous-partie, s'observe aussi chez certains artistes en voie de professionnalisation.

⁴²⁵ Voir à ce sujet le septième chapitre.

⁴²⁶ Précisons que les travaux de Jérémie Sinigaglia portent sur les intermittents du spectacle et non sur les artistes professionnels que nous étudions ici, mais nous nous autorisons le rapprochement au vu du fort taux de recours à l'intermittence du spectacle au sein de la branche professionnelle de notre cohorte (91%).

⁴²⁷ Becker, Howard S. « La théorie de l'étiquetage : Une vue rétrospective (1973) », *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, sous la direction de Becker Howard S, Paris : Éditions Métailié, 1985, pp. 201-237.

⁴²⁸ Sinigaglia, Jérémie. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Vincent Dubois, Université Paul Verlaine de Metz, 28 mars 2008, p.48.

mécanismes par lesquels la précarité devient « un symbole, un label⁴²⁹ » renforçant la mobilisation de ceux qui y sont confronté, à la fois dans et hors le régime de l'intermittence. De la sorte, il se pourrait que la faiblesse, l'irrégularité et/ou l'officiosité des rémunérations versées aux artistes ne soient des éléments constitutifs d'un *habitus* artistique au sens où les « visions du monde, des systèmes de références et de valeurs, orientant le comportement de chaque individu et donnant sens à l'action⁴³⁰ » incluraient la précarité comme composante. Ainsi, il arrive que les « avantages en espèces ou en nature » censés s'additionner avec une « rémunération de base » perdent leur caractère accessoire et *deviennent* la rémunération de base aux yeux de certains artistes. De la sorte, toute contrepartie proposée aux artistes amateurs est susceptible d'être vécue comme la rétribution du travail artistique, y compris si elle ne repose sur aucun fondement réglementaire.

La deuxième piste de réflexion est celle de la légitimation de l'activité artistique : se raconter comme étant « payé à quasiment chacun de [ses concerts] » semble pouvoir relever d'une volonté d'affranchissement par rapport aux *vrais* amateurs qui eux, ne sont jamais rémunérés, comme l'indique la loi LCAP mais comme l'indiquent aussi fortement les représentations sociales attachées au terme⁴³¹. Être rémunéré, aussi précairement et illégalement soit-il, peut donc constituer une première étape de qualification de la pratique aux yeux de certains artistes amateurs : leurs concerts ou leurs spectacles *valent*⁴³² quelque chose, cette valeur étant sanctionnée par l'intervention d'un tiers qui reconnaît le travail artistique effectué, même s'il le rétribue de manière très sommaire et/ou illégale.

Outre sa perception, la dénomination de la rémunération s'avère particulièrement éclairante et, là aussi, clivante. On observe en effet chez quelques artistes amateurs la convocation d'un vocabulaire spécifique désignant une réalité administrative inhérente aux professions artistiques, à travers l'emploi du terme « cachet ». Si le Larousse annonce

⁴²⁹ *Ibid.*, p.47.

⁴³⁰ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, sous la direction d'Anne-Marie Arborio et Olivier Martin, Paris : Armand Colin, 2015, pp.96-97.

⁴³¹ Voir les premier et huitième chapitres.

⁴³² Sur les liens entre valeur et rémunération dans le domaine artistique, voir Oguet, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, thèse de doctorat en études théâtrales, Université Rennes 2, janvier 2017, <NNT : 2017REN20007>. <tel-01458096> <NNT : 2017REN20007>. <tel-01458096>.

effectivement le cachet comme la « rétribution d'un artiste, d'un journaliste, pour une représentation, une émission, etc.⁴³³ », la plateforme *Movinmotion*, permettant l'externalisation de la gestion administrative, sociale et comptable des professionnels de la culture et de la communication⁴³⁴ avance une définition plus restrictive. Elle précise que le cachet, dans le cadre de l'intermittence du spectacle et donc dans le cadre du mode de professionnalisation privilégié au sein de notre cohorte, correspond à « un mode de rémunération utilisé pour l'embauche d'artistes en CDDU. C'est un mode de rémunération forfaitaire, qui n'est pas lié au nombre d'heures réellement travaillées⁴³⁵ ». L'appréhension du cachet est cependant rendue complexe par des réformes successives qui viennent en modifier l'articulation, sans oublier que

« la notion de cachet ne recouvre donc pas la même chose selon chaque organisme social. Si pour Pôle Emploi Spectacle (PES), un cachet = 12 heures, pour les autres organismes dont l'URSSAF, le cachet ne correspond dans l'absolu, qu'aux heures effectivement travaillées. Toutefois, dans le calcul de certaines cotisations basées sur le SMIC (complément maladie / alloc familiales), l'Urssaf considère qu'un cachet = 7 heures.⁴³⁶ »

Face à cette complexité et aux évolutions administratives, le cachet peut être difficile à appréhender d'un point de vue strictement administratif. Ce flou n'est peut-être pas étranger au fait que le terme puisse être employé dans une acception bien plus générale décorrélée de l'intermittence du spectacle, où le cachet vient désigner une contrepartie perçue en échange d'une représentation scénique, y compris sous des formes officieuses. James [*transi entrant / rock / 22*] confie ainsi :

« (...) nous on n'a pas, de tourneur, de manager, on n'a personne autour, on démarche nos dates nous-mêmes jusqu'à maintenant, après le but ça va être de passer un cran au-dessus maintenant, on en est là, et du coup ça fait que, ça peut arriver qu'on ait des cachets au black, parce que comme c'est pas assez élevé pour que ça fasse un Guso chacun, ça passe au black, euh, ça peut être ça, après c'est aussi des chèques asso parfois, mais sinon non, (...) on n'est jamais passés par des cachets correctement rémunérés on va dire. »

⁴³³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cachet/11966?q=cachet#11812>

⁴³⁴ La plateforme propose également des services attachés aux ressources humaines et à l'assurance : <https://www.movinmotion.com/>

⁴³⁵ *Movinmotion* (Yvan). « Rémunération des artistes : Qu'est-ce qu'un cachet ? », *Movinmotion* (blog), 22 avril 2019, <https://www.movinmotion.com/remuneration-artistes-cachet/>.

⁴³⁶ *Ibid.*

Tout comme Joachim [*amat / rock / 33*] qui précise que « les cachets vont sur le compte de l'association », James démontre que la notion de cachet peut être amenée à recouvrir des déplacements monétaires totalement étrangers à l'intermittence du spectacle et à ses modes de rémunération forfaitaire, en lien avec la « rétribution d'un artiste (...) pour une représentation » décrite par le Larousse. L'emploi du terme cachet par les artistes amateurs qui ne sont pas concernés par la rémunération forfaitaire qu'il désigne au sens le plus strict peut alors révéler plusieurs choses, à commencer par une éventuelle confusion quant aux modalités de rémunération réglementaires du travail artistique. Outre son caractère imprécis⁴³⁷, l'emploi du terme cachet par certains artistes amateur pourrait aussi signaler un désir d'identification et plus avant, d'intégration au secteur artistique. Marc Perrenoud écrit ainsi :

« Jouer, sous-entendu « en public », c'est exister comme musicien. C'est d'abord une construction, une lente élaboration puis à chaque fois une réaffirmation (voire une réinvention) de cette identité, devant témoins et juges. Dans une large mesure, seule la publicité de l'activité musicale autorise pleinement la perception de soi comme musicien et donne sens aux longues périodes d'appropriation individuelle et collective.⁴³⁸ »

De la même manière, il semble que les notions de rémunération et de cachet, dans la diversité de leurs acceptions, puissent être convoquées à des fins identitaires. Elles permettent, sinon de se vivre, du moins de se raconter en artiste du sérail, permettant d'affirmer son identité individuelle de musicien ou de comédien, mais aussi d'affirmer son appartenance au secteur artistique en mobilisant ses codes et son vocabulaire interne. Là où Jérémie Sinigaglia désignait la précarité comme constitutive d'un *habitus*, le cachet (réel ou alternatif) pourrait permettre la construction d'un *ethos* artistique au sens de « l'image que l'orateur construit de sa propre personne pour assurer sa crédibilité⁴³⁹ », se décrivant pleinement comme comédien ou musicien. Le cachet (comme mot plutôt que comme disposition administrative) serait ainsi l'un des marqueurs d'un *ethos* collectif où l'artiste, derrière le « je », désigne en réalité « une instance plurielle, un “nous”⁴⁴⁰ ».

⁴³⁷ Nous verrons en conclusion du prochain chapitre que la notion de flou a une importance toute particulière dans le cadre de la construction d'un univers commun relatif au spectacle vivant.

⁴³⁸ Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte, 2007, p.92.

⁴³⁹ Amossy, Ruth. « L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires », *Langage et société*, vol. 149, n° 3, 2014, p.13.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.23.

C'est ici que se dessine la rupture avec le panel professionnel de l'enquête : la notion de cachet y fait consensus et est toujours évoquée dans son acception administrative la plus stricte, sans qu'aucune fluctuation du terme ne soit observée. Analogiquement, la notion de rémunération est presque exclusivement convoquée pour décrire ses formes les plus réglementaires : à l'inverse de Victoire ou de Joshua, les artistes professionnels rencontrés redonnent aux avantages en nature leur rôle accessoire et ne considèrent ni les défraiements de repas et de transport, ni les paniers de légumes, ni les recettes de bar ou de billetterie comme des « rémunération[s] de base », tout au plus comme des « rémunération[s] variable[s] ». Les propos recueillis à ce sujet convergent par ailleurs dans le sens d'une lutte, d'une quête de reconnaissance et de valorisation du travail artistique, à l'image d'Yvan [*pro / rock / 36*], qui fait du processus de déclaration et de rémunération de ses prestations une condition *sine qua non* à leur réalisation :

« Nan, nous on, on a un point d'honneur là-dessus, vu qu'c'est notre métier tu vois, là pas plus tard qu'avant-hier, j'ai refusé une date, on voulait nous faire venir (...) pour un sandwich et une bière, j'ai dit non. J'ai dit non j'suis désolé, c'est notre métier ».

Ce type de témoignage se retrouve également chez les artistes en transition entre les modèles amateur et professionnel, comme en attestent les propos de Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*]:

« Aujourd'hui je m'autorise, à quelques exceptions près pour des œuvres caritatives, ou voilà, j'm'autorise aujourd'hui à dire non quand je ne suis pas payée. Parce qu'aujourd'hui je considère que j'ai entre guillemets assez prouvé que je travaillais, j'ai eu aussi, j'ai un CV qui est un p'tit peu rempli, et aujourd'hui j'en vis pas, de la musique pour l'instant, et j'me dis que c'est aussi un manque de respect de l'organisateur, et un jour j'me suis rendue compte, j'étais sur scène, c'était il y'a 4-5 ans, je chantais pour un fest-noz, pour une radio locale, et au moment où je chantais, je me suis rendue compte que j'm'ennuyais. J'me suis dit mais qu'est-ce qui se passe ? Et en fait, j'me suis dit à ce moment-là inconsciemment, bah ouais, je chante, j'suis pas payée, donc j'suis pas reconnue pour ce que je fais. Donc en fait on s'en fout de ce que je fais. Et là j'me suis dit, c'est terminé. Un peu de respect pour [les artistes]. »

Si ce qui est défini et vécu comme un cachet ou une rémunération semble pouvoir varier selon le positionnement statutaire des interrogés, allant dans le sens d'une dichotomie opposant l'amateur au professionnel, une autre hypothèse pourrait soutenir ces représentations diverses, à la faveur d'une organisation alternative des logiques

de marché, s'éloignant du système capitaliste et renouant avec les concepts de troc⁴⁴¹ ou de dons⁴⁴². Nous verrons plus loin que la joie de Victoire à la réception d'un panier de légumes ou d'une place de camping rejoint la volonté de Justin [*pro / fest-noz / 37*] de revenir à des formes moins figées et éventuellement moins officielles de rémunération, plus en phase avec une « fonctionnalité de la musique dans le quotidien ». Cette volonté politique s'affichant de part et d'autre de l'échiquier statutaire, elle atténue le point selon lequel la perception de la rémunération divergerait uniquement sur la base du statut de pratique des artistes. De plus, via les notions de rémunération et de cachet, les artistes amateurs témoignent d'« une affiliation symbolique aux mondes du spectacle », qu'ils soient dans une posture de *solidarité* avec les professionnels les plus précarisés, d'*apprentissage* des codes de l'univers « auquel ils aimeraient appartenir », ou d'« *intériorisation* des normes et des valeurs des membres d'un monde (le "groupe de référence")⁴⁴³ ».

Diversité des fréquences

« Le jeune homme souriait, toujours en retard, prenant à l'aise son emploi de simple amateur, qu'on ne payait pas, résigné à passer là un an ou deux pour faire plaisir à son père, le fabricant de soie de la rue des Jeûneurs. »

Émile Zola, *L'Argent*, 1891, p. 87.

⁴⁴¹ Le troc est parfois utilisé au sein même du secteur artistique, notamment dans le cadre de résidences, avec une mise à disposition d'un lieu de création en échange d'une représentation gratuite en sortie de résidence, sans que la pratique ne soit juridiquement valide. Voir à ce sujet

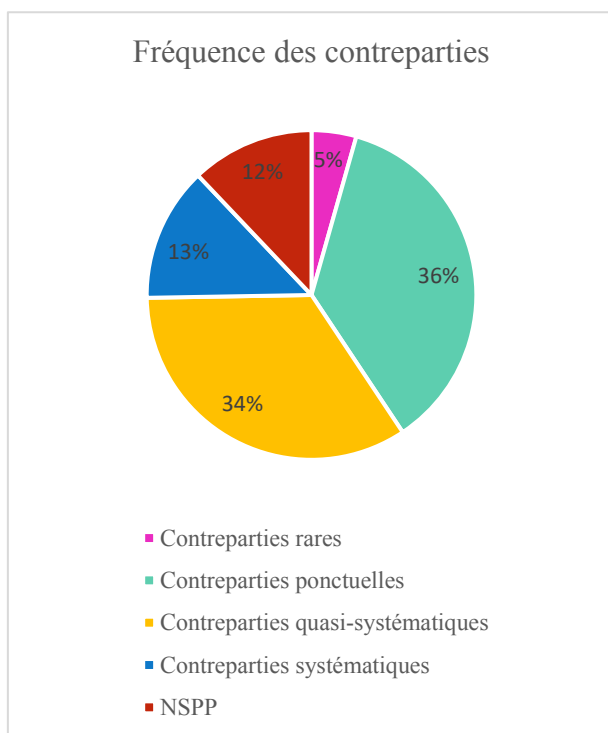
<http://www.becours.fr/fr/content/r%C3%A9sidence-d'artiste-et-troc> et

https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/cr-jij_2019-les_re_sidences_artistiques_dans_le_spectacle_vivant.pdf

⁴⁴² Veuthey, Chloé. « Chapeau, l'artiste! », *Le Courrier*, 23 août 2018, consulté le 8 mars 2021,

<https://lecourrier.ch/2018/08/23/chapeau-l'artiste-2/>.

⁴⁴³ Sinigaglia, Jérémy. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, op. cit, pp.182-183.



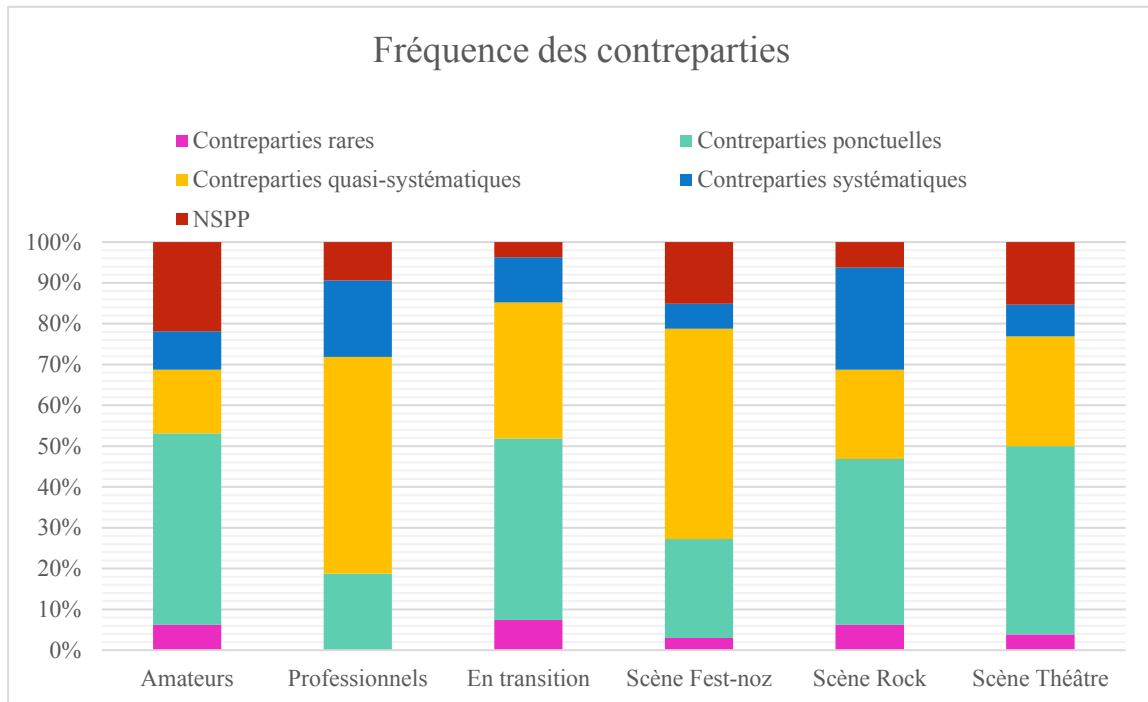
Ces précisions faites, l'étude pouvait s'attacher au recensement des diverses modalités de rémunération des artistes rencontrés. Nous avons prêté une attention toute particulière à entrer dans le détail des formes de rémunération, de manière à nous prémunir de tout défaut de compréhension qui pourrait être aisément induit via les représentations multiples préalablement décrites. Cette précaution méthodologique s'additionne à la volonté d'un recensement le plus exhaustif possible

de ce qui peut *faire office* de rémunération ou être perçu comme telle, à défaut parfois de l'être sur le plan strictement juridique.

Cette approche englobante nous a conduite à adopter dans les lignes qui vont suivre le terme *contrepartie* plutôt que rémunération, autorisant la prise en compte de pratiques et de représentations diverses sans risquer l'écueil administratif. Nous avons donc commencé par poser la question de la fréquence à laquelle revenaient ces différentes contreparties. Sur l'ensemble de notre panel, seuls deux interrogés sont exclus de cette question puisque ne pratiquant pas dans un cadre scénique et ne se faisant pas rémunérer par ailleurs pour d'autres types de prestation, leur pratique étant essentiellement exercée sur le mode du « jardin secret⁴⁴⁴ » décrit par Olivier Donnat, « où la passion fonctionne comme support d'une identité « pour soi » construite à l'écart des identités statutaires » et réservée à la plus stricte intimité⁴⁴⁵. Ainsi, près de la moitié des artistes rencontrés confient bénéficier de contreparties systématiques ou presque, contre seulement 5% d'artistes recevant de rares contreparties.

⁴⁴⁴ Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux* 2009/1, n° 153, p. 124, doi : DOI 10.3917/res.153.0079.

⁴⁴⁵ Notons que nous n'avons recensé dans ce travail que les contreparties venant sanctionner des représentations scéniques : nous n'avons pas évoqué les contreparties pouvant découler de sessions d'enregistrement, d'animation de masterclass ou d'activités d'enseignement.



Si la question de la déclaration administrative des représentations fait apparaître un clivage important au sein de la variable statutaire et des modalités plus uniformes selon les esthétiques observées, l'analyse de la fréquence à laquelle les contreparties sont proposées aux artistes fait apparaître des clivages importants au sein de ces deux axes d'observation. 71% des artistes professionnels confient que leurs représentations scéniques donnent lieu à des contreparties systématiques ou presque, soit presque trois fois plus que les artistes amateurs. Ils sont 18% à ne jamais se produire publiquement sans aucune contrepartie en retour, bien que 18 autres pourcents ne bénéficient que de contreparties ponctuelles. À l'inverse, l'irrégularité des contreparties concerne 53% des artistes amateurs, 5% d'entre eux les qualifiant de « rares », ce qui n'intervient jamais du côté professionnel de notre cohorte. Le prisme esthétique et disciplinaire dispense lui aussi des renseignements précieux, d'autant que les divergences qui s'articulent en son sein sont presque aussi marquées que celles décrites au creux du prisme statutaire. La scène fest-noz se distingue particulièrement en ce sens que les musiciens qui y évoluent sont plus fréquemment sinon rémunérés, du moins dédommagés lors de leurs prestations. Ils sont 27% à toucher des contreparties rares ou ponctuelles, contre 47% des musiciens rock et 50% des comédiens. La scène rock se dévoile ici comme la plus catégorique : non seulement la proportion d'interrogés ne se prononçant pas y est plus de deux fois plus

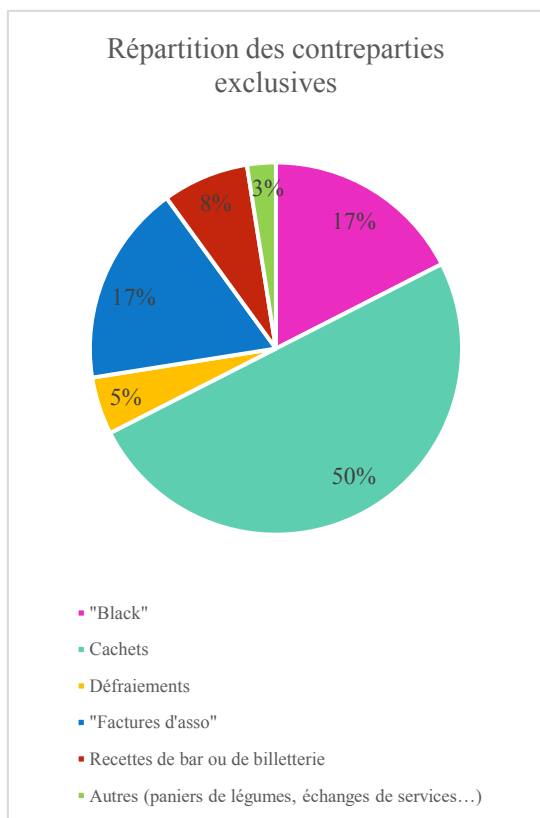
faible que sur les autres scènes, mais la systématisation des contreparties y est aussi 3,4 fois plus importante.

Diversité des formes

« An amateur can be satisfied with knowing a fact; a professional must know the reason why. »

Anonyme

Rappelons qu'à partir du moment où les artistes amateurs sont amenés à se produire sur scène, ils reçoivent au bas mot de *rarees contreparties*, là où la loi LCAP implique qu'*aucune rémunération* ne peut être perçue par eux. Il convient alors d'étudier les formes que peuvent prendre ces contreparties, et de voir si elles s'inscrivent plutôt dans des logiques de remboursements de frais autorisés par la loi précitée, ou si des formes de rémunération plus officielles interviennent également et trancheraient dès lors avec l'approche juridique des pratiques en amateur. Si 60% des artistes composant le panel de l'étude cumulent différentes formes de contreparties, les 40% restant n'ont accès ou recours qu'à un seul type de contrepartie, se répartissant comme suit :



Ce premier regard démontre la prévalence de la rémunération par cachet (entendu à présent dans son acception juridique stricte) au sein de la cohorte, puisque la moitié des interrogés n'a recours qu'à cet unique mode de rétribution. Le paiement en espèces glissées plus ou moins discrètement de la main de l'organisateur à la main de l'artiste arrive en seconde position, 17% des artistes rencontrés ne s'étant jamais vu proposer et / ou n'ayant jamais sollicité d'autres schémas de rémunération. À ces artistes se produisant « au black », selon la formule consacrée, se mêlent ceux jouant au *door deal* ou *door split*, système récurrent sur

la scène rock mais que l'on retrouve aussi au creux des témoignages de certains comédiens. Le concept, particulièrement prégnant et protéiforme⁴⁴⁶ outre-Manche et outre-Atlantique⁴⁴⁷, se situe à l'intersection du *black*, du pourboire et du *chapeau*.

Le principe est simple : l'organisateur de spectacle dispose à l'entrée de la salle un contenant (panier, tirelire) où chaque spectateur devra déposer la somme de son choix⁴⁴⁸, le geste conditionnant l'accès à la représentation. En fin de soirée, les artistes se répartissent la somme ainsi obtenue qui fait alors office de défraiement voire de rémunération selon la capacité du lieu, sa jauge et la générosité des spectateurs. Certaines formes de *door deal* comprennent parfois un minimum garanti : l'organisateur s'engage à verser une certaine somme à la formation afin qu'elle ne se déplace pas à perte, même si la recette de la soirée est minime. Si le terme de *door deal* revient fréquemment chez les représentants de la scène rock, certains comédiens interrogés décrivent le même

⁴⁴⁶ Goyzueta, Chris. « Promoter and Artist Deals and Settlements », *Making It with Chris G.*, 11 mai 2017, consulté le 10 mars 2021, <http://www.makingitwithchrisg.com/blog/deals>.

⁴⁴⁷ McDonald, Heather. « The Risks of a Door Split Deal With a Promoter », *The Balance Careers*, 31 juillet 2019, consulté le 10 mars 2021, <https://www.thebalancecareers.com/what-is-a-door-split-2460749>.

⁴⁴⁸ Il s'agit généralement d'un *prix libre*, mais les organisateurs conditionnent parfois l'accès à la salle avec un tarif minimum.

fonctionnement lors de performances données dans des bars, des restaurants ou chez l'habitant. Le vocabulaire et la temporalité de la collecte ne sont toutefois pas les mêmes : on ne fait pas de *door deal*, on *fait un chapeau*, ou on *joue au chapeau* (pratique héritée notamment des arts de la rue⁴⁴⁹), et la participation financière se fait en aval de la représentation, contrairement aux musiques actuelles. Le contenu du chapeau peut alors être l'unique contrepartie que percevra l'artiste, ou venir compléter un montant préalablement garanti par l'organisateur, qui s'en acquittera *au black*, selon ce que Jérémie Sinigaglia décrit comme « une contradiction importante » de « l'horizon d'émancipation [des artistes] par l'emploi » : « en raison du travail non déclaré, de la rémunération “au chapeau”, des pratiques de quête, etc., le travail dans le spectacle “déborde de l'emploi de toute part”⁴⁵⁰ ». Ces dispositifs peuvent toutefois être concentriques à l'emploi salarié plus officiel (même s'ils en « débordent ») lorsqu'ils sont mobilisés par des artistes désireux d'ouvrir ou de renouveler leurs droits au régime de l'intermittence : via *door deal*, *black* ou *chapeau*, ils tâchent d'accumuler assez de liquidités afin de pouvoir procéder, au besoin, à l'achat de cachets, comme l'explique Louise [*pro / théâtre / 47*] :

« (...) quand on jouait dans les cafés, on joue souvent au chapeau, et bon parfois les, souvent même les patrons mettent quelque chose dans l'chapeau, mais y'a pas... Faut faire 2 cachets quoi environ, 400€ quoi, donc euh, c'est rare qu'on ait 400€ un soir dans un café, donc euh... Donc il nous faut, p'tet parfois, 2 ou 3 dates dans un café pour avoir un cachet.⁴⁵¹ »

Quoiqu'il en soit, le recours au chapeau est illégal : le cabinet d'expertise comptable Com'Com, spécialisé dans les industries culturelles et créatives, l'inclue notamment dans sa « fiche expert » où ils dressent « une liste non exhaustive des principales zones de risques exploitées par l'Inspection du Travail », insistant sur le fait que « toute rémunération déguisée, notamment de type “au chapeau”, est interdite, quel

⁴⁴⁹ Dapporto, Elena, et Dominique Sagot-Duvaurox. « Chapitre I. L'archipel des arts de la rue », *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, sous la direction de Dapporto Elena, Sagot-Duvaurox Dominique. Ministère de la Culture - DEPS, 2000, pp. 35-82.

⁴⁵⁰ Sinigaglia, Jérémie. « Mathieu Grégoire, Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours) et Olivier Pilmis, L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pigo et de l'art dramatique. Paris, La Dispute, coll. « Travail et salariat », 2013 et Paris, Économica, coll. « Études sociologiques », 2013 », *Travail et emploi*, vol. 139, no. 3, 2014, pp. 105-108.

⁴⁵¹ Le processus d'achat de cachet n'est pas récent : il est déjà décrit dans l'article de Sandrine Garcia de 1997 sur la fraude forcée : Garcia, Sandrine. « La fraude forcée », *Actes de la recherche en sciences sociales, Genèse de l'État moderne*, vol. 118, juin 1997, p.81, doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1997.3224>

que soit le type de spectacle⁴⁵² ». De la même manière que les avantages en nature sont des accessoires de la rémunération, le contenu des *chapeaux* (devenus des *e-chapeaux* durant la crise sanitaire du covid-19⁴⁵³) ou des *door deal* n'ont de pourboires que le nom : là où ils sont censés être le complément⁴⁵⁴ à une rémunération de base, on repère aisément dans l'enquête qu'ils tendent à *devenir* la rémunération de base, échappant ainsi aux contraintes de la gestion sociale. Pour éviter la qualification en travail dissimulé (passible de « trois ans d'emprisonnement et 45 000€ d'amende⁴⁵⁵ »), les astuces sont légion : on citera par exemple le consultant / formateur Yann Métayer, intervenant lors de la treizième journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant dédiée aux risques et responsabilités de l'organisation d'événements artistiques, qui précise au sujet des spectacles et concerts donnés chez l'habitant : « le chapeau, vous le placez dans l'escalier (en dehors de l'appartement) à la sortie. C'est-à-dire pas avant la représentation ni pendant.⁴⁵⁶ »

Le recours à une facture d'association est un autre mode de rétribution revenant fréquemment au gré des entretiens, à égale proportion avec la rétribution effectuée « au black ». La création d'une association à but non-lucratif, dite loi 1901, est l'une des modalités de structuration de l'activité les plus récurrentes au sein du panel d'étude⁴⁵⁷. Souvent, elle se contente de transformer la personne physique en personne morale, cette entité juridique permettant d'ouvrir un compte en banque dédié où faire transiter les sommes perçues et dépensées sans interférer avec les comptes personnels des artistes. S'il s'agit d'une première étape témoignant parfois d'une volonté d'officialisation de

⁴⁵² Com'Com. « Contrôle de l'Inspection du Travail : Cas particulier des entreprises de spectacles (2nde partie) », *fiche expert n°12-1*, octobre 2015, consulté le 10 mars 2021, <https://comcom.fr/fiche/controle-de-inspection-du-travail-cas-particulier-des-entreprises-de-spectacles-2eme-partie/>.

⁴⁵³ Gervais, Suzanne. « Concerts en ligne : le « e-chapeau » ou la solidarité face à la gratuité », *France Musique*, 25 novembre 2020, consulté le 10 mars 2021, <https://www.francemusique.fr/emissions/musique-connectee/musique-connectee-du-mercredi-25-novembre-2020-89183>.

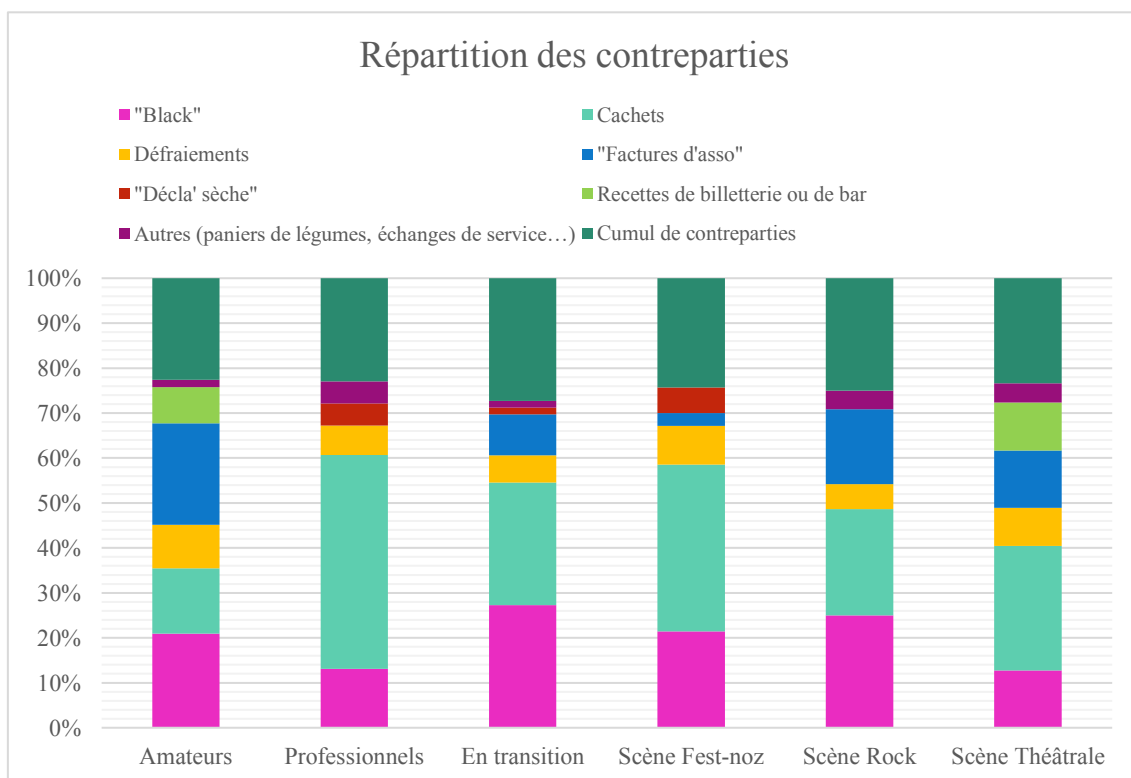
⁴⁵⁴ Movinmotion (Aurélia). « Rémunération aux pourboires dans le secteur du spectacle vivant », *Movinmotion* (blog), 21 janvier 2019, consulté le 3 mars 2021, <https://www.movinmotion.com/remuneration-pourboires-spectacle-vivant/>.

⁴⁵⁵ Voir la fiche pratique d'Artcena sur le off d'Avignon : <https://www.artcena.fr/actualites/vie-professionnelle/preparer-sa-venue-dans-le-off-davignon-un-nouveau-mode-demploi-dartcena>

⁴⁵⁶ Métayer, Yann. *Compte-rendu de la journée d'information juridique : Organisation d'événements artistiques : gestion des risques et responsabilités*, 14 mars 2011, organisation : Cipac, CND, CnT, HorsLesMurs, Irma, p.23, téléchargeable ici : <https://www.cnd.fr/fr/file/file/67/inline/13-gestiondesrisques.pdf>

⁴⁵⁷ Les travaux de Claire Hannecart sur les musiciens en Nord de France sont également structurés en association à 59% : voir Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., p.83.

l'activité puisque l'association devient aussi un outil, une interface servant à légitimer les rapports économiques avec les interlocuteurs extérieurs au groupe ou à la troupe. À titre d'exemple, il a été possible de collecter nombre de témoignages selon lesquels les négociations en termes de contreparties financières s'articulaient exactement de la même manière que pour un *door deal* ou une rétribution « au black », sans prise en compte des minima conventionnels ou des cotisations sociales, à la différence près que lorsqu'un accord est trouvé autour d'une somme à verser, l'organisateur demande ensuite à la formation de lui fournir une « facture d'asso », afin qu'il puisse justifier de cette dépense dans sa propre comptabilité, indépendamment du montant négocié : cette « facture d'asso » peut alors équivaloir (sur le plan numéraire) à une rémunération (par exemple au salaire net qui serait perçu par les artistes s'ils avaient été déclarés administrativement) ou plutôt à un défraiement. Cependant, les sommes faisant l'objet de ces facturations ne reposent pas toujours sur les forfaits ou conventions prévus par la loi ni sur de réels justificatifs, et les associations qui émettent ces factures ne sont pas toujours administrées de manière très réglementaire (fluctuation de l'activité dite commerciale, défaut de licence d'entrepreneur de spectacle, évitement des impôts commerciaux, non-inscription au répertoire des entreprises⁴⁵⁸...)



⁴⁵⁸ Voir : <https://www.economie.gouv.fr/entreprises/numeros-identification-entreprise>

L'analyse de la répartition des contreparties selon le prisme statutaire souligne la prépondérance de certains schémas de rétribution relativement attendus : les artistes professionnels ont plus recours aux cachets que les artistes amateurs mais n'ont jamais recours aux « factures d'asso », pourtant mobilisées de manière exclusive par près du quart des artistes amateurs interrogés, phénomène que l'on observe également pour les recettes de billetterie ou de bar (hors *door deal* et *chapeau*). Le positionnement statutaire de l'artiste semble ainsi corrélé à des types de rétribution privilégiés, sans que les résultats ne fassent apparaître de schémas si polarisés : le recours au « black », aux uniques défraiements et aux contreparties alternatives à l'image des paniers de légumes se retrouve dans chaque catégorie de pratique. L'appartenance au modèle amateur ou au modèle professionnel présente ainsi une certaine hétérogénéité en termes de pratiques de rémunération, cette dernière restant relativement mesurée avec une moyenne des étendues de 10% mesurée au sein de la variable. Les statistiques indiquent toutefois des tendances dominantes, des prédispositions inhérentes à chaque type de statut de pratique, bien qu'atténuée par une diversité partagée des modalités de rémunération confortant à nouveau le caractère nébuleux des modèles amateur et professionnel.

Le prisme esthétique et disciplinaire apporte un autre éclairage aux données collectées : si les écarts observés sont moins importants sur le plan statistique, avec une moyenne des étendues de 6%, il en ressort néanmoins que certaines formes de rétribution semblent fortement corrélées à l'esthétique pratiquée. La scène fest-noz se distingue ainsi par un plus fort recours aux cachets, qui est supérieur de 10 points à ce qui s'observe dans les autres catégories esthétiques, et par le phénomène des « décla' sèches », dont nous expliquerons le fonctionnement au cours du quatrième chapitre. À l'inverse, la scène rock se distingue par des cachets plus rares mais des factures d'association plus récurrentes, là où le théâtre s'affiche comme la seule discipline mobilisant les recettes de bar ou de billetterie comme mode de rétribution⁴⁵⁹. Il est enfin possible de repérer des manières de faire spécifiques au croisement des deux variables observées : les comédiens amateurs sont ainsi les seuls à constituer une forme de rémunération basée sur les recettes de bar et de billetterie, et les musiciens de fest-noz en voie de professionnalisation voire déjà

⁴⁵⁹ Les recettes de billetterie s'apparentent au *door deal* et au *chapeau*, avec pour nuance le fait que ces schémas ne reposent pas sur une réelle billetterie permettant la prévente de billets et donc l'estimation du risque, mais plutôt sur une logique de pourboires distribués sur le moment, parfois sans contremarque.

professionnels sont également les seuls à opter pour des « déclats sèches ». Qu'il s'agisse du positionnement statutaire de l'artiste ou de son répertoire de prédilection, l'étude souligne ainsi une diversité flagrante des modalités de rémunération commune à chaque catégorie de pratique et à chaque répertoire, au sein de desquels il est resté possible de distinguer des lignes directrices ou des orientations privilégiées.

Les données issues du volet qualitatif de l'étude tendent à souligner une responsabilité conjointe des artistes et des organisateurs quant au choix des modes de rétribution des prestations. Il a ainsi été possible de collecter des témoignages allant dans le sens d'un refus de la part de l'artiste de déroger au principe d'une rémunération en bonne et due forme, comme Monica [*pro / fest-noz / 33*] :

« Alors, ça, là-dessus c'est très très clair aussi, on est rémunérés à chaque date, on est déclarés à chaque date par le Guso, parce qu'on a tous les 4 des statuts différents, dont le trompettiste qui est intermittent, donc euh, de toutes façons lui, voilà, il a besoin d'ça, moi j'suis pas intermittente, potentiellement j'serai pas obligée de passer, voilà, j'pourrais très bien dire, oh allez, voilà, on fait le minimum en Guso et l'autre... Mais moi pour l'coup c'est ma, c'est mes principes de base de déclarer intégralement. Voilà. C'est, je refuse le black, dans tout... C'est ma philosophie. Pour l'enseignement, pour tout, c'est mon métier, donc, tout métier mérite salaire, et que pour moi c'est important... En fait pour moi, une déclaration, et une rémunération, est la reconnaissance d'un travail de professionnel. D'un métier quoi. (...) »

ou Jean [*amat / fest-noz / 23*], lorsque la question d'un éventuel recours au « black » lui est posée :

« Euh, c'est arrivé, maintenant je ne veux plus faire ça, parce que pour moi c'est une marque de respect pour le travail que nous on fait, enfin, c'est pas juste, euh, c'est un boulot, c'est un vrai boulot, donc euh... Donc c'est une marque de respect pour ce que nous on fait, une marque de respect pour sa propre personne, euh, oui j'ai, j'ai fait, mais je n'en fais plus. »

S'il s'agit ici d'une quête conjointe de reconnaissance et d'officialisation du travail artistique, d'autres, à l'instar de Fabien [*amat / rock / 30*] sont moins attachés à la forme de la contrepartie, du moment qu'il y en a une et que cette dernière permet de couvrir les coûts engagés par la prestation⁴⁶⁰ :

⁴⁶⁰ Notons que le financement de la pratique artistique et le remboursement des frais occasionnés par une représentation, y compris donnée par des artistes amateurs dans un cadre non-lucratif, est autorisé par la loi LCAP.

« Alors ça a été fait une fois légalement, donc une seule fois avec un contrat de travail et tout ça, sinon ça a toujours été, soit euh, un billet, soit un, avec l'asso. (...) Mise à part quand on a eu notre contrat d'travail chacun, toutes les autres fois c'était, on mettait tout sur le compte de l'asso, du groupe pour justement pallier les frais que le groupe, amène. (...) Ça fait déjà quelques années qu'on, refuse, 'fin qu'on, on fait pas d'concert si y'a aucune rémunération, mise à part vraiment c'est, c'est à 100 mètres de là où on répète, c'est, pour une bonne cause par exemple, si c'est pour une association par exemple, mais sinon... Nan, on fait pas d'concerts qui vont nous coûter trop d'argent parce que ben on pose des jours, on, investi du matériel, faut pas qu'ce soit non plus... »

La responsabilité de l'organisateur revient fréquemment dès lors que le sujet de la rémunération est abordé au cours des entretiens. Si certains refusent la négociation à l'image de Jean ou Monica, d'autres disent s'accommoder de conditions plus précaires. Patrick [*transi entrant / rock / 35*] exprime ainsi une forme de résignation quant à ses contreparties fluctuantes :

« C'est très aléatoire, ça dépend de c'que les gens veulent bien donner, euh... Les gens veulent rarement donner, parce que, parce qu'en fait ils, ou alors ils veulent donner dans certains contextes mais pas dans d'autres, euh... Ouais, c'est très aléatoire, ça peut aller du simple au double, ça peut aller d'zéro à... Au double, euh... Très souvent c'est même moi qui suis d'ma poche, notamment pour les créations, voilà.»

Plus encore, certains artistes associent à la nature de la structure organisatrice la raison pour laquelle ils peinent parfois à se faire rétribuer à hauteur de leurs espérances. Philippe [*pro / fest-noz / 43*] explique ainsi qu'il s'agit d'un

« (...) sujet délicat parce qu'on n'a pas un salaire fixe, on est souvent dans la négociation, y'a des dérapages dans le milieu associatif souvent, les gens sont pas forcément disciplinés là-dessus parce que ben, ils sont employeurs occasionnels, ils en prennent pas forcément conscience, et ils vont dire, bon ben c'est le même prix pour tout le monde, nous on refait le boulot depuis le début en disant que ben non, c'est un métier, etc. (...) »

Si Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] associe lui aussi la structuration associative et l'organisation occasionnelle d'événements au caractère fluctuant et alternatif des contreparties perçues : « (...) j'suis pas déclaré. C'est du black parce que les programmations sont associatives », Jessica [*pro / théâtre / 39*], insistant également sur la nature des structures organisatrices, s'étonne que les négociations les plus âpres aient lieu en-dehors de ces organisations bénévoles :

« Y'a beaucoup de mairies, ou même des hôpitaux, des foires, ou des gens qui m'ont contactée tout ça, mais vous voulez pas m'faire une facture ? Mais une facture, mais dans ce cas moi j'fais quoi avec une facture ? Tu m'payes pas en cachet, tu peux pas... (...) Même des mairies, ah oui oui, mais surtout les mairies. Oui les mairies, ah ben on n'a pas les moyens d'vous faire un cachet, vous n'avez pas plutôt, faites-nous vous une facture, ou une convention...»

Notons enfin que Jacques [*amat / fest-noz / 60*], qui chante depuis près de quarante ans, fait état d'une dégradation progressive des conditions de rétribution des artistes :

« Le fest-noz du festival on a une fiche de paie. C'est le seul ! L'enveloppe qu'il y a, c'est les frais quoi ! Frais de dép', frais d'hébergement, bon là j'suis chez des copains mais sinon... Restauration bah oui, j'crois qu'en faisant c'que j'fais j'ai gagné mon repas quand même... Fut un temps j'étais logé hein ! Par le festival, pour faire ça. J'avais une chambre d'hôtel, bah ils n'ont plus les moyens eux non plus, en plus maintenant avec les contraintes, tout ce qui est sécurité et tout, ils sont beaucoup plus impactés par ça... C'est un autre débat, mais ils ont pas les moyens ! »

Globalement, l'observation du rapport qu'entretiennent les artistes avec la sphère administrative et économique qui entoure leurs activités scéniques révèle de réelles disparités entre les modèles amateur et professionnel. Du côté de la nébuleuse amateur, nous retenons que les contreparties peuvent être rares, mais pas inexistantes dès lors que l'artiste monte sur scène. Mettons alors nos observations en regard des dispositions prises par la loi LCAP : 20% des artistes amateurs rencontrés dans le cadre de l'étude s'insèrent aisément dans ce cadre juridique, soit parce qu'ils ne perçoivent aucune rémunération (2%), soit parce qu'ils ne perçoivent que des remboursements de frais (10%), soit parce qu'ils perçoivent des recettes de billetterie (hors *door deal* – 8%). Les points de vigilance concernent alors le caractère réglementaire du cadre dans lequel ces contreparties sont distribuées (le remboursement de frais doit se faire sur justificatifs) et l'utilisation de ces ressources (les recettes de billetterie doivent servir à financer l'activité artistique). Pour les 80% restants, l'approche est plus délicate : soit les contreparties perçues peuvent revêtir un caractère ambigu vis-à-vis de la loi (les « factures d'asso » (22%) et le cumul de différents types de contreparties (22%) dont certaines ne sont pas réglementaires), voire un caractère illégal (le « black », 21%).

Par ailleurs, ces contreparties posent aussi la question de la définition de l'artiste amateur : une « facture d'asso » émise en respectant toutes les conditions juridiques

relève du contrat de cession d'un spectacle, et flirte ainsi avec la nébuleuse professionnelle majoritairement salariée ; les cachets mobilisés à 14% par les amateurs sont le mode privilégié de rémunération des artistes professionnels intermittents du spectacle. Que devient donc un artiste amateur percevant de « rares » cachets, à raison d'une ou deux fois par an, dans la mesure où il ne remplit plus le critère définitoire de non-rémunération prévu par la loi LCAP ? Jean Vincent, avocat au Barreau des Hauts-de-Seine et spécialiste du Droit de la propriété littéraire et artistique et du Droit du travail⁴⁶¹, avance le principe juridique suivant : *Ubi lex non distinguit, nec nos distinguere debemus*⁴⁶² (Là où la loi ne distingue pas, il n'y a pas lieu de distinguer). Il s'interroge alors sur la définition de l'artiste amateur posée par la LCAP, dénonçant ses « frontières mobiles » :

« la loi LCAP dit qu'est artiste amateur toute personne « [...] qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération » : deux critères dont le premier est grossièrement tautologique et dont le second s'avère très imprécis. Le second critère vise-t-il l'absence totale de rémunération au titre de la seule activité concernée (par exemple celle de choriste) ou au titre de toute activité d'artiste du spectacle (choriste, musicien, comédien, danseur, etc.) ? Vise-t-il l'absence de rémunération pendant l'année considérée, ou dans une période récente, ou au cours des cinq dernières années ? Vise-t-il l'absence de rémunération uniquement au titre du travail ou également au titre des droits de propriété intellectuelle ?⁴⁶³ »

L'artiste amateur recevant des cachets très ponctuels deviendrait ainsi, faute d'un bornage précis, un artiste professionnel aux yeux de la loi, ne remplissant plus le critère définitoire de non-rémunération. Mais qu'en serait-il aux yeux des professionnels qui *ne vivent que de ça* ? Aux yeux des organisateurs d'événements qui font habituellement appel à lui en qualité d'amateur ? La survenue même ponctuelle d'une contrepartie *légitime* ne serait probablement pas perçue par tous comme *légitime* : elle enclenche déjà le murmure de la concurrence déloyale sur le plan économique, laissant supposer que si elle entraînait *de facto* la requalification de l'artiste amateur en professionnel, elle se verrait opposer des arguments relevant de l'ordre du métier, de la compétence ou de la finalité de la pratique⁴⁶⁴. La perception par l'artiste amateur de contreparties (légales ou non,

⁴⁶¹ Nous l'avons rencontré à trois reprises au cours de ce travail.

⁴⁶² <http://www.iurisma.com/index.php/lexique-des-termes-juridiques/64-citations-juridiques-latines>

⁴⁶³ Vincent, Jean. « Artiste amateur et travail dissimulé : les frontières mobiles de la loi lcap », *Juris art etc.*, n°47, juin 2017, p.40.

⁴⁶⁴ Voir dans le chapitre 8 les critères de différenciation amateur / professionnel évoqués par la cohorte. Rappelons que l'attribution à l'amateur du terme *artiste* ne fait pas non plus consensus, comme vu en

qu'elles soient ou fassent office de rémunération) venant constituer « le trésor de guerre⁴⁶⁵ » servant à financer la pratique artistique et son développement est-elle pour autant un indicateur du « faux amateurisme⁴⁶⁶ » dénoncé par les syndicats de professionnels⁴⁶⁷ ?

Une fracture temporelle

« Although professionals are able to extract a considerable amount of wealth from amateurs, few stock pickers, if any, have the skill needed to beat the market consistently, year after year. »

Daniel Kahneman

La question du temps nous a semblé une entrée pertinente quant à la circonscription des nébuleuses amateur et professionnel pour deux raisons : d'abord parce que le temps passé à créer recouvre une « importance symbolique » permettant aux « artistes, y compris les moins visibles socialement, de revendiquer une forme de reconnaissance sociale et professionnelle⁴⁶⁸ », pouvant dès lors apparaître comme un critère définitoire de la professionnalité. Ensuite, le temps s'érige en élément important de la sociologie du travail, en gage d'opposition à la sociologie du loisir en ce sens qu'il vole à la productivité et à la valeur économique un « temps gaspillé »⁴⁶⁹ : les questions temporelles ont donc toute la potentialité de révéler un clivage profond entre l'amateur qui *s'amuse* et le professionnel qui *travaille*, d'autant que le premier est souvent soumis

introduction. La requalification en « artiste professionnel » serait alors susceptible de générer des réticences semblables.

⁴⁶⁵ Selon le mot de Guillaume Trombetta du collectif La Mécanique (Dinan), lors de la rencontre *Les pratiques en amateur à l'épreuve de la crise sanitaire* organisée par Supermab, le 27 janvier 2021.

⁴⁶⁶ Vincent, Jean. *op. cit.*, p.39.

⁴⁶⁷ Voir la pétition portée par le SFA et le SNAM-CGT : https://www.change.org/p/mesdames-et-messieurs-les-parlementaires-ne-votez-pas-la-casse-de-nos-m%C3%A9tiers?recruiter=31775750&utm_source=share_petition&utm_medium=facebook&utm_campaign=share_page&utm_term=des-lg-no_src-no_msg&fb_ref=Default

⁴⁶⁸ Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, vol. 59, no. 2, 2015, p. 196.

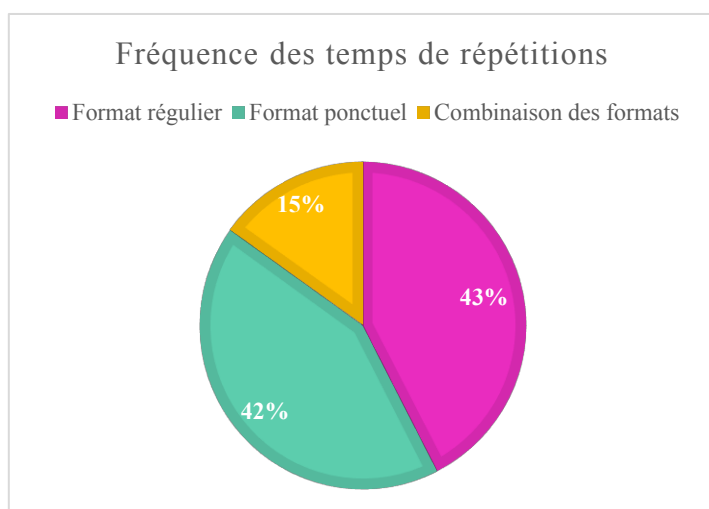
⁴⁶⁹ Moulin, Raymonde, citée par Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. « Introduction », *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s.*, sous la direction de Sinigaglia-Amadio Sabrina, Sinigaglia Jérémy, Ministère de la Culture - DEPS, 2017, p.12.

à des contraintes fortes en termes d'emploi du temps puisqu'étant, le plus souvent, investis par ailleurs dans une autre activité professionnelle⁴⁷⁰.

Modalités de répétitions : de la régularité à l'arythmie

« Turning pro is a mindset. If we are struggling with fear, self-sabotage, procrastination, self-doubt, etc., the problem is, we're thinking like amateurs. Amateurs don't show up. Amateurs crap out. Amateurs let adversity defeat them. The pro thinks differently. He shows up, he does his work, he keeps on truckin', no matter what. »

Steven Pressfield.



Nous nous sommes d'abord intéressée à la fréquence des répétitions, cherchant à savoir si l'organisation de ces dernières pouvait révéler des écarts majeurs dans les manières de faire. Les résultats obtenus à l'échelle de la cohorte désignent deux modèles

organisationnels : la répétition se tenant à des intervalles réguliers, qui est le plus souvent un rendez-vous hebdomadaire ou bimensuel, et la répétition ponctuelle, qui intervient généralement de manière à répondre à un besoin précis. Outre leur fréquence, ces modèles se distinguent aussi l'un de l'autre par leurs durées : la répétition régulière est ainsi plus courte que la répétition ponctuelle, la première se comptant généralement en heures là où la deuxième se compte en journées. Nous avons précédemment repéré que le terme *cachet* pouvait désigner des réalités différentes selon son énonciateur.

⁴⁷⁰ Au sein de notre cohorte, tous les artistes amateurs sont en activité professionnelle au moment de l'entretien, à l'exception de trois personnes retraitées et d'une personne en recherche d'emploi (voir le tableau des professions occupées en annexe).

De la même manière, les artistes que nous avons rencontrés ont souvent recours au terme *résidence* pour évoquer les formats de répétition irréguliers. Là encore, il convient de distinguer la résidence entendue dans une acception large telle qu'elle est perçue et vécue par les artistes, et la résidence entendue au strict sens administratif. L'étude coordonnée par Annie Chevrefils Desbiolles et publiée en mai 2019 par le Ministère de la Culture définit les résidences d'artiste comme suit :

« des actions qui conduisent un ou plusieurs artistes d'une part, et une ou plusieurs structures, institutions ou établissements culturels d'autre part, à croiser pour un temps donné, leurs projets respectifs, dans l'objectif partagé d'une rencontre avec le public.⁴⁷¹ »

Les artistes rencontrés ne font généralement pas apparaître cette idée de collaboration entre une structure accueillante et une équipe artistique, ni de finalité commune avec un tiers. Lorsqu'elle est convoquée au cours des entretiens, la notion de résidence ne semble donc pas s'articuler autour d'une coopération d'aucune sorte avec une équipe ou une structure tierce, mais retenir uniquement le « temps donné » des résidences entendues au sens administratif, qu'ils soient amateurs ou professionnels.

Ces précisions sont nécessaires pour mieux se repérer au sein des discours des artistes, qui les convoquent fréquemment, à l'image de Walter [*transi sortant / rock / 39*] :

« Alors moi j'aime de moins en moins les résidences, même si ça peut être utile, pour moi c'est un travail continu donc euh, j'suis très attaché à une, deux, trois répèt' par semaine plus un p'tit peu de temps de jeu, une demi-heure, une heure par-ci par-là, quand j'peux, euh... C'est, pour moi c'est 10 fois plus efficace que des résidences d'autant plus que ça correspond plus à ma vie de famille aujourd'hui plutôt que de m'isoler pendant 3 semaines dans une résidence (...). J'suis très attaché à la répèt' hebdomadaire et plus hein, une répèt' hebdomadaire pour moi c'est le strict minimum. (...) Après je m'octroie des moments où pendant 2 mois, je joue pas de batterie »

Parmi les 43% d'artistes adoptant le modèle des répétitions régulières, c'est effectivement la rencontre hebdomadaire qui est privilégiée pour plus de la moitié d'entre eux, à raison d'une à deux répétitions par semaine. À ces temps de travail récurrents et sensiblement immuables s'ajoutent parfois, en complément et non en substitution, des répétitions plus

⁴⁷¹ Chevrefils Desbiolles, Annie, et Elena Dapporto, Sandrine Mahieu, Sylvie Sierra-Markiewicz, Nicolas Vergneau. « La résidence d'artiste, un outil inventif au service des politiques publiques », *Étude pluridisciplinaire*, Direction générale de la création artistique, Service de l'inspection de la création artistique, mai 2019, p.28.

ponctuelles : une répétition supplémentaire toutes les deux semaines, un dimanche entier par mois, un week-end de travail par semestre, une semaine entière à l'occasion de congés posés en simultanée... Ce tierce modèle concerne 15% des interrogés. Les artistes privilégiant les répétitions plus ponctuelles font état d'une organisation des temporalités de travail basées sur les échéances de la formation, « en fonction d'un objectif » selon le mot de Lionel [*pro / rock / 26*], telle que la composition d'un répertoire nouveau ou la création d'un nouveau spectacle. Ce protocole est mis en place par le groupe dans lequel Lucas [*pro / fest-noz / 33*] évolue, en sus d'une répétition bimestrielle : « On fait les gîtes aussi pour faire d'la composition, là c'est 4 semaines par an où on s'trouve vraiment tout l'temps, on mange ensemble, on compose, on vit ensemble... ». Le planning de répétitions peut aussi se baser sur les représentations à venir, comme le conçoit Gilbert [*amat / fest-noz / 45*] :

« (...) c'est plutôt en fonction des dates, si on a une date généralement on fait une p'tite répe avant, et puis de temps en temps on se voit, parce que si on joue pas souvent, on se voit pour voir des nouveaux morceaux mais voilà, c'est pas très régulier. »

L'irrégularité des répétitions peut relever d'un choix de la part des artistes, qui font état d'une évolution de leurs méthodes de travail et trouvant le schéma ponctuel plus pertinent à ce stade de leur développement artistique. Philippe [*pro / fest-noz / 43*] confie ainsi répéter :

« Très peu. Ouais, maintenant très peu, parce que, j'suis arrivé à un stade où j'ai beaucoup beaucoup de vocabulaire musical, qui s'est entassé au fil du temps, (...) de manière à rebondir sur d'autres répertoires et d'autres groupes, ce qui fait que j'avance assez vite, (...) tout seul, à la maison. Et les répé', c'est moins fréquent qu'au début, faut reconnaître que, y'a des codes comme ça. On répète très peu avec [*nom du groupe*], mais quand un a une composition, on se retrouve, on la joue, ça demande pas un effort hebdomadaire quoi. Tu vois ? Ca va assez vite. Les répé' sont nombreuses quand y'a un nouveau projet. Ce qui est un peu logique, mais avec le temps, non, chacun fait un peu... »

Tout comme Matthieu [*amat / fest-noz / 60*] :

« Aujourd'hui elles sont en fonction des projets, à une époque on fonctionnait pas comme ça, on répétait pour arriver à faire quelque chose de potable, d'entendable, aujourd'hui, c'bagage-là il est là, on fait par projet. Et quelques fois quand on a un concert qu'on n'a pas fait depuis longtemps, on va l'refaire entre nous quoi. (...) »

Si ces témoignages semblent refléter une articulation sereine des temps de pratique plutôt aléatoires, ils sont source de frustration pour d'autres artistes. Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] précise alors :

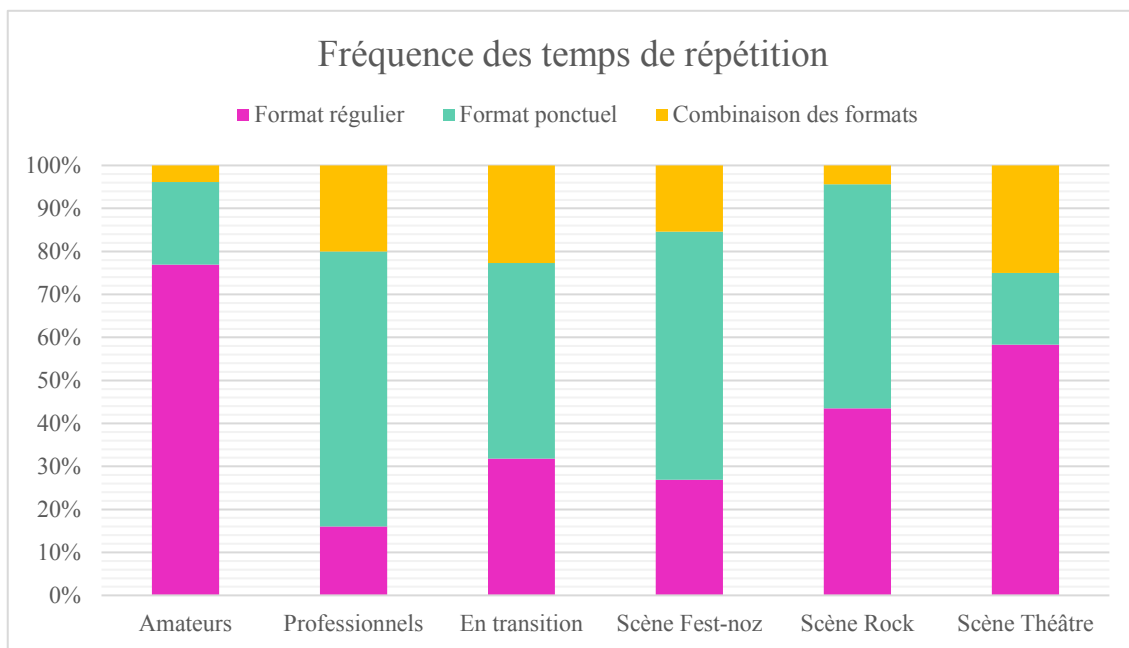
« Eh ben c'est quand les copains peuvent ! Parce qu'avec c'qui s'passe au niveau d'la musique trad, plus personne n'est disponible pour faire d'répétitions, parce que tout l'monde s'retrouve avec une surcharge de travail personnel parce qu'ils doivent faire des remplacements à gauche ou à droite, donc les gens sont d'moins en moins, disponibles (...) »,

ce que confirme Baptiste [*pro / fest-noz / 35*], ayant :

« Neuf projets ! T'imagines ? On peut pas répéter... L'idéal, ce serait (...) comme dans les années 90 (...) j'parle encore pour le fest-noz hein, (...) tous les jeudi, c'était répé'. (...) Moi, avec neuf formations, c'est pas possible de faire ça. Déjà parce qu'il n'y a pas assez de jours dans la semaine pour chaque groupe, et puis, tu peux pas, enfin, c'est impossible. Donc du coup là, si t'as un concert le 10 du mois, bah tu vas répéter le 9, t'appelles tes collègues, bon, on répète le 9, et on bosse à la maison chacun de notre côté, et puis le 9 on se fait un filage, et puis voilà. Mais c'est chiant hien ! J'aimerais bien moi, répéter une fois par semaine avec mes potes. »

Cette irrégularité subie des temps de répétitions peut aussi être la résultante de l'éloignement géographique des membres d'une même formation, ce dont 5% des artistes rencontrés doivent s'accommoder. Noémie [*amat / rock / 29*] confie :

« (...) là avec mon groupe actuel c'est par session parce qu'on n'est pas dans la même ville. Donc c'est des sessions de 4 jours et après y'a pas pendant plusieurs mois, des fois. Mais le mieux, c'est quand même que ce soit régulier. En répétition hebdomadaire ou toutes les deux semaines. »



Une fois ramenées aux prismes d’observation choisis pour l’enquête, les données montrent des divergences très marquées quant à la mise en place des temps de répétitions selon le statut de pratique des artistes, avec une moyenne des étendues de 41%. Les formats réguliers de répétition semblent ainsi être l’apanage des artistes amateurs, privilégiés par 77% d’entre eux. Ils ne sont que 19% à avoir recours à des formats plus dispersés dans le temps, ces derniers étant à l’inverse la modalité de répétition la plus répandue chez les artistes professionnels, à hauteur de 64%. Ludovic [*pro / rock / 36*] érige ainsi sa fréquence de répétition au rang de critère définitoire de la professionnalité :

« C’est très en fonction des échéances, et ça je pense que c’est très propre aux professionnels justement ! (rires). Répéter toutes les semaines dans un projet professionnel c’est impossible, enfin moi j’ai pas encore réussi à l’faire quoi. »

Les artistes professionnels ont quatre fois moins recours que les amateurs aux répétitions régulières exclusives, mais ils sont 20% à opter pour une combinaison des modalités de répétitions, ce qui peut être l’expression quantitative de la volonté de régularité observée précédemment. Ce cumul entre répétitions hebdomadaires et périodes de travail ponctuelles s’explique aussi par la mixité statutaire intrinsèque à certaines formations rassemblant des membres amateurs et des membres professionnels. Ainsi, 8% des artistes professionnels (ou en voie de professionnalisation) cumulant les formats de répétition ont

précisé que ce cumul prenait racine au cœur de *collaborations* amateurs-professionnels.

Alison [*pro / théâtre / 31*] explique :

« Ben quand j'ai, quand j'travaille avec des gens qui sont pas professionnels justement, (...) là il faut une régularité, il faut qu'ce soit hebdomadaire, faut s'voir régulièrement et généralement euh, le même jour d'la semaine à la même heure, et forcément quand tu travailles avec des gens qui ont un autre boulot à côté, ou tout simplement qui ont des enfants, tu peux pas mettre les répétitions en journée, ni en semaine, donc ces projets-là sont hebdomadaires, et après j'ai des projets, quand on part en créa' avec une compagnie, on n'est que des pro, ben on va faire 3 semaines et ça va être du lundi au vendredi de, de 9h à 18h quoi. »

Cette condition est précisément vécue comme une contrainte par Vincent [*pro / théâtre / 42*] :

« Quand j'travaille avec des professionnels c'est par blocs, (...) et c'est important, j'aime bien travailler comme ça, par contre quand j'travaille effectivement avec des gens dont c'est pas l'métier, et beh je suis obligé de temps en temps, de, de négocier encore avec ça et de dire bon, on s'voit une fois par semaine quoi. Mais c'est hyper contraignant, (...) j'ai pas envie que ça prenne trop de place dans mon emploi du temps, et que je ne puisse plus avoir ces temps-là de blocs, euh... De création quoi. »

Précisons que ce clivage statutaire a un écho disciplinaire plus modéré mais notable, avec une moyenne des étendues de 30%. Le théâtre se distingue ainsi fortement des esthétiques musicales observées, par un recours nettement inférieur aux répétitions ponctuelles, qui représentent seulement 17% des modalités de travail, contre 58 et 52% pour les scènes fest-noz et rock. Plus encore, l'analyse qualitative dévoile des volontés disparates entre les artistes, les musiciens exprimant un désir de régularité plus prononcé que les comédiens, qui semblent avoir une préférence pour les formats de répétitions plus ponctuels mais aussi plus longs. Ainsi, là où Jérôme [*transi entrant / rock / 34*] explique que « l'idéal serait d'réussir à trouver des temps fixes, parce que la régularité ça crée plein d'choses », et où Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*] estime que l'irrégularité des rencontres ne « vaut pas une cadence de répétition fixe, (...) moins efficace », Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] exprime un souhait tout à fait opposé :

« Pour l'instant justement on est sur quelque chose d'hebdomadaire, tous les jeudis, et j'espère que, bah là par exemple on part en résidence dans 3 semaines, et j'espère que ça va s'passer comme ça parce que je trouve ça plus productif d'être vraiment en immersion, que de se voir toutes les semaines, mais le côté toutes les semaines c'était euh, on était quelque part obligés, rapport à nos

emplois du temps à chacun, vu qu'on est dans plein de choses différentes, chacun, pouvoir se dire, on garde quand même ce contact toutes les semaines quoi. »

Si la temporalité des répétitions est source d'écarts majeurs entre pratiques en amateur et professionnelles et qu'elle témoigne aussi de divergences fortes sur le plan disciplinaire, des différences se mesurent aussi sur le plan esthétique : les musiciens rock répètent plus régulièrement que les musiciens de fest-noz, dans des proportions variant de 44% à 27%. Ils ont en revanche quatre fois moins recours au cumul des modalités de répétition. Au-delà des considérations personnelles et conjoncturelles mentionnées ci-dessus et pouvant expliquer ce contraste, une étude menée selon une approche musicologique pourrait générer d'autres indices, et notamment l'existence d'une corrélation entre la nécessité de répétition régulière et le répertoire joué. La répétition des thèmes musicaux, la prépondérance de l'immersion, de la tradition orale et du jeu à l'oreille, la stabilité rythmique inhérente à la présence de danseurs tout comme la tradition du *bœuf* ou de la *session* sont autant d'éléments qu'il conviendrait d'explorer afin d'explicitier plus en profondeur les raisons pour lesquelles les représentants de la scène fest-noz se distinguent. Précisons enfin que si les temps de répétition distinguent amateurs et professionnels, l'étude des lieux de répétition serait susceptible de convoquer des écarts similaires : les travaux de Fabien Bergès sur le théâtre montraient en 1999 que les troupes amateurs répétaient en un lieu unique (souvent prêté par la mairie) et faiblement équipé pour le travail artistique (salles polyvalentes), là où les professionnels étaient plus mobiles et privilégiaient des lieux mieux dotés en termes d'équipement son et lumière⁴⁷².

Temps consacrés : des volumes et des (dis)continuités

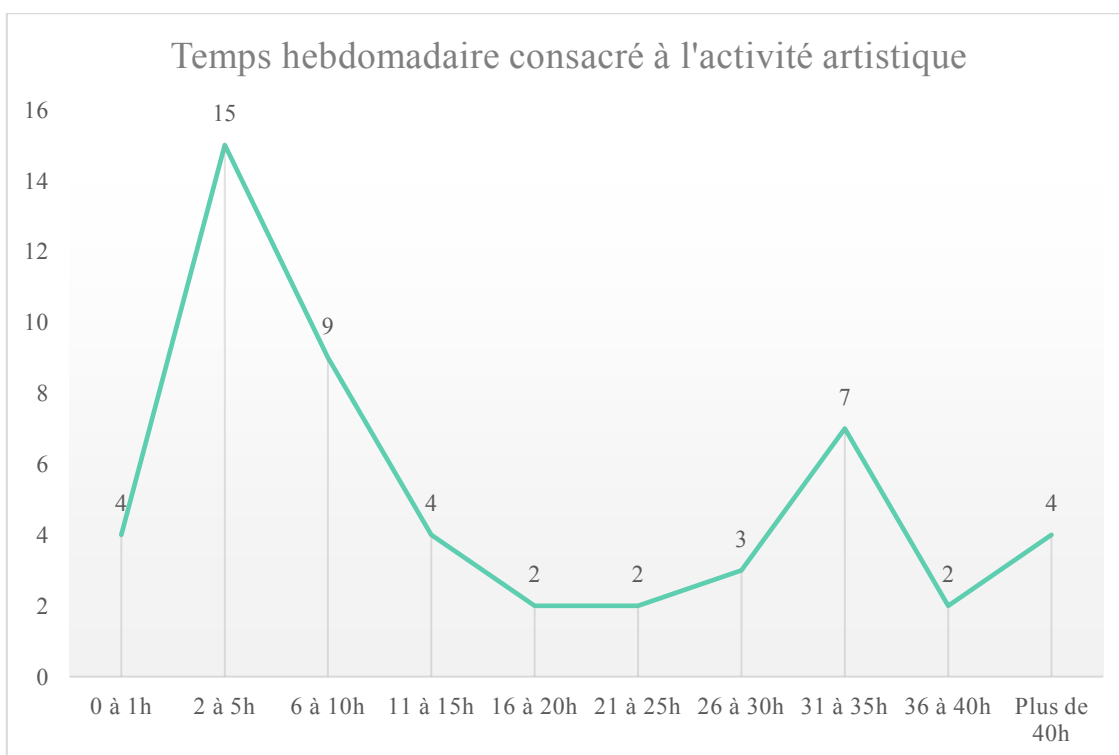
« *Remember that time is money* »

Benjamin Franklin

L'étude s'est ensuite attachée à cerner le temps accordé à la musique ou au théâtre à l'échelle d'une semaine-type. Seule la moitié de la cohorte s'est avérée en mesure de communiquer des données chiffrées nous permettant d'isoler des tendances, la seconde moitié des interrogés précisant qu'il leur était impossible de nous fournir une estimation

⁴⁷² Bergès, Fabien. *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie, École Normale Supérieure de Cachan, Université de Paris X – Nanterre, septembre 1999, p.18.

du nombre d'heures alloué à leur activité artistique, en raison de facteurs qui seront traités ci-dessous. Cette métadonnée s'est avérée révélatrice, puisque les artistes amateurs sont ceux ayant le moins de difficultés à estimer leur temps de travail artistique hebdomadaire : ils sont 73% à avoir donné un ordre d'idée chiffré, contre 35% pour les professionnels et 51% pour les artistes en transition. Le théâtre se distingue également par une plus grande facilité à quantifier le temps consacré à la pratique, avec 78% de données chiffrées contre 42% pour la scène fest-noz et 51% pour la scène rock. Les données collectées sur ce point sont donc présentées sous forme de courbes indiquant non plus la répartition des réponses en pourcentage mais la valeur absolue représentée par chacune dans notre panel, dans un souci de précision méthodologique.⁴⁷³



⁴⁷³ Lorsqu'un nombre d'heures a pu être indiqué, il n'a cependant pas toujours pu être répertorié en l'état, soit parce qu'il était formulé sous la forme d'un ordre d'idée (« entre 2 et 4 heures par semaine »), soit parce qu'il indiquait une unité de mesure différente (« 20 minutes par jour du lundi au vendredi »). Afin d'aboutir à des données comparables, il a été nécessaire de ramener toutes ces indications à une même échelle de temps, ici hebdomadaire, mais aussi d'objectiver les ordres d'idée, pour lesquels nous avons sélectionné la valeur médiane. Si à la conception du guide d'entretien, il était surtout question de comptabiliser les temps de pratique artistique, et donc les temps de jeu, il s'est immédiatement avéré que les répondants comptabilisaient également le temps alloué aux activités connexes que représentent les tâches administratives, de production, de communication ou de diffusion.

Les résultats ainsi obtenus indiquent deux volumes horaires prépondérants : entre deux et dix heures d'activité artistique hebdomadaire, avec une majorité de répondants indiquant consacrer deux à cinq heures par semaine à la musique ou au théâtre, puis un deuxième volume horaire concentrant trente-et-une à trente-cinq heures d'activité musicale ou théâtrale⁴⁷⁴. Aux extrêmes de cette courbe, l'on rencontre Stuart [*amat / rock / 34*], qui estime conférer « deux heures par mois, grand maximum » à sa guitare, ainsi que Pascal [*amat / rock / 42*], pratiquant le même instrument et y conférant une dizaine d'heures chaque mois, « quand ça [le] prend ». À l'autre pôle, se tiennent deux musiciens et deux comédiennes, tous professionnels ou en sortie de professionnalisation, qui indiquent consacrer entre cinquante et soixante heures à leur discipline par semaine. Ces personnes indiquent que ce volume conséquent est dû à la multiplicité des tâches qui leur incombent au-delà du seul jeu artistique, exacerbé par l'absence de réelle période de repos ou de vacances. Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] décrit ainsi sa journée type :

« Je travaille minimum tous les jours entre 4 et 5h mon instrument, pas plus, ça sert à rien. J'ai toujours fait ça, depuis très longtemps, ça fait partie d'mon hygiène de vie. L'matin en gros, j'fait du sport, parce que j'vieillis tu vois, j'fait du sport pour euh, comment dire, pour éviter les problèmes de tendinite, de dos, les problèmes de machin tout ça, après j'travaille la flûte, 2/3h l'matin, l'après-midi pareil, et après y'a toute la recherche de contrats, là j'parle même pas d'répétition, j'parle juste que de travail personnel. Après les contrats, ça dépend, c'est des périodes, mais au minimum j'dirais 3-4h par jour (...) Au moins 8h par jour, mais c'est beaucoup plus que ça. Si j'fait l'bilan sur une semaine, j'dirais 50h par semaine, mais toute l'année ! Y'a pas d'vacances ! »

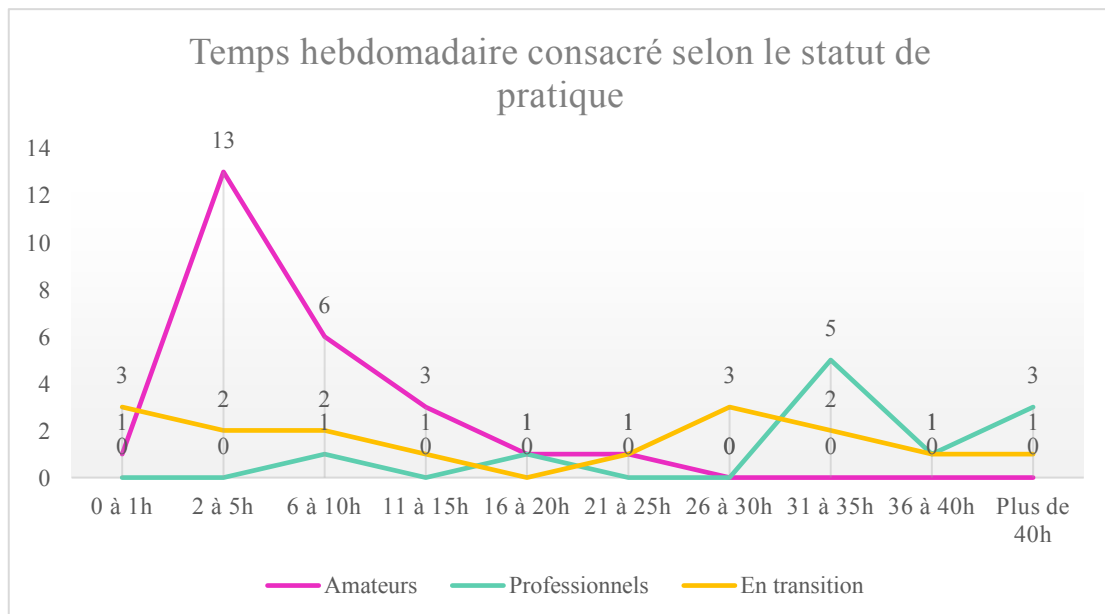
Justin [*pro / fest-noz / 37*] insiste lui aussi cette multiplicité des tâches que requiert l'activité artistique :

« Entre 4h et 5h de musique par jour et après le reste c'est que d'administratif, euh, d'la préparation d'tournées, d'la préparation du démarchage, euh, du, il faut faire ton Pôle Emploi, pfff... Et après entre 4 et 5h, que d'suivi, d'appels, de coups d'téléphone, de t'en es où, de prévoir les répé', de prévoir, des feuilles de route... (...) d'entretenir du réseau, d'aller voir des spectacles, d'être en permanence en mode commercial, voilà... »

là où Jessica [*pro / théâtre / 39*] confirme le caractère continu de l'activité :

⁴⁷⁴ En guise de comparaison, les travaux de Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia estiment à quarante-quatre heures hebdomadaires le temps de travail des musiciens et des plasticiens : voir Sinigaglia-Amadio, Sabrina et Jérémy Sinigaglia. « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, vol. 59, no. 2, 2015, p.199.

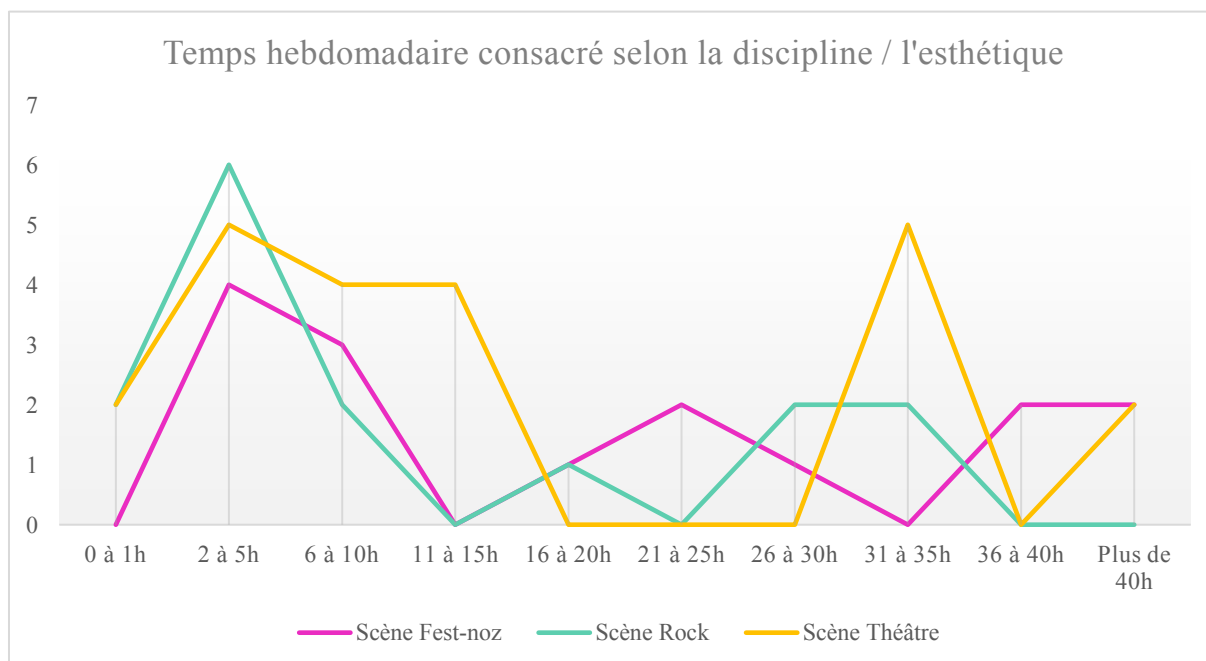
« Oh ben on explose les 35h ouais, là on les explose totalement ! (rires) Surtout cette année, ça m'est arrivé de travailler tous les jours, et de faire tous les jours du théâtre, deux semaines d'affilée sans aucun jour de repos (...) »



L'attention portée au statut de pratique des répondants abouti à un résultat sans équivoque : les deux pôles observés précédemment correspondent de manière presque parfaite à un modèle amateur d'une part, avec un volume hebdomadaire de pratique presque limité à une dizaine d'heures de musique ou de théâtre, et à un modèle professionnel d'autre part, avec un volume horaire trois fois plus conséquent. Quelques exceptions émergent tout de même, avec cinq artistes amateurs consacrant entre dix et vingt heures de leur temps à leur activité artistique, et deux artistes professionnels se limitant à vingt heures hebdomadaires. Il convient néanmoins de rappeler que les artistes amateurs ont été plus à-mêmes de fournir des données chiffrées que les professionnels, et qu'il convient donc de se référer plus aux schémas émergents des résultats qu'aux valeurs indiquées, et de les considérer comme des indices plutôt que comme des situations.

De plus, le fait que les artistes amateurs aient été plus en mesure de quantifier le temps qu'ils consacrent à la musique ou au théâtre pourrait être interprété comme une métadonnée corrélée au statut de pratique : tous les amateurs rencontrés au cours de l'étude exerçant par ailleurs une activité professionnelle autre que le théâtre ou la

musique, cette dernière serait nécessairement cantonnée au temps libre conquis sur le temps de travail. Pourtant, nous verrons plus loin que cette interprétation peut être relativisée : l'amatorat a parfois tendance à s'inviter non seulement sur le temps mais aussi sur le lieu de travail, et le caractère invasif des activités artistiques ne semble pas se borner au statut de pratique sous lequel elles sont exercées⁴⁷⁵.



Un rapide regard porté aux courbes obtenues via le prisme esthétique et disciplinaire confirme que la distinction s'y opère de manière moins saillante (avec une moyenne des étendues à 13%) qu'au sein du prisme statutaire (21%). Les représentants des différentes scènes observées se répartissent de manière relativement équitable entre les volumes horaires les plus faibles, quoique les comédiens se distinguent à nouveau par une propension à des temps de pratiques plus polarisés. Chez les musiciens, les courbes sont sensiblement plus linéaires, ce que l'on peut éventuellement attribuer, entre autres facteurs, à la nature même de l'activité musicale, où il est possible de travailler sa voix ou son instrument seul en toute indépendance, là où le théâtre requiert la présence d'un tiers pour l'échange des répliques, une fois le texte appris. Selon cette hypothèse, les musiciens semblent plus à-mêmes de se consacrer à leur activité en-dehors de tout cadre, et notamment en-dehors du cadre des répétitions, que les comédiens, et peuvent donc témoigner de temps de pratique légèrement moins bornés. Ces résultats sont à manipuler

⁴⁷⁵ Voir le neuvième chapitre.

avec d'autant plus de précaution que sur les cinquante-deux artistes ayant fourni des données chiffrées, douze ont souligné leur caractère éminemment fluctuant, expérimentant des semaines plus intenses que d'autres et des « moments de pics, moments de creux », à l'instar de Sébastien [*amat / rock / 35*] qui explique ne rien faire « pendant trois jours » avant de « [s]'enfermer pendant 10 heures non-stop » ou de Florent [*pro / fest-noz / 38*] dont l'activité s'articule de manière saisonnière : « Ça dépend des saisons, en ce moment c'est 24h sur 24. L'été, c'est 24/24. Sinon, j'ai des périodes en hiver ou ça peut être, une heure par jour quoi. » Cette irrégularité des temps de pratique trouve un écho national, puisque Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia observent dans leurs travaux sur les musiciens et les plasticiens que deux tiers des artistes « connaissent des rythmes irréguliers et des amplitudes horaires variables », isolant par ailleurs la forte prépondérance de pratiques artistiques menées en soirée ou de nuit, selon le schéma « habituel » des deux tiers de leur cohorte⁴⁷⁶.

Parmi les artistes n'ayant pas fourni de données chiffrées résident ceux ayant refusé de quantifier leur activité artistique, comme Benoît [*pro / rock / 40*] « j'suis pas un métronome, j'fais du rock'n'roll ! », Patrick [*transi entrant / rock / 35*] qui craint la perte du plaisir de jouer le cas échéant « j'm'astreint pas, j'veux pas m'astreindre, j'veux qu'ce soit du plaisir tout l'temps. Même si c'est pas tout l'temps l'cas ! » ou Joseph [*transi sortant / rock / 69*] qui souhaite conserver une marge de manœuvre basée sur l'inspiration plutôt que sur un emploi du temps :

« Oh je sais pas, je compte pas... Non, non, je me mets pas à ma table comme ça en disant je vais travailler ça maintenant... Si, de temps en temps quand même... Mais généralement je me laisse assez vivre quoi, je me laisse assez de liberté pour, justement, pour que ça soit pas... Téléphoné, quoi. »

D'autres font état d'une activité si imbriquée dans le quotidien qu'elle en devient indissociable et donc non quantifiable par essence. Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] confie : « d'un côté j'ai l'impression de manger et de vivre théâtre, et d'un autre j'ai l'impression que j'en fais beaucoup moins que ce que je devrais en faire », là où Joachim [*amat / rock / 33*] se « réveille la nuit, avec des sueurs froides et des textes en tête ». Valentin [*amat / théâtre / 41*] précise qu'il s'agit, à ses yeux, de la nature même de

⁴⁷⁶ Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *op. cit.*, p.199.

l'activité de « création qui est permanente (...), qui n'est pas quantifiable », constat partagé et illustré par Yvan [*pro / rock / 36*] :

« (...) d'toutes façons si je joue pas j'suis toujours en train d'faire d'la musique en fait, dans ma tête, quand j'suis en train d'faire autre chose ou j'bosse sur la maison, sur ma bagnole, j'suis toujours avec des idées d'riff dans la tête, en train d'cogiter à des nouveaux trucs, (...) c'est toujours, en permanence, en ébullition là-haut »

La question du temps apparaît alors comme une composante essentielle de l'activité artistique : les formats et les volumes horaires alloués à la musique ou au théâtre reflètent les statuts de pratique des interrogés : les professionnels s'inscrivent effectivement dans le *plus*, avec un temps musical ou théâtral hebdomadaire bien plus conséquent, mais ce *plus* est aussi synonyme d'une plus grande concentration du temps artistique collectif qui se repère à l'adoption (parfois à regret) de rencontres plus longues mais plus ponctuelles que les amateurs. La question du temps est d'autant plus essentielle qu'elle est problématique : le temps du théâtre ou de la musique est à la fois continu et discontinu, et ce indépendamment de l'amatorat ou de la professionnalité. Il est continu par sa tendance à s'immiscer dans des moments qui ne lui sont *a priori* pas consacrés (et notamment le temps de sommeil)⁴⁷⁷, et discontinu parce que sa matérialisation (pratique instrumentale, représentations scéniques, répétitions) peut connaître d'importantes fluctuations. Ces variances étant repérables au creux de toutes les catégories d'étude, elles participent à la nébulosité de gestions temporelles pourtant clairement différenciées.

Une fracture organisationnelle

« J'ai vu de lui, au Champ-de-Mars, des médaillons qui sont très bien. Mais il produit peu. C'est un amateur, n'est-ce pas? – C'est un délicat. Il n'a pas besoin de travailler pour vivre. Il caresse ses figures avec une lenteur amoureuse. Mais ne vous y trompez pas, Madame : il sait et il sent ; ce serait un maître s'il ne vivait pas seul. »

A. France, *Le Lys rouge*, 1894, p. 14.

« Démultiplier l'activité pour vivre (de) son art ». Cette thématique s'ouvre sur un double clin d'œil. Au titre de l'ouvrage de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro tout d'abord, faisant référence à *l'artiste pluriel démultipli[ant] l'activité*

⁴⁷⁷ Voir le neuvième chapitre sur la question de l'impossible droit à la déconnexion des artistes.

*pour vivre de son art*⁴⁷⁸. À la formule de Nathalie Heinich ensuite, rapportée par Hyacinthe Ravet, expliquant que si « seuls un petit nombre d'artistes peuvent vivre de leur art (...) la plupart se contentent plus simplement, selon la logique vocationnelle, de « vivre leur art » (...) tout en travaillant à côté.⁴⁷⁹» Évoquant la théorie d'Eliot Freidson selon laquelle « l'activité libre » mue par l'engagement personnel (rappelons-nous d'Alexandre Le Grand et du Conte de Caylus) se distinguait de « l'activité exercée pour le marché », les auteurs avancent ainsi qu'

« elle n'épuise pas l'éventail des situations rencontrées : aujourd'hui, « vivre de son art » implique souvent de vivre aussi « grâce à l'art » en tant qu'enseignant, administrateur, technicien, animateur d'atelier, médiateur, critique, chercheur. »⁴⁸⁰

Plus encore, nous avons déjà repéré qu'un engagement initial purement vocationnel pouvait se muer en un engagement toujours vocationnel, mais inscrit en sus dans une logique de marché (rappelons-nous cette fois de l'astronome Robert Innes ou du créateur de V.T.T Gary Fisher). La frontière entre ce qui viendrait à relever d'une logique économique ou d'une logique vocationnelle⁴⁸¹ n'est pas des plus aisée à appréhender, même si nous avons vu plus haut qu'elle constitue précisément l'une des thématiques récurrentes convoquée par la littérature dès lors que l'opposition amateur / professionnel se fait jour. La difficulté repose précisément sur ce que soulignent Marie-Christine Bureau, Roberta Shapiro et Marc Perrenoud : « vivre de son art » peut conduire à « vivre grâce à l'art » dans un cumul de tâches dont il est parfois complexe d'isoler celles qui relèvent du prisme économique et celles relevant du prisme vocationnel. Howard Becker souligne ainsi

« qu'ailleurs, dans d'autres sociétés ou d'autres temps, les mêmes tâches ont été réparties très différemment, des combinaisons d'activités différentes étaient assignées à des gens dont le métier était nommé différemment. (...) Nul besoin de penser que des tâches hétérogènes constituent un

⁴⁷⁸ Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 194pp.

⁴⁷⁹ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, sous la direction d'Anne-Marie Arborio et Olivier Martin, Paris : Armand Colin, 2015, p.124.

⁴⁸⁰ Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op.cit., p.17.

⁴⁸¹ Nous étudierons la question de la vocation au cours du cinquième chapitre.

métier bien défini, sous une seule appellation, simplement parce que ce serait « naturel » ou « logique ». ⁴⁸² »

Dans le cas plus précis de la musique, il poursuit :

« “faire de la musique” implique au moins deux activités distinctes – la composition et l’interprétation ⁴⁸³ – mais que ces tâches sont réparties différemment selon les espaces musicaux. En musique classique, les deux activités sont en général accomplies par deux catégories différentes, compositeurs et interprètes. En jazz, les compositeurs écrivent des morceaux, mais les musiciens interprètes composent aussi des mélodies très différentes inspirées par l’original. Dans la musique rock, le compositeur et l’interprète ne font qu’un généralement. Aucune de ces divisions du travail musical n’est naturelle, ni ne constitue la seule “bonne” façon de faire. »

Hyacinthe Ravet estime ainsi que pour « l’artiste moderne – disons depuis le début du XIX^{ème} siècle – » sujet à la précarité économique mentionnée plus haut, « la démultiplication de soi et de ses activités » est une modalité de contournement des « plus efficaces ⁴⁸⁴ ». Sa formulation introduit une nuance importante : elle distingue la démultiplication *de soi* et celle de *l’activité*, renvoyant pour l’une à une segmentation de *l’identité*, pour l’autre à une segmentation de la *pratique*. Si nous l’aborderons plus en profondeur dans les chapitres suivants, la notion d’« identités secondes » ou « statuts secondaires » ⁴⁸⁵ avancée par Florence Weber et Yvon Lamy rencontre alors la notion de « seconds métiers ⁴⁸⁶ » illustrée notamment par Bernard Lahire au sujet de « la double-vie des écrivains ⁴⁸⁷ ». Ainsi, le schéma attendu est le suivant : la pratique de l’amateur relèverait d’une activité *secondaire*, exercée de manière *libre* au nom d’une *vocation*, à l’inverse d’un professionnel dont la pratique est l’activité *principale*, exercée pour le *marché* au nom du *métier*. Cependant, de multiples travaux approchent cette dissociation avec de multiples précautions : Howard Becker en vertu des divergences esthétiques ; Nathalie Heinich et Hyacinthe Ravet en vertu des contraintes économiques redéfinissant les manières de faire de son art son activité principale ; Flore Augereau dans la réunion

⁴⁸² Becker, Howard. « Préface », *L’artiste pluriel. Démultiplier l’activité pour vivre de son art*, Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, eds : Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro, 2009, p.14.

⁴⁸³ Les notions de création et interprétation seront étudiées dans le troisième chapitre.

⁴⁸⁴ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.124.

⁴⁸⁵ Weber, Florence et Yvon Lamy. « Amateurs et professionnels », *Genèses*, n°36, 1999, 2-5pp, http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1999_num_36_1_1575

⁴⁸⁶ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.124.

⁴⁸⁷ Voir Lahire, Bernard. *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris : La Découverte, 2006, 624pp.

de l'« attitude vocationnelle » et de l'« orientation professionnelle⁴⁸⁸ » les associant à la faveur d'un brouillage du clivage précédemment décrit. Nous étudierons plus loin la démultiplication de soi et des logiques vocationnelles⁴⁸⁹, pour nous consacrer ici à la démultiplication de l'activité : nous cherchons à savoir si la pratique exercée en tant que métier génère une rupture avec la pratique exercée en amateur par sa plus grande diversification⁴⁹⁰.

Projets parallèles : diversité souhaitée versus démultiplication subie

« Amateurs hope, professionals work. »

Garson Kanin

Les profils des artistes professionnels rencontrés sous-tendent cette dynamique, puisque près de la moitié d'entre eux cumule les fonctions : musicien ou comédien, donc, mais aussi enseignant, auteur, technicien son, metteur en scène, accompagnateur de chorales... L'étude indique toutefois que les artistes amateurs sont également susceptibles de diversifier leur activité artistique, quand bien même les formes, les enjeux et les motivations qui sous-tendent cette démultiplication ne seraient pas les mêmes. Si l'on a évoqué plus haut la laborieuse quantification du temps de pratique, il en va de même pour la circonscription de la pratique artistique, à cause justement de la pluralité d'activité qu'elle est susceptible de générer. 38% des interrogés ont ainsi peiné à borner leur pratique artistique sur le plan des tâches qu'elle englobe. L'ouvrage co-dirigé par Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro permet de saisir précisément les diverses formes de cette démultiplication :

« Pour le présent ouvrage, nous avons choisi de distinguer trois notions, en nous inspirant des définitions proposées par Janine Rannou et Ionela Roharik (2006). La *polyvalence* correspond à

⁴⁸⁸ Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, thèse de doctorat en art et histoire de l'art, Université Rennes 2, 2017, <NNT : 2017REN20013>. <tel-01497123>

⁴⁸⁹ Voir le sixième chapitre.

⁴⁹⁰ L'artiste *pluriel* ou *portfolio* semble enclin au franchissement de frontières esthétiques ou géographiques : on le rencontre également en musique classique, en Angleterre et en Allemagne. Voir à ce sujet Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, thèse de doctorant en musique, Université de Sheffield, janvier 2005, p.60.

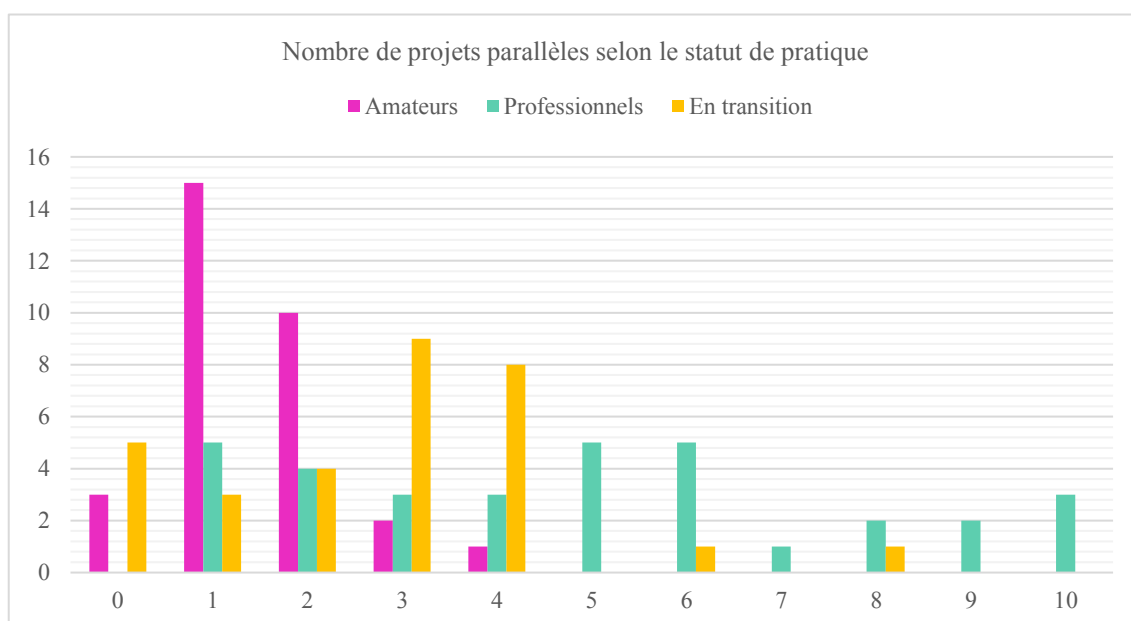
l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail, par exemple lorsqu'on assume à la fois la mise en scène et des tâches administratives dans une compagnie de théâtre. (...) La *polyactivité* désigne le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts, par exemple : jouer comme comédien tout en travaillant comme serveur dans un restaurant. Enfin la notion de *pluriactivité* est réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité ; exemple : travailler tantôt comme musicien, tantôt comme ingénieur du son, tout en restant dans le monde de la musique.⁴⁹¹ »

Nous avons souhaité dans un premier temps comptabiliser le nombre de projets parallèles dans lesquels les artistes s'investissent, sans que le projet ne convoque alors les notions précitées : il s'agissait tout d'abord de quantifier la démultiplication de la pratique artistique en termes de nombre de projet, sans encore entrer dans les champs ni de la polyvalence, ni de la polyactivité, ni de la pluriactivité. Nous souhaitions ainsi mesurer la probabilité pour les artistes d'endosser partout le même rôle, quoique dans des collectifs distincts évoluant dans le même champ d'activité. Pourtant, les autres formes de la démultiplication ont surgi très rapidement : si Jean-Jacques [*pro / rock / 45*] joue du piano tous les jours, la raison pour laquelle il s'assoit derrière son instrument peut varier drastiquement. Il peut composer pour ses projets personnels mais aussi pour ceux des autres. Lorsqu'il se produit devant un public, ce dernier peut être le sien, venu voir l'aboutissement de l'un de ses projets personnels, mais il peut aussi être celui de l'une des chorales qu'il accompagne en qualité de pianiste. Il peut également être constitué des proches d'un défunt puisqu'il joue régulièrement lors de funérailles, les églises ou centres funéraires locaux faisant fréquemment appel à ses services. Jean-Jacques est donc à la fois un artiste aux projets multiples (il a un projet solo et un projet collectif) tout en étant polyvalent (il compose et il interprète).

L'activité de Karine [*pro / théâtre / 33*] s'articule autour de trois piliers : la comédie, l'écriture et la mise en scène. Elle pratique les trois au sein de ses propres projets, au sein de ceux portés par des amis, et au sein de ceux imaginés par des collectifs extérieurs à son propre cercle, sur une logique de commande. Elle-aussi présente donc comme Jean-Jacques une activité multiple (elle intervient au sein de plusieurs projets solo

⁴⁹¹ Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.20.

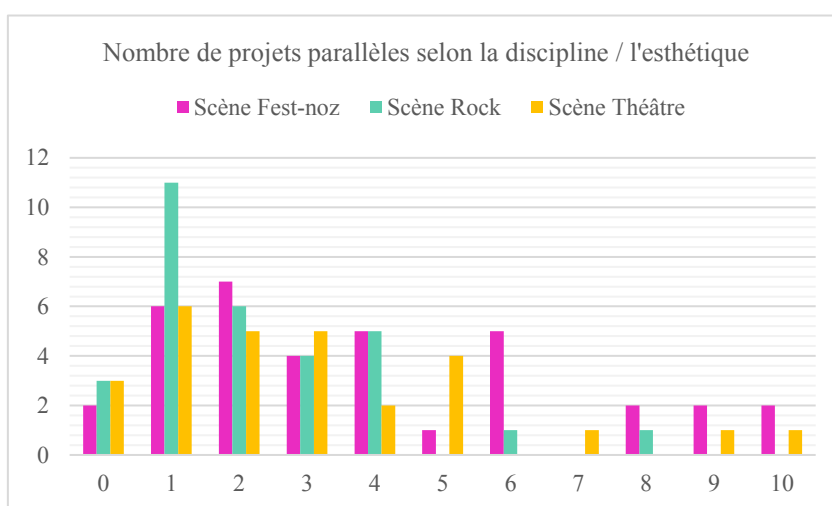
et collectifs), elle relève comme lui de la polyvalence (elle écrit, joue et met en scène au sein de sa propre troupe, et donc au sein d'un même collectif), mais elle est en plus pluriactive (elle est autrice aux yeux de certaines compagnies qui lui passent commande, metteuse en scène auprès des compagnies qui sollicitent un accompagnement professionnel, et comédienne aux yeux des compagnies professionnelles qui l'embauchent). Cherchant à dénombrer les projets et/ou les collectifs où s'investissent les artistes rencontrés, nous avons donc intégré à notre recensement la notion de pluriactivité : nous avons d'abord recensé les projets intégrés en tant qu'artiste, et y avons ajouté les projets menés au sein d'autres collectifs sous une autre fonction artistique (écriture, composition, mise en scène)⁴⁹².



Nous avons ainsi recensé le nombre de collectifs auxquels les artistes rencontrés appartiennent et qu'ils considèrent comme des projets personnels. Ils peuvent ainsi mener jusqu'à dix projets parallèles, les trois quarts d'entre eux ne dépassant cependant pas les quatre projets simultanés. Huit artistes ont par ailleurs confié n'être investi au sein d'aucun projet au moment de l'entretien : trois sont des artistes amateurs confiant ne travailler sur aucun projet solo précis ni ne faire partie d'aucun groupe lors de la rencontre, mais tous précisent avoir fait partie d'un collectif ou projeter d'en rejoindre un à moyen-terme. Les cinq autres sont des artistes en sortie de professionnalisation et ne

⁴⁹² Nous n'avons comptabilisé ni les fonctions administratives ni les fonctions techniques, cherchant à isoler la démultiplication de la pratique artistique seulement. Cette question ne tient donc pas compte des éventuelles manifestations de la notion de polyvalence.

pratiquant depuis plus aucune activité artistique. L'observation des proportions obtenue selon le prisme statutaire montre une très nette propension à la multiplication des projets au sein de la frange professionnelle de la cohorte. Ils composent en effet presque à eux seuls les 25% d'interrogés s'investissant au-delà des quatre projets parallèles précédemment recensés, là où les amateurs ne dépassent pas les quatre projets et se concentrent majoritairement sur un projet principal et un éventuel projet secondaire.



La même observation menée selon le prisme disciplinaire révèle une répartition beaucoup plus uniforme dans la limite de quatre projets parallèles, la scène fest-noz et le

théâtre se distinguant au-delà comme les secteurs où la diversification de l'activité est la plus forte. Ces résultats sont à manier avec d'autant plus de précautions qu'ils correspondent à la photographie d'un instant T, là où une analyse longitudinale aurait été précieuse. Sept artistes ont précisé évoluer aujourd'hui au sein d'un nombre beaucoup plus restreint de projets que par le passé, là où huit autres ont dans l'idée de développer d'autres projets à des horizons plus ou moins lointains. Il convient également de préciser que onze autres artistes ont indiqué un nombre de projets fixes, tout en soulignant des aventures ponctuelles menées en parallèle qu'ils n'ont pas souhaité faire apparaître dans le décompte qui leur était demandé. Il peut s'agir de *bœufs*, de remplacements au sein d'autres formations ou de *featuring* épars, à l'image de Cyril [*transi sortant / fest-noz / 69*] qui aime venir « faire des coucous aux copains » sur les projets de ces derniers.

La pluriactivité définie telle que l'exercice de plusieurs métiers au cœur d'un même monde concerne vingt-neuf interrogés, passant par l'enseignement pour vingt-et-

un d'entre eux⁴⁹³. Les comédiens se consacrent ainsi par ailleurs à l'écriture et à la mise en scène, parfois à la voix-off, là où les musiciens affirment écrire et composer pour d'autres ou monter leur propre studio d'enregistrement. Une autre précaution est celle des différents degrés d'investissement au sein des différents projets parallèles, certains étant plus ou moins « actifs », « officieux », « en sommeil » ou « en stand-by », comme l'explique Philippe [*pro / fest-noz / 43*] qui évalue ses projets au nombre de

« 8 ou 9. C'est vraiment pas des projets qui tournent beaucoup donc mis bout à bout, y'en a une petite dizaine on va dire, mais certains peuvent jouer une fois cette année, et 10 fois l'année prochaine, c'est vraiment irrégulier. »

Les entretiens révèlent par ailleurs qu'amateurs et professionnels se distinguent au niveau des contraintes qui pèsent sur la démultiplication ou non de leur activité. Là où certains professionnels rencontrés font état d'une forme d'amertume face à la multiplication des projets qu'ils mènent, des amateurs regrettent précisément être dans l'incapacité de diversifier leur activité. Aux premiers revient alors la démultiplication de l'activité entreprise en réponse à une contrainte économique (parfois due à la précarisation des emplois artistiques telle que décrite plus haut), là où les seconds évoquent une contrainte temporelle (due à leur emploi principal) les astreignant à pratiquer au sein d'un nombre réduit de formations. Vincent [*pro / théâtre / 42*] précise alors avoir « plusieurs projets, pas par choix ! Pour des raisons de contraintes économiques quoi. En ce moment j'dirais qu'y'en a cinq ou six ! », à l'image de Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] qui précise avoir eu, du temps où il pratiquait encore

« Plusieurs onglets tout l'temps, un projet finançait l'autre, du théâtre de rue, de l'événementiel, du théâtre... On était toujours à la recherche d'argent, donc dès qu'il y avait un truc qui s'présentait, on y allait quoi. »

À l'inverse, Francis [*amat / rock / 39*] ne se consacre qu'à un projet « par manque de temps », comme Fabien [*amat / rock / 30*] qui regrette de ne pouvoir travailler à ses propres compositions :

« Bah j'ai un seul groupe, après comme euh, l'autre guitariste qui compose principalement a vraiment lui, besoin de sortir tout c'qu'il sort et crée des morceaux qui sont plus l'identité d'ce

⁴⁹³ Voir le cinquième chapitre sur la question de l'enseignement.

groupe, c'est vrai qu'il y a de la matière pour faire quelque chose d'autre, il faudrait qu'on trouve le temps. Ah, moi tout seul avec un autre groupe potentiellement. »

ou Noémie [amat / rock / 29] qui explique avoir parfois été dans l'incapacité de répondre à toutes les sollicitations qu'elle pouvait recevoir : « Quand ça se chevauchait, il fallait que je fasse un choix. » La partition amateur / professionnel s'incarne alors doublement : sur le plan de la quantité de projets parallèles menés tout d'abord, mais aussi sur le plan de la finalité qui la sous-tend : elle tend à être une contrainte pour le professionnel, alors qu'elle relève plutôt du regret chez l'amateur qui ne peut pas toujours s'y adonner dans les proportions souhaitées.

Multi-instrumentisme : vecteur d'indépendance versus vecteur d'opportunités

« Forget about being an expert or a professional, and wear your amateurism (your heart, your love) on your sleeve. Share what you love, and the people who love the same things will find you. »

Austin Kleon

En 1976, Arthur Bierwirth⁴⁹⁴ estimait qu'un tiers des musiciens amateurs américains pratiquait plus d'un instrument, indépendamment du caractère fondamental que peut revêtir le lien que l'artiste entretient avec ce dernier.⁴⁹⁵ L'étude montre quant à elle que les trois quarts des musiciens amateurs finistériens pratiquaient, en 2018 et 2019, plus d'un instrument⁴⁹⁶. Ciblée sur les soixante-et-onze musiciens⁴⁹⁷ que comporte la cohorte, la question montre que la pratique d'un seul instrument est minoritaire : seuls 16% d'entre eux ont une pratique vocale ou instrumentale exclusive. Tout comme la comptabilisation du nombre de projets parallèles s'est avérée périlleuse en raison du

⁴⁹⁴ Bierwirth, Arthur. *The Wonderful World of Amateur Music: the Other Side of the Performing Arts*, New York: Exposition Press, 1976, p.63.

⁴⁹⁵ « Les préférences et goûts musicaux se structurent ainsi souvent en fonction d'un instrument (...) Celui-ci permet d'établir un lien entre différentes musiques – genres ou époques – constituant ainsi une prise effective sur la musique ». Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart. *Figures de l'amateur, Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La documentation Française, 2000, pp.119-120.

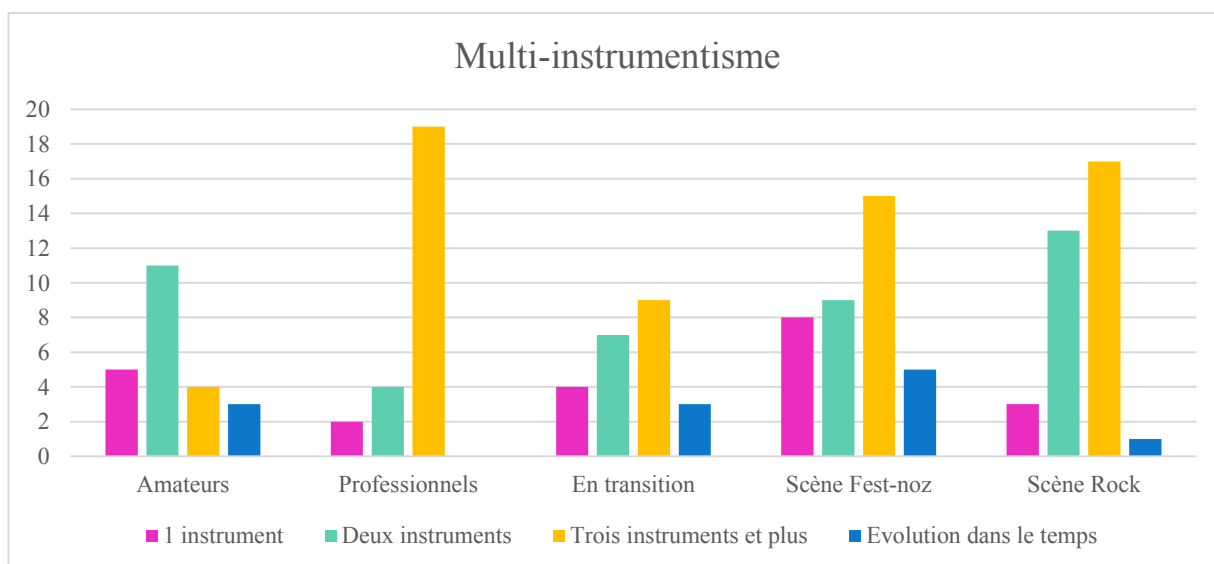
⁴⁹⁶ Nous avons comptabilisé le chant comme un instrument, fidèlement aux propos des interrogés qui le mentionnent comme tel lors des entretiens.

⁴⁹⁷ Nous mesurerons la pratique conjointe de plusieurs disciplines artistiques au cours du sixième chapitre, afin de nous concentrer ici sur ce qui peut être l'un des marqueurs de la polyvalence.

caractère changeant des projets, le multi-instrumentisme se présente comme une notion mouvante car intimement liée aux besoins rencontrés au sein des projets précités. 8% des musiciens rencontrés n'ont ainsi pas pu ou souhaité arrêter un chiffre précis, à l'image de Cyril [*transi sortant / fest-noz / 69*], guitariste dont la volonté de diversification instrumentale a été brutalement stoppée par un souci physique :

« J'ai fait du piano, ça a été la plus grosse erreur de ma vie, j'ai attrapé une dystonie, je peux plus faire d'arpège depuis les années 1993, d'ailleurs j'étais handicapé au moment où j'avais mes premiers disques d'or (...) j'ai fait un peu d'whistle aussi. »

ou de Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] trompettiste devenu accordéoniste lorsque son premier instrument, pratiqué trop intensément, lui a abîmé les lèvres au point de ne plus pouvoir le pratiquer de manière régulière.



Le mono-instrumentisme apparaît comme fortement minoritaire quel que soit le statut de pratique, mais les artistes pratiquant en amateur dépassent peu souvent deux instruments, là où l'immense majorité des musiciens professionnels pratiquent précisément un minimum de trois instruments. Les deux scènes musicales observées rapportent la même tendance au multi-instrumentisme, quoiqu'il soit sensiblement plus prononcé chez les musiciens de la scène rock que ceux de la scène fest-noz. Il peut par ailleurs prendre des formes variables selon les musiciens : si certains sont susceptibles de jouer de leurs différents instruments à toute étape du processus de création et de diffusion,

d'autres vont avoir des instruments dédiés à chacune d'elle, comme Sébastien [*amat / rock / 35*], qui joue de la guitare et de la basse mais réserve cette dernière au strict cadre de la composition et des enregistrements. D'autres vont mobiliser les compétences acquises autour de leur instrument principal et investir les différentes déclinaisons de ce dernier. Jean-Jacques [*pro / rock / 45*], pianiste de formation, multiplie ainsi les formes de clavier, pratiquant tout autant l'orgue, l'harmonium, le synthétiseur et le clavecin. Cette diversité lui permet d'accéder à des répertoires divers et favorise donc sa pluriactivité : il est sollicité par des groupes de metal mais aussi par des églises et des chorales au sein desquels il investit des répertoires différents, qui sont autant d'opportunités de concerts potentielles et contribuent donc au fait qu'il puisse vivre à la fois « de son art » et « grâce à l'art », selon le sens qu'il donne à ces prestations.

D'autres vont au contraire faire le choix d'une diversification plus forte afin d'être autonome dans leur processus de production musicale et pouvoir composer et enregistrer sans nécessairement avoir recours à d'autres musiciens, comme Greg [*pro / rock / 37*], guitariste pratiquant le chant et sept autres instruments aussi variés que la basse, la flûte, la batterie et l'harmonica. Au-delà de la mesure statistique du multi-instrumentisme, c'est bien les motivations qui le sous-tendent qui se matérialisent ici, révélant des enjeux variés qui renforcent la fracture statutaire observée entre amateurs et professionnels. Chez les musiciens professionnels, le multi-instrumentisme répond souvent à des logiques économiques au même titre que l'appartenance à plusieurs collectifs, car il génère une pluralité des opportunités d'emploi : Gaétan [*pro / fest-noz / 53*] peut ainsi assurer les prises de violon, de guitare, de mandoline et de chant lors de l'enregistrement d'un disque ou d'une représentation, étant fréquemment invité en tant que musicien additionnel. En tant que guitariste, il décline la guitare électrique comme la guitare acoustique et se produit au sein de groupes de metal aussi bien qu'au sein de groupe de fest-noz. Chez les amateurs, le multi-instrumentisme apparaît comme une réponse à un souhait d'autonomie : maîtriser suffisamment une petite sélection d'instruments permet aux artistes de contrôler la totalité du processus de composition et éventuellement d'enregistrement. Ils sont ainsi les seuls décideurs et conçoivent l'intégralité de leur propos artistique par eux-mêmes, sans avoir besoin d'être entouré des autres membres du groupe au moment de la composition, et sans avoir besoin de faire appel à des musiciens additionnels dans le cas d'un enregistrement. Le musicien amateur peut ainsi enregistrer

des prises successives chez lui⁴⁹⁸, un instrument après l'autre, et se présenter à la prochaine répétition avec un projet « qui sonne déjà » à faire écouter à ses acolytes, plutôt que de leur présenter une seule ligne rythmique ou mélodique.

Le multi-instrumentisme peut ainsi être considéré comme un outil d'autonomisation de la pratique artistique, mais aussi comme un outil d'individualisation de la production artistique en ce sens qu'il est susceptible d'agir sur le processus de composition. Associé à la disponibilité de ressources pédagogiques en ligne permettant la maîtrise des logiciels de production musicale, des bases de l'harmonisation ou du mixage⁴⁹⁹, le multi-instrumentisme devient l'une des clés permettant de ficeler un propos artistique qui soit propre à l'artiste seul, bien qu'il puisse tout autant être mobilisé en collaboration avec d'autres et faire partie intégrante d'un processus où la production se fait de manière collective. Il contribue alors de la mutation individualiste prédite par le DEPS et expliquée en introduction, en qualité d'outil d'expression individuelle pouvant toutefois s'inscrire dans un projet collectif. Dans les deux cas, il s'agit là d'une manière de « vivre son art » de manière complète, sans qu'il ne soit (encore) question de vivre « de » ou « grâce » à lui à cette étape du processus. Le multi-instrumentisme s'affiche alors comme un outil d'autonomisation du processus créatif, pouvant être investi dans le même temps comme une technique d'attraction destinée à décupler les opportunités de diffusion⁵⁰⁰.

Représentations annuelles : la croisée des chemins

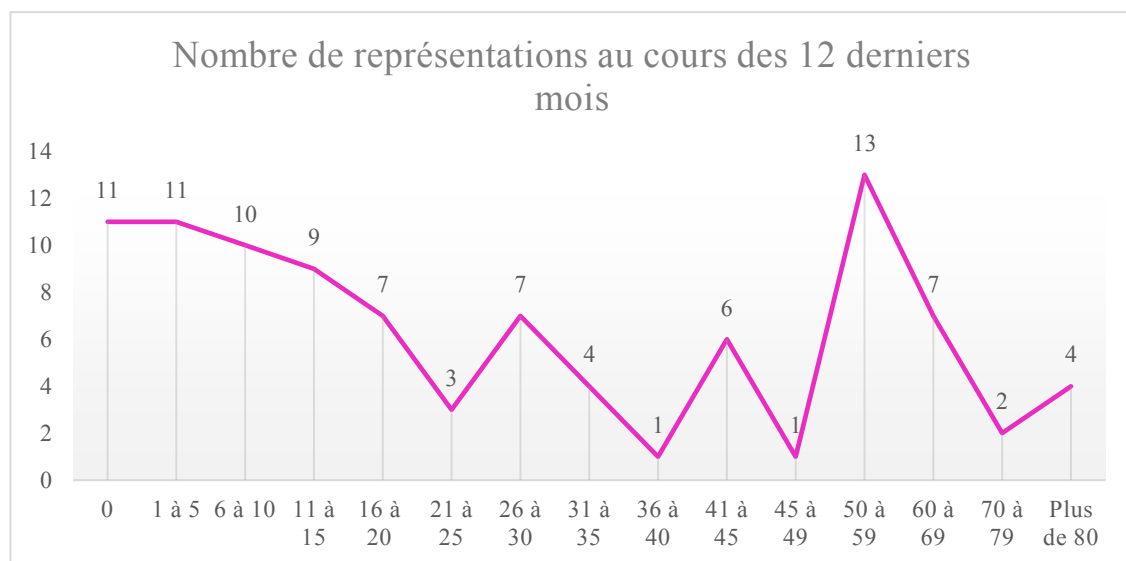
« Les amateurs de musique ont ceci de pénible qu'ils nous demandent toujours d'être totalement muets au moment même où nous souhaiterions être absolument sourds. »

Oscar Wilde

⁴⁹⁸ À l'aide d'un logiciel de production musicale tel qu'Ableton Live, accessible à partir de 79€ : <https://www.ableton.com/fr/shop/live/>

⁴⁹⁹ Youtube regorge de tutos en ce sens. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=9cW6xVSufM>

⁵⁰⁰ Rappelons le premier chapitre de ce travail, où nous avons vu que l'autonomisation de la pratique passe aussi par la possibilité de diffuser par soi-même sa production et de lui faire rencontrer ses publics, au moyen notamment des plateformes de streaming musical et des réseaux sociaux.



La dernière forme de démultiplication de l'activité observée s'attache au processus de diffusion des projets artistiques par la représentation scénique. Il a donc été demandé aux artistes ayant pris part à l'enquête d'estimer le nombre de représentations effectuées devant un public au cours des douze derniers mois⁵⁰¹. Il s'agit à nouveau d'une question soumise à des fluctuations fortes selon les années et les résultats ne reflètent donc que le fruit d'une analyse instantanée. 11% des artistes rencontrés ne se sont pas produits sur scène au cours de l'année écoulée, s'agissant d'artistes en sortie de professionnalisation ne pratiquant plus leur activité artistique ou d'artistes amateurs ne souhaitant pas de se produire dans un cadre scénique, préférant garder leur pratique réservée à eux-mêmes ou à leur cercle proche, toujours en lien avec l'image du « jardin secret » décrite par Olivier Donnat, selon laquelle

« la passion relève pour une large part d'une identité « pour soi » qui s'articule de manière plutôt harmonieuse avec les autres dimensions identitaires tout en ne se laissant pas facilement voir ni dans le cadre professionnel ni même dans le cadre familial.⁵⁰² »

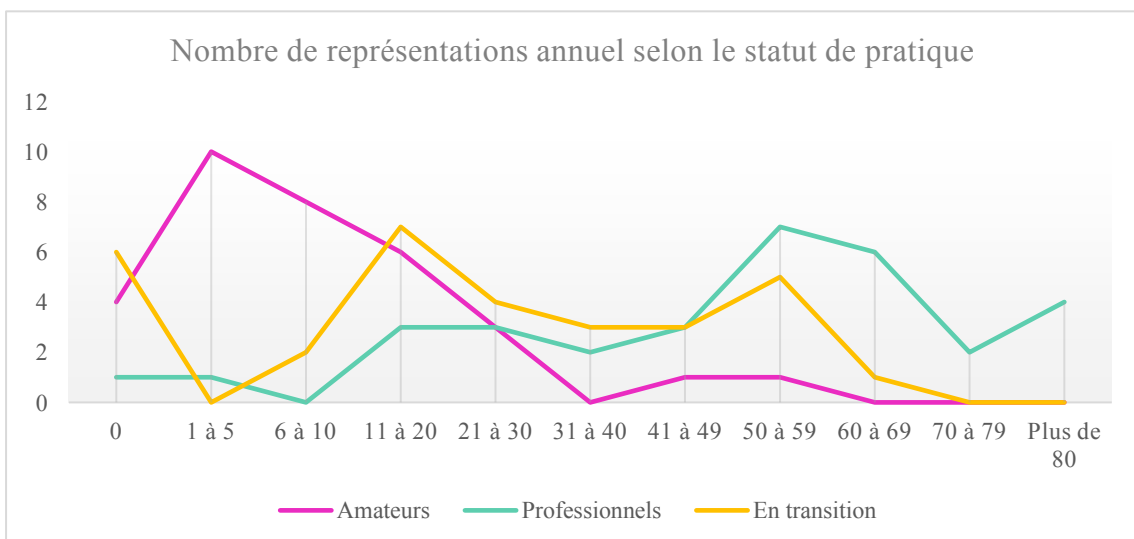
Xavier [*amat / rock / 33*] confie cependant quelques exceptions à ce non-investissement d'un espace scénique formalisé en confiant se produire

⁵⁰¹ Le nombre de représentations scéniques par an a été comptabilisé indépendamment du cadre administratif des représentations, le critère retenu ayant celui de la présence d'un public. Il peut donc être pertinent de mettre ces chiffres en regard des résultats obtenus aux questions traitant de la déclaration administrative et des modes de rétribution des concerts.

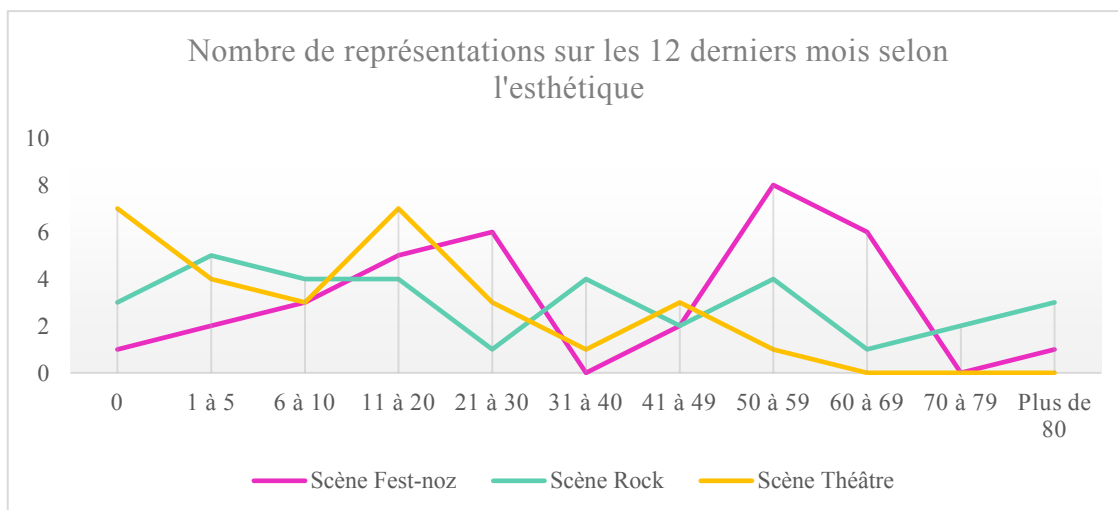
⁵⁰² Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *op. cit.*, p.125.

« de manière différente. C'est-à-dire qu'en tant qu'pianiste, c'est plus facile, t'arrive dans un endroit, euh, genre à Brest, euh, une ville où j'vais d'temps en temps (rires), y'a l'plateau des Capucins, y'a un piano comme ça tu vois, par contre j'aime bien y'aller et jouer tu vois, j'en ai rien à cirer qu'il y ait des gens ou pas, mais m'dire qu'ça résonne parce que c'est joli en fait, tant qu'ça résonne partout, et là par contre j'aime bien, ça j'aime bien, ou pareil, un p'tit pub, McGuigans, y'a un piano, j'aime bien y'aller, de temps en temps, jouer... Ça c'est cool quoi. »

À l'inverse, il a été possible de recenser jusqu'à une centaine de représentations annuelles pour deux musiciens issus de la scène rock, et six artistes peuvent justifier de plus de soixante-dix concerts ou spectacles donnés au cours de l'année observée. Les chiffres donnés par la cohorte ont permis d'établir une médiane à vingt représentations par an, le maximum observé pour un artiste amateur étant de cinquante-deux représentations, de cent-deux pour un artiste professionnel et de soixante-cinq pour un artiste en transition entre les modèles amateur et professionnel.



Le croisement des courbes représentant amateurs et professionnels révèle que ces derniers sont les artistes se présentant le plus fréquemment devant un public, 60% d'entre eux réalisant plus de cinquante représentations à l'année là où 68% des artistes amateurs en réalisent moins de dix. L'observation des courbes, si elle confirme la distinction entre les modèles amateur et professionnel montre par ailleurs qu'un tiers des artistes de chaque catégorie de pratique échappe au modèle qui lui serait ainsi attribué : cinq artistes amateurs dépassent la vingtaine de représentations par an, et dix professionnels réalisent moins de quarante représentations, aboutissant à un schéma certes polarisé mais dont émerge une certaine continuité.



Un rapide regard à la répartition des nombres de représentations scéniques annuels selon la discipline pratiquée désigne le théâtre comme la discipline où la rencontre avec le public se fait la moins fréquente, les comédiens étant les plus nombreux à ne pas s'être produit sur scène au cours des douze derniers mois et ne dépassant pas la cinquantaine de représentations annuelles. La scène fest-noz se distingue au contraire comme l'esthétique où le contact avec les spectateurs est le plus régulier, avec seulement six musiciens investissant l'espace scénique moins de dix fois par an et un pic d'activité notable entre cinquante et soixante-dix représentations par an. La nature du répertoire pratiqué sur scène musicale pourrait là encore être un premier élément explicatif de ces représentations multiples, mais aussi la structuration de la scène en question : les musiciens de fest-noz sont par exemple parfois également investis au sein d'un bagad, et participe dès lors chaque année à une pluralité de « sorties », rassemblant concours⁵⁰³, défilés et concerts.

Il semble important de souligner qu'à la question du nombre de représentations scéniques effectué par an, trente personnes ont spontanément fait état de fortes divergences susceptibles d'intervenir d'une année à l'autre. Ce ratio important, de l'ordre du tiers du panel de l'étude, associé au ton avec lequel les réponses étaient parfois formulées laissent à penser que le nombre de représentations peut constituer un élément important quant à la présentation de soi comme artiste. Une vingtaine d'artistes, indépendamment de leur statut de pratique et de leur discipline, ont ainsi fait mention d'une accalmie ou d'un arrêt des représentations scéniques en insistant sur le caractère

⁵⁰³ Recensés sur la page de la fédération Sonerion : <https://sonerion.bzh/>

ponctuel, transitoire ou exceptionnel de cet état de fait, laissant l'impression de vouloir camoufler un nombre de représentations perçu par eux comme trop bas derrière une conjoncture tout particulière, étayant leur propos en indiquant le nombre de représentations, souvent bien plus conséquent des années précédentes. Ainsi, Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] explique que la « douzaine » de concerts donnés cette année est le reflet d'« une année exceptionnelle, avant c'était une cinquantaine sur l'année ». Même processus pour Richard [*pro / théâtre / 39*], qui n'a pas donné de spectacles l'an passé mais en a réalisé « 20-25 l'année d'avant ». « Moins cette année, autrement oui », « actuellement pas beaucoup, mais généralement une trentaine, une quarantaine de concerts quand même », « trente concerts y'a deux ans, trois cette année », « entre quatre et six mais on sélectionne », « zéro parce que c'est tout nouveau, je viens de sortir de l'école », « là c'est pas grand-chose, mais sinon c'est toutes les semaines, vraiment... » Les formules se multiplient et semblent toutes porter le poids de l'excuse ou de la justification (sans pourtant qu'aucune ne leur soit demandée) ce qui laisse supposer qu'un élément constitutif de l'*ethos* comédien ou musicien peut se jouer à cet endroit précis, rejoignant les conclusions de Marc Perrenoud dans son ouvrage sur les musicos⁵⁰⁴.

De plus, certains artistes profitent de la question pour évoquer le cadre juridique de leurs représentations : Jérôme [*transi entrant / rock / 34*] précise d'emblée que « si tout était déclaré, j'aurais intermittent depuis un moment », précision que l'on retrouve chez Jean-Jacques [*pro / rock / 45*] « si j'avais un statut intermittent, j'serai dix fois intermittent ». Les musiciens ayant communiqué ces deux derniers témoignages semblent positionner leurs critères de reconnaissance de l'activité artistique plus loin que la démultiplication des représentations : il ne s'agit pas ici d'un nombre de concerts ou de spectacles ressenti comme trop faible et qui ferait défaut, mais de la non-affiliation au régime de l'intermittence du spectacle. Le fait d'échapper à ce régime, par choix ou par situation, semble générer la crainte d'un jugement dépréciatif qui viendrait à être porté sur leur carrière artistique, qui serait alors moins valorisée ou moins valorisante car relevant d'un autre modèle organisationnel que celui de la majorité.

⁵⁰⁴ Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007, 324pp.

La polyactivité définie par « le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts » peut s'avérer une notion pertinente pour circonscrire le champ des pratiques en amateur, laissant toutefois en suspens la question des critères à observer pour qu'une activité soit considérée comme constituante du cumul. Doit-elle générer un revenu, être exercée selon un minimum d'heures hebdomadaires, s'inscrire dans une relation avec un tiers pour être comptabilisée, ou repose-t-elle simplement sur la notion de *travail* qu'il conviendrait alors de définir ? Les résultats présentés jusqu'ici laissent déjà penser que l'activité artistique de l'amateur peut relever du champ du travail sur les plans administratifs, temporels et organisationnels : nous avons vu qu'elle pouvait être sanctionnée par un contrat de travail et une rémunération respectant le droit du travail (concernant au minimum 14% des amateurs rencontrés), également qu'il existait des investissements temporels conséquents de la part de ces derniers (jusqu'à vingt-cinq heures de pratique artistique hebdomadaire) ainsi que des logiques de diversification de l'activité (jusqu'à quatre projets, trois instruments et cinquante-deux représentations par an).

L'enquête a par ailleurs montré que les amateurs pouvaient multiplier eux-aussi les collectifs au sein d'un même monde musical. La fonction qu'ils y occupent peut parfois être identique de l'un à l'autre, mais peut aussi varier au gré des formations (chanteur dans un groupe, guitariste dans un autre ; comédienne dans une troupe, autrice dans une autre) ou au gré des processus de production (guitariste à la scène mais bassiste au studio ; chanteur en répétition mais compositeur au piano à la maison...). Il est donc possible de confirmer à nouveau le caractère nébuleux de la catégorie amateur, ces schémas n'étant pas la norme, tout en posant la question du *travail* : sur la base de ces quotités, l'amateur peut-il être perçu comme un travailleur du spectacle ? S'agit-il alors d'un *second métier*, d'un statut secondaire, ou s'agit-il alors, dans ces cas où la pratique est engageante, d'un *autre* métier ou d'un métier *parallèle*, décorrélé d'une logique hiérarchisante ? Les volumes et l'administration de l'activité de certains amateurs rencontrés le suggère : nous verrons dans les prochains chapitres qu'il en va de même si l'on s'attache à la question identitaire liée à la démultiplication *de soi*.

À la polyactivité de fait de l'amateur qui travaille par ailleurs (toujours au sein de notre panel) peut s'ajouter la polyvalence, comme l'en atteste la prégnance du multi-instrumentisme pour les musiciens. L'étude définissant le professionnel comme celui « vivant de son art de manière exclusive », nous n'avons pas au sein de notre cohorte d'artistes professionnels relevant de la polyactivité, mais les témoignages recensés contiennent de nombreux exemples de pluriactivité, ces notions nécessitant toujours d'être mobilisées et justifiées avec d'amples précisions car derrière elles

« se profilent des questions de frontières, et avec elles, des enjeux d'intérêt et de légitimité. Les conventions ne sont pas stabilisées, les métiers et les champs d'activité sont sujets à variation et à contestation. Travailler à la fois comme musicien et comme danseur, est-ce être pluriactif ou polyactif ? (...) Parle-t-on, dans ce cas, des champs restreints de la musique et de la danse, respectivement, ou d'un domaine plus vaste comme celui de la scène, du spectacle, voire celui, encore plus englobant, de la culture ? Ce ne sont pas là des querelles byzantines, mais des questions qui engagent l'identité des personnes, leur visibilité, leur réputation, leurs perspectives de rémunération, et leurs intérêts en termes de carrière.⁵⁰⁵ »

L'organisation des temps de répétition, la déclaration administrative des représentations et leur fréquence paraissent relever de ces questionnements : les justifications apportées quant au nombre de concerts ou spectacles donnés semblent en effet indiquer qu'il existe là un enjeu d'identité et de réputation. Les témoignages recueillis quant à la déclaration administrative des représentations et leurs modalités de rétribution sous-tendent ce même enjeu, puisque

« Dans beaucoup de sociétés modernes, les activités multiples se transforment en un travail unique à partir du moment où le revenu du travailleur provient de leur rétribution et qu'elles sont réunies sous une seule appellation. À l'inverse, ce qui rend l'activité « pluri », c'est le fait que son revenu provienne d'au moins deux faisceaux de tâches désignés différemment ; ceux-ci, souvenons-nous, sont constitués arbitrairement et auraient pu, dans d'autres circonstances, ne constituer qu'un seul métier. La *pluriactivité* est donc une construction nominale, un artéfact qui résulte du processus de désignation.⁵⁰⁶ »

Ces trois dernières observations vont ainsi dans le sens d'une légère atténuation du cloisonnement amateur / professionnel, qui reste cependant prégnant.

⁵⁰⁵ Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.20.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, pp.14-15.

Réduire les fractures ?

« Photography to the amateur is recreation, to the professional it is work, and hard work too, no matter how pleasurable it may be. »

Edward Weston.

Les artistes rencontrés exposent des modalités de diversification de l'activité relevant tantôt de la polyvalence, tantôt de la pluriactivité, qui dans le cas de ces artistes amateurs rencontrés peuvent même s'ajouter à une polyactivité de fait : pratiquant la musique ou le théâtre en parallèle des fonctions qu'ils occupent dans un « champ d'activité distinct », ils incarnent la notion de polyactivité mais peuvent aller encore au-delà lorsqu'en sus de leur rôle de comédien ou de musicien, ils assument également les tâches relatives à l'administration, la production ou la diffusion de leur pratique en amateur.

Les tâches administratives comme charges mentales et émotionnelles partagées

« Unsettling are the days in which everyone is an expert. »

Criss Jami, *Healology*

C'est le cas d'Henri [*amat / théâtre / 46*], contrôleur aérien, comédien amateur et en charge de l'administration de sa troupe de théâtre, responsabilité qui lui demande un investissement temporel identique à sa pratique artistique puisqu'il réalise « trois heures de chaque par semaine ». C'est également le cas de Goulven [*amat / fest-noz / 43*], policier municipal, sonneur de bombarde et responsable des démarches administratives afférentes au groupe au sein duquel il joue, alors même que les autres membres sont tous professionnels. Ces situations, si elles sont assez récurrentes (plus de la moitié des artistes amateurs rencontrés s'investissent au-delà de la seule pratique artistique en prenant en charge la communication ou la diffusion de leurs projets artistiques), ne sont pas toujours confortables pour autant. Nicole [*amat / théâtre / 69*] raconte :

« Eh oui, c'est ça qui est frustrant, parce que quand je fais le bilan, au bout de quelques mois, je me dis en fait, combien de temps j'ai passé sur scène ? Combien de temps j'ai passé dans les répétitions à vraiment jouer ? Eh ben beaucoup moins de temps que de passé à faire l'administratif. »

Si les artistes amateurs peuvent être appelés à conjuguer polyvalence ou pluractivité avec polyactivité, la charge n'en est pas moins lourde pour les artistes professionnels puisque leur survie économique peut s'avérer tributaire de la bonne réalisation de ces tâches connexes. Sébastien [*amat / rock / 35*] avoue ainsi avoir été freiné dans sa volonté de professionnalisation par la polyvalence nécessaire à la complétion d'une carrière professionnelle :

« (...) ça reste en rêve ! Mais ouais ouais, j'l'ai envisagé, mais je sais même pas comment, par quel moyen, c'est tellement difficile ! Déjà de faire un concert, de se produire, c'est pas évident, faut aller démarcher... Ben, en fait la musique c'est, quand on regarde bien, ça demande à être plusieurs métiers à la fois, faut plusieurs casquettes quoi, faut un métier de commercial, de communication, bah de création aussi, et puis maintenant, les gens ils veulent pas que de la musique, ils veulent du visuel aussi, donc... C'est tellement large en fait, la musique. C'est hyper compliqué en fait, faut savoir faire plein de trucs, pour réussir à faire un métier. C'est vraiment compliqué. »

Là où certains font plutôt montre de résignation, comme Valentin [*amat / théâtre / 41*], en responsabilité de la communication pour sa troupe de théâtre : « c'est pas passionnant, mais faut l'faire », d'autres racontent être en proie à un stress généré spécifiquement par les charges administratives qui leur incombent, comme Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*] dont le trac est corrélé à ses responsabilités annexes :

« Aussi parce que c'est moi qui gère les trucs, donc je sais que j'ai plein de truc à faire, plein de trucs à gérer... Les autres, elles arrivent, elles sont cool, c'est pas le même état d'esprit tu vois. (...) Forcément, parce que quand t'es amateur t'es libre, tu te dis, j'm'en fous, j'fais ce qui me plaît, y'a pas la rentrée d'argent derrière qui compte. Quand t'es professionnel, c'est à prendre en compte quand même. Y'a la comm' qui est très importante, qui prend une part énorme aujourd'hui chez les artistes et qu'on déteste, parce que l'artiste il est pas fait pour faire la comm' quoi, c'est pas son truc »

ou comme Margot [*transi sortant / théâtre / 34*] :

« Oui, toute la partie administrative, c'est un stress énorme. (...) On est épaulées, donc on fait pas tout quand même, et on le fait, assez mal j'pense. Parce qu'on n'aime pas ça, parce que ça nous stresse, voilà. Donc euh, ouais, ça c'est la partie stressante, ouais, la partie un peu commerciale de

notre métier, communication, ça c'est vraiment l'truc que j'trouve... Ce serait une bénédiction si on pouvait avoir quelqu'un qui fasse qu'on s'en occupe jamais ! »

La polyvalence peut s'en trouver d'autant plus lourde qu'il lui arrive de prendre le pas sur le jeu musical ou théâtral en lui-même. C'est ici que s'opère la rupture entre amatorat et professionnalité : la charge est commune, ses répercussions psychologiques éventuelles aussi, mais leur intensité semble pouvoir se mesurer à l'aune du statut de pratique. Certains professionnels dépendant économiquement du *décrochage de dates* qu'ils opèrent par eux-mêmes lorsqu'ils ne sont pas ou peu accompagnés par une structure professionnelle, il peut arriver que le temps alloué à la musique ou au théâtre soit phagocyté par le travail administratif, réduisant le travail artistique à peau de chagrin. C'est l'amertume exprimée par Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] : « (...) bon, ça fait partie du boulot, là où c'est plus compliqué c'est qu'on passe plus de temps à faire ça qu'à faire de la musique », amplifiée au point qu'Anne [*pro / rock / 38*] évalue à 80% son temps de travail consacré aux charges administratives, contre 20% de pratique musicale, selon le même ratio que Maryline [*pro / théâtre / 45*].

Cette gestion de l'activité artistique s'inscrit donc dans le sillage des résultats obtenus lors de l'étude des considérations administratives et économiques, révélant à la fois une polarisation forte des temps de pratique selon un modèle amateur et un modèle professionnel distincts, mais témoignant aussi de responsabilités partagées quant aux tâches artistiques ou administratives occupant ce temps consacré. Si les enjeux sont fortement différents selon le positionnement statutaire de l'artiste, la subsistance économique étant engagée dans un cas et non dans l'autre, les finalités sont cependant similaires : communiquer, produire et diffuser sont des nécessités permettant au projet artistique de prendre corps, de rencontrer ses publics, et de poursuivre son développement. Ces tâches, bien que menées dans des proportions différentes en termes de temporalités et de nervosité, ont ceci de particulier qu'elles sont communes à tous les statuts de pratique et œuvrent donc à leur rapprochement, les artistes amateurs, professionnels ou en transition décrivant les mêmes répercussions émotionnelles.

« If you think it's expensive to hire a professional to do the job, wait until you hire an amateur. »

Red Adair

Sur le plan des pratiques mises en œuvre par les artistes rencontrés, il n'est donc pas possible de conclure à un total effacement de l'approche binaire amateur / professionnel qui viendrait alimenter la théorie d'une classification *zombie*. L'enquête révèle des clivages administratifs, économiques et logistiques : la majorité des artistes amateurs n'étant pas déclarés, il est possible de supposer qu'ils évoluent *a priori* essentiellement dans un cadre non-lucratif, alors que la déclaration administrative des représentations reste le modèle privilégié à l'œuvre pour les pratiques professionnelles. Idem pour le temps de travail, la rémunération, la multiplication des projets et des manières de faire : les professionnels témoignent d'une structuration de pratique nettement plus engageante en termes de temps consacré et de diversification de l'activité, et leur activité est plus structurée sur le plan administratif. Toutefois, la seule observation des graphiques présentés révèle qu'il ne s'agit là que de *tendances* majoritaires ou privilégiées : la circonscription du cloisonnement amateur / professionnel repose sur les proportions dans lesquelles se répartissent les différentes typologies de pratiques plutôt que sur la nature de cette dernière.

À ces modèles dominants (le professionnel joue plus, plus souvent, en plus d'endroits, de manière plus encadrée, pour plus d'argent...) émergent des tendances minoritaires mais non négligeables en ce sens qu'elles ne sont pas des exceptions : il ne s'agit pas d'une poignée d'artistes dérogeant aux schémas consacrés, mais bien de réelles déclinaisons des pratiques selon une diversité avérée de modèles. Ainsi, tous les artistes rencontrés indépendamment de leur statut de pratique sont susceptibles d'être déclarés et rémunérés officiellement, de jouer de plusieurs instruments, de s'investir dans différents projets artistiques simultanés, de faire plusieurs dizaines de concerts par an... Nous n'avons pas employé la même définition de l'artiste amateur que la loi LCAP (*n'en vit pas de manière exclusive Vs non professionnel n'en tirant aucune rémunération*), ce qui nous permet justement d'en apprécier la justesse : nous avons bien rencontré des artistes

amateurs ne percevant aucune rémunération de leur pratique artistique. Sur trente-quatre amateurs, ils sont deux à s'inscrire dans une pratique n'ayant jamais généré ni de rémunération, ni même de contrepartie : ils sont ceux qui jouent à titre exclusivement personnel, sans avoir la volonté de partager leur musique avec d'autres, ni en diffusion numérique, ni en diffusion *live*.

Dès lors que la pratique se partage avec un public, la donne change : des contreparties entrent en jeu, sans qu'il soit toujours possible de parler de rémunération au sens strict. C'est le cas des défraiements, rendus possibles par la loi LCAP à condition qu'ils « rembourse[nt] ou finance[nt] l'activité ». Or, ces défraiements ne sont pas toujours distribués selon une approche réglementaire : c'est là qu'interviennent les *factures d'asso*, le *black* et autres paniers de légumes. Échappant aux barèmes en vigueur prévus par l'URSSAF, ces défraiements sont extrêmement délicats à dissocier totalement de la notion de rémunération dans le sens où ils peuvent aussi masquer des rémunérations non déclarées. Nous avons de plus rencontré des artistes amateurs étant régulièrement déclarés et rémunérés pour leurs représentations, sans toutefois être inscrits dans un processus de professionnalisation⁵⁰⁷ : certains amateurs connaissent donc le cachet, 3% en font même leur mode de rémunération exclusif, engendrant un questionnement de l'approche strictement juridique. Le critère de non-rémunération n'étant pas rempli, ces artistes percevant des cachets deviennent-ils dès lors des artistes professionnels ? Créant de fait un écart entre approche juridique, sémantique et sociologique ? Les résultats statistiques confirment donc une approche des pratiques des artistes en amateur via son aspect nébuleux : les manières de faire sont multiples au sein-même de la catégorie quoiqu'il soit possible de repérer des schémas majoritaires. Cette nébuleuse amatrice se dessine en miroir d'une nébuleuse professionnelle : là-encore, s'il est possible d'isoler des tendances privilégiées, on note aussi une démultiplication des manières de faire au sein-même de la catégorie d'étude⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Ces profils apparaissant dans la catégorie « artistes en transition ».

⁵⁰⁸ L'hétérogénéité des pratiques professionnelles ont aussi été démontrée dans le domaine de la danse par Janine Rannou et Ionela Roharik, qui ont identifié « quatre espaces professionnels » de la danse. Voir Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art, op.cit.*, p.116.

Chapitre 3 : l'intégration du clivage

Degrés d'appropriation : répercussions de la distinction amateur / professionnel

« Nous pouvions le voir à notre aise, ou voler en famille, ou soutenir des duels de chant avec un orgueilleux voisin, qui parfois venait le braver. À la longue, nous lui devenions, je crois, plutôt agréables, comme auditeurs assidus, amateurs, connaisseurs peut-être. Le rossignol a besoin d'être apprécié, applaudi ; il estime visiblement l'oreille attentive de l'homme, et comprend très-bien son admiration. »

J. Michelet, *L'Oiseau*, 1856, p. 264.

Après l'étude de la partition amateur / professionnel telle qu'elle se dessine au creux des pratiques, ce chapitre présente les endroits où elle s'incarne sur le plan des représentations sociales. Nous avons vu dans le premier chapitre la manière dont les artistes rencontrés se représentaient le clivage amateur / professionnel via leurs définitions du terme amateur : il s'agit à présent de mesurer la manière dont pratiques artistiques et représentations sociales s'imbriquent, notamment lorsqu'elles sont mises à l'épreuve de l'entourage. En effet, l'*ethos* musicien ou comédien se (dé)construit aussi dans le regard des autres : Marc Perrenoud a montré comment le fait de se produire sur scène participait de la représentation de soi comme musicien chez les rockeurs⁵⁰⁹ ; c'est aussi le propos d'Ian Hacking, repris par Marie Buscatto à propos des jazzmen, à la faveur des « effets de boucle »⁵¹⁰. Nous nous attachons ici à présenter comment les pratiques artistiques menées en amateur ou en professionnel se répercutent dans les cercles familiaux, amicaux et artistiques, entre construction et déconstruction des relations interpersonnelles. Il s'agit aussi d'affiner le positionnement de la frontière pouvant séparer l'amateur du professionnel : l'étude montre qu'une autre partition s'ajoute voire supplante ce premier clivage dès lors que la notion de création est convoquée.

Le préambule de ce travail évoque la difficile acceptation par Philippe de Macédoine de la pratique musicale de son fils, Alexandre Le Grand. Les époques et les motifs justifiant la désapprobation se succèdent, mais il semblerait que cette dernière soit parvenue jusqu'à nos jours. Dans sa thèse consacrée à la formation et à la

⁵⁰⁹ Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, op. cit.

⁵¹⁰ Buscatto, Marie. *Amateurs et professionnels du jazz : une distinction solide, des frontières incertaines, des carrières variées*, op. cit.

professionnalisation des comédiens, Flore Augereau indique en effet une « persistance des préjugés hérités des siècles précédents⁵¹¹ » susceptible de ternir les relations que les comédiens d'aujourd'hui entretiennent avec leurs familles, quoique la nature des réticences familiales ait évolué. Désormais loin des questions de moralité qui inquiétaient Bossuet, évêque de Meaux et précepteur de Louis de France, qui se demandait en 1694 « quelle mère, je ne dis pas chrétienne mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau que sur le théâtre ?⁵¹² », Flore Augereau précise n'avoir pas recensé dans ses travaux de

« témoignage d'acteur [faisant] référence à des attaques sur la moralité de cette profession, les opinions dépréciatives se focalisant désormais sur l'autre difficulté abordée par Catherine Mounier, l'instabilité financière.⁵¹³ »

Nous retrouvons ainsi les questions de la précarité et de l'instabilité économique souvent associées aux professions artistiques et plus particulièrement à l'intermittence du spectacle telles que décrites au cours des précédents chapitres. Au *rejet* semble donc se substituer l'*inquiétude*, les « craintes parentales » aboutissant à de « nouveaux pactes, tels que faire des études supérieures en parallèle de la pratique », puisque

« les parents se révèlent particulièrement tiraillés entre leur devoir d'alerter, voire de protéger leurs enfants des risques encourus (quitte à contrarier leurs désirs), et une volonté de les laisser décisionnaires de leur avenir.⁵¹⁴ »

Si Flore Augereau se concentre sur les comédiens professionnels, Karen Burland étudie quant à elle les facteurs susceptibles de conduire à la poursuite d'une carrière professionnelle chez les musiciens issus respectivement du département de musique d'une université britannique et ceux étudiant au sein d'un *music college*, cherchant à objectiver ce qui mène les jeunes musiciens à opter plutôt pour une carrière menée en amateur ou pour une carrière menée en professionnel. Elle repère ainsi le rôle crucial des

⁵¹¹ Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, thèse de doctorat en art et histoire de l'art, Université Rennes 2, 2017, p.143. <NNT : 2017REN20013>. <tel-01497123>.

⁵¹² Observatoire de la vie littéraire, « Maximes et Réflexions sur la Comédie », corpus *Haine du théâtre*, consulté le 19 août 2020, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/bossuet_maximes-reflexions-comedie_1694.

⁵¹³ Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, op. cit., p.141.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp.143-144.

parents dont le comportement envers la pratique musicale de l'enfant peut s'avérer décisif. Il peut prendre la forme d'un fort soutien :

« Perceived levels of commitment seem to be the central difference here: the music college students seemed to feel that their parents were fully committed to their musical development, which perhaps made the musician feel special, and in turn provided them with confidence and motivation. High levels of active parental involvement during the acquisition of musical skill have been shown by previous research to be vital (Sloane, 1985; Sosniak, 1987; Winner & Martino, 1983), and indeed a fundamental element if the musician is to develop necessary levels of intrinsic motivation (Sloboda & Davidson, 1996).⁵¹⁵»

Il peut aussi relever d'une implication très relative voire inexistante, pouvant inciter certains musiciens à construire leur parcours musical par souci de distinction, voire d'opposition :

« Olga on the other hand, was motivated by music being hers, which made her feel special and perhaps increased her determination to continue her musical development. Despite the fact that the music college students perceived their parents to be unsupportive of them becoming professional musicians, they appeared to be determined to succeed. This suggests strong intrinsic motivation and a high sense of self-efficacy: the music college students must have believed that they had the potential to become good musicians in order to ignore their parents' concerns. This may also suggest mastery-oriented learning patterns, the music college students were able to persevere despite challenges or a perceived lack of support (Dweck & Leggett, 1988).⁵¹⁶ »

Ce chapitre s'ouvre alors sur l'étude des situations d'amatorat ou de professionnalité telles qu'elles sont perçues par les proches des artistes, traitant de l'impact des statuts de pratique sur la famille, le couple, les amis et les pairs.

⁵¹⁵ Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, op. cit., p.85.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.86.

« Il a traversé la vie en amateur inquiet, qui choisit parcimonieusement les parts de lui-même qu'il abandonne. Maintenant seulement il connaît le don où tout l'être se consume... »

R. Martin du Gard, *Les Thibault*, L'Été 1914, 1936, p. 708.

La perception de la pratique artistique par l'entourage⁵¹⁷ ayant ainsi été décrite comme un facteur pouvant influencer le choix par les artistes du modèle amateur ou du modèle professionnel, elle nous a semblé pouvoir constituer un axe d'étude propice à l'appréhension de la polarisation amateur / professionnel. De plus, les travaux de Sabrina Sinigaglia-Amadio et de Jérémy Sinigaglia quant aux temporalités de la pratique artistique ont démontré « une concurrence des temps dont l'articulation est doublement problématique : d'abord au sein de l'espace professionnel, ensuite au sein du couple et de la famille⁵¹⁸ », en accord avec le mot de Pascal Nicolas-Le Strat selon qui le travail de l'artiste « relève d'un « *temps global où temps de travail et temps de vie s'articulent intimement* »⁵¹⁹. La rencontre entre la pratique artistique et les cercles sociaux des artistes est ainsi susceptible de soulever deux enjeux.

Le premier est celui de la représentation des professions artistiques par les proches, pouvant véhiculer des réticences basées sur les notions de précarité et d'instabilité mais aussi sur des questions de réputation⁵²⁰. Si Flore Augereau précise que les comportements méfiants vis-à-vis des comédiens professionnels sont désormais générés par des préoccupations d'ordre économique plutôt que d'ordre moral, il est toutefois possible d'en observer quelques réminiscences. Florence Euzéby, Jeanne

⁵¹⁷ Nous étudierons dans le neuvième chapitre le rôle de l'entourage quant à la survenue de l'intérêt initial pour la musique ou le théâtre.

⁵¹⁸ Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. *Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques*, op. cit., p.196.

⁵¹⁹ Nicolas Le Strat, Pascal. *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris : L'Harmattan, pp.86-87.

⁵²⁰ Voir par exemple Rauch, Marie-Ange. « La longue lutte des artistes de café-concert pour la respectabilité artistique et la dignité sociale de leur métier », *À bas l'égoïsme, vive la mutualité. La Mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1865-2011)*, sous la direction de Rauch Marie-Ange, Vincennes : Presses universitaires de Vincennes, 2015, pp. 25-62.

Lallement et Carole Martinez montrent ainsi que « les engagements de l'artiste, sa personnalité voire sa vie privée » sont constitutifs de l'un des trois piliers sur lesquels reposent la réputation des artistes contemporains, dans un processus exacerbé par le « potentiel de viralité du web 2.0 et la médiatisation de la vie privée des artistes.⁵²¹ » La vie privée de l'artiste serait ainsi susceptible d'être encore scrutée afin de statuer sur sa moralité. Plus encore, les artistes rencontrés dans le cadre de l'enquête recensent parmi les difficultés qu'ils rencontrent le caractère « malsain » de leur milieu d'exercice, où règneraient « clans », « entre-soi », « jalousie », « manipulations », « compétition », « rivalité » ou « paraître »⁵²². Par-delà l'appréhension liée aux conditions d'exercice de la pratique artistique professionnelle et qui ne concernerait qu'une partie du panel interrogé pourraient donc persister des représentations d'ordre moral susceptibles de générer des appréhensions ou des réticences dépassant le statut de pratique de l'artiste. Le deuxième enjeu est celui de la conciliation des temps : si les travaux recensés plus haut font état d'une délicate circonscription entre temps de travail et temps de vie pour les artistes professionnels, nous verrons que les artistes évoluant en amateur doivent également parvenir à des compromis organisationnels afin de conjuguer temps de travail, temps de vie et temps de l'amatorat.

La carrière⁵²³ à l'épreuve de la famille : la difficulté de la voie professionnelle

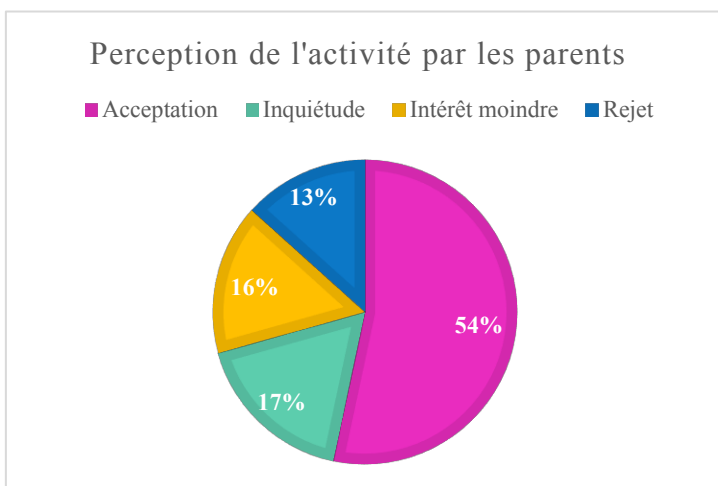
« People still call me the eternal amateur. After all, professionals are supposed to be able to conduct everything. But I can't unless I feel some connection inside. Conducting is not an end in itself for me. »

Jeffrey Tate

⁵²¹ Euzéby, Florence, Jeanne Lallement et Carole Martinez. « Spectacle vivant : réputation d'un artiste pour la génération Y », *International Conference on Arts and Cultural Management*, 26-29 juillet 2013, Bogotá, Colombie, p.5., intervention téléchargeable ici : <https://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/hal-01123538/document>

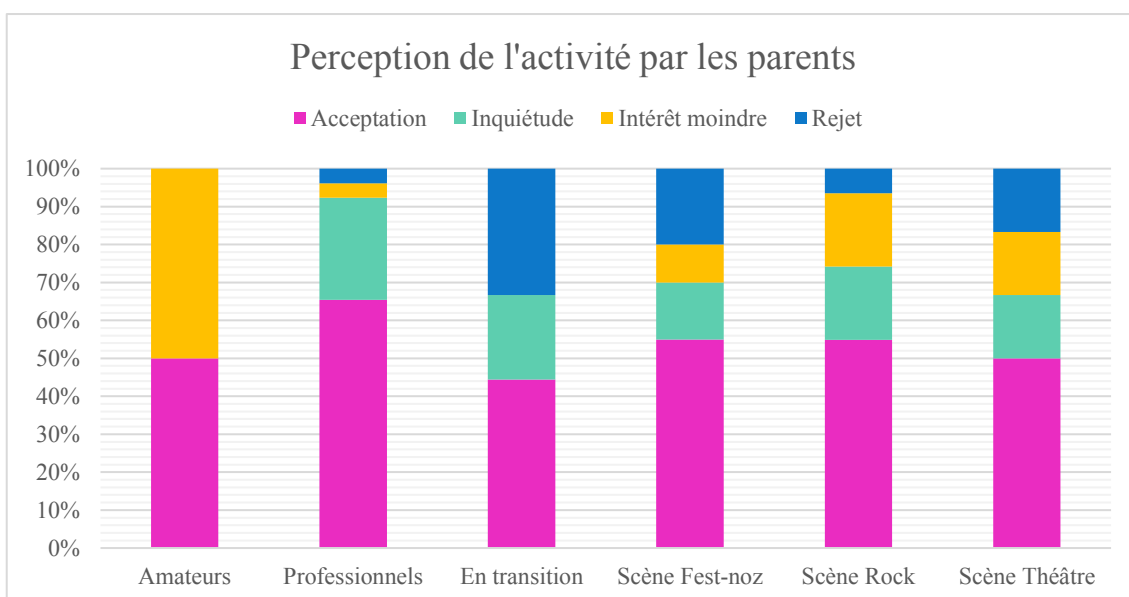
⁵²² Ces témoignages sont abordés en détail dans le cinquième chapitre et sont répertoriés en annexe au sein d'une liste des difficultés rencontrées.

⁵²³ À l'image de nombreux sociologues de la musique (Marc Perrenoud, Philippe Coulangeon, Bruno Péquignot, Claire Hannecart...) nous utiliserons tout au long de ce travail le terme de *carrière* selon son acception Beckérienne, identifiant « le maintien volontaire de la part des individus de l'engagement ». Il existe donc des « carrières amateurs » autant qu'il n'existe de « carrières professionnelles ». Voir Becker, Howard. *Outsiders*, *op. cit.* et Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, *op. cit.*



L'étude a permis de relever quatre types de réception de l'activité artistique par l'entourage familial : l'acceptation, dont bénéficie la moitié des artistes interrogés, mais aussi l'inquiétude, l'inintérêt et le rejet. Le regard que portent les parents sur

l'activité théâtrale ou musicale de leur enfant semble être fortement corrélée, voire guidée par le statut de pratique de ces derniers puisque pour la première fois depuis le début de l'enquête, l'observation des résultats obtenus selon la variable statutaire ne fait pas seulement apparaître un différentiel en termes de proportions mais bien une différence quant à la nature des réalités vécues.



La moitié des artistes amateurs rencontrés fait ainsi état d'une acceptation de leur pratique par leurs parents, l'autre moitié faisant face au désintérêt d'un entourage ne se préoccupant que peu de leur activité artistique. Par ailleurs, si les professionnels bénéficient d'un taux d'acceptation supérieur de 15 points à celui des amateurs, leur statut de pratique génère aussi de l'inquiétude : 26% d'entre eux évoquent les craintes de leurs parents, ne laissant que peu de place au désintérêt pourtant prépondérant chez les

amateurs. Si les familles d'amateurs ne semblent connaître ni l'inquiétude ni le rejet, ce dernier concerne le tiers des artistes en transition, laissant entrevoir des craintes exacerbées chez les parents dont l'enfant envisage une carrière professionnelle sans y être encore installé⁵²⁴. La variable disciplinaire et esthétique affichant des proportions bien plus uniformes, il semble que l'appartenance aux scènes fest-noz, rock ou théâtrale n'a que peu d'impact sur les perceptions familiales, ces dernières étant bien plus influencées par le statut de pratique. Il est néanmoins possible de souligner que les musiciens de fest-noz et les comédiens sont trois fois plus susceptibles de faire face à une forme de rejet que les musiciens rock, ces derniers étant plutôt confrontés à l'inintérêt ou à l'inquiétude de leurs proches.

Plusieurs artistes font état d'un investissement parental allant au-delà de la simple acceptation : soit parce que leur pratique suscite un sentiment de fierté, soit parce que leur entourage s'implique concrètement dans l'activité artistique. Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] raconte :

« Ouais ouais, toujours, même ma grand-mère, qui n'est plus de ce monde maintenant, qui m'avait fait la leçon quand j'étais parti en fac de breton (...) : "tu arriveras jamais à rien dans la vie !" Et quelques temps après, elle voyait ma photo sur le journal et je suis devenu un Dieu ! Donc même elle, même elle a fini par me soutenir. J'ai jamais eu aucun souci, mes parents m'ont toujours soutenu. La seule chose que mon père, parce que très très tôt j'ai dit à mes parents que j voulais faire musicien professionnel, et la seule chose que mon père m'a dit, c'est "écoute, très bien, mais par contre, passe ton bac et fais des études". C'est tout c'qui lui importait. Après quelles qu'elles soient, il m'a pas imposé un choix particulier. (...) »

Son témoignage illustre d'ailleurs le fait que les « nouveaux pactes » décrits plus haut par Flore Augereau se retrouvent tout autant sur la scène musicale que sur la scène théâtrale. Plus encore, Noémie [*amat / rock / 29*] précise que sa mère s'investit tellement qu'elle « pourrait être sa manageuse », celle de Chloé [*amat / théâtre / 29*] « vient tout le temps » en qualité de « fan n°1 autoproclamée », les parents de Jean-François [*amat / théâtre / 47*] « filment tout, ils font des montages... (...) ils sont vraiment à fond ! » et ceux de Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] « ont été [ses] premiers mécènes, même encore aujourd'hui. »

⁵²⁴ Voir le quatrième chapitre, consacré aux artistes en voie ou en sortie de professionnalisation.

Si ces soutiens s’observent au creux de tous les statuts de pratique, les représentants de la nébuleuse professionnelle sont 25% à décrire des craintes parentales. Ces dernières peuvent s’attacher à une perception plutôt ludique de la musique ou du théâtre dont la pratique devrait dès lors être restreinte à une activité secondaire et de loisir, et donc ne pas s’ériger au rang de métier ou d’activité principale. C’est ce qu’exprime Fabrice [*transi entrant / rock / 31*] dont les parents ne voient pas d’un très bon œil le projet de professionnalisation :

« (...) il y a toujours : “ah, qu'est-ce que tu fais d'ta vie ?” Maintenant ça va, j'suis prof, ils m'font plus chier, parce que ça les rassure, mais avant, “hum, qu'est-ce que tu fais, c'est quoi ça, d'la musique, tu peux pas en vivre, c'est un plaisir !”, et donc y'a ce grand regard qui te fait grave douter alors que tes parents doivent te soutenir. Là, pour le coup, quand tu t'investis c'est hyper compliqué. »

Ces craintes peuvent aussi être le fruit d’une certaine représentation de l’intermittence du spectacle, l’inscription à Pôle Emploi qu’elle impose générant un *a priori* difficile à dépasser : le comédien ou le musicien ayant recours à ce système serait donc aux yeux de ses proches un *chômeur* avant d’être un *artiste*, et s’exposerait à ce titre à des formes de stigmatisation voire de discrimination⁵²⁵, comme l’atteste Paul [*pro / fest-noz / 60*] :

« de temps en temps y'avait : “mais quand c'est qu'tu vas avoir un boulot ?” Parce que, en tant qu'intermittent, comme j'étais inscrit au chômage, c'était... En plus mes parents, génération un p'tit peu ancienne... »

L’implication des parents eux-mêmes sur la scène artistique investie par leur enfant ne semble pas alléger leurs appréhensions, toujours prégnantes malgré ou à cause de leur bonne connaissance du secteur, ce qui suscite l’incompréhension de Justin [*pro / fest-noz / 37*] :

« Pour les parents, moi c'qui est assez marrant c'est qu'ils ont quand même vécu dans l'milieu de l'éducation populaire et d'la musique bretonne, en croisant, en tant qu'organisateur, un max de musiciens, et le jour où j'leur ai dit, j'veux être prof et j'veux faire que d'la zik en fait, y'a eu un... Ils ont vraiment questionné l'projet en fait, pour être sûrs que c'était, voilà, c'était vraiment pour être professionnel et que ça partait pas de rien. Mais y'a eu un p'tit moment, euh... Encore aujourd'hui, on sent qu'y'a... J'pense que c'est plus l'inquiétude parentale, de, il faut que ça réussisse, c'est quand même des métiers précaires, c'est chiant pour vous, vous êtes sans arrêt à penser à vos

⁵²⁵ Voir à ce sujet Herman, Ginette. *Travail, chômage et stigmatisation. Une analyse psychosociale*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2007, 414pp, <https://doi.org/10.3917/dbu.herma.2007.01>

dates... Euh, puis maintenant, quand t'es musicien, t'as 14 métiers derrière, malgré une grosse ouverture y'a quand même cette petite pointe de : "t'es sûr ?" »

Plus encore, l'inscription des artistes dans une carrière professionnelle relativement stable et durable ne semble pas dissiper l'inquiétude parentale, à l'image de la mère de Karine [*pro / théâtre / 33*] qui conseille régulièrement à cette dernière de s'orienter vers un emploi parallèle plus stable malgré dix années sereines en tant que comédienne professionnelle, le spectre de l'instabilité financière évoqué par Flore Augereau se s'effaçant jamais tout à fait :

« Ma mère a toujours eu plus peur, et elle me relance encore sur un mi-temps dans la fonction publique, ou des choses comme ça à des moments donnés pour ne pas être précarisée, puisqu'il y a quand même le problème que nos années se suivent et ne se ressemblent pas, et qu'un jour on peut ne plus avoir de boulot. »

Xavier [*amat / rock / 33*] regrette quant à lui de ne pouvoir partager ses activités musicales avec ses proches, qui lui opposent une « indifférence totale : même si j'fais écouter, ils vont dire "j'y connais rien en musique", on passe à autre chose, voilà... », là où d'autres artistes déplorent les conflits qui secouent leur cercle familial lorsque leur volonté de professionnalisation rencontre un véritable rejet.

Pour mieux comprendre ce qui se joue au creux des inquiétudes parentales prépondérantes dans les familles d'artistes professionnelles, nous proposons ici d'anticiper quelque peu sur notre septième chapitre consacré aux artistes en voie ou en sortie de professionnalisation en explorant dès maintenant les formes de rejet rencontrées par les artistes lorsque la pratique artistique fait l'objet d'une démarche professionnelle. Toujours dans la stigmatisation du chômage associé au régime de l'intermittence, Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] explique : « mon père était contre le fait que je sois intermittent, il voyait ça comme un statut de chômeur ». Si Enzo a aujourd'hui coupé les ponts avec son père « pour d'autres raisons », Patrick [*transi entrant / rock / 35*] illustre à quel point le sujet peut être épineux avec ses proches : « on évite d'en parler, histoire qu'il y ait un statut quo raisonnable ». Pour d'autres, la rupture est consommée : Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] évoque « 15 ans de conflits avec [sa] famille » provoqués par son choix de devenir comédien. Aux sujets sensibles que sont la précarité, l'instabilité, la stigmatisation de l'intermittence perçue comme un chômage de longue durée s'ajoute

parfois le registre de la déconvenue. Certains des artistes rencontrés disent voir en ce rejet l'expression d'une forte déception des parents, attristés de voir leur enfant emprunter un chemin différent de celui qu'ils avaient imaginé pour lui. Joseph [*transi sortant / rock / 69*] explique :

« Ah bah ils ont été complètement déçus, parce que j'étais en fac de médecine, alors euh... Et puis j'étais bon, alors j'ai abandonné en fin d deuxième année, donc j'avais fait le plus gros quoi, j'avais fait l'essentiel, après c'était une lettre à la poste d'être médecin, mais bon, donc ils ont été excessivement déçus (...) »

Trente ans plus tard, Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*] a rencontré la même déception chez ses parents, soulignant la persistance des préjugés mentionnés par Flore Augereau. Elle se destinait à une carrière d'enseignant-chercheur à laquelle elle a finalement renoncé pour se consacrer pleinement à la musique :

« j'ai bifurqué vers l'artistique et mes parents ont eu beaucoup de mal à l'admettre, à comprendre, supporter... sûrement l'angoisse aussi hein, et même encore aujourd'hui c'est dur quoi. Encore aujourd'hui ! »

Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*] confie ne plus avoir de contacts avec ses parents depuis qu'il leur a annoncé sa décision de quitter son emploi dans l'industrie agro-alimentaire, qu'il occupait depuis près de vingt ans et qu'il honnissait, pour se consacrer pleinement à la musique. Les perceptions négatives que sont le manque d'intérêt, la déception ou le rejet peuvent toutefois se révéler motrices quant à la poursuite de l'activité artistique. Olivier Donnat corrobore ainsi les propos de Karen Burland cités plus haut :

« (...) le fait que les parents n'aient manifestement joué aucun rôle actif dans la découverte du hobby-passion ne doit pas faire croire à une absence d'influence du contexte familial, car celui-ci, en réalité, est bien là, cette fois en toile de fond comme image repoussoir, et non comme référence ou modèle. On est tenté face à ce genre de situation de parler de transmission en négatif ou « en creux » pour indiquer le lien qu'en général l'intéressé établit lui-même entre son engagement d'adulte dans un hobby-passion et son milieu familial d'origine.⁵²⁶ »

Parmi les artistes interrogés, deux musiciens précisent toutefois que le rejet formulé par leurs parents les a incité à s'affirmer, leur identité musicienne se construisant alors dans l'opposition. Gwendal [*transi sortant / fest-noz / 36*] indique :

⁵²⁶ Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux* 2009/1, n° 153, p.90, <https://doi.org/10.3917/res.153.0079>

« Ça a été très compliqué, c'est pas c'qu'ils voulaient (...) comme j'étais pas musicien de formation, ils avaient très peu confiance à, à la pérennité de la chose, et mine de rien, ça m'a vachement servi quoi, parce que c'était notamment au niveau de mon père, qui voyait pas ça d'un bon œil, pourtant il a beaucoup d'amis musiciens hein, pendant quelques années ouais ça a été compliqué ouais. Ça a été compliqué, et du coup, comme c'était compliqué, bah moi ça me motivait. À, à faire du mieux que je pouvais et le plus vite possible pour que ça soit crédible (...) »

La perception de la pratique artistique par les parents s'affiche ainsi comme l'une des thématiques particulièrement clivantes entre pratique en amateur et pratique professionnelle : la première génère au mieux une totale adhésion et la marque du soutien, au pire un désintérêt (50%) des proches pour la question artistique, sans qu'elle ne fasse jamais l'objet de tensions ou de conflits dans les familles. En revanche, les artistes professionnels de notre cohorte décrivent des situations plus variées. Si la majorité d'entre eux (65%) décrivent en chœur avec la moitié des artistes amateurs des situations où les parents acceptent ou soutiennent leur pratique artistique et le fait qu'ils aient choisi d'en faire dépendre leur subsistance économique, ils sont 35% à faire émerger des schémas inexistantes chez les amateurs, et notamment des formes d'inquiétude ou de rejet. La polarisation amateur / professionnel ne s'inscrit donc pas seulement dans les pratiques et dans les propos des artistes, mais aussi les représentations de leurs parents : les deux nébuleuses témoignent d'un fort taux d'acceptation voire de soutien parental mais la pratique professionnelle est susceptible de générer des réactions négatives éminemment plus marquées, pouvant aller jusqu'à la rupture des liens familiaux.

« Le Diable joue. C'est à cela qu'on le reconnaît. C'est le grand Acteur. Et c'est pourquoi l'Église a maudit les comédiens⁵²⁷. » S'il n'est plus question aujourd'hui de maudire les artistes en raison de leur supposée proximité avec le Malin, l'analyse des motifs de désapprobation montre malgré tout que la pratique artistique professionnalisée convoque un enjeu réputationnel. Plus que la musique ou le théâtre, c'est le recours à l'intermittence du spectacle qui paraît poser problème : l'opposition parentale ne s'articule pas autour des représentations potentielles de la vie (dissolue) d'artiste (aux mœurs douteuses) mais autour du système d'assurance-chômage qui permet de *ne faire*

⁵²⁷ Genet, Jean, cité dans Gury, Christian. *Académiciens et Saltimbanques*, Paris : Éditions Kimé, 1997, p.224.

que ça. Les tensions ne s'enracinent donc pas autour du fait que l'enfant soit un *artiste* mais émanent plutôt du fait qu'il soit un *chômeur*, semblant craindre « la réception et (...) le jugement d'autrui » quant à cette situation. À travers la réputation de leur enfant, c'est effectivement leur propre réputation qui est engagée, à travers les « canaux réputationnels plus classiques comme les commérages ou les rumeurs » amplifiés à l'heure de la e-réputation précipitée par les réseaux sociaux⁵²⁸. Par-delà l'inscription à Pôle Emploi et la question du chômage, c'est l'image plus précise de l'intermittence du spectacle, « bête à abattre du Medef⁵²⁹ » selon le mot du sociologue Maurizio Lazzarato, qui semble véhiculer les réticences. « Trop nombreux pour être honnêtes », trop « fraudeurs », trop indemnisés, trop « assistés »... Brigitte Tijou note que

« (...) l'image de l'intermittent est restée figée : c'est "un privilégié" et son statut génère "des abus". Et le mythe de la star de cinéma cumulant cachets exorbitants et Assedic est toujours vivace. (...) La stigmatisation de l'intermittent s'appuie sur un argument très classique : il fait partie de ceux (comme le chômeur, le sans-papier, le jeune, le vieux, le malade) qui creusent le trou de l'Unedic et profitent des cotisations des travailleurs véritables.⁵³⁰ »

Cette image de profiteur génère un « mélange de honte, de culpabilité et de fatalité⁵³¹ », lesquelles sont « aussi profonde[s] qu'entretenu[e]s ». « Il faudrait avoir honte d'être assisté »⁵³² ». Nombre d'articles traitent effectivement de l'intermittence par le biais de l'une de ces « caractéristiques du système : la fraude et les abus⁵³³ » : « Intermittence : le problème n'est pas le déficit mais la fraude⁵³⁴ » ; « Intermittence : petits arrangements entre amis⁵³⁵ » ; « Intermittents du spectacle, le scandale continue...⁵³⁶ » Si nous

⁵²⁸ Déage, Margot. « S'exposer sur un réseau fantôme. Snapchat et la réputation des collégiens en milieu populaire », *Réseaux*, vol. 208-209, n° 2-3, 2018, pp. 150-151.

⁵²⁹ Lazzarato, Maurizio. « 2 / L'intermittence et la puissance de métamorphose », *Vacarme*, vol. 23, n° 2, 2003, p. 62.

⁵³⁰ Tijou, Brigitte. « Intermittents. Trop nombreux pour être honnêtes », *Vacarme*, vol. 23, n° 2, 2003, p. 59.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² Groupe des Précaires Associés de Paris (PAP), « 1 / Des boîtes à outil pour l'intermittence. *L'Intermutin*, janvier 2003 », *Vacarme*, vol. 23, n° 2, 2003, p. 60.

⁵³³ Gourinchas, Bernard. « Le statut des intermittents », *Revue Projet*, vol. 280, n° 3, 2004, p.12.

⁵³⁴ Cherbonnier, Frédéric. « Intermittence : le problème n'est pas le déficit mais la fraude », *Les Échos*, 12 mai 2016, consulté le 26 mars 2021, <https://www.lesechos.fr/2016/05/intermittence-le-probleme-nest-pas-le-deficit-mais-la-fraude-1111173>

⁵³⁵ Pecqueur, Antoine. « Intermittence : petits arrangements entre amis », *La Lettre du Musicien*, 2 mars 2016, consulté le 26 mars 2021, https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/4806_252_intermittence-petits-arrangements-entre-amis

⁵³⁶ Berretta, Emmanuel. « Intermittents du spectacle, le scandale continue... », *Le Point*, 27 avril 2011, consulté le 26 mars 2021, https://www.lepoint.fr/medias/intermittents-du-spectacle-le-scandale-continue-27-04-2011-1323714_260.php

étudierons plus loin la nature et les raisons qui motivent ces « abus » et ce qu'ils génèrent de « privilèges »⁵³⁷, il semble donc que la « honte » et la « culpabilité » soient susceptibles d'être ressenties non pas par ceux qui ont recours à l'intermittence mais par ceux qui les entourent. Le fait d'être dépeints par ailleurs comme les « pionniers » d'un système « ancré dans l'air du temps⁵³⁸ », « préfigura[nt] du salariat à venir, et notamment des travailleurs fortement qualifiés⁵³⁹ » ne suffit pas toujours à réhabiliter les intermittents du spectacle aux yeux de leurs proches, d'autant que le régime est aussi décrit comme une « machine à exclure⁵⁴⁰ »⁵⁴¹ et exacerbe les craintes liées à la précarité et à l'instabilité précédemment décrites par Flore Augereau⁵⁴².

La carrière à l'épreuve du couple : la difficulté de la voie amateur

« L'amateur sera souvent considéré par son époque comme un écrivain mineur. »

André Maurois, *Études littéraires*

Il convient désormais de mesurer l'impact de la pratique artistique sur la vie de couple, dans la lignée des travaux de Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia. Ces derniers ont identifié des enjeux organisationnels importants, signalant tant les

⁵³⁷ Voir le quatrième chapitre.

⁵³⁸ d'Ursel, Laurent et Willems, Martin. « “Les artistes, des précaires privilégiés ? Non, des pionniers de l'intermittence ! ” », *Le Soir*, 17 juillet 2020, consulté le 26 mars 2021, <https://plus.lesoir.be/313855/article/2020-07-17/les-artistes-des-precaires-privilegies-non-des-pionniers-de-lintermittence>

⁵³⁹ Convoquant les travaux de Pierre-Michel Menger mentionnés en introduction : Pilmis, Olivier. « L'intermittence, nouvelle norme du marché du travail ? », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 13, n° 1, 2013, p.283.

⁵⁴⁰ Sur l'exclusion sociale et professionnelle, voir Gaullier, Xavier. « La machine à exclure », *Le Débat*, n°69, 1992, pp.156-175.

⁵⁴¹ Voir Coulangeon, Philippe. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*. Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2004, 352pp.

⁵⁴² Précisons à nouveau que le recours à l'intermittence du spectacle n'est pas l'unique mode de professionnalisation répertorié au cœur du panel interrogé dans le cadre de cette étude, mais il y est très fortement majoritaire (91%).

« absences répétées et prolongées » des intermittents du spectacle parfois mal vécues par les conjoints⁵⁴³ que les

« problèmes relatifs à l’articulation de la vie professionnelle et familiale (...) autour desquels peuvent se cristalliser les tensions et éventuellement s’organiser des arrangements au sein du couple⁵⁴⁴ ».

En complément de la perception de l’activité artistique par les parents, les personnes interrogées se sont vu poser la question de la perception de cette dernière par leur conjoint. Toutes ont décrit une réception plutôt positive : contrairement à ce qui a été présenté plus haut, aucune forme d’inquiétude, de rejet ou d’inintérêt n’a été recensée chez les conjoints dans le cadre de nos travaux. Toutefois, là où la majorité des répondants décrit une totale acceptation de la pratique artistique par le conjoint, un tiers des artistes interrogés précise que si l’acceptation est réelle, elle peut être amenée à connaître quelques fluctuations. Les activités de comédien ou de musiciens semblent toujours se dérouler dans un climat plutôt serein et rencontrer sinon la pleine adhésion et le soutien, du moins l’acceptation. Contrairement à ce qui se joue au creux des liens filiaux, les nuances qui apparaissent ici relèvent toutes de *degrés* d’acceptation et n’atteignent jamais le rejet : dans le pire des cas, le conjoint ferait ainsi montre de tolérance plutôt que d’acceptation, et cet état est le plus souvent recensé comme étant transitoire et corrélé à des périodes où l’activité nécessite un plus fort investissement temporel.

Plusieurs raisons sont apparues comme susceptibles de générer chez le conjoint une forme d’agacement ou de gêne. Le facteur premier est celui des absences répétées, que l’on retrouve dans tous les statuts de pratique et toutes les disciplines. Si la compagne actuelle de Gilbert [*amat / fest-noz / 45*] accepte sans souci son activité de musicien, pour « la précédente, ça posait un problème, (...) parce qu’à une époque j’ai joué beaucoup, dans les cercles celtiques, et voilà du coup j’étais pas beaucoup là pour les enfants. » Même constat pour Matthieu [*amat / fest-noz / 60*], le degré d’acceptation de sa conjointe pouvant fluctuer selon l’intensité de son activité musicale :

⁵⁴³ Sinigaglia, Jérémy. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l’art de retourner les obstacles à l’action collective (2003-2006)*, op. cit., p.142.

⁵⁴⁴ Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. *Tempo de la vie d’artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques*, op. cit., pp.202-203.

« En tous cas ça dépend des moments ! À certains moments c'est "accepte", à d'autres fois c'est "tolère", à d'autres fois ça peut... (rires). "Ah bon y'a encore ça ?" (...) Et puis ça dépend, quand je, j'dis qu'j'fais 2 dates, alors au mois d'août j'en fais qu'une, euh, j'en fais 4 en septembre, les 4 en septembre c'est 2 week-end à suivre, samedi et dimanche, là c'est plus problématique ! (rires) Y'a des fois j'pars au Québec, là c'est quand même une semaine ou des trucs comme ça... Mais c'est vrai que c'est une vraie question hein, c'est pas béni oui-oui, c'est super vas-y mon chéri ! (rires) »

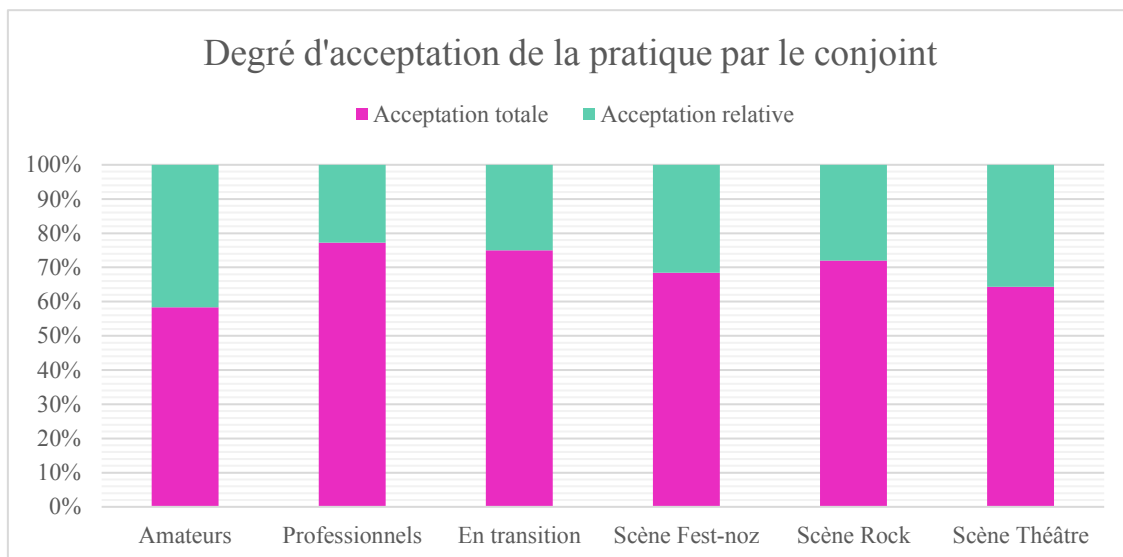
Au-delà de ces notions d'absence et de rythmes aléatoires, les personnes rencontrées ont aussi mentionné des difficultés de compréhension, à l'instar de Juliette [*pro / théâtre / 36*] :

« Euh... Elle accepte, mais c'est pas forcément... C'est pas toujours facile à comprendre. (...) elle a un rythme de travail, elle, qui est très très poussé, et j'pense que des fois elle a l'impression que j'travaille pas. »

ou de jalousie, à l'instar de Noémie [*amat / rock / 29*] dont l'ex-conjoint était fortement dérangé par sa pratique musicale, au point de générer « beaucoup de disputes »⁵⁴⁵. Toutefois, la question de la professionnalisation de l'activité artistique est susceptible d'exacerber les agacements. Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] ouvre ainsi une fenêtre sur un aspect de la professionnalisation qui a pu poser problème au-delà de la pratique elle-même :

« Vaste débat ! Euh, je dirais que, elle tolère et elle soutient, mais euh, jusqu'à une certaine mesure en tant qu'musicien professionnel. C'est-à-dire que (...) [la musique], c'est comme ça qu'on s'est rencontrés d'ailleurs, [c'est] inimaginable que j'en fasse pas. Euh, que j'me coupe un bras pour essayer d'continuer à faire, à courir l'cacheton, ça elle trouve ça inadmissible, et je pense qu'elle a raison. C'est une des raisons aussi pour lesquelles j'ai décidé d'changer d'métier, enfin d'prendre un métier à côté parce que (...) ça tire beaucoup sur la vie d'couple. Tant qu'ça marche, ça va, mais quand tu rentres plus assez d'argent à la maison, et que là comme moi tu passes 7 mois sans Assedic, sans être indemnisé, bah l'autre c'est un peu raide quoi ! (rires). Donc j'dirais elle m'soutient, mais jusqu'à un certain degré. Un certain degré, euh, c'est plus tolérable pour le couple quoi. »

⁵⁴⁵ Noémie est la seule artiste interrogée à avoir indiqué que sa pratique artistique avait pu générer des disputes récurrentes au sein de son couple.



Les résultats statistiques sont à prendre avec précaution : un tiers des artistes rencontrés a indiqué être célibataire, et la question de la perception par le conjoint ne leur a donc pas été posée, ne souhaitant pas insister une situation pouvant potentiellement être mal vécue. Il est toutefois possible de constater que les conjoints des artistes amateurs sont les plus susceptibles d'être agacés ou gênés par l'activité artistique, précisément parce qu'elle se greffe pour la plupart d'entre eux à un emploi du temps déjà bien occupé par une activité professionnelle autre. Là où les artistes professionnels doivent concilier *temps de travail* et *temps de vie* dans un processus rendu complexe par le caractère diffus voire invasif des activités artistiques, le « temps global » des amateurs est tripartite : ce sont *temps de travail*, *temps de vie* et *temps d'amatorat* qui doivent alors « s'articule[r] intimement⁵⁴⁶ » et qui peuvent exacerber les agacements décrits plus haut.

En observant les témoignages des artistes ayant spontanément fourni des détails sur la conjonction entre vie de couple et vie artistique, on remarque qu'un nombre certain de conjoints va au-delà de l'acceptation en encourageant activement la pratique ou en s'y investissant également. Un tiers des interrogés révèle ainsi être dans une situation similaire à celles de Greg [*pro / rock / 37*] dont la compagne « fusionne » avec son activité musicale, de Xavier [*amat / rock / 33*] ou Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*] qui confient avoir des conjointes qui les « poussent » à développer leur activité. Dans le cas

⁵⁴⁶ Nicolas-Le Strat, Pascal. *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris : L'Harmattan, pp.86-87.

de Martine [*amat / théâtre / 60*], c'est toute la famille qui se mobilise autour de sa pratique théâtrale :

« Il accepte ! Totalement, du coup c'est lui qui s'est mis au monocycle. Et il a joué une fois en tant que, comment on appelle ça ? Figurant ! Et tous les ans, (...) quand je travaille mon texte, il veut pas savoir, il veut la surprise. Ah non non, il adore. (et donc il vient assister aux spectacles ?) Ah oui bien-sûr ! Ah bah si on jouait 4 fois il viendrait 4 fois ! (Les enfants aussi ?) Oui, oui oui oui ! (...) Tout l'monde, même ma mère, mes belles-sœurs, tout l'monde, à fond ! »

Le second tiers des témoignages fait état du caractère impérieux et impératif de la pratique artistique, dont l'acceptation devient une condition à l'existence même du couple et à sa pérennité. Ainsi, le conjoint de Lisa [*pro / fest-noz / 43*] soutient sa pratique, car « ça [ne] serait pas mon conjoint sinon ». La conjointe de Rodrigue [*pro / fest-noz / 41*] n'a quant à elle « pas trop l'choix : ça peut paraître égoïste, elle a été obligée d'adhérer à ça » tout comme celle de Virgil [*transi entrant / rock / 28*] : « Elle a plutôt intérêt à accepter, c'est comme ça, (...) j'ai connu la musique avant elle, tu prends l'lot ». Valentin [*amat / théâtre / 41*] exprime la même idée mais prête un soin particulier à ménager du temps à passer avec sa conjointe :

« Bah elle a pas l'choix en fait, c'est-à-dire qu'en fait moi je fais des efforts, mais je, je lui ai dit, et ça fait 20 ans qu'on est mariés, si tu veux elle a compris qu'le théâtre était là avant elle. Comme je suis pas l'genre de personne en fait à qui on pose des ultimatums, si une femme m'avait posé un ultimatum, elle a pas, elle a pas grand-chose à faire dans ma vie en fait. Mais par contre, moi d'mon côté, je veille, vraiment énormément, à pas abuser, à pas... En fait, à être présent. Par contre elle sait que... Voilà ! »

Le dernier tiers des témoignages met l'accent sur ce que l'on pourrait qualifier de couples formés par cooptation, puisque ces artistes ont rencontré leurs conjoint(e)s dans le cadre de leur pratique, soit parce que l'autre y assistait en tant que spectateur, soit parce qu'il était lui-même praticien. C'est ce qu'explique Lucas [*pro / fest-noz / 33*] : « Elle est au bagad aussi, bah d't'façons il faut, on fait pas exprès mais on recherche souvent dans l'milieu ». Erwan [*pro / rock / 35*] confie quant à lui avoir, à certains moments, modulé sa vie personnelle en fonction de sa vie artistique :

« Moi de toutes façons j'ai choisi des fois le célibat pour avoir du temps pour moi, tout ça. Donc en fait le problème s'est pas trop posé puisque de toutes façons, je, j'ai choisi, j'ai fait des choix radicaux p'tet on peut dire, des choix qui à l'époque me paraissaient nécessaires (...) j'ai tout donné

pour l'taf à des époques, et à un moment donné j'me suis dit mec, tu vas un peu trop loin parce que, ça te fait pas un équilibre quoi, donc y'a aussi à un moment donné une vraie question qui s'est posée par rapport à ça, j'pense que pendant une période ça a été ultra constructif et à une période ça a été l'inverse du coup, et du coup à ce moment-là j'me suis un peu calmé et, voilà.»

Plusieurs artistes ayant précisé avoir rencontré leur conjoint dans le cadre de leur pratique artistique, il a semblé intéressant de se pencher plus avant sur ces couples formés à l'occasion d'une pratique commune ou d'une rencontre provoquée par la fréquentation des mêmes lieux. Les données sociographiques collectées au cours des entretiens révèlent alors que 19% des artistes interrogés engagés dans une vie de couple partagent leur vie avec un professionnel du spectacle vivant. Au sein des franges professionnelle et en voie de professionnalisation de la cohorte, ils sont ainsi 11% à vivre avec un autre artiste professionnel ou en voie de professionnalisation, évoluant sur les mêmes scènes qu'eux. Ils sont également 8%, amateurs et professionnels confondus, à partager le quotidien d'un professionnel du spectacle officiant à l'administration, la technique, la programmation ou l'enseignement artistique⁵⁴⁷.

L'étude de la perception de la pratique artistique par l'entourage permet ainsi d'établir de nouvelles manifestations de la polarisation amateur / professionnel. Premièrement, les artistes amateurs sont ceux dont l'activité de comédien ou de musicien est la mieux acceptée ou soutenue par les parents. Ils sont en revanche deux fois plus susceptibles que les professionnels de voir cet investissement artistique générer des tensions passagères dans leur couple, notamment lorsque le cumul entre l'activité principalement rémunératrice et l'activité artistique ne laisse que peu de temps à passer avec le conjoint. Deuxièmement, les artistes qui choisissent de pratiquer en professionnel s'exposent à un risque accru de tensions voire de conflits avec leurs parents. Le clivage s'incarne donc en ce sens que si tous les statuts de pratique sont susceptibles de générer des tensions entre les artistes et leurs proches, ces tensions n'émergent ni aux mêmes endroits, ni pour les mêmes raisons, ni aux mêmes degrés. Aux pratiques en amateur revient alors un risque plus accru de légères dissensions au sein du couple faute de

⁵⁴⁷ Sont recensées ici les personnes ayant une activité d'enseignement seule, sans mener de projet artistique en parallèle.

disponibilité, contre un risque plus marqué de fortes dissensions au sein des familles de professionnels faute de stabilité économique.

La carrière à l'épreuve des amis : l'entre-soi professionnel

« Once the amateur's naive approach and humble willingness to learn fades away, the creative spirit of good photography dies with it. Every professional should remain always in his heart an amateur. »

Alfred Eisenstaedt.

Nombreuses sont les études ayant souligné la puissance des liens entre pratiques et sociabilités artistiques. Certains travaux s'intéressent à ce que la sociabilité fait à la pratique artistique, à la manière d'Olivier Donnat qui conclut que la « sociabilité amicale (...) essentielle[s] » à l'adolescence est l'un des principaux berceaux de l'intérêt initial pour la musique et le théâtre⁵⁴⁸, selon une relation également évoquée par Antoine Hennion⁵⁴⁹ et Philippe Coulangeon^{550 551}. D'autres travaux étudient à l'inverse ce que la pratique artistique fait à la sociabilité, à l'image d'Anne-Cécile Nentwig qui montre qu'« en partageant des attachements musicaux, les individus vont renforcer leurs liens » et donc que « la musique oriente⁵⁵² » les individus dans la construction de leurs réseaux de sociabilités. Cette interconnexion de la musique et du théâtre comme pratiques conjointement artistiques et sociales s'avère de plus favorisée par le caractère hybride des lieux de création et de diffusion. Pour la musique, Marc Perrenoud a ainsi montré que les principaux lieux de diffusion en musiques actuelles que sont « les bars et les salles

⁵⁴⁸ Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, vol. 153, n° 1, 2009, p.105.

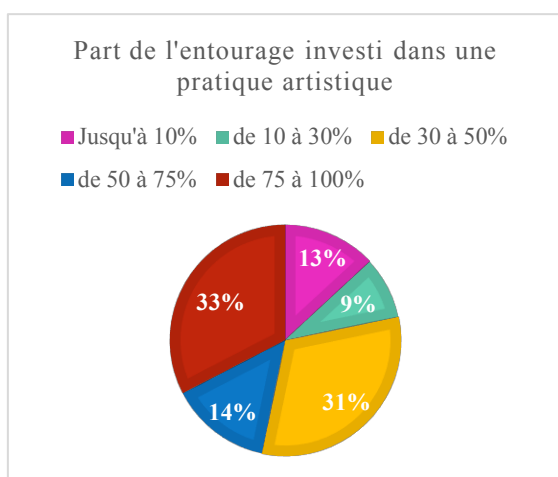
⁵⁴⁹ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française, 2000, 281pp.

⁵⁵⁰ Coulangeon, Philippe. « Pratiques et écoutes musicales », *La Musique, une industrie, des pratiques*, Paris : La Documentation française, 2008, p.32.

⁵⁵¹ Nous étudierons l'émergence de l'intérêt pour la musique ou le théâtre des artistes de notre cohorte au cours du neuvième chapitre. S'il a été démontré plus haut que l'activité artistique n'est pas toujours accueillie de bon cœur par le couple parental, l'influence de ce dernier (qu'elle se fasse en plein ou en creux) y sera plus amplement décrite.

⁵⁵² Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, op. cit., p.179.

polyvalentes ou les places de village (...) sont avant tout des espaces publics de rassemblement et de sociabilité (...) [et] des espaces d'interactions fortes et nombreuses avec les agents/acteurs non musiciens avant, pendant et après le temps musical.⁵⁵³ » Pour le théâtre, Séverine Wuttke indique que non seulement la participation mais aussi l'assistance à des spectacles de théâtre amateur constituent des espaces de sociabilités, à la faveur des halls des théâtres décrits comme des « espace de lumière, de regards, de jugements sur autrui (...) p[ouvant] conduire à discuter avec d'autres spectateurs, qui s'intéressent à ce qui est dit et s'immiscent dans la conversation⁵⁵⁴ », constituant ainsi une « "aire[s] de sociabilité"⁵⁵⁵ ».



Ayant observé plus haut que 19% des artistes rencontrés ayant déclaré être en couple le sont avec un professionnel du spectacle vivant et l'ère numérique ayant été décrite comme un facteur renforçant les liens entre pratique artistique et sociabilité (notamment à l'échelle des amateurs)⁵⁵⁶, ces approches nous ont conduite à interroger l'impact de la pratique artistique

sur la construction des cercles amicaux. Les artistes composant le panel de l'étude ont donc été chargés d'estimer la part de leur entourage familial et amical pratiquant également une activité artistique, sans distinction de statut de pratique ou de discipline. Il en ressort que 78% des artistes rencontrés estime être entourés, *a minima*, de 30% d'artistes du spectacle vivant, que ces derniers soient amateurs ou professionnels. Un tiers des répondants place ce pourcentage au-delà de 75%, confortant la théorie selon laquelle l'activité musicale ou théâtrale peut s'avérer génératrice de liens sociaux durables, au-delà de son éventuel partage par les différents membres du foyer familial. Dans l'intervalle, le recul qu'il a été demandé de prendre aux artistes en requérant un pourcentage global de proches également impliqués dans une activité artistique permet

⁵⁵³ Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, op. cit., p.100.

⁵⁵⁴ Wuttke, Séverine. *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, op. cit., 2011, p.120.

⁵⁵⁵ Huesca, Roland. *Triomphe et scandales. La Belle époque des Ballets russes*, Paris : Hermann, 2001, p. 83, cité par Wuttke, Séverine. *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Beuscart, Jean-Samuel. « La création amateur dans tous ses états », op. cit.

de dépasser le seul schéma familial sans en négliger l'importance. Ces premiers résultats rejoignent ainsi le postulat d'Anne-Cécile Nentwig, qui écrit au sujet des musiciens traditionnels amateurs que « le groupe et l'apprentissage en collectif prennent une place toute particulière de socialisation et de construction des réseaux amicaux.⁵⁵⁷ » Emma [*amat / fest-noz / 39*] illustre cette idée selon laquelle le cercle relationnel dans lequel elle évolue à l'âge adulte s'est bâti autour des balbutiements puis du développement de sa pratique musicale :

« Du fait d'avoir commencé la pratique super jeune, j'ai mes amis d'enfance qui sont tous des musiciens, et de par le fait que j'me sois inscrite aussi, dans chaque ville, voilà, j'ai lié des connaissances principalement avec des musiciens, musiciens amateurs par contre toujours. »

La durabilité des liens sociaux basés sur une pratique artistique commune est partagée par Laura [*transi entrant / théâtre / 27*], qui raconte son adolescence : « J'faisais que ça, donc pendant des années j'ai rencontré des personnes, que de ce milieu-là, et du coup ça reste. » Le constat est le même pour Joachim [*amat / rock / 33*] :

« (...) j'ai commencé très jeune, et que mon environnement amical s'est construit autour de la musique, et que le réseau s'est construit comme ça, aussi parce que le fait de faire de la musique très jeune a donné envie à d'autres, mais ouais, c'est un milieu assez fermé quoi, parce, quand certains vont au foot et restent entre footeux, nous on fait de la musique, on reste entre zikos quoi. »

Son témoignage, en plus d'abonder dans le sens d'une sociabilisation forte et durable ayant pour socle une pratique artistique commune, met en lumière le fait que l'influence artistique peut s'exercer à double-sens : s'il a rencontré certains de ses amis de longue date dans le cadre d'une pratique musicale collective, sa propre activité a suscité l'intérêt d'amis déjà présents dans son cercle relationnel adolescent qui se sont à leur tour immergés dans une activité artistique. Goulven [*amat / fest-noz / 43*] explique ainsi avoir été tour à tour le récepteur puis le diffuseur d'influences musicales et culturelles, dans ce qui s'apparente à un phénomène que l'on pourrait qualifier de contagion artistique semblable au mécanisme de la contagion émotionnelle⁵⁵⁸ :

« Bah en fait toute ma vie s'est construite autour de gens qui sont dans l'environnement traditionnel, alors que ce soit dans la danse, dans la musique, dans l'costume... ou euh, tout est lié à l'environnement

⁵⁵⁷ Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, op.cit., p.242.

⁵⁵⁸ Au sujet de la contagion émotionnelle, voir : Favre, Daniel, *et al.* « Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions », *Enfance*, vol. 57, n° 4, 2005, pp. 363-382.

d'une tradition bretonne relativement forte. Voilà. Après, euh, bien-sûr, j'ai aussi un milieu amical, de voisinage, qui connaissent pas forcément la culture bretonne, mais qui, s'y intéressent assez largement parce qu'on est là aussi pour leur donner goût quoi, donc on a effectivement des couples d'amis qui euh, [ont] envie d'acquiescer tu vois le, le milieu quoi, et qui viennent me voir. »

Emma, Laura, Joachim et Goulven ont beau évoluer tous les quatre dans des disciplines et des esthétiques différentes, on devine dans chacun de leurs propos la prééminence du groupe musical devenu groupe amical (ou inversement) au sein de leurs sociabilités adultes, à l'image d'une valeur refuge. Bertrand Ricard a expliqué ainsi cette structuration des cercles relationnels pour les musiciens rock :

« Le rock personnifie également, qu'on le veuille ou non, le remplacement de la norme sociale ou « sociétale » par un mode de vie communautaire. L'individu aujourd'hui ne se reconnaît plus dans la masse indistincte mais se rattache plutôt à sa tribu, à son clan et à ses proches, plus près de son cœur et plus à même de le comprendre. En quelque sorte, les groupes poussent jusqu'au bout la logique tribale de la « distinction » chère à Pierre Bourdieu.⁵⁵⁹ »

Les témoignages collectés à ce jour tendent à indiquer que les mêmes logiques sont à l'œuvre sur les autres scènes artistiques observées. Ce serait donc, pour le rock mais aussi pour le théâtre ou le fest-noz,

« autour d'un imaginaire, de goûts communs, d'un partage de valeurs et de références que se nouent les affinités de départ, chères à Jean Maisonneuve et propices au regroupement musical. Des affinités de base, découlent fréquemment les motivations suffisamment profondes pour assurer un glissement vers la création musicale.⁵⁶⁰ »

Outre la structuration des cercles relationnels qui semble s'effectuer de la même manière quel que soit le statut de pratique, les artistes professionnels ou en voie de professionnalisation soulèvent une volonté de diversification des profils au sein de leurs cercles relationnels, étant parfois avides de conversations qui ne seraient pas confisquées par le caractère invasif de la pratique artistique menée selon le modèle professionnel⁵⁶¹. Ils sont 70% à évoquer cette envie, à l'image de Rodrigue [*pro / fest-noz / 41*] qui explique :

⁵⁵⁹ Ricard, Bertrand. *Rites, code et culture Rock. Un art de vivre communautaire*, Paris : L'Harmattan, 2000, p.23.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.61.

⁵⁶¹ Sabrina Sinigaglia- Amadio et Jérémy Sinigaglia ont d'ailleurs isolé le fait de « ne fréquenter que des artistes » comme l'une des causes ne permettant pas aux artistes de pleinement dissocier « travail et hors-

« J'y tiens aussi, j'suis fier d'avoir, si j'prends que mes amis par exemple, j'suis content de pas avoir que des amis musiciens et d'avoir une hygiène de vie, de parler d'autre chose... »

Cette envie de diversité est parfois érigée au rang de démarche, comme le confie Marc [*pro / fest-noz / 32*], qui veille à nouer des amitiés en-dehors de son cercle musical :

« En fait j'essaie de soigner ça parce que, ça fait longtemps qu'on s'rencontre donc [dans] toutes les soirées qu'on passe, on est avec, plus que des amis, c'est vraiment des amis mais c'est des collègues aussi ! Et c'est toujours les mêmes discussions. Donc quand t'as un conjoint qui est pas du tout dans l'milieu... Donc moi j'essaie de soigner ça, maintenant j'arrive à 50/50. »

Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] estime quant à lui avoir besoin d'un contact avec des proches non-musiciens pour éviter que le succès qu'il rencontre ne l'aveugle :

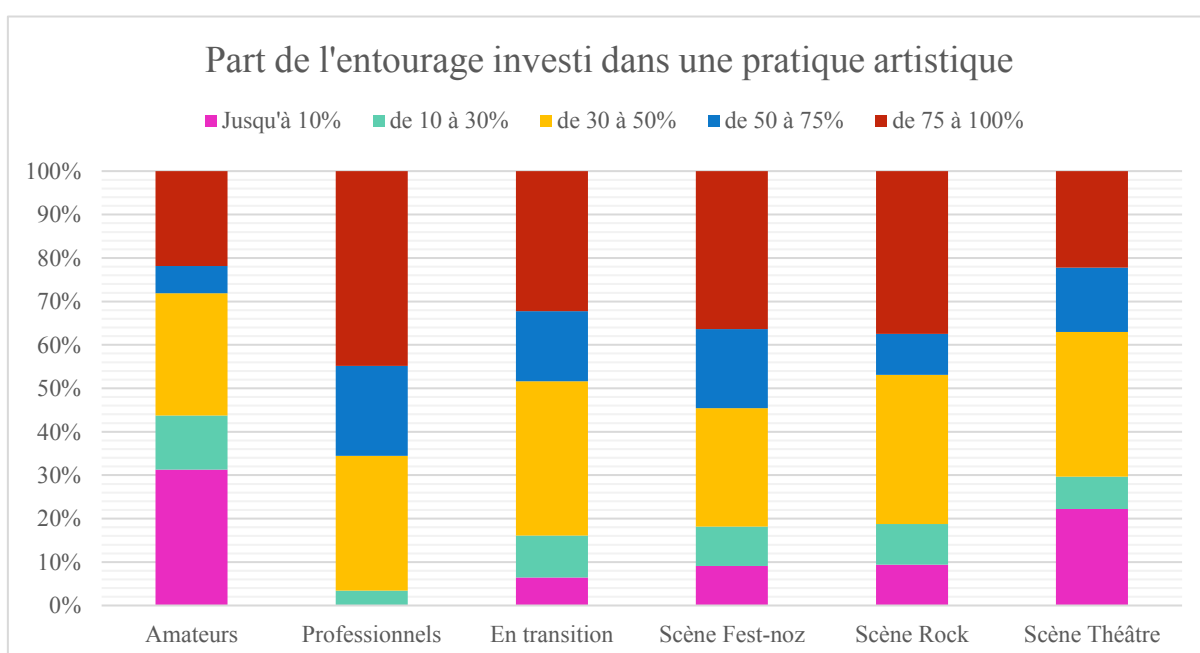
« (...) mes vieux vieux amis, que je vois toujours (...) ils jouent pas du tout de musique, ils en ont rien à foutre de moi et de ma p'tite célébrité, ils s'en foutent complet quoi, et ça me fait du bien d'avoir des potes comme ça qui me remettent les pieds sur terre. »

Si les témoignages précédents tendent à indiquer que cette structuration des cercles relationnels s'ancre plutôt dans l'adolescence, un regard plus global semble désigner un processus longitudinal, qui se développe tout au long de la vie artistique. Ainsi, 5% des artistes interrogés confient avoir noué des relations artistiques et amicales à des degrés divers selon les périodes et les lieux de vie. Les artistes cités sur ce point relèvent de différents statuts de pratique et ont évolué dans différentes villes au gré de leurs parcours étudiantin ou professionnel : Paris, Rouen, Le Havre, Toulon... Ils ont la ville de Brest pour dénominateur commun, puisqu'il s'agit de leur ville de résidence actuelle : qu'ils y soient arrivés à la faveur d'un retour aux sources, de la mutation d'un parent ou d'un rapprochement de conjoint, tous estiment que leurs sociabilités brestoises s'articulent beaucoup plus fortement autour d'un entourage artistique que dans les autres villes par lesquelles ils sont passés, alors même que leur installation à Brest s'est effectuée à des âges différents et avec des ambitions artistiques diverses. Cette anecdote semble indiquer que la structuration des réseaux amicaux selon une affinité artistique n'est pas réservée aux plus jeunes années de la vie, mais est susceptible de se décliner encore à l'âge adulte.

travail ». Voir Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. *Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques*, op. cit., p. 205.

La question du pourcentage de proches investi dans une pratique artistique quelconque a été l'occasion pour 12% des artistes rencontrés d'opposer leur cercle familial à leur cercle amical. Il est alors possible de distinguer trois cercles relationnels distincts : le cercle amical, qui peut se construire selon les modalités expliquées ci-dessus, le cercle familial choisi, qui passe par la rencontre d'un conjoint lui-même impliqué, concerné ou du moins sensibilisé à la question artistique au point d'être parfois un critère de longévité du couple, et le cercle familial subi, composé des ascendants et des collatéraux. C'est ce dernier cercle, dont l'étude a été amorcée plus haut et se poursuivra plus loin, qui vient parfois s'opposer au cercle amical. Lorsque c'est le cas, c'est principalement le cercle amical qui concentre une proportion d'artistes beaucoup plus forte, écart évoqué par 10% des interrogés contre deux personnes faisant état d'un cercle familial où la concentration d'artistes se fait plus dense que chez les amis. À l'image de Martin [*amat / théâtre / 37*] qui estime qu'il n'y a « aucune fibre artistique » dans sa famille, Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] estime avoir un cercle amical composé à « 80% d'artistes » contre « 0% » pour son cercle familial, dans des proportions semblables à celles rapportées par Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*], évoquant des ratios à « 90% » et « 2% ». Gabrielle [*pro / trad / 41*] est l'une des rares à faire état d'une situation inverse :

« Alors en famille oui, parce que tout le monde fait de la musique dans la famille, (...) par contre, dans les amis, les amis hors les copains, tu vois, les autres musiciens qu'on côtoie en soirée, personne fait d'la musique. »



Si la plupart des notions évoquées ci-dessus ne semblent pas être corrélées à un quelconque statut de pratique ou à une esthétique particulière, l'observation des cercles relationnels des artistes rencontrés désigne toutefois, sur le plan statistique, des constructions quelques peu différenciées selon que les artistes soient amateurs, professionnels, en voie ou en sortie de professionnalisation. Les artistes amateurs sont en effet 31% à évoquer un taux d'engagement dans une activité artistique inférieur à 10% au sein de leur entourage, là où seulement 5% des professionnels évoquent un taux inférieur non plus à 10% mais à 30%. La professionnalité semble par ailleurs aller de pair avec la construction d'un cercle amical majoritairement basé sur la pratique commune de la musique ou du théâtre, puisque près de la moitié des artistes professionnels estime que leur entourage se compose, au bas mot, de 75% d'artistes du spectacle, constituant un véritable entre-soi professionnel. La variable disciplinaire et esthétique ne fait état que de divergences minimales entre les scènes rock et fest-noz, mais le théâtre se distingue comme la discipline la moins partagée au sein des cercles relationnels des personnes interrogées.

La perception par l'entourage de l'engagement dans une activité artistique est donc particulièrement liée à la manière dont elle se pratique, en amateur ou en professionnel. Plutôt qu'une corrélation, il est possible pour cette thématique d'envisager un lien de causalité : la professionnalisation de l'activité artistique semble susciter des réactions plus vives et plus diverses au sein des familles d'artistes, tout en étant statistiquement mieux acceptée que les pratiques en amateur qui, additionnée à une vie professionnelle menée par ailleurs, semblent plus délicates à faire accepter ou comprendre par les cercles familiaux. La pratique artistique s'affiche par ailleurs comme un pilier sur lequel viennent s'adosser les différents cercles relationnels, son respect sinon son partage se hissant parfois au rang de critères contribuant au choix du conjoint ou à la pérennité des liens amicaux, les professionnels favorisant une pratique artistique similaire à la leur en termes d'esthétique et de statut de pratique, les amateurs recherchant plutôt une sensibilité et une connaissance de leur domaine artistique dans une conception plus englobante. Tous partagent néanmoins cette même prédisposition à s'entourer d'artistes, à la faveur d'une frontière sibylline entre relations amicales et relations artistiques.

De cet enchevêtrement de liens naît ce qui est fréquemment annoncé comme définitoire des pratiques en amateurs dans leur opposition de principe aux pratiques professionnelles : la finalité de la pratique ne serait pas la même, les premiers s'inscrivant dans une quête sociale, les seconds dans une quête artistique⁵⁶². Les objectifs et les motivations des artistes composant le panel seront étudiés plus tard, mais il est possible de rappeler les travaux de Fabien Bergès, décrivant comme suit les deux versants propres à la pratique théâtrale :

« - le théâtre est une pratique artistique, c'est-à-dire que les acteurs (...) ont des visées d'ordre esthétique, et se conforment à des règles propres à cet art (technique, conventions...). Les comédiens ne sont qu'un moyen de faire aboutir cette visée (...)

- le théâtre est une pratique sociale, en tant que pratique collective, qui lie et engage des individus entre eux, et avec un public. (...)»⁵⁶³ »

Sur la base de ces deux modèles, son étude révèle que le théâtre amateur revêt une « dimension essentiellement sociale », là où le théâtre professionnel revêt une « dimension essentiellement artistique⁵⁶⁴ », soulignant une inversion des priorités entre les deux modalités de pratique tout en reconnaissant le caractère quelque peu schématique de ce clivage également mis à distance par Marie-Madeleine Mervant-Roux⁵⁶⁵. En attendant l'étude des motivations et des finalités de la pratique, et au-delà de la seule scène théâtrale, l'enquête permet déjà d'indiquer que toutes les pratiques artistiques observées, indépendamment du statut de pratique ou de l'esthétique représentée, sont des pratiques sociales telles que définies précédemment, « liant et engageant des individus entre eux » sur scène mais aussi en-dehors puisqu'elles s'invitent dans la vie amoureuse, amicale et familiale des artistes et y ont des impacts mesurables, heureux ou malheureux, aptes à créer des liens essentiellement amicaux mais aussi à compromettre ou briser des liens essentiellement familiaux. Elle révèle toutefois des incarnations du clivage amateur / professionnel, en ce sens que les (dé)constructions des liens familiaux et amicaux et ce qui les motive s'opèrent de manières différenciées selon que l'artiste soit amateur ou professionnel.

⁵⁶² Voir Murat, Roland. *Théâtre des amateurs, théâtre des professionnels : une cassure culturelle*, mémoire en vue de l'obtention du Diplôme des hautes études des pratiques sociales, Université Toulouse-Le Mirail, 2007, 102pp.

⁵⁶³ Bergès, Fabien. *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ? op. cit.*, p.38.

⁵⁶⁴ *Ibid*, pp.39-40.

⁵⁶⁵ Rappelons le propos op. cité de Marie-Madeleine Mervant-Roux dans *Le Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art* : « d'un côté, le monde des professionnels, avec ses créations scéniques supposées *a priori* artistiques ; de l'autre, celui des amateurs, avec ses soirées supposées *a priori* conviviales ».

« Personne n'a plus autorité que vous dans les choses d'art, et en lisant ce que vous dites de mes croquis de passant et d'amateur, je me tiens à quatre pour ne pas être pris de vanité. Heureusement, la raison me revient vite et je me dis : « vieille bête de poète, ne vas-tu pas te figurer que tu es peintre ! Contente-toi de voir et de montrer des torchons radieux ou tiens-toi tranquille ».

V. Hugo, *Correspondance*, 1866, p. 519.

La première partie de ce chapitre s'est attachée aux manières dont les artistes sont perçus par leurs proches. Elle se poursuit avec l'étude des manières qu'ils ont de percevoir et d'être perçus par leurs pairs, évoluant au sein des mêmes scènes. Il s'agit ici de poser un premier regard sur les représentations de soi et de son parcours artistique en mobilisant trois exemples marquants : l'acceptation des termes *artiste*, *amateur* puis les perspectives d'évolution de la pratique. Rappelons cette phrase lancée à un inspecteur issu de Jeunesse et Sport : *Mais monsieur, qui vous autorise à parler d'art ?* C'est précisément la question que nous souhaitons poser ici : qui [s']autorise à être artiste ?

Art et amatorat : la conviction des professionnels

« Je suis surtout médecin-amateur ; c'est chez moi presque une manie, et je compte parmi mes plus beaux jours celui où, entré par la porte des professeurs et avec eux à la thèse de concours du docteur Cloquet, j'eus le plaisir d'entendre un murmure de curiosité parcourir l'amphithéâtre... »

J.-A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, 1825, p. 22.

Le terme *artiste* a ceci de particulier qu'il véhicule un imaginaire particulièrement dense, au creux duquel une multitude de représentations s'entrecroisent. Artiste maudit, isolé, célébré, créateur, interprète, idole, marginal, penseur, commercial... Les images mentales foisonnent, se cumulent parfois, peuvent diverger d'un individu à l'autre. De la même manière que les notions de rémunération et de cachet peuvent être définies et interprétées selon des acceptions diverses, la reconnaissance de soi et de l'autre comme artiste peut reposer sur des critères définitoires multiples reposant tant sur des savoir-faire, des savoir-être, des prérequis administratifs ou des images plus fantasmées. Bruno Péquignot note que :

« La plupart des artistes plasticiens, par exemple, ne vivent pas de leur activité artistique – c’est d’ailleurs aussi vrai de bien des écrivains, musiciens ou acteurs, ce qui n’empêche nullement qu’ils se déclarent artistes professionnels. Tous ont en commun de se définir professionnellement plus part le recours à la notion de vocation (qu’on trouve aussi dans d’autres professions, médicales, sociales ou pédagogiques, par exemple) que par le revenu tiré de leur activité.⁵⁶⁶ »

Comme expliqué en introduction, cette étude s’est bâtie autour d’une conception du terme artiste indépendante de toute question de rémunération ou de vocation, reposant sur la définition énoncée par la *Recommandation relative à la condition de l’artiste* de l’UNESCO du 27 octobre 1980, décrivant l’artiste comme

« toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou à la récréation d’œuvres d’art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l’art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu’artiste, qu’elle soit liée ou non par une relation de travail ou d’association quelconque.⁵⁶⁷ »

S’il a été décidé d’inclure sous cette définition et donc sous le terme *artiste* tous les comédiens et musiciens ayant pris part à cette enquête indépendamment de leur statut de pratique, il semblait nécessaire de les interroger sur la manière dont eux-mêmes convoquaient ce terme, le jugeant compatible ou non avec une pratique artistique non professionnelle. Plus que la recherche d’une définition, cette approche vise à explorer l’acceptation ou la convocation des termes *artiste* puis *amateur* par les praticiens, commençant ainsi à mesurer l’« *incorporation* des contraintes propres à chaque champ⁵⁶⁸ » et permettant d’isoler les éléments constitutifs d’une ou de plusieurs formes d’habitus. Ayant noté au cours du chapitre précédent qu’un habitus artistique global émergeait à la rencontre de la précarité et du vocabulaire afférent aux modalités de rétribution du travail artistique, la question est désormais de savoir si la partition amateur / professionnel peut aboutir à des habitus différents.

Pour amorcer l’étude des « visions du monde, des systèmes de références et de valeurs, orientant le comportement de chaque individu et donnant sens à l’action⁵⁶⁹ », les

⁵⁶⁶ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, op. cit., pp.35-36.

⁵⁶⁷ Unesco, *Recommandation relative à la condition de l’artiste du 27 octobre 1980*, op. cit.

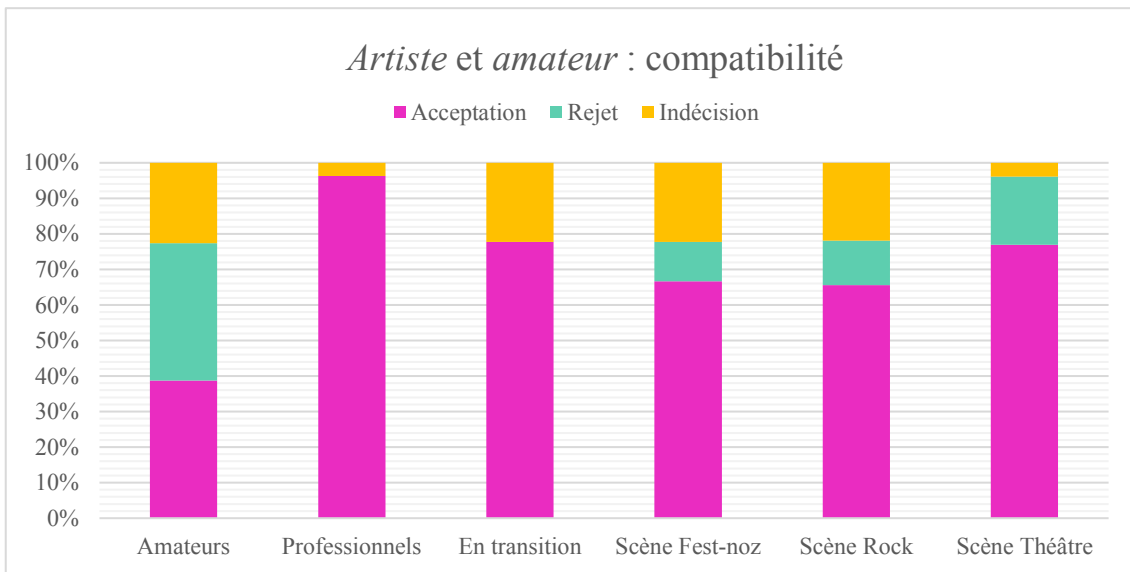
⁵⁶⁸ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, op. cit., p.25.

⁵⁶⁹ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, op. cit., pp.96-97.

personnes rencontrées se sont vu poser une question légèrement différenciée selon leur statut de pratique : les professionnels ont été invités à se prononcer sur l'attribution du qualificatif *artiste* pour désigner les praticiens amateurs, là où les personnes pratiquant en amateur ou cheminant entre les deux nébuleuses se sont vu demandé si elles se considéraient comme artistes. L'objectif était double : évaluer la pertinence de la juxtaposition des termes *artiste* et *amateur* en fonction des « systèmes de références et de valeurs » des praticiens tout en mesurant l'impact éventuel de la professionnalité sur le sentiment d'appartenance au *monde* artistique, entendu au sens d'Howard Becker⁵⁷⁰.

Les trois quarts des artistes rencontrés ne voient aucune objection quant au fait de définir les amateurs comme des artistes, 69% d'entre eux acceptant totalement la juxtaposition des termes et donc la conjonction des valeurs qu'ils charrient. Ils sont aussi 17% à s'avouer plutôt indécis, cet état pouvant relever de l'expression d'un doute profond mais aussi de l'atténuation d'une opinion plus tranchée : le sujet s'est avéré sensible car ayant attrait à l'identité des personnes, et il a pu arriver que certains interrogés, par leur langage corporel ou leurs hésitations, rendent perceptible la gêne qu'ils éprouvaient à répondre à cette question, craignant peut-être d'être jugés altiers ou immodestes. Les 14% restants formulent quant à eux une opposition claire selon laquelle la qualité d'artiste est incompatible avec une pratique exercée en amateur.

⁵⁷⁰ Voir notamment Hammou, Karim. « Les Mondes de l'art comme activité collective. Retour sur la métaphore de "monde" chez H. Becker et A. Strauss », *Howard Becker et les mondes de l'art*, sous la direction de Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris, Palaiseau : Les Éditions de l'École Polytechnique, 2013, pp.191-201.



L'attribution ou non de la qualité d'artiste aux amateurs se révèle être l'une des thématiques les plus clivantes de l'enquête, avec une moyenne des étendues de 39% au sein de la variable statutaire, contre seulement 13% au sein de la variable disciplinaire / esthétique. Si la quasi-totalité des professionnels considère les amateurs comme des artistes avec 96% d'acceptation, ce taux ne représente plus que 78% pour les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation. L'écart le plus marquant se joue au niveau des amateurs eux-mêmes, qui ne sont que 38% à se reconnaître sous le terme artiste. Plus encore, ils sont 39% à rejeter frontalement le terme, qu'ils jugent inadapté à leur situation de pratique, les autres peinant à se positionner. Ces résultats démontrent que la perception de soi et de sa propre activité, lorsque inscrite dans un cadre amateur, est éminemment plus sensible et épineuse que lorsqu'un contact même distant est établi avec la nébuleuse professionnelle : aucun des artistes en transition n'a refusé d'être qualifié d'artiste. Le caractère professionnel de l'activité semble donc venir légitimer la pratique de la musique ou du théâtre, mais aux seuls yeux des amateurs : les personnes inscrites dans un parcours professionnel envisagé, avéré ou révolu sont foncièrement moins réticentes à intégrer les amateurs au monde de l'art ou à s'y intégrer eux-mêmes. L'analyse plus qualitative des propos recensés permet de collecter quelques indices permettant de comprendre ce fort différentiel entre le regard autocritique des amateurs et le regard de ceux évoluant selon d'autres modalités de pratiques.

Derrière le premier motif évoqué par les amateurs pour justifier de leur réticence à se décrire comme artiste émerge la « haute idée » de la notion d'artiste. Se décrire comme tel revient donc à négocier avec le spectre de l'outrecuidance, le champ lexical de la vanité étant omniprésent dans les réponses des interrogés, comme le prouvent Noémie [*amat / rock / 29*] « Ça a un côté un peu prétentieux de dire ça », Martin [*amat / théâtre / 37*] « C'est vachement pompeux comme terme, je sais pas si j'aurais cette arrogance », ou Justine [*amat / théâtre / 45*] :

« J'trouve que ce serait très... Non, modestement, j'vais pas me... (rires) ... Bah, on me demande d'interpréter donc c'est un peu moi qui, oui moi, sous la direction de quelqu'un, qui vais réaliser quelque chose, donc si ça a un bon rendu, tant mieux c'est que la prestation est réussie, après me donner un mot d'artiste, un nom d'artiste, euh, j'irai pas jusque-là. Je ne pourrai même pas aller jusque-là. »

Les interrogés acceptant le terme artiste n'échappent pas nécessairement à ce spectre, certains précisant se considérer comme artiste mais « sans orgueil », à l'image de Théo [*transi entrant / théâtre / 23*]. Pour pallier au risque de prétention, certains mettent en place une stratégie d'évitement, contournant le terme artiste lui-même pour mieux se réfugier derrière l'un de ses dérivés : ils s'inscrivent ainsi timidement dans le même monde que les artistes sans toutefois se confronter au terme qui leur semble trop lourd à porter, la « haute notion du terme artiste » qu'a Francis [*amat / rock / 39*] l'empêchant par exemple de se définir comme tel. Laurent [*amat / fest-noz / 49*] illustre cette stratégie de repli : « J pense que j'ai un côté artistique ! Mais pas forcément comme un artiste. Ouais, j'sais pas si tu vois la nuance. J'suis pas un artiste, j'ai un côté artistique. » James [*transi entrant / rock / 22*] confie : « J'aime pas ce mot, j'aime pas c'mot-là, j'veux bien entendre que quelqu'un aime bien c'que j'fais, qu'il dise que c'est de l'art, mais artiste... Un peu gros. » Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] se positionne de la même manière :

« Euh, je me considère créatif, j'ai une définition par contre assez exclusive, vraiment, de l'artiste comme quelqu'un qui a une très grande qualité d'interprétation, donc ma définition restrictive fait que je ne me considère pas comme tel. »

Le recours à l'art, à l'artistique, au créatif ou le fait de se considérer seulement momentanément comme artiste permet ainsi de revendiquer une certaine appartenance au monde de l'art sans assumer seul la responsabilité d'un positionnement qui pourrait être

perçu comme disproportionné⁵⁷¹. Il soulève par ailleurs quelque-chose d'intéressant : dans le propos des artistes rencontrés, *faire de l'art* ou de l'artistique n'est pas équivalent au fait d'*être artiste*, le faire et l'être semblant vecteurs de différents degrés de légitimité.

Si ces praticiens se détachent du terme sans s'en dissocier tout à fait, 77% des amateurs s'opposent de manière frontale sur le sujet, l'acceptation et le rejet rassemblant chacun autant d'amateurs. La netteté de la scission et les proportions selon lesquelles elle s'incarne semblent indiquer deux manières fondamentalement différentes d'appréhender sa pratique artistique : deux habitus amateurs distincts pourraient donc cohabiter, les « visions du monde », et « systèmes de références et de valeurs⁵⁷² » des amateurs les autorisant ou non à se définir comme artiste. Le positionnement presque unanime des professionnels en faveur d'une juxtaposition des termes artiste et amateur pourrait surprendre les amateurs indécis ou exprimant un rejet et agir comme un levier de légitimation de leur pratique, une personne extérieure et dépositaire d'une forme de légitimité puisque membre reconnu du même monde, sanctionné par une carrière rémunératrice, assumant ainsi la responsabilité de les qualifier d'artiste.

Au-delà de la question sous-jacente de légitimité qui se devine au-travers de cette question, d'autres témoignages font état de considérations et de définitions plus nuancées, déconnectant totalement la qualité d'artiste du statut de pratique. Pour Alain [*amat / fest-noz / 49*], « le mot artiste (...) n'est pas réservé qu'aux professionnels. (...) dans chaque univers, y'a des artistes ! », de la même manière que pour Philippe [*pro / fest-noz / 43*] « on peut être amateur ou pro, sans être forcément artiste ». Tom [*transi sortant / rock / 39*] va plus loin, confiant son

« impression que l'appât du gain l'éloigne de son aspect artistique. C'est-à-dire qu'à être trop professionnel, je pense que tu perds en artistique. Parce qu'un amateur il crée pour créer, il crée pas pour gagner de l'argent au départ. »

⁵⁷¹ Cette observation s'appuie également sur le fait que certains interrogés doutaient également de leur statut de pratique, ne se reconnaissant pleinement ni sous le modèle amateur, ni sous le modèle professionnel. Il est alors arrivé que certains d'entre eux nous sollicitent directement afin de connaître la catégorie à laquelle nous les estimions appartenir.

⁵⁷² Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts, ibidem*.

Il isole ainsi un argument récurrent au sein des travaux se consacrant à la comparaison de pratiques artistiques menées en amateur ou en professionnel, qui se distingueraient par une finalité différente, la création étant autotélique pour l'un des modèles seulement.

Avant d'y revenir dans un prochain chapitre, il convient de préciser que les propos répertoriés ont permis d'isoler au moins trois critères principaux permettant de définir l'artiste au-delà de son statut de pratique. Le premier argument est d'ordre administratif : lorsque les représentations scéniques sont déclarées et rémunérées, elles donnent lieu à un contrat de travail liant un « artiste musicien » ou un « artiste comédien » à un employeur. Goulven [*amat / fest-noz / 43*] précise ainsi : « bah moi quand j'fais mes Guso, je suis artiste musicien ! (...) Je me considère comme un artiste, sans prétention. » Ayant vu plus haut que les artistes amateurs n'échappaient ni tous ni systématiquement aux réalités administratives et économiques de l'exercice professionnel, ce critère administratif peut donc venir légitimer la perception de soi comme artiste de nombreux amateurs, au même titre que les artistes professionnels ou en transition. Le second argument revenant le plus fréquemment relève quant à lui de l'imaginaire et d'une image plus romantique de l'artiste, dont la personnalité comprendrait par essence une propension élevée au rêve et à la distraction : Chloé [*amat / théâtre / 29*] se revendique ainsi artiste car étant « un peu perchée », à l'image de Sébastien [*amat / rock / 35*] :

« Moi oui, parce que tout le monde me dit : "t'es rêveur", machin, et j'p'ense qu'un artiste c'est ça, c'est quelqu'un qui plane à what mille, qui a toujours des idées en tête et qui a envie de dire quelque chose, donc oui je me considère comme un artiste, par contre je sais pas si c'est bien de le dire, parce que j'p'ense qu'y'en a plein qui peuvent dire "lui il a melon" (...), alors que... »

et de Philippe [*pro / fest-noz / 43*], pour qui l'artiste « est un p'tit peu la tête ailleurs » et prompt à « part[ir] dans des délires ». Le dernier critère définitoire qui émerge est d'ordre artistique, l'artiste étant alors perçu comme nécessairement créateur. Pour Walter [*transi sortant / rock / 39*], « si y'a création musicale y'a un artiste quelque part », et c'est précisément ce point qui interdit à certains des amateurs rencontrés de se percevoir comme des artistes : soit parce que leur pratique est basée sur la reproduction d'œuvres existantes, à l'image de Pascal [*amat / rock / 42*] qui joue dans un groupe de reprises et qui estime que la « touche personnelle » insufflée à ses interprétations ne suffit pas à faire de sa pratique une activité créatrice, soit parce que la part de création, bien qu'existante,

ne soit pas assez développée pour justifier d'une adhésion au terme artiste, comme l'exprime Thibault [*amat / rock / 34*] :

« Nan, nan parce qu'un artiste pour moi ça crée, et moi j'crée pas beaucoup, je compose des trucs qui viennent des fois pendant un morceau, et puis boom, ça donne un truc, par contre un artiste pour moi c'est Sébastien [guitariste au sein de son groupe, ndlr], (...) il compose donc c'est lui l'artiste du groupe, et Joachim [chanteur au sein de son groupe] aussi, qui écrit les paroles. »

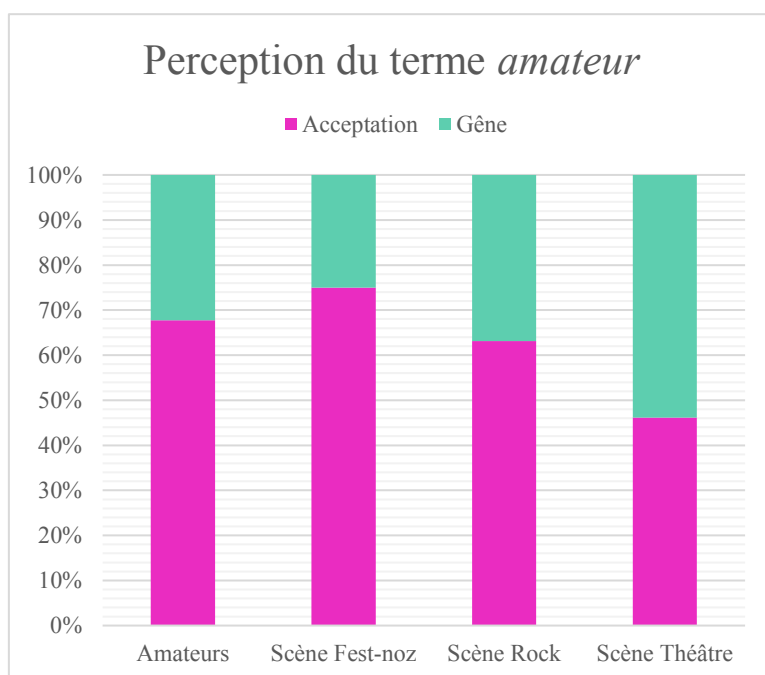
Il semble important de poser en regard des doutes exprimés par les amateurs la presque unanimité des professionnels rencontrés quant à la possibilité pour les premiers de se définir comme artistes, cette conviction tirant sa puissance autant de son poids statistique que des métadonnées relevant de l'analyse de discours, les processus d'emphase étant multiples et oscillant entre exclamations et recours aux superlatifs, les amateurs étant « complètement », « carrément », « absolument » des artistes. Cette question a aussi soulevé un phénomène de renversement des légitimités supposées identique à celui décrit au cours du premier chapitre. À la définition du terme amateur, nous avons effectivement repéré que la notion de qualité était mobilisée par 21% des répondants pour repousser la conception selon l'amateur serait par définition incompetent. Nous y reviendrons lorsque l'enquête s'attachera aux notions de sérieux et d'exigence⁵⁷³, mais ce phénomène se repère dès à présent sous la forme d'une inversion des perceptions communément admises, au sein de laquelle certains amateurs accèdent au rang d'artiste de façon plus évidente que certains professionnels, selon le mot de Lisa [*pro / fest-noz / 43*] :

« Ah oui ! Ah là pour le coup, je connais des professionnels qui sont pas des artistes, qui sont des artisans, des... Ouais, d'honnêtes artisans, et c'est pas un mal du tout, et je connais beaucoup d'amateurs qui sont de grands artistes. »

⁵⁷³ Voir le sixième chapitre.

« En lui s'amassa soudain tout le dédain de l'homme sain pour l'infirme, de l'étudiant amateur pour l'étudiant zélé, du joli garçon qui se devine aimé, pour le rival qui ne l'est plus... »

R. Martin du Gard, *Devenir*, 1909, p. 148.



L'étude ayant démontré que les habits des amateurs ne leur permettaient pas toujours de se représenter comme artistes, il était nécessaire d'interroger plus précisément la réception du terme amateur lui-même par les comédiens et musiciens relevant de cette catégorie d'enquête. Le tiers des

amateurs rencontrés signale alors sa réticence à être décrit comme amateur, une gêne s'exprimant plus fortement chez les comédiens que chez les musiciens. Parmi les deux tiers des amateurs s'estimant à l'aise avec le terme, il est possible de repérer une tendance au détachement quant à la qualification de la pratique artistique. Certains avouent en effet accorder peu d'importance à la distinction amateur / professionnel pourvu que la qualité de musicien ou de comédien leur soit reconnue, comme le souligne Sébastien [*amat / rock / 35*] : « à partir du moment où on dit que je suis un musicien, j'suis déjà content, après peu importe la qualification qu'il y a derrière », Philippe [*amat / fest-noz / 49*] trouvant « gratifiant » d'être décrit comme musicien et ne se préoccupant donc pas d'un quelconque statut de pratique. D'autres disent tirer de cette appartenance au modèle amateur une fierté tangible, à l'image de Charles [*amat / théâtre / 52*] qui plutôt que d'être

embarrassé par le terme amateur, « le revendique, même » ou de Fabien [amat / rock / 30] qui aime se jouer des représentations du public :

« justement j'trouve ça chouette que, euh... Souvent on nous a dit qu'on pensait... Enfin les gens pensaient qu'on en vivait ! Et on leur dit “ah bah non” ! Et on est contents que les gens pensent ça, parce que ça montre bien qu'on n'a pas besoin d'être professionnel pour faire de la bonne musique. »

Cette « revendication d'un positionnement amateur⁵⁷⁴ » résonne ici avec les notions de creux ou d'infériorité décrites en introduction lors de l'étude des définitions de l'amateur. Associée au processus d'inversion qualitative rappelé ci-dessus et à la conviction des professionnels quant au potentiel artistique de l'amateur, la revendication de l'amatorat est l'un des premiers marqueurs de l'exigence, du sérieux et de la qualité pouvant être attachés à la pratique d'un artiste amateur. L'objectif n'est pas « d'égaliser les professionnels » mais d'être « fiers d'être des amateurs » au nom d'un empirisme également capable d'aboutir à du *beau*⁵⁷⁵, à de l'*exigent* ou à du *qualitatif*. Sans revenir sur les travaux mentionnés plus haut analysant comment les productions des amateurs concourent ou non au déplacement des frontières de l'art, on aperçoit ici un changement de focale : il n'est plus question d'une esthétique mais d'une éthique propre aux amateurs. Il ne s'agit pas ici de savoir si les productions de l'amateur relèvent de l'art ou agissent sur lui mais d'étudier les conditions de leur réalisation. À la rencontre du *pourquoi* et du *comment* pourrait ainsi émerger une « éthique de la pratique artistique⁵⁷⁶ » qui se caractériserait par le désintéressement de l'amateur, dans un retour intéressant à la notion qui le définissait au XVIII^e siècle. C'est au nom de ce désintéressement supposé que

« l'amateur intéresse ainsi l'artiste qui peut s'identifier à cette figure plutôt qu'à celle du professionnel. Du point de vue sémantique, Françoise Liot, note que le terme d'“amateur” peut même être préféré à celui d'“artiste”, “à la fois par opposition au professionnel “carriériste” et par valorisation de l'image du dilettante connaisseur et passionné”⁵⁷⁷».

⁵⁷⁴ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.186.

⁵⁷⁵ *Ibid*, p. 183.

⁵⁷⁶ *Ibid*, p. 186.

⁵⁷⁷ Liot, Françoise. *Le Métier d'artiste, Les Transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, Paris : L'Harmattan, 2004, p.42, citée par Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.186.

En convoquant le désintéressement et la passion, la revendication de l'amatorat ferait de l'amateur le *véritable* artiste qui s'opposerait au professionnel puisque ce dernier « assignerait à l'art d'autres fins que lui-même »⁵⁷⁸ en choisissant d'en dépendre économiquement, rejoignant le propos de Tom [*transi sortant / rock / 39*] et son sentiment que la professionnalité fait « per[dre] en artistique ».

Parmi les artistes qui n'opposent pas de réticence quant au fait d'être qualifié d'amateurs, il est donc possible de repérer quelques personnes qui *revendiquent* leur amatorat et avec lui, « un statut secondaire, une identité seconde préservée des contraintes matérielles et des compromis institutionnels⁵⁷⁹ ». Isabelle Kauffmann et Loïc Lafargue de Grangeneuve notent au sujet des esthétiques techno et hip-hop une « importance de la revendication de l'amateurisme (...) s'expliqu[ant] à la fois par l'idéologie propre à ce mouvement et par l'attitude des autorités publiques. »⁵⁸⁰ Reprenant les travaux de Gêrôme Guibert, l'étude précitée de la Fédélima évoque également cette revendication dans l'approche plus globale des musiques populaires, à ceci près qu'elle pourrait revêtir une forme d'ambiguïté chez les musiciens plus jeunes et moins arrêtés quant à leur futur statut de pratique artistique :

« Le caractère d'amateur est revendiqué pour certains aspects (trouver des espaces de répétition, s'insérer dans des dispositifs d'accompagnement...), mais il est rejeté quand il s'agit de considérer un potentiel développement professionnel du groupe.⁵⁸¹ »

Tout comme Laurent [*amat / fest-noz / 49*] qui précise : « Non, j'suis amateur moi, je revendique hein ! », Alain [*amat / fest-noz / 49*] assure être tout à fait serein quant à son amatorat à la faveur de la préservation d'un plaisir qu'il pense pouvoir être mis à mal par l'amorce d'une carrière entreprise en qualité de professionnel :

« Je pense qu'au final c'est une vraie philosophie, un vrai choix, parce que de toutes façons avoir le statut de professionnel, ça implique là désormais des obligations et non plus que du plaisir,

⁵⁷⁸ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.9.

⁵⁷⁹ Weber, Florence et Yvon Lamy. *Amateurs et professionnels, op. cit.*, p.5.

⁵⁸⁰ Kauffmann, Isabelle, et Loïc Lafargue de Grangeneuve. « Pluriactivité et amateurisme. Hip-hop et techno aux portes des mondes de l'art », *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, dir. Marie-Christine Bureau et al., Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp.145-159.

⁵⁸¹ FÉDÉLIMA, *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires, op. cit.*, p.61.

quand on veut, avec qui on veut, ce qu'on veut, après du moment où tu veux opter pour ce statut, t'as forcément des obligations qui se créent... »⁵⁸²

La comédienne Justine [*amat / théâtre / 45*] va plus loin, arguant elle aussi que la pratique théâtrale professionnelle générerait chez elle une forme de mise à distance du plaisir de jeu mais insistant dans le même temps sur la possibilité d'une exigence artistique au sein de troupes amateurs, justifiant la revendication de son amatorat :

« Non, c'est un choix, ça reste une activité, j'ai quand même mon travail à côté, et ça reste une activité que je ne, qui m'ennuierait si justement, je devais m'assumer dans ma vie et en faire quelque chose de lucratif, parce que ça perdrait peut-être un intérêt de choix, de choisir c'qu'on pourrait faire ou pas, des textes qui peuvent ne pas vous plaire et des projets qui vont pas vous plaire p'tet dans un cadre professionnel, que certains choisissent aussi parce que c'est les seules choses qu'ils peuvent avoir et c'est leur façon d'gagner leur vie, euh, moi non, donc je ne s'rai vraiment que désireuse de n'faire ça qu'en amateur. Mais c'est vrai qu'il y a des souhaits et des besoins ressentis à des moments pour les amateurs d'aller très loin, dans leur pratique, pour autant d'amateur. »

Nous verrons pourtant au cours des prochains chapitres que cet autotélisme supposé des pratiques en amateur est soumis à ses propres contraintes et ne peut donc constituer un réel critère de définition de l'artiste véritable, mais qu'il est toutefois possible d'identifier le sérieux, l'exigence et l'investissement comme des composantes d'une certaine éthique de pratique artistique amateur.

À l'inverse de la revendication, certains artistes rencontrés peinent à se voir attribuer le qualificatif amateur et laissent entrevoir une volonté de distinction par rapport *aux autres* amateurs⁵⁸³, qui sans être formulée clairement, transparait de manière évidente. Éric [*amat / fest-noz / 59*] répond ainsi :

« Ça dépend qui le dit, enfin je vois qui peut m'le dire, musicien amateur, mais moi j'travailles qu'avec des pros moi, notre ingé son c'est un super pro, au niveau scénique les sonorisations c'est des sonorisations professionnelles, on est sociétaires de la Sacem, on écrit nos morceaux, on déclare nos morceaux, on travaille qu'avec des pros, voilà... »

⁵⁸² Les motifs d'entrée, de sortie et de non-velléité d'entrée dans une pratique professionnelle seront étudiés lors du quatrième chapitre.

⁵⁸³ Nous étudierons les distinctions et gradations internes aux collectifs de pratique artistique au cours du sixième chapitre.

L'agacement que l'on devine dans son témoignage fait écho aux propos de Matthieu [*amat / fest-noz / 60*], qui frôle l'énervement :

« Bah, non ! Mais je suis pas, je sais pas c'qu'on appelle chanteur amateur dans c'cas-là ! Faut qu'on m'donne une définition ! Si, si j'aime le chant, oui ! Mais ça m'dérangerait quand même, excusez-moi, parce que souvent y'a un jugement derrière (...) et ce sont des amateurs, comme si on les excusait de quelque chose. Euh, donc oui, là dans c'cas là, je mets haut et fort que bien des gens qui n'ont pas de statut professionnel étaient, d'excellence (...) »

Ces émotions confirment le caractère extrêmement sensible de la question : le « jugement » dont parle Matthieu renvoie en effet à une acception du terme amateur qui serait synonyme d'une qualité ou d'une compétence moindre⁵⁸⁴ et déposséderait son travail de sa valeur artistique. D'autres amateurs rapportent des fluctuations dans leur acceptation ou non du terme, basées non pas sur la nature des projets qu'ils portent mais sur l'énonciateur du mot. Bien que l'énoncé soit fixe, sa réception peut ainsi être variable selon la posture, le rôle ou la formulation de l'énonciateur : « Ça dépend qui le dit », « ça dépend comment c'est dit », « ça dépend dans quel contexte aussi »... Francis [*amat / rock / 39*] explique :

« Alors moi ça m'dérange pas j'm'en fous, mais euh, du fait que ça soit un terme pour moi préjudiciable, j'pense que, après y'a plein de fantasmes sur ce terme amateur-là, et du coup dire après que, mais même si j'ai pas forcément envie d'm'en vanter mais, dire après que j'passe beaucoup de temps dessus et que ça fait 20 ans qu'j'fais d'la basse, les gens ils comprennent pas, t'sais le lien entre le temps qu'j'y passe et l'fait que j'sois toujours amateur. »

Alexis [*amat / théâtre / 21*] explique quant à lui avoir été heurté par une affiche annonçant le spectacle de sa troupe et sur laquelle était indiquée la mention *théâtre d'amateurs* :

« (...) avec le D apostrophe, et j'crois même un S, et c'est encore plus connoté j'trouve, tu vois... "Allez, vous allez voir des clowns, ils vont essayer de vous faire un truc mais, pff, franchement, on vous garantit pas ! Les gars on les a pris la semaine dernière, sur le trottoir là, ils sont pas entraînés, ils connaissent même pas le texte, ils l'ont écrit sur la main..." Voilà, c'est... Bref... (...) Ou c'est : "est-ce que vous êtes professionnels ou amateurs ?" Ah bah on est amateurs. Ah ! Là, c'est un statut. »

Nicole [*amat / théâtre / 69*] explique que sa perplexité quant au terme amateur est due à la différence de traitement qu'elle observe entre les différentes disciplines. Elle regrette

⁵⁸⁴ Voir le premier chapitre.

alors que la pratique du théâtre soit plus soumise que les autres à une certaine nécessité de précision statutaire :

« on a remarqué que quand c'est des musiciens amateurs, ou quand c'est des choristes, quand c'est des danseurs, on ne souligne jamais que c'est un spectacle amateur. Ou on souligne rarement que c'est un spectacle amateur. Comme si c'était naturel que ce soit professionnel ou amateur, peu importe. Alors que quand c'est du théâtre, il faut le dire que c'est amateur, et ça c'est une distinction qui est déplaisante. Parce que c'est pas parce qu'on est amateurs qu'on bâcle le travail non plus. »

Cette nécessaire communication du statut de pratique amateur des comédiens pourrait être amenée à se généraliser aux autres disciplines du spectacle vivant, la précision étant rendue obligatoire dans le cas de représentations relevant du cadre lucratif par le décret d'application n° 2017-1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif :

« La participation d'un ou plusieurs amateurs ou d'un groupement d'amateurs à une représentation telle que définie à l'article 1^{er} fait l'objet d'une mention sur les supports de communication du spectacle.⁵⁸⁵ »

Si les comédiens amateurs semblent avoir été confrontés à cette situation bien avant la promulgation du décret, et s'ils ont le sentiment d'être plus fréquemment contraints de préciser leur qualité d'amateur que les musiciens ou les danseurs, il s'agit peut-être là d'une stratégie de communication mise en œuvre par les lieux qui diffusent leurs pièces. Si nous ne pouvons occulter totalement l'idée que cette précision puisse être émise à titre préventif quant au degré d'exigence des publics, certains diffuseurs estiment peut-être qu'un projet amateur est par essence moins abouti qu'un projet professionnel, il peut s'agir aussi d'une précision d'ordre esthétique : rappelons certains travaux comme ceux de Marie-Madeleine Mervant-Roux soulignant que le théâtre amateur possède ses propres caractéristiques esthétiques⁵⁸⁶, en écho au XIX^e siècle et aux pièces d'Anton

⁵⁸⁵ « Décret n° 2017-1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif », consultable ici :

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000034679248/>

⁵⁸⁶ Mervant-Roux, Marie-Madeleine, Marie-Christine Bordeaux et Jean Caune. *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier : L'Entretiens, 2011, 335p. Daniel Delbreil, Christiane Descimon et Mathieu Rasoli prennent dans *Le Théâtre des amateurs, op.cit.*, l'exemple du théâtre amateur en milieu lycéen. Il apparaît alors qu'un « style club-théâtre » puisse s'instaurer, construit autour de techniques de mise en scène spécifiques telles que « les scènes de foule, le travail de cœur, le personnage collectif ou démultiplié, les private jokes faisant référence à l'histoire collective du club, ou encore le retour de tous les personnages sur scène lors d'un tableau final », s'inscrivant entre une « beauté particulière du théâtre des amateurs » et la représentation d'une « audace créative que peuvent s'offrir des

Tchekhov privilégiant le *sens de la vie* des amateurs au *sens de la scène* des professionnels : « (...) they needed the amateur, people prepared to bring to the theatre their sense of life, and not their senses of the stage.⁵⁸⁷ »

Par-delà les termes artiste et amateur, une autre distinction grammaticale se fait jour au gré des entretiens menés. Elle est identique à l'observation précédemment faite quant à la dissociation du *faire* et de l'*être* comme vecteurs de degrés de légitimité divergents. Lola [*transi entrant / théâtre / 23*] précise effectivement que la distinction entre les différents statuts de pratique ne s'opère pas uniquement sur la base du terme amateur. Le mot *comédien* porterait ainsi la marque de la professionnalité, au point que Lola se soit vue recommander le fait de ne pas se décrire comme telle :

« (...) avant j'disais, j'fais du théâtre, et du coup on l'voyait beaucoup comme un hobby, et maintenant j'dis j'suis comédienne, et les gens font "ah bon, wow !" (...) Dans la bouche des gens, faire du théâtre, ou être comédienne ou comédien, j'ai l'impression que c'est, complètement différent, faire du théâtre c'est être amateur, et être comédien c'est, t'es payé pour faire c'que tu fais. Mais on m'a dit aussi, on m'a prévenue, de faire attention comme j'étais comédienne amateur : de pas dire que j'étais comédienne, (...) ou de préciser qu'étais comédienne amateur (...) »

À chaque nébuleuse correspondrait alors son vocabulaire : l'amateur *fait du théâtre* ou *fait de la musique*, alors que le professionnel *est comédien* ou *est musicien*. Ces propos permettent une meilleure compréhension des témoignages précédemment rapportés au creux desquels les artistes racontaient être indifférents au qualificatif *amateur* tant qu'on leur reconnaissait la qualité de musicien ou de comédien. Plus encore, Jean Caune écrit dans *L'esthétique du théâtre des amateurs a-t-elle une spécificité ?* que

« le théâtre des amateurs peut être considéré comme un "faire" qui se construit collectivement, en opposition à la division du travail qui règne aujourd'hui, pour des raisons multiples (économiques, institutionnelles, corporatives), dans le théâtre professionnel. »

amateurs, dégagés du souci d'être financièrement rentables ». Voir « Quand le bricolage devient style », *Le théâtre des amateurs*, op. cit., pp.220-233.

⁵⁸⁷ Dobrée, Bonamy. *The amateur and the theatre*, London: Folcroft Library Editions, 1973, The Hogarth Essays, Third Series, N°1, 1981, The Hogarth Press, [This essay was given as a Lecture to the Summer School at the Civic Playhouse, Bradford, July 1945], p.19. Une préférence qui n'est pas sans rappeler l'objet de la compagnie brestoise Le Théâtre du Grain et ses « écritures du réel » : <https://www.theatredugrain.com/>

Il insiste ainsi sur le « “faire ensemble”, essence du théâtre amateur⁵⁸⁸ », selon une qualité distinctive du théâtre professionnel qui perdrait ce sens du collectif. Cette perte serait due à l’instabilité des collectifs de travail décrit par Jérémie Sinigaglia dans le cadre de l’intermittence du spectacle :

« les équipes sont constituées le temps d’une réalisation artistique (une pièce, une tournée, un film...) puis sont dissoutes, chacun essaye ensuite d’intégrer d’autres équipes sur d’autres projets et ainsi de suite.⁵⁸⁹ »

Néanmoins, cette distinction grammaticale qui séparerait l’amateur *qui fait* du professionnel *qui est* peut être relativisée selon l’approche proposée par Florence Weber et Yvon Lamy qui indiquent que la pratique en amateur relève, au même titre que l’activité principale, d’une caractéristique identitaire et donc d’un *être*, quand bien même celle-ci serait une *identité seconde*.⁵⁹⁰

Art, amatorat et professionnalité : le besoin d’appartenance

« Les nobles venaient déjà de frapper le premier coup à Nancy, en opposant la Garde nationale à la troupe ; maintenant les évêques allaient en frapper un deuxième, bien autrement dangereux, en opposant les gens religieux, amateurs de la vie éternelle, aux patriotes, amateurs des biens de la terre. »

Eckmann-Chatrian, *Histoire d'un paysan*, t. 1, 1870, p. 353.

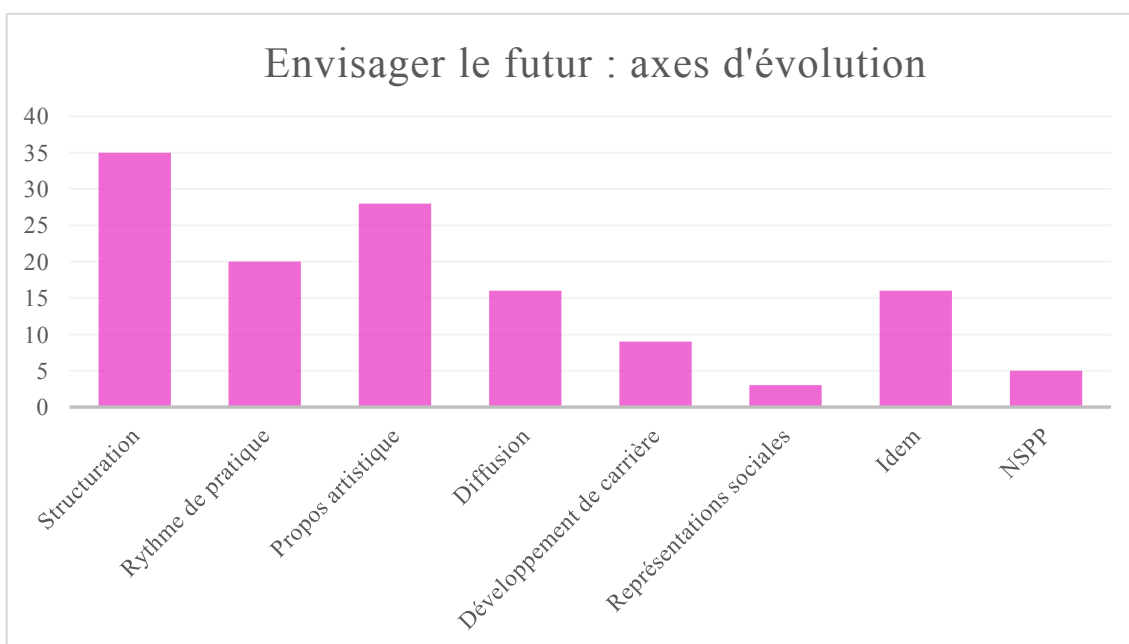
Un autre axe observé ayant souligné des disparités plus marquées selon les statuts de pratique que selon les esthétiques et disciplines est celui des perspectives d’évolution envisagées. La question posée aux artistes rencontrés portait sur leurs aspirations quant à leur futur musical ou théâtral : leurs espoirs, leurs envies, leurs besoins, dans l’optique où aucun obstacle majeur ne viendrait freiner leurs projets. Cette perspective dite « idéale » permettait en effet d’interroger à la fois les manques actuels et la capacité de projection des artistes rencontrés. Les réponses collectées ont fait apparaître six axes d’évolution

⁵⁸⁸ Caune, Jean. « L’esthétique du théâtre amateur a-t-elle une spécificité ? », *Le théâtre des amateurs et l’Expérience de l’art*, op. cit., p. 38.

⁵⁸⁹ Sinigaglia, Jérémie. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l’art de retourner les obstacles à l’action collective (2003-2006)*, op. cit., p.28.

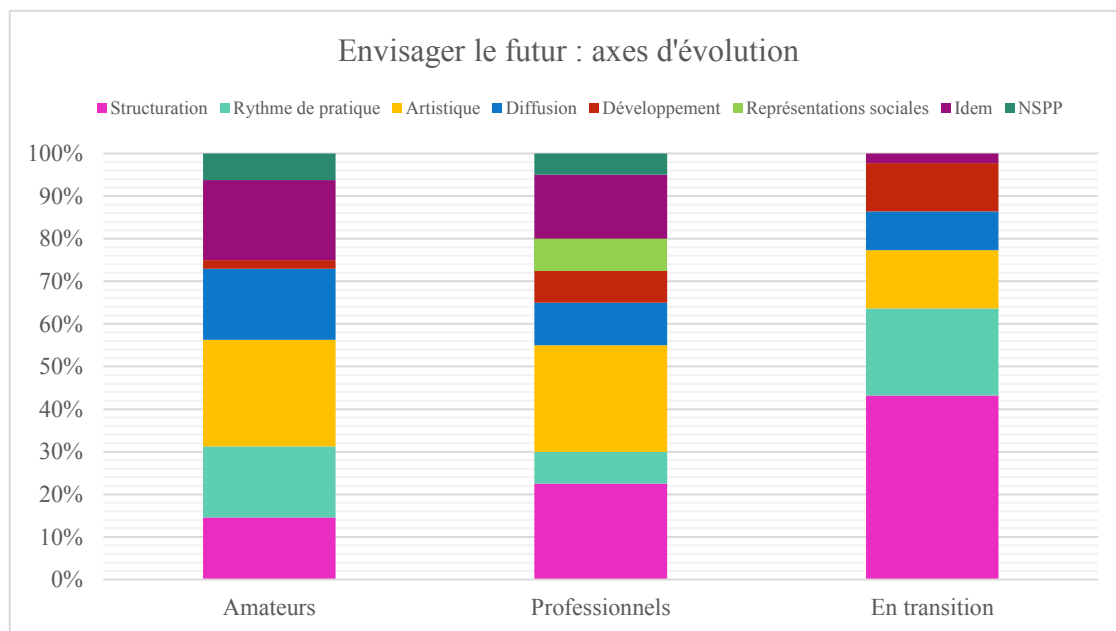
⁵⁹⁰ Weber, Florence et Yvon Lamy. *Amateurs et professionnels*, op. cit. Nous y reviendrons au cours du sixième chapitre.

envisagés par les artistes : la structuration de l'activité, le rythme de pratique, le propos artistique, la diffusion, le développement de carrière et les représentations sociales dont ils font l'objet. À ces axes s'ajoutent deux catégories de réponses supplémentaires : ceux que la question rebute et qui expliquent ne pas pouvoir ou ne pas vouloir se projeter, et ceux qui souhaitent maintenir leur pratique à l'identique.



La structuration plus poussée de l'activité artistique est une volonté partagée par plus du tiers des artistes rencontrés. Leurs aspirations à ce sujet sont multiples et peuvent comprendre l'obtention ou la conservation de droits à l'intermittence du spectacle, qui représente « une sécurité » pour Victoire [*transi entrant, rock, 32*] ou la garantie d'avoir « des plans, payés pro, sérieusement, tout l'temps, même en jouant dans des p'tits lieux » pour David [*transi entrant / rock / 26*]. Il s'agit aussi d'avoir un espace à soi où créer, répéter, accueillir du public, pour se dégager d'une contrainte soulignée par Clarisse [*pro / théâtre / 46*] qui souhaiterait « idéalement avoir un lieu, [pour ne] pas être obligée de rechercher des salles ». La volonté de structuration passe aussi par l'espoir de pouvoir confier la gestion des tâches administrative à un tiers (chargé de diffusion, administrateur, chargé de production...) afin de se concentrer exclusivement sur la dimension artistique de l'activité. Ainsi, Virgil [*transi entrant / rock / 28*] aspire à « signer sous un label, (...) une boîte de production qui nous ferait tourner partout en France », dans une volonté de

diffusion plus globale et d'affranchissement quant à la nécessité de démarcher par et pour soi-même.



Si la quête de structuration est partagée par tous les statuts de pratique observés, elle s'exprime tout particulièrement chez les artistes en transition, qui sont 43% à en faire une priorité quant à la suite de leurs parcours, contre 22% des professionnels et 14% des amateurs. Ce besoin de structuration plus marqué pourrait trouver racine dans l'inconfort que peut représenter l'entre-deux entre amatorat et professionnalité, où le sentiment d'insécurité est plus présent : le « filet de sécurité⁵⁹¹ » que représente l'intermittence du spectacle n'est pas encore en place, les opportunités de diffusion et de rémunération sont fondamentales pour y accéder et représentent donc une charge de travail conséquente afin de démarcher les lieux de diffusion de manière efficace. Pour preuve de cet inconfort, seuls 2% des artistes en transition souhaitent conserver leur pratique intacte, contre 15% des professionnels et 18% des amateurs. C'est donc à cet endroit que le clivage amateur / professionnel se démarque : non plus parce qu'il est source de divergences marquées (les différentes typologies repérées sont d'ailleurs plutôt uniformément réparties entre ces

⁵⁹¹ Mescachets.com. « Intermittence du spectacle : « un filet de sécurité essentiel », *Le blog des intermittents du spectacle*, 17 avril 2013, consulté le 11 octobre 2020, <https://intermittent.mescachets.com/2013/04/17/intermittence-du-spectacle-un-filet-de-securite-essentiel/>

deux nébuleuses) mais parce que le fait de ne se réclamer d'aucun de ces modèles semble peu confortable⁵⁹².

La question du rythme de pratique, abordée par 20% des interrogés, correspond le plus souvent à un jeu de vases communicants entre deux activités. Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*] enseigne pour le moment plus qu'il ne joue au sein de ses propres formations, et aspire à inverser cet équilibre dans les mois à venir. Albert [*pro / rock / 28*] multiplie les projets afin de conserver ses droits à l'intermittence, et se fait parfois engager en tant que technicien lumières lorsqu'il peine à atteindre les 507 heures nécessaires au renouvellement de ses droits. Il espère avoir « les opportunités cool pour pouvoir faire juste mon projet, quitte à [faire] plus de light », et vise un équilibre entre technique et artistique afin de se défaire de certaines formations dans lesquelles il joue pour le moment, mais qui ne lui plaisent pas particulièrement. La question du rythme est aussi celle de la reprise ou de l'intensification de la pratique artistique après une période calme, voire creuse. Après avoir eu « besoin d'une pause », Pascal [*amat / rock / 42*] envisage de « [s'] y remettre, de manière assez soutenue » : comme lui, tous les artistes ayant confié vouloir changer de rythme de pratique font état d'une volonté d'intensification de cette dernière. Elle s'articule cependant selon deux prismes qui varient selon que le répondant soit amateur, professionnel ou dans un processus évolutif : le premier est celui d'une quête de temps libre permettant de faire plus de musique ou de théâtre, que l'on retrouve chez les artistes amateurs, le second est celui du temps à consacrer à ses projets de prédilection, en se dégageant au fur et à mesure d'engagements considérés comme plus alimentaires, plus prégnant chez les artistes professionnels ou en voie de professionnalisation.

Le propos artistique lui-même est convoqué par 28% des interrogés lorsque invités à exprimer des perspectives quant à leur parcours musical ou théâtral. S'y agrègent une exigence croissante sur le plan qualitatif, la volonté d'acquérir ou de développer une compétence technique spécifique, le fait d'investir un nouveau répertoire ou d'intégrer une formation avec lesquels les artistes rencontrés se sentent en phase quant à l'esthétique

⁵⁹² Nous analyserons les modalités de passage entre les nébuleuses et leurs répercussions au cours du quatrième chapitre.

et / ou le message véhiculé. S'il représente un axe d'évolution prioritaire chez les amateurs et les professionnels (24 et 25% d'entre eux l'ont mentionné), il n'est évoqué que par 13% des artistes en transition, corroborant l'idée selon laquelle les musiciens et comédiens en chemin vers la professionnalisation pourraient être plus concentrés sur l'acquisition des moyens de l'activité artistique que sur l'activité elle-même à ce stade de leur parcours. Le fait que la dimension organisationnelle de la pratique prenne ainsi le pas sur les considérations artistiques semblent témoigner à nouveau d'un besoin d'appartenance à l'un des pôles du schéma binaire amateur / professionnel : non seulement les artistes en transition ne semblent pas disposés à s'éterniser dans cet état de *passage*, mais les diverses démarches administratives nécessaires à la finalisation de ces transitions statutaires oblitérent pratiquement les autres perspectives d'évolution. Si nous avons noté plus haut que les artistes professionnels confiaient leur lassitude quant à la complétion des tâches administratives qui leur incombent, elle n'est toutefois pas comparable à ce que les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation racontent ici. La structuration et le développement de l'activité artistique constituent parfois la part *dominante* du temps consacré à la musique ou au théâtre pour les professionnels, mais elles deviennent ici une réalité *excluante*.

Les axes que sont la diffusion et le développement de carrière ne font en revanche pas émerger de divergences fondamentales entre les statuts de pratique, si ce n'est une légère surreprésentation de la diffusion chez les amateurs, qui sont 17% à vouloir « tourner plus », contre 9% des professionnels et des artistes en transition. Néanmoins, on observe chez tous les interrogés ayant mobilisé ces axes d'évolution des espoirs communs, que sont la multiplication des concerts ou spectacles, le changement d'échelle de diffusion, passant du local au régional, du régional au national voire à l'international, l'intégration à des réseaux et collectifs, ou la diversification de l'activité (édition phonographique, scène, médiation...) On note par ailleurs que les artistes professionnels sont les seuls à avoir mis l'accent sur des problématiques liées aux représentations sociales attachées à leur métier ou à leur esthétique. Ils sont ainsi 7% à vouloir contribuer à ce qu'un nouveau regard soit porté sur leurs pratiques, au sein des sphères politiques (indexation des salaires des artistes « sur le coût de la vie »), juridique (lever les freins à la « liberté de jeu » et accès facilité au fait d'« en vivre ») et culturelle (« place des musiques traditionnelles dans la culture française », refus du « jacobinisme »)... Si les

mesures d'étendues montrent un écart statistique de l'ordre de 12% selon les statuts de pratique, la divergence s'exprime ici moins frontalement entre les nébuleuses amateurs et professionnels elles-mêmes qu'à leur rencontre, où se positionnent les artistes en transition. Cette dernière thématique permet donc, tout en confirmant des spécificités amateurs et professionnelles, d'insister sur l'importance de ce qui se joue dans les processus d'entrée ou de sortie de professionnalisation puisque les résultats quantitatifs tendent à montrer que des schémas spécifiques peuvent s'y nicher.

Aux yeux des tiers : l'amateur, le professionnel et le créateur

« (...) de vous galvauder ainsi dans ce milieu de faux monde, cela vous donnerait un air pas sérieux, une réputation d'amateur, de petit musicien de salon, qui est terrible à votre âge. Je comprends que pour toutes ces belles dames c'est très commode de rendre des politesses à leurs amies en vous faisant venir à l'œil, mais c'est votre avenir d'artiste qui en ferait les frais. »

M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, La Prisonnière, 1922, p. 313.

« Quand tu fais du bal, t'es professionnel. T'es pas un artiste. » Ce propos d'Erwan [*pro / rock / 35*] autorise à penser que la légitimation induite par la professionnalité ne suffit pas toujours à (s')autoriser le qualificatif d'*artiste*. Nous avons déjà cité Alain [*amat / fest-noz / 49*] : « le mot artiste (...) n'est pas réservé qu'aux professionnels. (...) dans chaque univers, y'a des artistes ! » ou Philippe [*pro / fest-noz / 43*] : « on peut être amateur ou pro, sans être forcément artiste ». Comme décrit au cours du premier chapitre, l'intermittence du spectacle étant le mode de professionnalisation le plus fréquent au cœur de notre panel (concernant 91% des artistes professionnels) l'entrée dans la profession est le plus souvent sanctionnée par la réussite à l'*examen d'entrée* que constitue l'ouverture de droits à l'intermittence du spectacle⁵⁹³. Mais si être un professionnel reconnu par l'administration et par ses pairs ne suffit pas à être artiste, quels sont les (autres) critères qui permettent d'accéder à ce qualificatif ? Nous en avons recensé trois quelques pages plus haut : la reconnaissance par l'administration via des processus de déclaration et de

⁵⁹³ Voir Sinigaglia, Jérémy. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, op. cit.

rémunération de l'activité adéquats (critère *a priori* insuffisant) ; la propension au rêve éveillé et à la distraction (critère *a priori* difficilement quantifiable) ; et la dimension créatrice de l'activité.

Un déplacement de frontière...

« I was a fairly good amateur musician, and I was an average professional. But the one thing I saw was that the big band business was fading. So I made an economic decision, and it turned out the best judgement I ever made in my life. »

Alan Greenspan

Il se pourrait donc que l'artiste naisse à la rencontre de plusieurs critères définitoires, à la faveur d'« une introuvable définition unitaire »⁵⁹⁴ similaire à ce que nous avons observé au cours du premier chapitre quant à la définition du terme amateur. Nous aborderons plus particulièrement ici la notion de création puisqu'elle semble porter en son sein des éléments pertinents à la circonscription de la partition amateur / professionnel. Plus précisément, elle semble pouvoir agir sur cette partition sinon en la gommant, du moins en la déplaçant, voire en l'inversant : peu importe si c'est en amateur ou en professionnel, la réputation d'*artiste* se conquiert *a priori* à l'autel de la création.

D'un point de vue juridique, l'exercice de la création est indissociable de l'amateur, selon l'alinéa 1 de l'article 32 de la loi LCAP : *est artiste amateur dans le champ de la création artistique toute personne qui...* On peut s'en réjouir au motif que cette définition extrait l'amateur du seul champ socio-culturel pour le placer dans le culturel, démontant une barricade pourtant solidement érigée et autorisant l'artiste à être perçu comme un créateur à part entière, au sens de celui qui contribue à la création et plus seulement au sens de celui qui a des loisirs éventuellement créatifs. On peut aussi s'inquiéter de cette indissociabilité, à l'image de Jean-Michel Lucas, que d'aucuns

⁵⁹⁴ Egaña, Michel (dir.). *Figures de l'artiste*, Paris : L'Harmattan, 2012, p.7.

connaissent aussi sous le pseudonyme de *Doc Kasimir Bisou*. Dans sa *Courte lettre ouverte aux amateurs* précédemment évoquée, il écrit :

« Nul besoin de relire deux fois pour se rendre compte que, pour ce bout de loi républicaine, l'amateur n'existe que négativement, et même quatre fois négativement ! D'abord, le texte ne parle de l'amateur que s'il ose pénétrer "le domaine de la création artistique". Première négation : si l'amateur a une autre culture, elle n'existe pas pour le législateur. On retrouve ce tropisme dans l'article 3 de la loi qui entend favoriser les amateurs uniquement lorsqu'ils pratiquent des "activités de création artistique" !⁵⁹⁵ »

Ce cadre juridique ainsi que les propos collectés au cours des entretiens et rapportés plus haut concernant l'attribution du mot artiste aux amateurs renvoient ainsi aux conclusions de Sophie Le Coq :

« (...) l'artiste réussit à maintenir socialement les attributs du créateur. En d'autres termes, la réalisation de la proposition artistique reste largement associée à son nom. Bien plus, le privilège de la création lui revient, aux autres est accordée la fonction de coopérant, d'exécutant, voire d'interprète.⁵⁹⁶ »

Évoluer comme Pascal [*amat / rock / 42*] dans un groupe de reprises renverrait à un statut subalterne qui n'autoriserait pas de se percevoir ou d'être perçu comme artiste. C'est d'ailleurs précisément parce qu'il estime ne pas créer que Pascal explique ne pas se reconnaître sous le terme artiste. Les travaux de Sophie Le Coq démontrent l'étendue de cette approche :

« Du côté des artistes, tout se passe comme si leur reconnaissance sociale reposait sur la nécessité de faire œuvre les habilitant à se déclarer artiste. À la question "Qu'est-ce qui compte le plus pour vous : l'artiste ou sa création ? ", plus de 75 % des artistes interviewés lors de l'enquête menée sur la constitution des milieux sociaux d'artistes à Rennes avancent en premier lieu la primauté de la production.⁵⁹⁷ »

Cette « primauté de la production » a ceci de particulier qu'elle gomme la partition amateur / professionnel pour lui en substituer une nouvelle. Il y aurait bien des « artistes dans tous les univers », pour reprendre la formule d'Alain [*amat / fest-noz / 49*], mais à la condition qu'il y ait création dans tous ces univers. Les statuts de pratique amateur /

⁵⁹⁵ Lucas, Jean-Michel. « Courte lettre ouverte aux amateurs », *op. cit.*

⁵⁹⁶ Le Coq, Sophie. « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 5, n° 3, 2004, p.117.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.119.

professionnel / en voie ou en sortie de professionnalisation perdent ainsi de leur pouvoir classificatoire au profit d'une autre partition articulée autour de la division sociale du travail artistique : au clivage amateur *versus* professionnel s'ajoute ou se substitue donc le clivage interprète *versus* créateur⁵⁹⁸.

Cette approche où l'œuvre prend le pas sur le statut de pratique a d'ailleurs été convoquée par la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC) en 2015 dans une *Contribution sur l'Aspect Création de la loi LCAP*. Elle mobilise ainsi une acception large de la notion de création afin de mettre à distance l'opposition amateur / professionnel et de veiller à l'appréhension de l'amateur comme créateur :

« Sans aucunement mettre en doute la prééminence du travail des professionnels, force est de reconnaître que les artistes n'ont pas l'apanage de la création et que, tout au contraire, la reconnaissance de la légitimité des expressions citoyennes (en amateur mais aussi celles d'esthétiques qui ne fonctionnent pas sur l'opposition professionnels/amateurs, notamment dans le cadre des arts de tradition orale) est indispensable au dialogue et à la cohérence sociale.⁵⁹⁹ »

Ainsi, cette nouvelle binarité est identifiée par Christophe Rulhes comme étant l'un de

« ces efforts de classements entre musiques amplifiées, actuelles, électroniques, improvisées, etc., et les grands partages qui les accompagnent, savant/populaire, original/commercial, légitime/illégitime, création/imitation, individu/communauté⁶⁰⁰ »

La création semble donc pouvoir relever d'un critère définitoire permettant les fameux « effets de boucle » empruntés par Marie Buscatto à Ian Hacking et agissant sur la reconnaissance du musicien ou du comédien par ses pairs. Toutefois, le rapport à la création est pluriel et complexe : si l'imitation ou la réinterprétation peuvent apparaître comme des facteurs de délégitimation par les pairs, il n'en est *a priori* pas de même du point de vue des pratiques spectatorielles⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Pour une division détaillée des tâches du travail musical, voir Cugny, Laurent, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent. « “Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez...” : Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », *Sociétés*, vol. no 85, n° 3, 2004, pp. 83-100.

⁵⁹⁹ Selon le document de travail que nous avons pu consulter.

⁶⁰⁰ Rulhes, Christophe. « Les terrains de la musique. Les classements à l'épreuve du vécu », *op. cit.*, p.36.

⁶⁰¹ Pour aller plus loin que la réception des vidéos *cover*, voir Péryneau-Lorenzo, Sylvie. « Communautés spectatorielles numériques : partages émotionnels et création de contenus génériques sur YouTube », *Télévision*, vol. 11, n° 1, 2020, pp. 159-176.

À titre d'exemple, les vidéos de reprises dites *cover* totalisent des millions de vues sur les réseaux sociaux. La reprise du titre *Shape of you* (initialement interprété par Ed Sheeran) J. Fla⁶⁰² est ainsi l'une des *cover* les plus écoutées sur Youtube, totalisant quelques 294 694 600 vues au 26 mars 2021. Plusieurs centaines de reprises du même titre sont par ailleurs disponibles sur la plateforme, dans des réinterprétations vocales et/ou instrumentales variées : rap cover⁶⁰³, rock cover⁶⁰⁴, heavy metal cover⁶⁰⁵, chamber music cover⁶⁰⁶... chacune cumulant les millions de vues. Émergent également les vidéos *mashup*, associant plusieurs titres ou chansons les uns ou autres autour en fusionnant les lignes rythmiques et/ou mélodiques⁶⁰⁷. Au-delà des pratiques spectatorielles numériques, les *Tribute Bands* spécialisés dans le répertoire d'un seul groupe (Pink Floyd, Led Zeppelin, ACDC, Queen...) remplissent les Arena et jouent à guichets fermés⁶⁰⁸, pendant que les *Cover Bands* (couvrant un répertoire plus diversifié mais avec une unité de temps et d'esthétique) se multiplient⁶⁰⁹. Programmeurs et auditeurs se rejoignent ainsi autour de ces propositions de reprises, qu'il s'agisse de réinterprétations ou de réorchestration ou d'imitations plus fidèles aux titres originaux, notamment dans le cas des *Tribute Bands*.

... exacerbé par les technologies du numérique

« L'amateur a sur le professionnel un avantage de plus : il peut rejeter toute prudence. Il peut révéler d'inutiles vérités et émettre d'extravagantes théories. »

Graham Greene, *Le troisième homme*, 1950

La création n'apporte donc pas plus de réponse qu'elle ne structure le clivage amateur / professionnel, mais elle déplace la question de la légitimité, faisant converger les regards sur une autre partition que celle opérée via les statuts de pratique. Si l'on peut

⁶⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=MhQKe-aERsU>

⁶⁰³ Voir la reprise de Merkules : https://www.youtube.com/watch?v=V_aoPGUqtV8

⁶⁰⁴ Voir la reprise de Fame on Fire : <https://www.youtube.com/watch?v=T6zAyhFWI4Q>

⁶⁰⁵ Voir la reprise d'UMC et Brian Storm : <https://www.youtube.com/watch?v=B0i17Ed6BBE>

⁶⁰⁶ Voir la reprise d'Ember Trio : <https://www.youtube.com/watch?v=Bgaw4TFKKj4>

⁶⁰⁷ Voir le mashup de Conor Maynard et The Vamps autour du titre *Shape of you* :

<https://www.youtube.com/watch?v=P4oSRIQqj8>

⁶⁰⁸ Voir par exemple : <https://www.aussiefloyd.com/tour-dates>

⁶⁰⁹ Voir par exemple : <https://www.rock-legends.org/>

supposer que l'amateur *fait œuvre* depuis longtemps, la cristallisation des débats autour de la notion de création naît à la rencontre de deux facteurs. Le premier, décrit ci-dessus, relève de l'inscription dans la loi de l'amateur comme créateur. Le deuxième a trait à la mutation numérique, celle-ci agissant tant sur le processus créatif que sur les modalités de partage et de diffusion des productions. Les *cover*, les *mashup* comme les créations originales ne sont pas un phénomène récent dans la nébuleuse amateur, mais elles sont longtemps restées invisibles puisque leur partage et/ou leur diffusion nécessitaient l'intermédiation de tiers : passage par un studio d'enregistrement (coûteux) pour les prises de son, le mixage et le mastering, recours à un attaché de presse pour démarcher les radios, magazines spécialisés, labels ou maisons de disques, agent, booker... L'accessibilité des logiciels de production musicale (comme Ableton), de diffusion (à l'image de Deezer, Soundcloud ou Spotify), des plateformes de prestations de services (similaires à Fiverr⁶¹⁰) associée aux tutoriels permettant de les utiliser et aux réseaux sociaux ont permis une autonomisation tant de la réalisation que de la diffusion des productions, sans que l'intervention d'un tiers ne soit systématiquement nécessaire. Sous le terme de « pratiques braconnières⁶¹¹ », Patrice Flichy convoque simultanément Richard Sennet⁶¹² et « l'expertise acquise par l'expérience », Michel de Certeau⁶¹³ et « l'invention du quotidien » via le « braconnage culturel⁶¹⁴ » et Ivan Illitch, qui

« insistait sur le fait que les individus doivent reconquérir leur capacité de se prendre en charge eux-mêmes et ne pas s'en remettre à des “professions incapacitantes⁶¹⁵” qui empêchent l'homme de (se) comprendre. Il soulignait l'aptitude des individus à acquérir par eux-mêmes des compétences et à partager leurs connaissances.⁶¹⁶ »

Amplifiés par l'ère numérique et les technologies qu'elle apporte, ces *braconnages* permettent aux amateurs de maîtriser les grandes lignes de ces divers logiciels et des *bonnes manières*⁶¹⁷ de faire : les amateurs peuvent tout à fait parvenir à

⁶¹⁰ Nadau, Louis. « “Un solo, c'est entre 40 et 50 dollars” : sur Fiverr, les musiciens de studio à l'ère de l'ubérisation », *Marianne*, 29 septembre 2020, consulté le 26 septembre 2020, <https://www.marianne.net/culture/un-solo-c-est-entre-40-et-50-dollars-sur-fiverr-les-musiciens-de-studio-l-ere-de-l>.

⁶¹¹ Flichy, Patrice. *Le sacre de l'amateur*, op. cit., p.13.

⁶¹² Sennet, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris : Albin Michel, 2010, 416pp.

⁶¹³ Voir De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, p. 239-255.

⁶¹⁴ Voir notamment Lafrance, Jean-Paul. « Michel de Certeau : un mystique enraciné dans l'expérience quotidienne », *Hermès, La Revue*, vol. 48, n° 2, 2007, p. 74.

⁶¹⁵ Illitch, Ivan. *Une société dans école*, Paris : Seuil, 2003, p.151.

⁶¹⁶ Flichy, Patrice. *Le sacre de l'amateur*, op. cit., p.10.

⁶¹⁷ Rappelons le premier chapitre et les tutos « amateur versus professionnel ».

un résultat « propre » (selon le mot de Fabien [*amat / rock /30*]) qu'ils sont en mesure de diffuser par eux-mêmes, et peuvent créer autour de ces productions (imitatives ou originales) une communauté d'amateurs⁶¹⁸ plus communément appelée *fanbase*⁶¹⁹. Fabien indique ainsi être autonome dans sa démarche de création : il joue de plusieurs instruments (guitare acoustique, guitare électrique, basse, batterie, violon) ; a appris de manière empirique à les enregistrer en testant différents placements de micro ; a *braconné* dans les savoirs disponibles sur Youtube et dans son entourage (amis ingénieurs ou techniciens son) pour parfaire ses prises de son et leur mixage ; il a appris à composer des séquences électro en observant faire des compositeurs sur les plateformes vidéo. Il dispose donc de compétences lui permettant d'être autonome dans son processus de production musicale, mais ce qu'il produit par lui-même à la rencontre de toutes ces méthodes n'a jamais pour lui valeur de produit fini : « quoique je fasse tout seul, ça ne sera jamais qu'une préprod. Pour la vraie prod, je vais chez Gwen », Gwen étant un ingénieur du son professionnel spécialisé dans l'enregistrement, le mixage et le mastering de groupes de metal⁶²⁰.

Son témoignage révèle que ce qu'il produit de manière individuelle et autonome se fait dans une quête d'efficacité, et non dans une quête de précision : la compétence qu'il acquiert de ses multiples *braconnages* et démarches empiriques lui permet de réaliser des morceaux « propres », mais pas « parfaits » : il produit une matière brute qu'il donne ensuite à sculpter à un professionnel dont il attend une spécificité : une oreille, une vision, une compétence, un équipement technique, un accompagnement, un conseil... La compétence de l'amateur ne remplace donc pas la compétence du professionnel : il intervient plus tard dans le processus, mais il intervient toujours au titre d'une qualification professionnelle que Fabien estime ne pas pouvoir égaler puisqu'il exerce un

⁶¹⁸ Voir le mécanisme de construction dans Beuscart, Jean-Samuel et Crépel Maxime. « Les plateformes d'autopublication artistique en ligne : quatre figures de l'engagement des amateurs dans le web 2.0 », *Les stratégies de la notoriété*, direction W.Lizé, D.Naudier, S.Sofio, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2014, pp. 165-184, disponible ici : https://www.academia.edu/10898307/Les_plateformes_dautopublication_artistique_en_ligne_quatre_figures_de_lengagement_des_amateurs_dans_le_web_2_0

⁶¹⁹ Voir Frith, Simon, et François Ribac. « À propos du rock progressif : étiquetages, histoires, mise en spectacle et transformations du rock. Entretien avec Simon Frith », *Volume*, vol. 15:1, n° 2, 2018, pp. 135-149.

⁶²⁰ Gwen Kerjean n'a pas été directement interrogé au cours de cette enquête, mais il en connaît toutefois les rouages et a donc opté pour que son nom et celui de son studio soient mentionnés ici : <https://www.slabsoundstudio.com/>

autre métier qui ne lui en laisse pas le temps. Il se forme donc au plus rapide, au plus simple, au plus efficace afin de pouvoir satisfaire son expression musicale et incarner ses idées au fur et à mesure qu'elles lui parviennent, mais il affirme que cette autonomie n'est que préparatoire et non définitive.

Même observation au niveau de la diffusion de la production musicale : il est possible de démarcher les organisateurs et les programmeurs par soi-même, mais dans une certaine mesure qui semble corrélée à son insertion au sein de sa scène d'appartenance. De même, il est possible de gérer par soi-même sa communication et ses réseaux sociaux, mais les labels, tourneurs et bureaux de production continuent d'être sollicités pour accompagner les groupes ou artistes⁶²¹ pour maximiser le nombre de leurs représentations, enregistrer dans de bonnes conditions ou constituer un matériau communicationnel de bonne qualité. Les réseaux de diffusion professionnels, les dispositifs de subvention et autres aides à projets restent assez étanches aux artistes et formations non structurés et/ou non accompagnés par une équipe professionnelle⁶²², la plupart des collectivités et des Organismes de Gestion Collective (OGC) tels que l'Adami, la Sacem ou la Spedidam posant la professionnalité de l'équipe artistique⁶²³, son accompagnement par une structure dédiée et/ou le salariat des répétitions comme conditions d'éligibilité, conditions échappant *a priori* aux artistes amateurs⁶²⁴. Le cumul de ces critères excluant les artistes amateurs n'aurait d'ailleurs rien d'un hasard : l'un des directeurs de lieu de création/diffusion que nous avons pu rencontrer estime que cette démultiplication des conditions à rassembler pour pouvoir prétendre à une aide financière ou à un accompagnement personnalisé réside dans la crainte des collectivités et des OGC d'ouvrir « la boîte de Pandore » si elles destinaient leurs aides à d'autres statuts de pratique artistique.

⁶²¹ Au fil de notre parcours d'administratrice de production, il a pu nous arriver de recevoir jusqu'à cinquante demandes d'accompagnement hebdomadaires.

⁶²² Mis à part les dispositifs dédiés à l'image du Fonds d'encouragement aux initiatives artistiques et culturelles des amateurs piloté par le Ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Appel-a-projets-Fonds-d-encouragement-aux-initiatives-artistiques-et-culturelles-des-amateurs-edition-2020>

⁶²³ Renvoyant le plus souvent à l'inscription des artistes au régime de l'intermittence.

⁶²⁴ Notons par ailleurs que nous avons recensé que très peu de répétitions font l'objet d'une rémunération, pas même officieuse, chez les artistes professionnels de la cohorte.

Les lignes budgétaires ne sont ainsi pas les mêmes : la pratique des amateurs semble essentiellement financée par les subventions de fonctionnement que perçoivent les lieux de création et de répétition au titre de leur mission d'accompagnement des pratiques en amateur le cas échéant, là où la pratique des professionnels serait essentiellement financée via le fonctionnement *ad hoc* des aides à projets⁶²⁵ et les fonds propres des artistes et/ou des structures qui les accompagnent. Les conventions pluriannuelles d'objectifs aboutissant à une plus grande régularité des subventions sont ainsi réservées à un petit nombre d'équipes artistiques professionnelles. À titre d'exemple, la Direction Régionale aux Affaires Culturelles de la Région Bretagne indique ainsi avoir aidé « douze ensembles et musiciens » et « neuf compagnies de théâtre » au titre de l'année 2020⁶²⁶ quant à ses aides au conventionnement.

Les outils numériques de production et de diffusion sont donc de nature à relativiser la puissance de la partition amateur / professionnel, d'autant que l'on recense les mêmes processus d'autonomisation au cœur de la nébuleuse professionnelle⁶²⁷. Le clivage s'en trouve modifié, mais pas effacé : le professionnel (musicien studio, musicien additionnel live, enseignant, directeur musical, metteur en scène, producteur, ingénieur du son, diffuseur...) intervient *a priori* plus tard qu'avant dans les processus de production et de partage, mais il continue d'intervenir ; les mécanismes de production⁶²⁸ des projets artistiques restent cloisonnés ; les financements dépendent de lignes budgétaires différentes. L'ère numérique permet donc une meilleure visibilité des productions des amateurs et exacerbe d'autres schémas de classification (imitation *versus* création), mais elle ne suffit pas à rassurer les amateurs sur leur légitimité : ils sont 62% à ne pas se vivre ni se penser comme des artistes, ces représentations contribuant à ancrer la dissociation amateur / professionnel.

⁶²⁵ Voir par exemple les aides du Centre National de la Musique : <https://cnm.fr/aides/commissions/> ou de l'Adami : <https://www.adami.fr/suis-porteurde-projet/les-aides/>

⁶²⁶ La liste des bénéficiaires est consultable ici : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Bretagne/Politique-et-actions-culturelles/Spectacle-vivant/Soutien-a-la-musique2> et ici : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Bretagne/Politique-et-actions-culturelles/Spectacle-vivant/Soutien-au-theatre-arts-de-la-rue-cirque-theatre-d-objets-et-marionnette-arts-du-recit>

⁶²⁷ Les artistes professionnels rencontrés dans le cadre de l'enquête gèrent majoritairement par eux-mêmes leur diffusion, leur communication et leurs recherches de financement ou avec l'aide de proches, sans passer par un accompagnement professionnel.

⁶²⁸ Au sens des démarches administratives et organisationnelles

Conclusion

« Les Grecs, les Égyptiens, les gothiques, les meilleurs peintres français du XVII^e siècle, Cézanne, affirment leur supériorité sur la majeure partie de la production humaine, par la sévérité du choix, par la passion de l'essentiel. C'est ce goût de l'ellipse plastique qui confère à leurs chefs-d'œuvre cette austérité et cette distante majesté qui incommoderont toujours les jouisseurs pressés et les amateurs de facile intimité. »

A. Lhote, *Peinture d'abord*, 1942, p. 124.

L'objectif de cette première étape était de mesurer les divergences entre les statuts de pratique, dans l'optique d'isoler si et en quoi pratiques en amateurs et pratiques professionnelles s'opposaient ou du moins s'inséraient dans des réalités de pratique ou de perception différentes. La première étape consistait donc à comprendre l'origine du cloisonnement amateur / professionnel puis, le cas échéant, de l'observer prendre corps dans les propos des artistes rencontrés, qu'ils évoquent les conditions de leur pratique artistique ou leurs façons de voir le monde. De la sémantique au juridique en passant par le même et le gif, il semble en effet que cette distinction fondamentale trouve des moyens d'expression dans la variété de discours qui entourent les artistes et aboutit à des répercussions dans leurs propos. Nul besoin de les interroger sur ce qui différencie l'amateur du professionnel pour faire émerger la partition : la question de la définition de l'amateur suffit à la convoquer. Les lumières conjointes des focales *élargie* et *rapprochée* permettent toutefois de conclure avec Christophe Rulhes que

« ces cloisons sociologiques ne sont pas que le fruit de discours, de textes, et de pensées, elles résultent et se traduisent en actes, en gestes, en paroles quotidiennes, en parcours et vécus. Il y a bien au final des horizons de pratiques musicales et artistiques différents auxquels correspondent des comportements et attitudes variés.⁶²⁹ »

C'est effectivement l'autre apport de cette première étape : l'hégémonie de la nébulosité, qu'elle concerne l'amatorat ou la professionnalité. Chacun des graphiques présentés au cours de ces premiers chapitres le confirme : les pratiques artistiques menées en amateur comme celles menées en professionnel sont plurielles. Si nous avons insisté plus spécifiquement ce qui se jouait à l'échelle de l'amateur pour comprendre les

⁶²⁹ Rulhes, Christophe. « Les terrains de la musique. Les classements à l'épreuve du vécu », *Sociétés, op. cit.*, p.39.

multiples enjeux qui entourent cette figure dont le dédoublement pourrait aider à la réhabilitation, l'hétérogénéité des pratiques professionnelles s'observe tout autant, et a été elle aussi documentée : Philippe Coulangeon recense par exemple six typologies de musiciens interprètes⁶³⁰, et Jérémy Sinigaglia décrit l'intermittence comme une « catégorie composite⁶³¹ » unie toutefois par la « cohésion par le flou » amplifié par la précarité et contribuant lui aussi au caractère quelque peu insaisissable de ces statuts de pratique. Cette hétérogénéité des manières de *faire* et de *dire* participe donc sensiblement à la relativisation du clivage amateur / professionnel, d'autant qu'elle s'associe à la diversité des manières de *percevoir*. Par la focale rapprochée, on observe effectivement la distinction prendre forme dans les yeux les plus proches : parents, conjoints et amis sont les premiers observateurs et les premiers juges de cette partition. Elle s'atténue toutefois au fur et à mesure que la focale s'élargit, les regards des pairs et des tiers lui préférant d'autres partitions elles-mêmes relatives articulées autour du *faire*, de l'*art* et la *création*.

Le clivage amateur / professionnel étant toutefois prégnant dans les actes et les esprits, il n'est pas possible de conclure à une classification *zombie* déchu de ses fondements, d'autant que ses manifestations font écho aux nombreux échanges de définitions, de fonctions et de légitimités auxquels amateurs et professionnels se livrent depuis le XVIII^e siècle. Ces *retours*⁶³² ou *anamorphoses*⁶³³ sont un facteur de plus permettant de conclure à de réelles formes de matérialisation de la partition amateur / professionnel, quoique atténuée par la nébulosité des catégories qui le composent et la survenue de partitions complémentaires voire prioritaires. Il semble toutefois nécessaire d'apporter une précision supplémentaire. Les divergences observées, aussi réelles qu'elles soient, semblent néanmoins circonscrites à une approche très logistique et pragmatique de la pratique artistique. Elles s'attachent principalement à la facette administrative des activités artistiques, s'incarnant tout particulièrement dans la

⁶³⁰ Coulangeon, Philippe. « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 5, n° 3, 2004, pp. 77-110.

⁶³¹ Sinigaglia, Jérémy. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, op. cit., p.31.

⁶³² Prior, Nick. « The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », op.cit.

⁶³³ Grosdemouge, Pierre. *Note sur les pratiques en amateur à l'ère numérique*, op. cit.

déclaration administrative des concerts et dans les modalités de rétribution de ces derniers, qui varient d'un modèle à l'autre.

Les prestations des artistes amateurs sont déclarées de manière bien plus marginale, là où elle constitue une priorité pour les professionnels, surpassant parfois même la notion de rémunération. De nombreuses explications viennent soutenir cette nécessité de déclaration exprimée par la frange professionnelle de la cohorte : elle vient sanctionner l'expression d'une professionnalité, symbole de la reconnaissance par un tiers du travail artistique effectué en premier lieu mais au-delà, symbole d'un travail effectué dans un cadre professionnel. La déclaration peut alors être vécue comme l'une des marques du métier. Puisqu'elle fait métier, elle répond aussi à des enjeux qui se construisent à l'échelle d'une carrière, et sa fonction première, celle de la cotisation auprès des organismes de sécurité sociale et de retraite, reste fondamentale. Les raisons d'y recourir ou de la détourner qui se font jour à la lecture des témoignages récoltés permettent cependant de l'entrevoir à la lumière d'une réalité supplémentaire : celle de l'intermittence du spectacle. Essentielle à l'ouverture ou au renouvellement de droits obtenus dans ce cadre, la course à la déclaration, même déchée de la rémunération qu'elle est censée convoier⁶³⁴, atteste de la prégnance et de la nécessité de ce régime d'assurance-chômage pour les artistes s'attachant à amorcer ou poursuivre une carrière professionnelle.

Là où Philippe Coulangeon évoque « le règne de l'intermittence⁶³⁵ », nous parlerons plutôt ici de *spectre de l'intermittence* : en qualité de modalité de professionnalisation quasi-exclusive à l'échelle de nos travaux (91%), il semble en effet qu'elle puisse induire des typologies de pratiques qui seraient plutôt menées en son nom qu'au nom de la professionnalité. Les artistes professionnels se démarqueraient-ils autant des artistes amateurs par la démultiplication des projets, des concerts, des cachets et des formats de répétition ponctuels si ceux-ci ne constituaient pas la base de calcul du régime qui leur permet de *ne faire que ça* ? Les 9% d'artistes professionnels restants présentent

⁶³⁴ Nous y reviendrons dans le quatrième chapitre.

⁶³⁵ Coulangeon, Philippe. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2004, p.77.

des profils plus complexes à appréhender. Jean-Jacques [*pro / rock / 45*] peine à se définir, estime être « une sorte d'auto-entrepreneur » : ses rémunérations se font presque exclusivement *au black*. Trois autres conjuguent leur pratique artistique avec une activité d'enseignement musical par le salariat au régime général, à la faveur de « curseurs » qu'ils repositionnent constamment. Les cinq derniers évoluent également selon ce schéma de vases communicants en cumulant les annexes 8 et 10 de l'assurance-chômage : ils sont plutôt *artistes* au moment de l'entretien, mais ils peuvent être plutôt *techniciens* à d'autres périodes.

L'étude de leurs profils indique des processus de démultiplication de l'activité moins exacerbés : ils sont toujours dans le *plus* par rapport aux amateurs, mais moins dans le *trop* que nous avons repéré à maints endroits et qui peut s'avérer douloureux. Cette observation contribue donc à façonner la partition amateur / professionnel mais en la réinsérant dans une perspective plus large qui la nuance : en cherchant à circonscrire l'opposition amateur *versus* professionnel, nous avons majoritairement étudié l'opposition amateur *versus* intermittent du spectacle au vu du « règne » de ce régime parmi les professionnels et du « spectre » que forme la somme de ses répercussions. Si de prime abord la fréquence de la déclaration administrative des représentations scéniques apparaît donc comme l'une des clefs de voûte du cloisonnement amateur / professionnel, plusieurs facteurs viennent nuancer ce constat.

Le premier est d'ordre statistique : quatre fréquences de déclaration recensées au cours de l'enquête sur cinq apparaissent conjointement au sein de chaque statut de pratique artistique, mettant à distance l'existence d'une façon de faire amateur qui s'opposerait à une façon de faire professionnelle. Les artistes amateurs, professionnels et en transition se rejoignent en ce sens qu'ils décrivent des pratiques plurielles sur le plan de la déclaration administrative des représentations : ce n'est pas la seule nature des pratiques qui fait distinction, mais plutôt les proportions dans lesquelles elles s'incarnent au sein de chaque statut de pratique, confirmant l'aspect nébuleux des catégories amateur et professionnel. Que l'on vive exclusivement de son art ou non, il existe plusieurs manières d'administrer sa pratique artistique. De plus, les résultats qualitatifs de l'enquête viennent nuancer les résultats quantitatifs. Les motifs convoqués pour justifier la non-

déclaration des représentations censées l'être sont communs à tous les statuts de pratique. Ainsi, la pensée qui ferait de la déclaration administrative des représentations scéniques un critère définitoire ou consubstantiel de la professionnalité passerait à côté de réalités marquantes au sein même des pratiques professionnelles : outre le fait que plus d'un tiers des artistes professionnels ne sont pas systématiquement déclarés lorsqu'ils se produisent en public, la diversité de leurs manières de faire permet de collecter des éléments nécessaires à la compréhension plus globale du secteur dans lequel ils évoluent.

Ainsi, nous verrons plus loin que le recensement des facteurs justifiant les exceptions à la déclaration administrative permet d'évoquer tour à tour le rôle politique de l'artiste (Séphora, Justin et Joseph choisissent le travail au noir par soutien ou par dénonciation) ; le contexte économiquement contraint voire précaire dans lequel il peut être amené à évoluer, pouvant s'incarner à l'échelle de l'individu (Daniel et Erwan optent pour le travail au noir par « survie » personnelle plus que par « vivabilité⁶³⁶ » améliorée du groupe ou de la troupe (Jules déclare ou non les représentations de sa compagnie en fonction de la trésorerie de cette dernière) voire du secteur disciplinaire entier (Éric déplore le peu de représentations organisées par des institutions solides étant en capacité de déclarer et de rémunérer les artistes) ; les incursions des secteurs disciplinaires et esthétiques dans les clivages statutaires (Gauthier et Yvan n'articulent pas leur professionnalité autour de la musique metal car cette dernière ne permet pas à leurs yeux de vivre de son art de manière exclusive, comme nous le verrons plus loin. Ces considérations sont importantes non seulement parce qu'elles illustrent et/ou expliquent les divergences de pratiques observables entre et au sein des statuts de pratique, mais aussi parce qu'elles dépeignent les conditions de travail des personnes impliquées dans la réalisation de représentations scéniques de manière plus globale : la mise à mal des codes et des droits recensés plus haut n'est pas sans conséquence sur la sécurité des artistes, des techniciens, des chargés d'administration, de production ou de communication : citons par exemple le défaut d'assurance lors de représentations non déclarées⁶³⁷, la question des retraites des intermittents du spectacle⁶³⁸, ou celle des congés maladie ou maternités

⁶³⁶ Weber, Florence. « Conférence : Le travail au noir : une fraude parfois vitale ? » sous la direction de Weber Florence, éditions Rue d'Ulm, 2008, p.25.

⁶³⁷ Weber, Florence. *Ibid.*, p.39.

⁶³⁸ Cardon, Vincent. « Emploi flexible et protection sociale. Les retraites des artistes intermittents du spectacle », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. hors-série, n° en lutte, 2020, pp. 299-319.

défundus notamment par le collectif Les Matermittentes⁶³⁹. Ce modèle en tête, nous pouvons amorcer la deuxième étape de ce travail et pousser plus avant la recherche d'autres partitions éclairantes.

⁶³⁹ Leurs actions et fiches pratiques sont présentées ici : <https://www.matermittentes.com/>

DEUXIÈME ÉTAPE :

[(RÉ)CONCI]LIER

CE QUI ATTÉNUÉ LE CLIVAGE

DEUXIÈME ÉTAPE : [(RÉ)CONCI]LIER 262

<i>CE QUI ATTÈNUE LE CLIVAGE</i>	262
Introduction	266
Chapitre 4 : Cheminer	
<i>Conditions et émotions des mobilités statutaires</i>	271
Les formes du passage : dissimulations statutaires	273
La transition cachée : « je te demande de garder le secret »	273
La transition entrante : « j’voulais être intermittent »	277
La transition sortante : « il est hors de question que je raccroche »	280
La transition plurielle : « j'ai pu basculer dans l'intermittence »	290
Les pratiques du passage : dissimulations monétaires.....	295
Des exceptions à la légalité	297
Des exceptions à la déclaration	299
Des exceptions à la rémunération.....	305
Des exceptions en voie de généralisation	313
Les ressentis du passage : dissimulations émotionnelles.....	320
Le choix : facteurs décisionnels.....	321
La lueur : facteurs de projection	328
La lumière : facteurs d’épanouissement	331
La résignation : facteurs de désenchantement	334
Le regret : facteurs de désengagement	337

Chapitre 5 : Croiser

<i>Formes et facteurs d'un rapprochement nébulaire</i>	346
Des aspirations similaires : développer son activité	347
Penser la stratégie	349
Penser la diffusion	358
Penser la réception	366
Penser l'économie	373
Penser l'objectif	383
Des obstacles similaires : persévérer dans l'activité	386
Difficultés premières : embûches organisationnelles et relationnelles	387
Difficultés secondaires : embûches personnelles et artistiques	391
Des précautions similaires : faire ensemble ?	398
Approche concurrentielle	398
Mesures de la concurrence	399
Formes et acteurs de la concurrence	402
L'auto-concurrence	403
La concurrence économique	405
La concurrence qualitative	408
Supraconcurrence ou concurrence sectorielle	411
Approche conciliatoire	413
La collaboration	415
La juxtaposition	417
La transmission	419

Chapitre 6 : Refuser

<i>(Im) pertinence des partitions polaires</i>	427
Entre loisir et métier : hésitations professionnelles	428
Enjeux définitoires et organisationnels.....	428
Enjeux identitaires et psychologiques	432
Entre loisir et identité : hésitations amateurs	439
La mise à distance du loisir	439
Des signes d'engagement total... ..	444
Des aspirations divergentes	450
Refuser la binarité : les enjeux de l'entre-deux	453
Le poly-amatorat.....	454
La notion de poly-amatorat.....	454
Les formes du poly-amatorat.....	457
(Im)possibles positionnements	461
Appartenance professionnelle.....	462
Appartenance statutaire	465
Appartenance sectorielle.....	467
Conclusion.....	472

Introduction

« Dupin de Francueil aspirait à l'Académie des Sciences et avait monté un cabinet de chimie. M^{me} Dupin rêvait d'écrire. Jean-Jacques préparait le travail de ces nobles amateurs, faisait les recherches, les lectures, les extraits nécessaires, leur laissant la part du génie et de l'invention. Du moins M^{me} Dupin était-elle un amateur du premier ordre. Elle méditait sur le bonheur, l'amitié, l'éducation, les sentiments de l'âme... »

J. Guéhenno, *Jean-Jacques*, En marge des « Confessions », 1948, pp. 238-239.

« Tout se passe comme si la frontière entre le monde amateur et le monde professionnel se situait en haute mer, là où l'on n'est véritablement nulle part, mais là où l'on peut encore aller d'un côté ou de l'autre.⁶⁴⁰ » Les mots de Fabien Bergès raisonnent doublement avec l'objet de cette deuxième étape, puisqu'il s'agit précisément d'investiguer ce « nulle part », ce monde de l'entre-deux et la manière dont il peut être investi par les musiciens et les comédiens en commençant, justement, par étudier le chemin emprunté par celles et ceux souhaitant « aller d'un côté ou de l'autre ». Les chapitres précédents ont mis en lumière la diversité des pratiques et des représentations qui coexistent au sein-même des nébuleuses amateur et professionnelle⁶⁴¹ ; ils ont aussi souligné ce qui sépare l'amatorat de la profession, montrant que l'opposition est plus prononcée sur le papier ou à l'écran qu'elle ne l'est dans les faits, la rupture s'observant dans les chiffres plutôt que dans les actes. Les façons de faire et de dire la musique et le théâtre sont bien diverses, mais puisque cette pluralité surpasse les statuts de pratique, elle en devient caractéristique commune et tend de fait à rapprocher les nébuleuses, unies dans et par la diversité⁶⁴².

Au-delà de cette profusion de pratiques et de représentations, nombreux sont les travaux qui s'allient autour d'une conclusion commune : la frontière entre amatorat et

⁶⁴⁰ Bergès, Fabien. *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, op. cit., p.2.

⁶⁴¹ Les suivants proposeront une sélection d'axes explicatifs de cette pluralité des manières de faire et de dire.

⁶⁴² Voir la devise de l'Union Européenne : « Unie dans la diversité », https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/motto_fr

profession perd de sa vigueur. « On est arrivé au théâtre amateur éclairé, on prend le théâtre professionnel et on va voir la partie poreuse où les deux se rencontrent⁶⁴³ », propose Jean-Paul Alègre ; « les frontières entre professionnel et amateur tendent à se brouiller⁶⁴⁴ », écrit Sophie Maisonneuve ; « la césure entre milieu amateur et milieu professionnel est parfois moins claire qu'il ne peut sembler au premier abord⁶⁴⁵ », note Guillaume Lurton ; « il est fondamental pour cette étude de s'attarder sur la frontière très floue et inconstante qui existe entre les amateurs et les professionnels de l'art théâtral⁶⁴⁶ », prévient Gaëlle Redon ; « la frontière entre amateur et professionnel est toujours problématique⁶⁴⁷ », exposent Olivier Pilmis et Vincent Cardon.

S'il n'est pas possible de reléguer l'approche binaire des pratiques artistiques au rang de classification *zombie*, sa dématérialisation a cependant été documentée en maints endroits, selon des terminologies diverses. Il est parfois question de *porosité* ou de *perméabilité*, dans une acception qui véhicule l'idée de passage, d'infiltration entre deux cercles clos : l'envergure des questions concurrentielles décrites en première étape⁶⁴⁸ confirme bien cette idée d'infiltration où les amateurs qui s'approcheraient trop près de la sphère professionnelle en deviennent des clandestins, dépossédant ceux qui y œuvrent de plein droit d'opportunités d'emploi. Il est aussi parfois question de *trouble* ou de *netteté*, désignant une frontière qui perdrait de son intensité puisque malmenée par l'adoption de part et d'autre de la démarcation qu'elle est supposée instaurer des mêmes outils, des mêmes méthodes, des mêmes interconnexions au sein de scènes observées. Ajoutons dès lors la question de l'*emplacement* de la frontière : où doit-on la positionner dès lors que les critères définitoires posés par le discours (dimension affective, compétence, formation, métier) et/ou par la loi (rémunération et professionnalité) sont

⁶⁴³ Alègre, Jean-Paul, cité par Oguet, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, op. cit., p.356.

⁶⁴⁴ Maisonneuve, Sophie. « Participation, créativité et création des amateurs et amatrices : les gramophiles des années 1920 et 1930 », *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* op. cit., p.104.

⁶⁴⁵ Lurton, Guillaume. « Économie du monde choral », *La musique : une industrie, des pratiques*, sous la direction de Pierre François, Paris : La documentation française, p.117.

⁶⁴⁶ Redon, Gaëlle. « Le choix d'une pièce de théâtre : trois étapes à l'interprétation », *Sociologie de l'Art*, vol. 14, n° 1, 2009, p.38.

⁶⁴⁷ Pilmis, Olivier, et Vincent Cardon. « Travailler à tout prix. Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique », *L'Observatoire*, vol. n° 44, no. 1, 2014, p.25.

⁶⁴⁸ Ayant abouti à l'entrée de l'amateur dans la loi.

eux-mêmes flous, appropriés différemment par celles et ceux qu'ils concernent et, nous l'avons vu, observables de part et d'autre de la délimitation qu'ils sont censés instaurer ?

À propos des artistes amateurs, François Ribac écrit qu'ils forment « un ensemble instable (...) [et] inventent de nouveaux territoires⁶⁴⁹ », dont on a vu qu'ils étaient contigus à la nébuleuse professionnelle. Nous avons donc cherché un terme pour identifier les pratiques qui dérogeaient à la polarité amateur / professionnel, nous heurtant à un *Status Trouble* qui semblait lui aussi pluriel : il fallait donc pouvoir raconter à la fois le passage, la fusion et la distanciation opérée entre ou vis-à-vis des modèles amateur / professionnel, puisque nous avons collecté des expériences d'artistes se réclamant de l'*entre-deux*, d'autres estimant être *les deux*, et d'autres encore de l'*ailleurs*. Le *Status Trouble* pourrait dès lors avoir des origines variées et ne pas s'expliquer par la seule transition statutaire qui est pourtant la plus mesurable et objectivable : il a d'ailleurs été possible d'en faire une catégorie d'étude à part entière reposant sur des justifications administratives, qui a déjà été présentée dans les chapitres précédents. L'hypothèse était donc celle d'une troisième nébuleuse qui naîtrait à la rencontre des deux premières, qui comprendrait la transition statutaire opérée par les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation mais qui ne s'y bornerait pas.

Nous avons précisé en introduction que la construction de la cohorte enquêtée passe par un concept mixte convoquant conjointement une entrée esthétique et une entrée géographique, via la notion de scène. C'est par un nouvel emprunt à la géographie que nous ouvrons cette troisième étape, via cette fois la notion d'intermédialité. Elle est convoquée en géographie pour décrire des acceptions diverses : « entre-deux, tiers-espaces, interstices spatiaux⁶⁵⁰ »... Le travail de synthèse bibliographique réalisé par Anthony Merle permet d'identifier « plusieurs registres d'intermédialité » pouvant s'avérer pertinents quant à la circonscription du *Status Trouble*. Il recense ainsi une intermédialité « *verticale* ou *de gestion*⁶⁵¹, répondant à une position sur une échelle de

⁶⁴⁹ Ribac, François et Ramaux, Christophe. « À plusieurs voix sur Portrait de l'artiste en travailleur », *op. cit.*, p.149.

⁶⁵⁰ Merle, Anthony. « De l'inclassable à "l'espèce d'espace" : l'intermédialité et ses enjeux en géographie », *L'Information géographique*, vol. 75, n° 2, 2011, p. 88.

⁶⁵¹ Les italiques sont d'Anthony Merle.

gestion politico-administrative⁶⁵² », dans une approche semblable à la conception du cloisonnement amateur / professionnel qui s’incarne dans les textes de loi et se devine dans les dispositifs de soutien et/ou d’accompagnement aux pratiques artistiques⁶⁵³. Ce travail consiste justement à présenter des éléments permettant d’envisager le dépassement de cette approche verticale et juridico-administrative. Pour ce faire, nous évoquerons au cours du septième chapitre l’intermédialité dite « d’évolution ou temporelle », décrite comme suit :

« plus qu’une simple hiérarchie catégorielle, c’est essentiellement l’évolution qui est prise en compte, c’est-à-dire le glissement d’un état à un autre. Les espaces intermédiaires sont alors “des espaces au devenir mal défini, renvoyant à l’idée d’un sas temporel (entre ce qui n’est plus et ce qui n’est pas encore) ”.⁶⁵⁴ »

La notion de « sas temporel » faisant écho aux notions de *passage* et d’*attente* décrites par Gaëlle Redon dans ses travaux sur les comédiens, elle semble dès lors appropriée pour décrire plus précisément les situations des artistes que nous avons qualifiés jusqu’à présent d’artistes *en transition*, à savoir engagés dans des démarches d’entrée ou de sortie de professionnalisation. Le huitième chapitre sera celui de

« l’intermédialité *horizontale* ou *de situation*. L’approche est alors résolument *spatiale* ; l’objet *a* est situé entre les objets *b* et *c* : l’Europe médiane est située entre Europe orientale et occidentale, la Bourgogne entre Paris et Lyon... ».

Il permettra d’envisager non plus les transitions entre les deux modèles, mais les situations où les artistes empruntent alternativement ou conjointement à l’un et à l’autre, entre intermédialité et hybridation, à la faveur d’un réel entre-deux statutaire. Enfin, le neuvième chapitre abordera la notion d’

« intermédialité *catégorielle* ou *de nature* (...), pour les espaces situés entre deux extrêmes catégoriels. Ce sont les espaces définis comme des espaces « ni... ni ». Par exemple, l’espace périurbain, (...) n’est ni véritablement urbain ni véritablement rural : il est intermédiaire.⁶⁵⁵ »

⁶⁵² *Ibid.*, p.89.

⁶⁵³ La verticalité est d’ailleurs l’un des prismes discursifs employé par les journalistes : rappelons le « rugby d’en-bas » qui s’oppose au XV de France. Voir le premier chapitre.

⁶⁵⁴ Bonerandi, Emmanuelle et Hélène Roth. « Pour une géographie des espaces anti-héros : au-delà de la banalité des espaces intermédiaires », *Les dynamiques territoriales, débats et enjeux entre les différentes approches disciplinaires*, colloque de l’ASRDLF, 2007, Grenoble – Chambéry, 16p, citées par Merle, Anthony. « De l’inclassable à “l’espèce d’espace” : l’intermédialité et ses enjeux en géographie », *op. cit.*, p.89.

⁶⁵⁵ *Ibidem.*

Ce dernier chapitre explorera les facteurs agissant tant sur la réduction de la fracture statutaire que sur la construction d'un monde intermédiaire, investi lorsque les artistes ne se reconnaissent pas sous la partition polaire amateur / professionnel et se réclament donc de l'ailleurs.

Sur le plan méthodologique, les résultats présentés dans les pages à venir abordent les thématiques où ni le prisme statutaire, ni le prisme esthétique n'ont pris l'ascendant sur l'autre. S'ils charrient des divergences, ces dernières sont moins marquées que ce qui a pu être référencé précédemment : les moyennes des étendues mesurées oscillent ici entre 2 et 16%, pour des différentiels allant de 0 à 5. Cette étape est aussi celle des focus statutaires que nous avons réalisés : si nous avons utilisé trois guides d'entretiens⁶⁵⁶ majoritairement identiques au fil de notre enquête de terrain pour autoriser les comparaisons, ces derniers comportent toutefois quelques questions spécifiques aux différents statuts de pratique isolés dès le départ. Le guide utilisé lors des rencontres avec les artistes évoluant en amateur comportait ainsi quelques questions sur la conjonction entre vie artistique et vie professionnelle ; les artistes en transition statutaire ont été invités à détailler ces mobilités dans leurs natures, leurs incarnations et leurs émotions ; les artistes professionnels ont été invités à s'exprimer sur leur relation à l'intermittence du spectacle. Sur le plan théorique, cette étape s'inspire des travaux de Robert A. Stebbins et de la *Serious Leisure Perspective*⁶⁵⁷ qu'il a conceptualisée. Nous en convoquerons les apports tout au long des chapitres qui vont suivre mais aussi les méthodes, puisque nos guides d'entretiens sont fortement inspirés⁶⁵⁸ de ceux qu'il a mis au point pour ses propres enquêtes, cherchant à donner à voir ce qui se joue dans les interstices.

⁶⁵⁶ Disponibles en annexe.

⁶⁵⁷ Voir le site dédié : <https://www.seriousleisure.net/>

⁶⁵⁸ Avec, bien-sûr, son autorisation préalable.

Chapitre 4 : Cheminer

Conditions et émotions des mobilités statutaires

« Mes parents me citaient en exemple des jeunes filles “remarquablement intelligentes” et qui cependant brillaient dans les salons. Je m'en irritais car je savais que leur cas n'avait rien de commun avec le mien : elles travaillaient en amateur tandis que j'avais passé professionnelle. Je préparais cette année les certificats de littérature, de latin, de mathématiques générales, et j'apprenais le grec ; j'avais établi moi-même ce programme, la difficulté m'amusait ; mais précisément, pour m'imposer de gaieté de cœur un pareil effort, il fallait que l'étude ne représentât pas un à-côté de ma vie mais ma vie même... »

S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958, p. 178.

Dans ses travaux sur la constitution des groupements au creux desquels se rassemblent les comédiens, Gaëlle Redon écarte l'approche strictement binaire des pratiques théâtrales :

« Et l'enquête révèle dès le départ, non pas deux, mais trois formes différentes de groupements établis autour du théâtre : le groupe qui se constitue et prend forme autour du théâtre amateur ; le groupe constitué à l'origine autour du théâtre amateur et qui a changé de statut pour devenir professionnel, et enfin celui qui se constitue et prend directement forme autour du théâtre professionnel. »

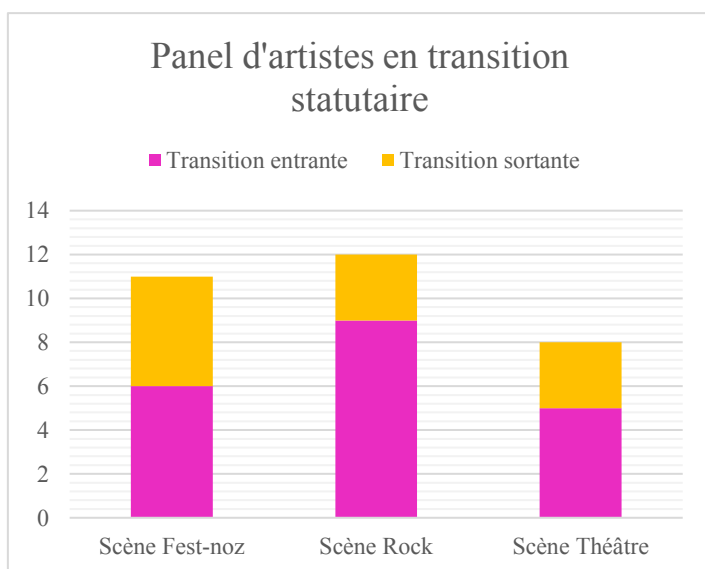
Elle établit également qu'indépendamment de la structuration sociale et juridique de ces ensembles, chacune de ces troupes est

« (...) toujours accompagnée de sa partie informelle, imperceptible, mais qui renvoie pourtant à la profusion des pratiques, aux interactions et aux relations non prévues officiellement, et que l'on pourrait dénommer “réalité parallèle” ». ⁶⁵⁹

Dix ans plus tard, notre enquête pointe vers des résultats très similaires : l'existence d'une tierce catégorie de pratique alternative à l'amatorat et à la profession, articulée notamment autour de celles et ceux ayant « changé de statut », et l'existence d'une « réalité parallèle » échappant aux modèles institués et reconnus. Ce quatrième chapitre s'inscrit donc dans la lignée des recherches de Gaëlle Redon en s'attachant au changement de statut des artistes, en proposant néanmoins une perspective additionnelle : il est bien question dans les pages qui vont suivre de « devenir professionnel », mais il est

⁶⁵⁹ Redon, Gaëlle. « Le choix d'une pièce de théâtre : trois étapes à l'interprétation », *Sociologie de l'Art*, vol. 14, n° 1, 2009, p.39.

également question d'étudier les changements de statut qui s'opèrent en sens inverse : redevient-on amateur lorsque l'on quitte la profession ? L'étude des formes et des pratiques attachées à ces évolutions statutaires permettra par ailleurs d'illustrer cette « réalité parallèle » évoquée par Gaëlle Redon, en dépassant quelque peu le champ des « pratiques », « interactions » et « relations » pour aborder celui de l'émotion, dont nous verrons qu'il est lui aussi soumis à l'informel et à l'imperceptible.



L'étude des mondes de l'entre-deux commence donc par l'analyse de situations d'intermédialité « d'évolution ou temporelle », par le biais d'un focus sur les artistes que nous avons jusqu'alors décrits comme étant *en transition statutaire*. Nous avons ainsi rencontré trente-et-un artistes relevant de cette intermédialité

d'évolution, vingt d'entre eux étant en voie de professionnalisation, les onze autres en sortie de professionnalisation⁶⁶⁰. La répartition entre transition entrante et transition sortante n'est pas tout à fait équilibrée, spécifiquement dans le cas de la scène rock : il a effectivement été extrêmement difficile de rencontrer des artistes relevant de la transition sortante, pour des motifs que nous expliciterons ci-après. Nous ne devons le meilleur équilibre de la scène fest-noz qu'à notre propre expérience antérieure de musicienne sur cette scène, où nous étions mieux identifiée et davantage perçue comme une paire que comme une enquêtrice.

⁶⁶⁰ Nous y reviendrons plus longuement, mais précisons dès à présent que les démarches d'entrée et de sortie de la profession répertoriées dans ce chapitre sont menées vis-à-vis du régime spécifique d'indemnisation prévu par l'intermittence du spectacle, ce dernier étant le seul mode de professionnalisation envisagé par les artistes en transition et étant investi par 94% des artistes professionnels rencontrés.

« A professional writer is an amateur who didn't quit. »

Richard Bach.

La première approche des mobilités statutaires consiste en un tour d'horizon des matérialisations concrètes de ces passages, recensant les manières d'opérer la transition entre amatorat et profession d'un point de vue logistique. L'emprunt à la géographie de la notion d'intermédiarité d'évolution ou temporelle a ceci de pertinent que la transition statutaire se caractérise notamment par une relation particulière au temps. L'évocation d'un « sas temporel (entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore) » décrit par Emmanuelle Bonerandi et Héléne Roth⁶⁶¹ et repris par Anthony Merle est d'autant plus intéressante que les artistes ne se sentant plus tout à fait à leur place dans leur catégorie statutaire d'origine ni tout à fait intégrés dans leur catégorie de destination semblent vouloir que le passage par ce sas soit le plus rapide possible, ce dernier ne semblant pas des plus confortables pour une pratique sereine de la musique ou du théâtre⁶⁶².

La transition cachée : « je te demande de garder le secret »

« Nous avons publié mercredi le stupéfiant communiqué officiel de l'U.V.F. concernant le cas d'Émile Joler, le coureur cycliste amateur qui avait sollicité une licence de professionnel. »

L'Œuvre, 18 janv. 1941.

⁶⁶¹ Bonerandi, Emmanuelle et Héléne Roth. « Pour une géographie des espaces anti-héros : au-delà de la banalité des espaces intermédiaires », *Les dynamiques territoriales, débats et enjeux entre les différentes approches disciplinaires*, colloque de l'ASRDLF, 2007, Grenoble – Chambéry, 16 pp.

⁶⁶² Voir le troisième chapitre sur le besoin d'appartenance statutaire.

La catégorie d'étude consacrée aux artistes en transition a été la plus délicate à constituer, et celle ayant nécessité le plus de relances quant à la mise en œuvre du *snowball sampling*. La construction de cette catégorie de la cohorte s'est avérée périlleuse à deux endroits. Le premier heurt a été celui de la pleine connaissance par les artistes interrogés du réel statut de pratique de certains membres de leur entourage musical : lorsque les artistes des scènes étudiées s'inscrivent pleinement dans un statut amateur ou professionnel, leur identification s'effectue sans peine et nous avons facilement pu constituer des carnets d'adresses relatifs à ces deux catégories. En revanche, seul un petit nombre d'artistes semblaient avoir connaissance d'un musicien ou d'un comédien en voie ou en sortie de professionnalisation, ayant conduit à un étalement dans le temps de l'enquête de terrain plus marqué que ce que nous avons envisagé au départ. La diversité des contacts que nous avons été à même de collecter pour les nébuleuses amateurs et professionnelles a fait que nous n'avons pas eu à nous inquiéter d'atteindre l'objectif des trente entretiens par catégorie ni à nous soucier du taux de non-réponse lorsque nos demandes de rencontre n'étaient suivies d'aucun retour. En revanche, nous nous sommes questionnée à plusieurs reprises quant à la faisabilité d'une étude comparée avec la catégorie transitionnelle que nous souhaitions étudier : d'abord au vu du peu de contacts que nous collections, ensuite au vu du peu de réponses qu'engendraient nos sollicitations. Ce décalage dans la réalisation même de l'enquête de terrain a ainsi été le premier indice d'une spécificité de l'intermédiarité évolutive, les artistes qui en relèvent étant *a priori* moins visibles ou en tous cas peu identifiés comme tels, et étant qui plus est moins enclins à raconter leurs relations à la musique ou au théâtre.

Ainsi, certains entretiens menés avec des artistes en voie ou en sortie de professionnalisation ont été rendus possibles par l'heureuse rencontre du hasard et de la chance plutôt que par *snowball sampling* véritable. C'est d'ailleurs à cette occasion que nous avons mesuré la préciosité de notre triple positionnement de doctorante / administratrice / musicienne, qui a pu nous conduire aux bons endroits aux bons moments et nous mettre en présence d'artistes faisant l'expérience de la mobilité statutaire au-delà de notre technique d'échantillonnage initiale. Plus encore, certains de ces entretiens ont été obtenus grâce à des indications erronées : certains des artistes rencontrés nous ont effectivement dirigée vers des collègues amateurs ou professionnels qui se sont finalement révélés être en voie ou en sortie de professionnalisation, sans que cette

information ne soit connue de notre informateur initial. Parfois, certains de nos relais ont dû intervenir directement en qualité de médiateur pour permettre la réalisation de l'entretien, insistant sur notre sérieux et affirmant la confiance qu'ils nous portaient, nous demandant en retour de ne pas « trahir » le proche interrogé. La difficulté à compléter cette catégorie du panel, la nécessaire intervention de tiers dans la planification des entretiens, la frilosité des artistes concernés à accepter la rencontre et la notion de trahison racontent ainsi quelque chose de la mobilité statutaire avant même qu'il ne soit possible de l'étudier concrètement : elle se distingue des autres statuts de pratique par une hypersensibilité qui semble lui être endogène et par une faible disposition à communiquer sur ce passage par le « sas temporel » qui sépare l'amatorat de la profession.

Lorsque les entretiens ont pu se tenir, il est arrivé à trois reprises que des artistes nous demandent expressément de « garder le secret⁶⁶³ » quant à leur intermédiation statutaire, comme l'a fait Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*]. C'est dans l'explication de cette demande que se niche la deuxième caractéristique observable de la mobilité statutaire : parmi les trois artistes ayant formulé cette demande, tous sont des musiciens professionnels évoquant une reconversion professionnelle subie, entreprise subséquemment à la perte de leurs droits à l'intermittence du spectacle. N'ayant pas été en mesure de collecter le nombre d'heures nécessaires au renouvellement de leur indemnisation, ils suivent tous trois des formations courtes dans des domaines se démarquant fortement de leur profession initiale : l'immobilier, le bâtiment et l'hôtellerie-restauration⁶⁶⁴. Chacun voit cependant en cette « mauvaise passe » une situation transitoire : les formations sont entreprises car elles sont financées et qu'elles leur permettent de s'assurer une rentrée d'argent minimale, sans qu'elles ne soient synonymes au moment de l'entretien d'un réel projet de reconversion professionnelle. Elles sont suivies avec sérieux « au cas où » mais constituent avant tout une réponse à une situation d'urgence ; elles ne sont perçues que dans un second temps comme un « plan B » éventuellement accessible si l'artiste en venait à nouveau à perdre ses droits, mais ne sont pas le témoin d'une réelle volonté de reconversion. La priorité reste la reconquête du régime de l'intermittence, mais l'éventuel étirement du processus dans le temps (nous

⁶⁶³ Secret protégé par l'anonymisation des entretiens.

⁶⁶⁴ Ces univers éloignés du secteur musical ne sont pas choisis par hasard : c'est justement parce que les artistes en reconversion estiment qu'il est peu probable qu'ils croisent à ces endroits des pairs qui pourraient les « trahir ».

verrons qu'il peut prendre plusieurs années) nécessite l'exercice d'une autre activité professionnelle dans l'intervalle.

C'est cette volonté de réinscription au régime de l'intermittence qui semble entraîner les discrétions, réticences ou refus de communication quant aux statuts de pratiques de ces artistes. Ceux que nous avons pu rencontrer expliquent que si leur situation de « non-intermittence » venait à être connue au creux de leur scène d'exercice, certains organisateurs de concerts ou de fest-noz pourraient faire usage de cette information pour négocier à la baisse le montant des cachets ou instituer des modalités de rétribution plus officieuses, selon le raisonnement suivant : puisque l'artiste n'est plus intermittent, la musique n'est plus son activité principale, et son exercice ne justifie donc plus l'acquittement des cotisations sociales. Certains organisateurs pourraient ainsi être tentés de faire jouer des artistes *au black*, sans réaliser la déclaration administrative pourtant indispensable au cumul d'heures sur lequel repose le retour au *statut* intermittent. L'intermittence émerge ainsi non seulement comme un mode de professionnalisation, mais aussi comme un argument permettant de négocier une rémunération officielle et déclarée. En communiquant sur leur passage par le « sas temporel », les artistes craignent que le rapport de force établi dans les négociations avec les organisateurs ne soit déséquilibré.

La crainte s'exprime également à l'encontre des pairs : les artistes interrogés mentionnent les risques que peut faire peser leur reconversion sur leur réinsertion dans le « marché réputationnel⁶⁶⁵ », quand bien même celle-ci ne serait que temporaire. Ils s'inquiètent alors du fait que leurs collègues musiciens ou comédiens ne les sollicitent plus sur leurs futurs projets, leur préférant des artistes intermittents qui auraient alors « plus besoin » de cachets qu'eux. C'est donc ici que se joue l'idée de trahison : en communiquant publiquement sur la réalité administrative de ces artistes, nous aurions pu semer sur leur chemin des embûches les empêchant de « retrouver le statut » ou ralentissant ce processus. Dans le cas des artistes visant une première ouverture de droits,

⁶⁶⁵ 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*, vol. 91, n° 3, 2013, p.49, convoquant Menger, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris : EHESS, Gallimard/Seuil, 2009.

le constat est le même : une trop grande connaissance de leur « non-intermittence » semble constituer un frein au « décrochage » de cette dernière, selon le souvenir qu'a Chloé [*amat / théâtre / 29*] de l'époque où elle s'est employée à se professionnaliser :

« (...) au sein d'la troupe dans laquelle je jouais pro, mais où moi j'avais pas l'statut, et où une personne elle l'avait et on était sur un rôle en doublon, et du coup ben, quand toutes les deux on pouvait jouer, bah elle se sentait prioritaire, parce qu'elle elle devait faire son cachet, c'qui faisait que parfois bah j'étais un peu, j'ai jamais été mise de côté parce que l'metteur en scène nous faisait jouer de toutes façons, mais je sentais que pour elle c'était pas légitime (...). »

Cet intérêt à garder le secret quant à la transition statutaire est éclairée par Vincent Cardon et Olivier Pilmis comme suit :

« la plupart des artistes évoquent cependant le danger qu'il y a à s'éterniser dans une situation de travail non ou peu rémunéré : le risque est d'être étiqueté comme "celui qui bosse gratos". Les emplois alimentaires, qui permettent "l'autonomie" – financière – de leur engagement artistique, et autorisent le fait de s'inscrire dans une démarche artistique "désintéressée" ou dans un monde artistique économiquement peu doté peut déboucher sur des situations d'enfermement dans la polyactivité – l'interprétation n'étant plus qu'épisodique –, de "renoncement réaliste" ou "d'acharnement sacrificiel".⁶⁶⁶»

Les lignes qui s'annoncent s'attachent ainsi à objectiver les réalités tangibles de la transition, au travers desquelles il sera d'autant plus possible de comprendre pourquoi les artistes concernés ont pu nous paraître si peu nombreux, si peu identifiés ou si peu désireux de s'exprimer lors de la constitution de la cohorte.

La transition entrante : « j'voulais être intermittent »

« Qu'est-ce que c'est alors que cet air de fantaisie que prend ce Pons Daumelas et ce genre cavalier et ce genre bel esprit et cet air de dire, parlant de mes œuvres choisies, et en faisant le compte rendu dans une revue critique : vous savez, je ne connais pas ce garçon-là. Je suis le simple lecteur, le monsieur qui passe. Je parle de son livre en amateur. M. Langlois n'a pas le droit d'être un passant, et un amateur. Il faut qu'il soit un insistant, et un historien. »

Ch. Péguy, *L'Argent*, 1913, p. 1156.

⁶⁶⁶ Selon les termes de Catherine Paradeise dans *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris : PUF, 1998, cités dans Cardon, Vincent, et Olivier Pilmis. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *op. cit.*, pp.54-55.

Les vingt artistes engagés dans une démarche de professionnalisation ayant accepté de nous rencontrer racontent un objectif commun : obtenir les quarante-trois cachets conditionnant l'ouverture de droits à l'intermittence du spectacle⁶⁶⁷. Outre le « règne de l'intermittence⁶⁶⁸ » décrit par Philippe Coulangeon à l'échelle nationale⁶⁶⁹, cette tendance est également observée par Marie Buscatto sur la scène jazz :

« Les musiciens et les musiciennes désirant entrer sur le marché de l'emploi du jazz sont très nombreux et sont confrontés à une compétition incessante, difficile et risquée. Ils doivent trouver ou maintenir leur place sur un marché de l'emploi précaire, saturé et concurrentiel (Coulangeon, 1999 ; Buscatto, 2004). Devenir professionnel-le de jazz équivaut alors à l'obtention pérenne du statut d'intermittent-e du spectacle.⁶⁷⁰ »

L'intermittence est donc un mode de professionnalisation, un argument de négociation, mais elle semble aussi relever du rite de passage consacrant l'entrée dans le métier. Obtenir ses droits à l'intermittence, c'est « réussir l'épreuve », note Jérémy Sinigaglia. « On décroche son statut comme on décroche un diplôme.⁶⁷¹ » L'expérience est la même chez les danseurs contemporains :

« Obtenir le “statut” d'intermittent est à la fois un droit d'entrée et un adoubement (la reconnaissance du fait que vous êtes un artiste). La lutte collective pour la sauvegarde du régime intermittent était donc en quelque sorte une mobilisation pour maintenir la possibilité d'une trajectoire individuelle, qui alimente la dimension vocationnelle du métier de danseur.⁶⁷² »

Les propos recueillis au fil des entretiens confirment cette observation de Pierre-Emmanuel Sorignet à propos des danseurs : l'intermittence entretient la vocation et la perspective du métier, au point parfois qu'elle semble devenir le métier même, dans un ethos intermittent qui prendrait le pas sur l'ethos musicien ou comédien. Les guillemets

⁶⁶⁷ 14% des artistes indemnisés entre 2005 et 2015 sont des « entrants ». Issehnane, Sabina, et Wided Merchaoui. « Trajectoires des intermittents du spectacle indemnisés », *Culture chiffres*, vol. 4, n° 4, 2020, p.21.

⁶⁶⁸ Coulangeon, Philippe. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, op. cit., p.77.

⁶⁶⁹ Précisons que ce règne n'est pas équitablement ressenti sur toutes les scènes, notamment « la musique classique et la danse de ballet [qui] sont encore dominés par l'emploi permanent. » Pilmis, Olivier. « L'intermittence, nouvelle norme du marché du travail ? », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 13, n° 1, 2013, p.286, d'après Lehmann, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris : La découverte, 2002.

⁶⁷⁰ Buscatto, Marie. « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, vol. n° 19, n° 1, 2008, p.90.

⁶⁷¹ Sinigaglia, Jérémy. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, op. cit., p.224.

⁶⁷² Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Le métier de danseur. Une sociologie de la croyance et de la transgression », entretien avec Marie Glon, *Repères, cahier de danse*, vol. 21, n° 1, 2008, p.14.

utilisés par Pierre-Emmanuel Sorignet et Marie Glon autour du mot *statut* confirment les enjeux plus ou moins visibles de ce régime : il devient une caractéristique tellement répandue des professions artistiques qu'il semble finir par faire métier. Certains artistes interrogés utilisent donc le terme *intermittent* comme synonyme de *comédien*, de *musicien* ou d'*artiste* ; le terme *intermittence* comme synonyme de *métier* ; le terme *statut* en gage d'assise ou de preuve de leur professionnalité.

La tendance n'est pas du goût de tous : les colloques, journées d'études et autres temps d'information ayant ponctué cette recherche ont été le théâtre, et nous le témoin, d'échanges parfois vifs entre artistes et directeurs de lieux de création ou de diffusion quant à l'emploi du terme *statut* : « Bon, moi là je vais me faire la gardienne du temple : ce n'est pas un statut ! Il faut que ça soit clair ! C'est un régime d'assurance-chômage ! Ce n'est pas un métier !⁶⁷³ », exemplifiant parfaitement le mot de Bruno Péquignot : « le “statut” d'intermittent n'est pas à proprement parler un statut professionnel, même s'il est vécu comme tel par les agents sociaux⁶⁷⁴ ». Dans *Les 100 mots de la sociologie*, Sandrine Rui avance le propos suivant à l'entrée « statut » :

« Pour la sociologie classique américaine, le statut (ou *status*) désigne la position qu'un individu occupe dans un système social donné. Associé à un ensemble de rôles, il définit ce que l'individu est en droit d'attendre du comportement des autres à son égard. Si toutes les positions ne sont pas nécessairement liées à une hiérarchie, les sociétés se caractérisent généralement par des classements statutaires dont les fondements dépendent de leurs systèmes de valeurs. Les statuts sont donc ordonnés selon le niveau de privilèges et d'honneur qu'ils confèrent aux individus. S'intéressant aux conséquences sociales de cette distribution, Weber estime que les individus occupant une même position dans le système de prestige d'une société forment des groupes statutaires (*status groups*) : ils ont en commun sentiment d'appartenance, style de vie et point de vue sur le monde. Les groupes statutaires renvoient ainsi à la dimension culturelle de la stratification sociale aux côtés des classes économiques et des partis politiques.⁶⁷⁵ »

⁶⁷³ Selon le propos d'une directrice de lieu de diffusion face à un artiste ayant évoqué son « statut ». Il est à noter que plusieurs artistes enquêtés ont également déploré l'usage de ce terme.

⁶⁷⁴ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, op. cit., p.42.

⁶⁷⁵ Rui, Sandrine. « Statut », *Les 100 mots de la sociologie*, 01 octobre 2014, consulté le 26 janvier 2020, <http://journals.openedition.org/sociologie/2478>. Pour élaborer cette définition, Sandrine Rui convoque les travaux de Parsons, Talcott. *The Social System*, New-York : The Free Press, 1951 et Weber, Max. *Économie et société*, Paris : Pocket, [1921], 1995.

Au même titre que la précarité permet de rassembler la diversité des professionnels du spectacle via une lutte commune⁶⁷⁶, l'accès à l'indemnisation et donc « à l'intermittence » génère un « sentiment d'appartenance », le « style de vie » de ceux qui en relèvent étant articulé autour de la même contrainte du cumul d'heures sur un temps donné. Comme le note Jérémie Sinigaglia,

« le statut est un marqueur symbolique de l'entrée dans le groupe, un "indice" d'une pratique soutenue et, par-là, d'un certain niveau de compétence. Accéder à l'indemnisation est donc, dans ce secteur désorganisé au droit d'entrée parfois relativement faible d'un point de vue technique, un des principaux gages de professionnalité. Et il ne s'agit pas seulement du jugement des autres, le salarié lui-même se considère professionnel à partir du moment où il ouvre ses droits⁶⁷⁷ ».

À l'échelle de nos travaux, l'emploi du terme *statut* est régulier, tout comme l'emploi du terme *intermittence* en guise de synonyme de *métier*. Lorsque l'on demande à Théo [*transi entrant / théâtre / 23*] la profession de ses parents, il répond : « intermittents du spectacle », et ne précise « du côté circassien » que dans un second temps. Lorsque l'on demande à Gauthier [*transi entrant / rock / 24*] à quel moment il a envisagé pour la première fois de devenir musicien professionnel, il répond qu'il « voulais[t] être intermittent » depuis l'adolescence, à l'inverse de Lionel [*pro / rock / 26*] qui justement « n'étais[t] pas sûr de vouloir faire intermittent ». Lorsque l'on demande à Gilbert [*amat / fest-noz / 45*] s'il a déjà envisagé de faire de sa pratique musicale un métier, il répond : « non, ça fait très peur l'intermittence », confirmant l'indissociabilité du régime proposé et de la profession dans les perceptions d'une majorité d'artistes.

La transition sortante : « il est hors de question que je raccroche »

« I've returned to being an amateur without any ties or strings attached, which gives me a freedom I never had before. »

Cat Stevens

⁶⁷⁶ Sinigaglia, Jérémie. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, op. cit., p.48.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp.224-225.

Si l'intermittence est l'objectif des aspirants professionnels que nous avons rencontrés, elle est aussi le régime dont on se passe lorsque l'on quitte la nébuleuse professionnelle⁶⁷⁸. Si l'on a vu plus haut que l'intermittence prenait progressivement valeur de métier au vu de ses implications administratives, économiques et symboliques, son influence s'observe par-delà le seul cadre administratif qu'elle représente. Les artistes s'étant confiés quant à leur mobilité statutaire font en effet apparaître deux liens de causalité entre transition sortante et intermittence : elle peut être vécue comme étant *la cause* de la transition, et elle peut être vécue comme en étant *l'agent*. L'enquête de terrain aura permis de rencontrer onze artistes en sortie de professionnalisation, s'inscrivant chacun à différentes étapes du processus : certains l'abordent tout juste et sont encore dans le flou quant à la suite à donner à leur parcours professionnel et artistique (si tant est que les deux doivent dès lors s'appréhender séparément) ; d'autres disposent d'un recul de trois ou quatre ans. Sur les onze, ils ne sont que deux à raconter des transitions sereines : il s'agit de Cyril [*transi sortant / fest-noz / 69*] et de Tom [*transi sortant / rock / 39*]. Pour Cyril, la transition correspond à son départ en retraite et relève donc d'un processus attendu. La bascule entre l'indemnisation-chômage prévue par l'intermittence et la pension de retraite s'est faite de manière fluide, sans qu'il n'ait à pâtir d'aucun obstacle administratif. Il se raconte aujourd'hui heureux dans cet amatorat « retrouvé » : il continue de jouer et de composer chez lui, pour lui-même, et se dit soulagé que ce jeu se fasse dorénavant indépendamment de toute contrainte. Il continue également de se produire sur scène, mais de manière très ponctuelle et dans des cadres radicalement différents de ceux qu'il a pu connaître auparavant : il ne veut plus apparaître en tête d'affiche, mais apprécie de « venir faire coucou aux copains » quand bon lui semble.

Pour Tom, le processus est différent : il ne relève pas de la « suite logique » imposant de « laisser la place aux jeunes » puisqu'il a opté pour une reconversion professionnelle avant son trentième anniversaire. Tom jouait du rock et du metal par « transgression » depuis l'adolescence. Il a cumulé les « jobs étudiants » pendant quelques années avant que son groupe ne soit repéré par les réseaux de diffusion professionnels. Leur travail a rapidement suscité un fort engouement qui leur a permis

⁶⁷⁸ 14% des artistes indemnisés entre 2005 et 2015 sont des « sortants », ayant disparu des listes de Pôle Emploi à la fin de la période d'observation de 132 mois conduite par Sabina Issehnane et Wided Merchaoui. Voir Issehnane, Sabina, et Wided Merchaoui. « Trajectoires des intermittents du spectacle indemnisés », *Culture chiffres*, vol. 4, n° 4, 2020, p.19.

d'accéder très rapidement au *statut* intermittent. Très heureux de la situation les premiers temps, Tom a fini par réaliser que la source de son épanouissement ne se trouvait pas tout à fait à l'emplacement attendu : le moment passé sur scène lors des concerts l'ennuyait autant qu'il exaltait ses camarades de jeu. Avec le temps, il a fini par comprendre qu'il éprouvait plus de plaisir en amont du concert que pendant son exécution, et qu'il se plaisait finalement mieux dans les coulisses que sur la scène :

« Alors, pourquoi j'avouais me casser, en fait, là y'a eu un vrai déclic, j'me souviens très bien, c'était un festival dans le Morbihan où j'me suis fait chier pendant tout le concert, et par contre j'me suis éclaté pendant les balances, et là j'me suis dit, y'a un problème. En fait, j'pense qu'en parallèle je devais mûrir mon projet professionnel, qui était d'être plutôt du côté de la prod' que du côté de la scène, que ça faisait presque 10 ans moi que j'étais, enfin 8 ans, un peu plus de 8 ans que je faisais des concerts dans les rades, machin, bon, on faisait des jolies scènes hein, c'est pas le problème, et en fait j'pense que là pour le coup ça me faisait plus kiffer, c'est-à-dire que ça me faisait plus kiffer de travailler avec des artistes, de les faire développer, tu vois d'être vraiment de l'autre côté, dans la prod, que d'être sur la scène, et j'me souviens de ce concert-là, j'me suis dit j'vais arrêter, j'ai dit j'me casse, j'arrête. »

Il est donc passé de la qualité d'instrumentiste à la qualité de manager où il se plaisait mieux, œuvrant toujours mais depuis une fonction différente au développement de la formation. Le groupe n'existe plus aujourd'hui, mais Tom exerce toujours comme chargé de diffusion dans un bureau de production, et confie n'avoir aucun regret quant à son choix, sa position d'extériorité par rapport au plateau musical lui ayant quand même permis d'apprécier le fort succès rencontré par le groupe à l'échelle nationale :

« Ah non, non parce que j'ai participé, j'suis devenu manager. Par contre j'ai jamais eu, à un seul moment, un regret d'avoir arrêté la musique, le live. »

Contrairement à Cyril, sa sortie de la nébuleuse professionnelle a signé sa sortie de la pratique artistique : il ne joue plus du tout de musique, sa guitare « est toujours dans les cartons » depuis un déménagement survenu « il y a au moins sept ans », et il n'envisage pas d'en rejouer. Toutefois, il est resté éminemment impliqué dans sa scène musicale d'origine, quoique sous une autre fonction, et envisage de reprendre le théâtre en amateur, dont il a fait l'expérience au lycée et dont il « commence maintenant à avoir le regret, parce que [sa] fille en fait. » En sortant de la profession, plusieurs types de relation à la musique ou au théâtre peuvent donc se faire jour : d'aucuns restent amateurs dans la double acception de celui qui aime et de celui qui produit, Cyril étant resté à la fois

*musiquant et musiqué*⁶⁷⁹, et d'autres vont se détacher de la production, Tom étant resté éminemment musiqué par son insertion professionnelle mais ayant abandonné les pratiques vocales et instrumentales auxquelles il s'adonnait auparavant. L'un comme l'autre conservent néanmoins un rapport affectif à la musique dont ils sont toujours amateurs dans le sens originel de « celui qui aime », qu'ils adoptent une posture de réception ou de production.

Ces parcours sont les seuls à s'être déroulés indépendamment de toute question liée à l'intermittence du spectacle à l'échelle du panel enquêté. Sans être pour l'heure directement concerné, Justin [*pro / fest-noz / 37*] raconte comment l'intermittence peut être la *cause* d'une mobilité sortante :

« Aujourd'hui, nous on n'a pas cette sécurité, mais, moi avec les années en fait, j crois qu'j'suis juste artiste et si ça s'fait pas avec le statut d'intermittence, qui devient très gonflant, bah... Hier j'entendais, tu vois un autre pote, (...), il en peut plus quoi, il arrête le statut parce que ça le gonfle d'être à penser sans arrêt qu'il aura jamais ses dates, que pour avoir des subventions c'est la mort, que c'est les mecs qui ramènent, qui remplissent les salles qui ont droit aux subventions, que... »

Ainsi, « cette course au cachet pour ceux qui “font le métier” dans de telles conditions est particulièrement usante⁶⁸⁰ », écrit Marc Perrenoud. La précarité associée à l'instabilité des revenus ont effectivement conduit Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*] à s'extraire du régime intermittent et à entreprendre une formation d'infirmière, ses ressources lui permettant à peine de subvenir aux besoins des enfants qu'elle élevait seule :

« Nan ça a été un choix, de me, dans une activité, de n'plus avoir à gérer cette intermittence qui me maintenait, parce que je n'ai pas développé de projets et je ne, n'ai pas profité de ce temps d'intermittence pour monter des trucs, du coup j'avais un petit taux et ça m'suffisait pas pour vivre avec mes enfants correctement, donc je, j'ai eu envie, à un moment donné, d'être un peu plus aisée, et de pas avoir à m'casser la tête en disant, et le mois prochain ? Et dans 6 mois ? Et voilà. Et puis parce que, je trouvais ça un peu précaire puisque j'me suis retrouvée, des fois 2 mois sans avoir rien quoi, des retards de dossier, des merdes... C'est la merde ! »

⁶⁷⁹ Rouget, Gilbert. *La Musique et la transe*, Paris : Gallimard, [1980] 1990, 621pp.

⁶⁸⁰ Perrenoud, Marc. « Les musiciens ordinaires entre métier, profession et vocation », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, Paris : L'Harmattan, 2013, p.67.

Gwendal [*transi sortant / fest-noz / 46*] raconte qu'au-delà de l'instabilité, c'est l'impact de la démultiplication de l'activité induite par le régime sur ses relations amicales qui l'a incité à entreprendre une reconversion professionnelle. Cette « érosion de la vocation » est alors attribuable à « la combinaison des difficultés matérielles, du vieillissement physique, (...) de l'instabilité affective et géographique, qui amène à envisager la reconversion.⁶⁸¹ » En effet, la « course aux cachets » à laquelle il se livrait pour « boucler le statut » faisait qu'il était systématiquement absent le week-end, au point que ses amis ont arrêté de le convier aux événements organisés. La déconstruction de son cercle amical et la construction parallèle d'un nouveau cercle relationnel *a priori* peu satisfaisant⁶⁸² ont amorcé un désengagement vis-à-vis de la pratique professionnelle :

« (...) j'ai des amis d'enfance qui sont devenus parents, j'ai vu leurs enfants une fois bébés et puis après je les ai revus, ils avaient 6 ans ! Et y'en a un qui m'avait dit : "bah ouais, écoute, on t'invite pas pour les anniversaires, t'es jamais là le samedi soir !", donc euh... (...) Avec mon épouse, on s'est installés, on a acheté une maison dans la région, ni l'un ni l'autre ne sommes de la région, à travers nos travaux respectifs on rencontre du monde, et c'est des relations un peu bizarre parce qu'elles restent tout le temps le soir après le travail, de manière très succinctes, mais quand y'a une fête, un repas d'organisé le samedi, bah j'étais jamais dispo. Du coup, là, (...) j'me suis dit, allez, c'est le moment de tourner la page quoi. »

Le déclic s'est véritablement produit un an et demi plus tard :

« (...) et puis y'a eu un jour, j'me rendais à [*nom d'un festival*], et j'avais pas du tout envie. Mais vraiment pas du tout envie, on venait de sortir un album, on avait un super passage, à 11h du soir, et j'ai fait les 2 heures et demie de route, je m'arrêtais sur toutes les stations-service et je comprenais pas ce qui m'arrivait. Et deux mois après j'ai arrêté. »

Pour Jules [*transi sortant / théâtre / 45*], l'ombre de l'intermittence ne s'est finalement pas faite ressentir dans le désengagement avec la pratique artistique, mais dans la manière de prendre ses distances avec celle-ci : bien qu'ayant arrêté sa décision quant à une reconversion professionnelle qu'il appelait de ses vœux, « n'ayant jamais eu de plaisir » dans sa profession de comédien, la structuration de sa compagnie ne lui a pas permis d'opérer une rupture franche, s'étant développée grâce à des prêts bancaires qu'il

⁶⁸¹ Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, vol. 56, n° 4, 2004, p.122.

⁶⁸² Voir à titre comparatif Giraud, Colin. « Frédéric Rasera, Des footballeurs au travail. Au cœur d'un club professionnel », *Sociologie*, Comptes rendus, 2018, mis en ligne le 04 septembre 2019, consulté le 17 avril 2021, <http://journals.openedition.org/sociologie/3876>

convenait de rembourser. Cependant, les sources de financement permettant de s'acquitter des mensualités étaient peu diversifiées et peu garanties : outre quelques subventions éparses, ce sont les montants des contrats de cession signant la vente des spectacles qui renflouaient les caisses de la compagnie. Pour éviter qu'à ces montants ne soient soustraits des charges salariales trop importantes, la compagnie embauchait les artistes et techniciens via le régime intermittent : il fallait donc vendre le spectacle et le diffuser le plus possible afin de faire entrer des liquidités permettant le remboursement du prêt. Cette emphase sur la diffusion comme modalité de rétribution quasi-exclusive du travail artistique⁶⁸³, amplifiée par le système de cachets induit par l'intermittence, a conduit Jules à expérimenter

« une séparation avec la compagnie qui s'est fait[e] sur 3 ans. Parce qu'on était très endettés, on avait 100 000€ de dettes, donc il fallait tourner pendant 2 ans et demi pour rembourser tout ça et que moi j'puisse partir tranquille. »

Il arrive également que l'intermittence ne soit pas la ou l'une des causes incitant à entreprendre une reconversion professionnelle, mais qu'elle en soit directement l'agent : c'est toutefois ce qui semble être perçu par les artistes qui perdent leur indemnisation et, avec elle, leur *statut* intermittent. C'est la situation rencontrée par quatre des artistes en « sortie de métier⁶⁸⁴ » que nous avons pu rencontrer, ces sorties ayant toutes été précipitées par des événements de la vie : pour Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*], ce fut « un passage à vide » sur le plan psychologique, la conjonction de difficultés personnelles l'ayant tenu éloigné du démarchage nécessaire à la sécurisation de ses concerts. Pour Marie [*transi sortant / théâtre / 38*], ce fut sa première grossesse, survenue en parallèle de la « réforme Aillagon⁶⁸⁵ ». Pour Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*], ce fut un déménagement ponctuel à l'étranger, entrepris pour rapprochement familial le

⁶⁸³ Les temps de répétition sont également éligibles à la rémunération par cachets et peuvent participer à l'accumulation des heures travaillées, mais l'ensemble du panel professionnel de la cohorte s'accorde à dire que les répétitions ne sont presque jamais déclarées ni rétribuées.

⁶⁸⁴ Selon le mot de Pierre-Emmanuel Sorignet. Voir Sorignet, Pierre-Emmanuel. « “Après la danse, je fais quoi ?” » Vieillesse et sortie de métier », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, sous la direction de Sorignet Pierre-Emmanuel. Paris : La Découverte, 2010, pp.275-309.

⁶⁸⁵ Selon la formule consacrée sur le terrain, recouvrant les implications suivantes : « Le nouveau protocole oblige désormais les salariés à effectuer en dix mois (avec une période transitoire en 2004), au lieu de douze, le quota nécessaire d'heures pour prétendre à une prise en charge. La durée d'indemnisation est réduite de douze à huit mois. » Voir Ribac, François. « Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle », *Mouvements*, vol. 30, n° 5, 2003, pp.108-115.

temps de quelques mois. Pour Joseph [*transi sortant / rock / 69*], ce fut la maladie⁶⁸⁶. Dans tous les cas, ces sorties subies du régime intermittent sont douloureuses, et leur évocation même plusieurs années plus tard sont encore empreintes d'une émotion palpable. Joseph raconte :

« (...) c'est-à-dire que j'me suis retrouvé sans rien, donc j'ai un peu souqué. [*Comment as-tu fait alors ?*] Ben j'ai continué à faire mon travail, j'ai été dans la merde, j'ai été à un moment donné, j'ai été au RSA, j'étais, minable, c'était un truc minable, j'avais un peu d'argent d'côté, qui m'a permis de tenir un certain temps, et quand j'ai pris la retraite euh, ils n'ont pas pris tout en compte (...) »

Pour Julie, ce fut

« (...) un gros, gros coup de massue. Tu t'retrouvés avec un enfant, t'as 23 ans, et euh, 'fin 24 ans, euh... Et t'as plus rien pour vivre quoi, t'as rien, zéro euro qui va rentrer à la fin du mois, les quelques cachets que tu vas te faire mais qui suffisent pas... À vivre, et du coup qui remettent en question tous les projets sur lesquels tu t'étais engagée pour la suite, parce qu'ils te permettent pas de vivre, parce que tu passes 3 mois en répèt', t'es payée pour 5 représentations, ça marchait pas quoi. »

Même émotion pour Daniel :

« C'est lourd, et c'est dur à porter parce que ça a des conséquences financières et matérielles qui sont dures à gérer au quotidien, te retrouver du jour au lendemain dans la pauvreté, parce que c'est ça hein, euh, là tu vois, j'ai perdu l'intermittence là y'a 3 mois, là j'suis au RSA à faire manutentionnaire à la criée à [*nom de la commune*] hein ! Donc c'est... Et tout ça pour boucler les fins de mois de façon drastique, c'est... C'est dur de c'point de vue-là effectivement, c'est dur à vivre. »

Ces situations ont ceci de commun avec les sorties de métier volontaires qu'elles entraînent dans leur sillage un bilan, une remise en question de l'artiste qui pose un regard rétrospectif sur sa pratique. Ce travail plutôt symbolique ouvre par la suite la voie à une dimension plus administrative : le « vrai bilan » de Corentin a ainsi pris la forme d'un bilan de compétences pour Margot [*transi sortant / théâtre / 34*]. Cette démarche n'est pas toujours des plus sereines puisqu'au-delà de « la pauvreté » et de la « dureté » que

⁶⁸⁶ Afin de permettre à celles et ceux qui liront ces lignes de pleinement saisir les enjeux économiques, représentationnels et émotionnels qui émergent de ces situations, nous proposons en annexe la retranscription d'extraits d'entretien afférents à ces situations.

recouvrent ces situations, les artistes peuvent devoir faire face aux représentations sociales peu valorisantes parfois attachées à la vie d'artiste :

« (...) j'ai fait un bilan de compétences, qui euh, s'est pas hyper bien passé, et, j'me suis retrouvée face à quelqu'un qui, voilà, qui avait du mal, une femme qui avait du mal avec ce qu'elle appelle "l'esprit artiste" (...) »

Même expérience pour Gwendal [*transi sortant / fest-noz / 36*], qui a été heurté par certaines réflexions qui ont pu lui être faites dans sa quête d'un nouveau métier :

« Après c'est la perception du milieu de musicien à Pôle Emploi qui a été compliquée, ou même vis-à-vis d'autres employeurs, qui t'expliquent : "Mais monsieur, va falloir se réhabituer à se lever le matin, travailler 35h/semaine, vous savez c'est long !" enfin... Ça c'était blessant, et c'était pénible. »

Précisons dès lors que ces mobilités sortantes, si elles sont difficiles à documenter en raison des freins évoqués plus haut, sont pourtant fréquentes : Marc Perrenoud écrit en 2004⁶⁸⁷ que « 50 % des indemnisés entrent ou sortent du dispositif d'une année à l'autre », devenant des « intermittents de l'intermittence⁶⁸⁸ ». Sabina Issehnane et Wided Merchaoui concluent de leur côté à 8% d'« éphémères » parmi les artistes indemnisés entre 2005 et 2015⁶⁸⁹. Ce schéma s'observe également à l'échelle de notre cohorte : sur les trente-cinq artistes s'étant vu poser la question de la stabilité de leur intermittence, seuls quatorze disent avoir bénéficié d'une indemnisation stable, sans rupture⁶⁹⁰. Les autres font état de pauses plus ou moins longues avant de retrouver le *statut*, pauses parfois occupées par des emplois transitoires. C'est ce qu'introduit Gabrielle [*pro / fest-noz / 41*], suite à l'arrêt de son premier groupe :

« Non, y'a eu une pause au moment où on a arrêté [*nom du groupe*], en 2007, euh ouais 2007, là on savait pas trop, on voulait continuer avec Rodrigue mais on savait ni dans quelles conditions ni... Et du coup y'a eu un moment de flottement où j'ai perdu mon intermittence, donc il a fallu qu'je trouve un boulot, donc j'ai fais un peu d'tout, voilà, j'me suis occupée d'enfants handicapés, j'ai bossé à Leclerc, j'ai, voilà. Et puis, on continue à faire des dates, et puis un jour quand même,

⁶⁸⁷ Selon les chiffres du rapport IGAS/IGAC, 2002. Celui de 2008 est toujours téléchargeable : <https://www.vie-publique.fr/rapport/30248-bilan-du-plan-de-professionnalisation-et-de-structuration-du-secteur-du>

⁶⁸⁸ Perrenoud, Marc. « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », *Sociétés*, vol. 85, n° 3, 2004, p.27.

⁶⁸⁹ Issehnane, Sabina, et Wided Merchaoui. « Trajectoires des intermittents du spectacle indemnisés », *Culture chiffres*, vol. 4, n° 4, 2020, 1-36pp.

⁶⁹⁰ Pour des périodes d'activité allant de 3 à 20 ans.

on, en comptabilisant le nombre de dates qu'on faisait, j'dis mais j'suis con ou quoi, j'pourrais repasser intermittente, j'ai c'qui faut quoi. Y'a eu une p'tite pause de 4 ans, un truc comme ça, 4-5 ans. »

Parfois, la perte du statut et la reprise d'un emploi répondant à des logiques salariales plus stables finissent par fournir aux artistes un confort matériel qui semble agir sur la volonté de « reconquête » de l'intermittence. Ainsi, Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*] pose un regard ambivalent sur un régime avec lequel elle n'est pas certaine de vouloir renouer :

« Je sais pas, j'ai vachement, je suis vraiment très très ambiguë là-dessus, parce que je... Je trouve ça encore hyper précaire comme système, en même temps mes frangins vivent dessus depuis toujours, euh... Moi ça m'fout la trouille, je sais pas pourquoi. Euh... J'aime, j'aimerais pouvoir vivre que de ça, j'aimerais... »

Les entretiens semi-directifs ayant été réalisés de juillet 2017 à novembre 2018 et ces lignes s'écrivant au printemps 2021, il a pu nous arriver recroiser certains interrogés dans le cadre de nos activités professionnelles. Nous avons ainsi pu échanger brièvement et de manière informelle avec Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] et Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] à l'été 2019, soit deux ans après l'entretien de Daniel et un an après celui de Corentin. Aucun des deux n'a repris la musique comme activité principale entre-temps. Au moment de notre rencontre, l'idée d'exercer une autre activité rémunératrice était déjà arrêtée dans l'esprit de Corentin. Il avait réellement choisi un autre métier qui lui plaisait et avait décidé de ne plus jouer que sur les projets qui l'intéressaient fondamentalement, prenant ses distances avec une course aux cachets imposant des conditions et des contraintes de prestation qu'il supportait difficilement :

« Donc j'me suis dit, moi j'veux pas continuer à jouer dans des bistrots, même si j'aime ça, j'aime quand c'est pas une contrainte, hors là, c'était devenu pour moi une contrainte, et comme je vois qu'c'est devenu la norme, si tu veux pour les musiciens, moi j'veux pas continuer comme ça, c'est pas là qu'je veux être. »

Pour Daniel, la situation a évolué différemment que ce qu'il présageait au moment de l'entretien. Manutentionnaire dans une criée pour faire face à « la pauvreté » dans laquelle l'avait plongé la perte du statut et avec lui la perte de l'indemnisation, son propos de 2017 illustre parfaitement la notion de sas temporel :

« Mais pour le coup non, j'ai pas été cherché un autre métier à côté pour vivre, pour pallier aux inconvénients de, voilà. Oui oui, parce que de toutes façons je sais qu'il y a des projets sur le feu, c'est le temps de tenir le coup quoi ! Parce qu'il est hors de question que je raccroche ! »

Avec deux années de recul, Daniel a finalement décidé de ne pas se réengager sur les chemins escarpés de l'intermittence. Un poste administratif s'est libéré dans une association culturelle animant sa scène d'exercice, au sein de laquelle il œuvre désormais en qualité de coordinateur. S'il se plaît dans ses nouvelles fonctions par la proximité qu'elles lui confèrent avec la musique, il se plaît aussi dans le confort matériel qu'elles lui apportent et n'envisage plus de repasser par « la case intermittence ». Il n'a toutefois pas « raccroché » pour autant, comme il en était convaincu : les « projets sur le feu » ont abouti, il continue à se produire sur le temps libre que lui laisse son activité principale et à transmettre ses compétences lors de stages musicaux. Comme Corentin, désormais charpentier, il continue à jouer régulièrement sur les scènes locales, mais la démultiplication de l'activité telle qu'observée en second chapitre n'est plus de mise : ils sélectionnent l'un comme l'autre les projets auxquels ils participent, acceptent ou refusent les opportunités de diffusion qui se présentent à eux en fonction de conditions qui sont désormais pleinement les leurs, sont le plus souvent déclarés et rémunérés lors de représentations qu'ils donnent. Ces réinsertions plus ou moins éloignées du métier d'origine se repèrent de la même façon sur la scène jazz, selon les observations de Marie Buscatto :

« Comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises, si les contraintes sont perçues comme excessives, le musicien quitte le monde du jazz. Il se consacre alors entièrement à l'enseignement dans un conservatoire, à l'accompagnement de musiciens évoluant dans d'autres styles musicaux (variété, chanson, musique pour enfants ou rock), à la production ou à la programmation de spectacles, à la composition de musiques publicitaires ou documentaires. Il peut même quitter le monde musical de manière définitive et devenir, par exemple, commercial, consultant, enseignant, secrétaire ou psychologue.⁶⁹¹ »

Ces expériences renvoient dès lors aux définitions et représentations exposées au cours du premier chapitre : la notion de métier ou d'activité principale ainsi que le fait

⁶⁹¹ Buscatto, Marie. « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° 3, 2004, p.46.

d' « en vivre » sont respectivement les deuxième et quatrième critères définitoires permettant de définir l'amateur en creux, convoqués par respectivement 31% et 27% des artistes de la cohorte. Répertoriés pour définir l'amateur par la négation, ils disent en miroir quelque chose de la profession : le professionnel est celui dont la musique ou le théâtre est le métier ou l'activité principale, il est celui qui « en vit ». Comment appréhender dès lors les parcours d'artistes tels que ceux de Daniel ou Corentin ? L'approche économique prise sur le plan des représentations sociales tend à les rapprocher des artistes amateurs qui font, comme Daniel et Corentin aujourd'hui, le choix d'un autre mode de subsistance. Elle contredit toutefois l'approche qualitative dont on a vu qu'elle était, elle aussi, fortement convoquée (37%) pour définir l'amateur, notamment par ses moindres compétences lorsque évalué à l'aune du professionnel. Comment donc qualifier la pratique actuelle de Daniel et de Corentin ? Quel statut de pratique s'impose lorsque la musique n'est *plus* une activité principale, mais qu'elle a toutefois été un métier pendant près de vingt ans ? Comment réconcilier approche économique et approche qualitative lorsque la première tend à exclure et la seconde à inclure ? Que faire lorsque le sas temporel se mue en sas situationnel lorsque le processus de reconquête du statut s'étire sur plusieurs années et provoque « l'ambivalence et les conflictualités⁶⁹² » ?

La transition plurielle : « j'ai pu basculer dans l'intermittence »

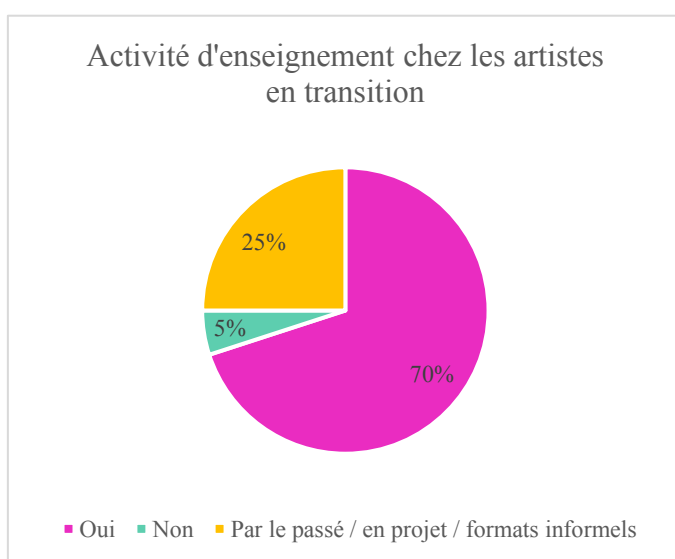
« L'intermédiaire n'a sa raison d'être que dans un marché encombré, où le particulier a peur de se tromper tant il y a de marchandises offertes, et de se laisser chiper les meilleures occasions, tant il y a d'amateurs. Mais quand il n'y a que trois salades à vendre sur la grand-place, et un seul acheteur, il se juge capable de se débrouiller tout seul... »

J. Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, Verdun, 1938, pp. 162-163.

En attendant donc de « décrocher le statut », en attendant de le « récupérer » ou après avoir établi une rupture plus nette avec la pratique artistique menée comme activité principale et exclusive, les artistes en voie et en sortie de professionnalisation rencontrés

⁶⁹² Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., p.87.

mettent en place des techniques diversifiées afin d'occuper ce sas temporel. La première observation est celle des activités investies par les artistes concernés, le plus souvent connexes à la pratique artistique : la plupart s'insèrent ou se réinsèrent par les métiers de l'enseignement, de la technique et/ou de l'administration, dans une tendance partagée avec les artistes plasticiens dont les « débuts [sont également] marqués par la pluriactivité⁶⁹³ ».



L'enseignement est ainsi la tactique la plus prisée des artistes en voie de professionnalisation, tout comme il peut faire le lien avec la pratique artistique post-reconversion professionnelle. Dans le cas des transitions entrantes, les rapports à l'enseignement s'affichent plutôt diversifiés : l'activité peut être exercée à des fins purement

économiques en guise de complément de salaire⁶⁹⁴ en attendant le « débloqué » de l'indemnisation, être exercée de manière réellement investie car considérée comme pleinement constitutive de la professionnalité envisagée⁶⁹⁵, ou être exercée de manière résignée lorsqu'elle convient à l'artiste, mais qu'il regrette de devoir lui accorder autant de temps⁶⁹⁶. L'enseignement ou les activités annexes entreprises de manière à « cumuler les cachets » peuvent ainsi se mettre en place dans un processus de tuilage, précisément lorsque ces activités sont perçues comme annexes et alimentaires, vouées à s'arrêter dès l'indemnisation sécurisée. Ce fut le cas de Juliette [*pro / théâtre / 36*] :

⁶⁹³ Patureau, Frédérique, et Jérémie Sinigaglia. « Les voies de l'engagement dans le métier », *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2020, p.83.

⁶⁹⁴ C'est notamment le cas de James [*transi entrant / rock / 22*] qui constitue par ce biais son trésor de guerre : « À son compte, au black »

⁶⁹⁵ Selon le témoignage d'Élodie [*transi entrant / fest-noz / 21*] : « (...) ça va d'pair, tu peux pas avoir l'artiste et le prof détachés, ça va ensemble. »

⁶⁹⁶ Selon le témoignage de Jérôme [*transi entrant / rock / 34*] : « J'pense que, là j'ai trop d'heures, donc euh... Ça marche, les élèves m'aiment bien, (...) ça marche, j'ai ce truc pour expliquer, enfin... J'pense. Mais euh, p'tet que si j'arrête ça m'manquera. P'tet pas. Mais euh, là j'ai vraiment un volume horaire trop important pour euh... »

« (...) le temps de travail à côté [*en bibliothèque, dans son cas*], au régime général entre guillemets, s'est amoindri petit à petit, et à un moment j'avais trop d'engagements en théâtre pour pouvoir continuer à avoir, voilà, autre chose à côté, donc euh j'ai arrêté et puis c'est cette année-là que j'ai pu basculer dans l'intermittence. »

D'autres artistes racontent plutôt un système de vases communicants, en particulier lorsque la pratique artistique est pensée comme duale dès le départ. Ainsi, Laura [*transi entrant / théâtre / 26*] aimerait renverser l'équilibre entre temps passé à enseigner et temps passé au plateau, visant un idéal de « 20% » de temps accordé à l'enseignement contre « 80% » de jeu :

« Maintenant je tiens à conserver une part d'enseignement. Peut-être pas des ateliers à l'année qui bloquent beaucoup, mais euh, trouver une forme alternative avec d'autres comédiens, un collectif, pour qu'on puisse donner des cours à l'année ensemble en échangeant les créneaux, parce que, bah finalement c'est quand même quelque chose qui me plaît beaucoup. »

Même lorsque le processus de professionnalisation est fluide, il impose un tuilage avec une activité annexe : on « cumule les cachets » tout en travaillant par ailleurs pendant « environ un an », le temps de pouvoir bénéficier de l'indemnisation prévue par Pôle Emploi. C'est ce que raconte Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] :

« Le jour où j'ai eu mon bac, on m'a appelée pour mon premier rôle en compagnie professionnelle, le même jour ! Donc euh, voilà, y'a pas eu de zone de latence, ceci dit pour devenir intermittent, il faut cumuler un certain nombre d'heures et de cachets, qu'on n'a pas, qu'on met environ un an à obtenir, donc en parallèle j'étais intérimaire, j'ai rempli tout type de missions, pendant l'année où j'faisais mon intermittence en plus des répétitions. »

Outre l'enseignement artistique, une pluralité de secteurs d'activités émerge de l'analyse des emplois occupés par les artistes passant par le sas temporel. Certains sont radicalement différents du domaine artistique et sélectionnés pour la flexibilité qu'ils autorisent (extras en hôtellerie, restauration et catering notamment). Plus encore, les postes occupés « en intérimaire » (inventaires, accueil, caisse, mise en rayon, préparation de commandes) voire rémunérés *au black* sont fortement représentés ainsi que les « jobs étudiants » (livraison de pizzas, baby-sitting...), matérialisant le « halo » de

l'intermittence et de l'intérim » émergeant de la « “zone grise” entre le régime général et [l]es régimes spécifiques⁶⁹⁷ », selon l'analyse de Pauline Gonthier et Klara Vinceneux⁶⁹⁸.

Il arrive enfin que certains artistes entrent ou sortent de la profession « par la petite porte », selon des activités jugées « proches » de la pratique artistique visée sans toutefois en relever tout à fait. « Une courte majorité se dégage en faveur de l'exercice d'activités externes au monde artistique et culturel (52 %) ⁶⁹⁹ », écrivent Frédérique Patureau et Jérémy Sinigaglia à propos des plasticiens aspirant à en faire un métier. Chez les comédiens, les métiers de l'animation (colonies ou centres de vacances notamment) ainsi que la figuration sont prépondérants. Chez les musiciens, le processus de tuilage ou de vases communicants s'effectue plutôt via les métiers relevant de l'annexe 8 de l'assurance-chômage⁷⁰⁰ et relevant donc aussi bien de la technique (régie, road, son, lumière...) ⁷⁰¹ que de l'administration (chargé de production, chargé de diffusion, attaché d'administration...). C'est ainsi qu'Albert [*pro / rock / 28*] a construit son passage :

« Ben disons, c'est ça, les 5 premières années, c'est clairement d'la lumière, et c'est depuis 2-3 ans où euh, j pense que y'a, des bouclages que j'ai fait avec plus de cachets d'musiciens que d'techniciens »,

dans un mouvement semblable à celui de Lucas [*pro / fest-noz / 33*] : « (...) j'étais chargé de diffusion à la base, et après j'ai, avec quelques dates en tant que musicien, et après j'ai passé sur le statut musicien (...) ».

Dans le cas des reconversions professionnelles plus pérennes, c'est d'ailleurs ce qu'ont choisi Jules et Marie, travaillant tous deux « dans les bureaux » d'un théâtre

⁶⁹⁷ Gonthier, Pauline, et Klara Vinceneux. « Des demandeurs d'emploi qui travaillent ? Les sept visages de l'activité réduite », *Revue française des affaires sociales*, n° 3, 2017, p.59.

⁶⁹⁸ Voir sur l'hybridation des modes de contractualisation : Langeard, Chloé. « Le régime d'indemnisation des intermittents du spectacle : exception culturelle ou modèle social ? », *L'Observatoire*, vol. n° 44, n° 1, 2014, pp. 30-33.

⁶⁹⁹ Patureau, Frédérique, et Jérémy Sinigaglia. « Les voies de l'engagement dans le métier », *op. cit.*, p. 84.

⁷⁰⁰ La liste complète est accessible sur le site de Pôle Emploi : <https://www.pole-emploi.fr/files/live/sites/PE/files/masters/spectacle/les-notice-reglementaires/annexe-8-techniciens-du-spectacle>

⁷⁰¹ Le cumul entre des cachets d'artistes et cachets de techniciens est décrit par Sabina Issehnane et Wided Merchaoui comme une catégorie « mixte » regroupant 14% des techniciens et 6% des artistes indemnisés. Voir Issehnane, Sabina, et Wided Merchaoui. « Trajectoires des intermittents du spectacle indemnisés », *op. cit.*, p.28.

(respectivement à la régie et aux relations avec les publics) après avoir mené une partie de leur carrière au plateau en tant que comédiens. Ce choix autorise ainsi

« le transfert des aspirations vers un métier de la scène fonctionne le plus souvent comme un moyen de s'acclimater à l'idée de la reconversion, sans porter atteinte à la représentation de soi. L'individu recompose la vocation initiale dans une activité artistique ou para-artistique qui permet de transférer des compétences spécifiques au travail de scène.⁷⁰² »

Sans tenir compte de l'enseignement, il convient de noter que ces recours aux métiers flexibles, temporaires, rémunérés *au black* ou via l'autre annexe de l'intermittence ne sont pas réservés aux artistes s'employant à une transition statutaire : ils peuvent aussi être entrepris par certains artistes professionnels lorsque le risque de non-renouvellement de l'indemnisation est trop fort. C'est ce que Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] a mis en place via l'annexe 8 :

« J'ai toujours des plans B, la technique, ouais, faire des plans road, partir sur la route, monter des scènes, démonter des scènes, j'suis parti avec Johnny, j'suis parti avec plein de trucs, le montage des Charrues, le démontage des Charrues, le montage, démontage des scènes, un peu pour tout le monde, voilà. »

D'autres comme Erwan [*pro / rock / 35*] vont favoriser le recours *au black* pour se constituer un « trésor de guerre » qui ne sert pas ici à financer des projets⁷⁰³, mais à financer des cachets : cette « caisse noire », selon le mot de Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*] sert ainsi à constituer une trésorerie d'urgence dans laquelle puiser si, à l'approche de la date anniversaire à laquelle l'artiste doit avoir cumulé ses quarante-trois cachets pour ouvrir ou renouveler ses droits, il lui manque encore quelques dates pour atteindre l'objectif. Les artistes vont ainsi acheter eux-mêmes les cachets qui viendraient à manquer pour sécuriser le déblocage ou le renouvellement de l'indemnisation, en déclarant une date fictive aux instances administratives sous la forme d'une soirée privée qu'il serait difficile de contrôler⁷⁰⁴. L'artiste va par exemple solliciter l'un de ses proches afin de réaliser un GUSO en son nom, et payer lui-même les cotisations sociales afférentes à la déclaration administrative de la représentation fictive, pour laquelle aura été rédigé

⁷⁰² Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, *op. cit.*, p.124.

⁷⁰³ Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

⁷⁰⁴ Voir notamment Chiapello, Ève. « Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables ? », *Réseaux*, volume 15, n°86, 1997, pp. 77-113.

un contrat lui-aussi fictif. Les cotisations versées, l'artiste valide ainsi la prise en compte du cachet et des heures associées auprès de Pôle Emploi, et renouvelle le processus autant de fois qu'il ne lui manque de contrats⁷⁰⁵. L'achat de cachet est constitutif d'une gamme plus large de tactiques permettant d'accélérer le passage par le sas temporel. Les lignes qui suivent s'attachent à en présenter quelques-unes, dont nous verrons qu'elles sont toutes tournées vers la poursuite d'un même objectif : « convertir toutes sortes d'activités abritées par [la] compagnie, mais aussi en-dehors d'elle, en "cachets" afin d'ouvrir des droits à ce régime spécifique.⁷⁰⁶ »

Les pratiques du passage : dissimulations monétaires

« Every artist was first an amateur. »

Ralph Waldo Emerson.

Si l'on a vu plus haut que les transitions statutaires tâchent de s'effectuer le plus discrètement possible, il en va de même pour les rémunérations des artistes en transition. Au cours du premier chapitre et de la réflexion sur les évolutions sémantiques du terme amateur, nous avons cité les travaux de Marie-Claude Groshens, qui note que l'amateur perd de sa valeur dès lors qu'il quitte la posture de réception pour entrer dans une posture de production. Elle décrit alors

« le développement insidieux de la pratique amateur au sein du champs professionnel lui-même provoquant une rivalité avec les professions quant à l'obtention d'avantages acquis soit au mépris des règles transgressées ou ignorées plus ou moins consciemment (le travail au noir) soit – et plus encore – dans les interstices de ces règles »,

aboutissant à des « conduites paraprofessionnelles ». À travers un objet d'étude fortement éloigné du nôtre (celui de la négligence parentale), Carl Lacharité propose une définition du terme paraprofessionnel étonnamment transposable à nos questionnements : les

⁷⁰⁵ Certaines associations proposent (illégalement) ce service de rachat de cachets, en qualité de structure-écran.

⁷⁰⁶ Le Coq, Sophie. « Des "artistes ordinaires" : exemple des chorégraphes "instables" en ville », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, op. cit., p.32.

conduites « paraprofessionnelles » seraient alors à entendre comme des conduites menées par des « personnes n’ayant pas de statut professionnel [mais] qui font partie intégrante de la théorie et de la structure d’un programme formel⁷⁰⁷ ». Ramenée à notre champ d’étude, ces pratiques identifiées par Marie-Claude Groshens seraient donc les conduites d’artistes ne bénéficiant pas encore ou plus de l’indemnisation prévue par l’intermittence du spectacle (ils ne relèvent donc pas du *statut* évoqué plus haut) mais faisant néanmoins pleinement partie des scènes locales. L’étude de ces pratiques spécifiques est d’autant plus importante qu’elles semblent particulièrement prégnantes chez les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation.

Contrairement à Marie-Claude Groshens, nous n’irons pas jusqu’à affirmer que ces pratiques flirtant avec ou échappant à la législation sont les résurgences de modalités de pratiques en amateur menées au sein de la nébuleuse professionnelle, puisque nous avons vu au cours de la première étape de ce travail que les modèles amateur et professionnel ne divergeaient pas en nature mais en proportions⁷⁰⁸. Plus précisément, l’étude des proportions conduit ici à étudier ce qui se joue dans les « interstices » des règles établies notamment par l’intermittence du spectacle. Le graphique présenté au cours du second chapitre ayant trait aux modalités de rétribution des représentations scéniques des artistes est un bon révélateur de ce qui se joue dans le cadre des mobilités statutaires : on y perçoit à la fois l’intermédialité statistique des artistes en transition ainsi que la manière dont ils se distinguent de cette seule intermédialité par des pratiques qui sans leur être exclusives, sont plus évoquées par eux que par les artistes pleinement inscrits dans l’amatorat ou la profession.

Ainsi, les artistes en transition ont recours aux *factures d’asso*, dispositif prisé par les amateurs (18% en font leur unique mode de rétribution) mais inexistant au sein de la cohorte professionnelle. Ils sont 26% à être exclusivement rémunérés par le biais de cachets déclarés, contre 15% des amateurs et 46% des professionnels. Ils connaissent le principe de la *décla sèche*, inobservé chez les amateurs mais devenue l’unique mode de

⁷⁰⁷ Bourassa, Louise, Jean-Marie Miron et Carl Lacharité. « Portrait de paraprofessionnelles oeuvrant auprès de familles en situation difficile : leurs motivations et leur profil d’engagement », *Enfances, Familles, Générations*, n° 11, automne 2009, p.102, <https://doi.org/10.7202/044124ar>

⁷⁰⁸ Nous en proposerons des éléments explicatifs au cours du sixième chapitre.

rétribution de 5% des professionnels rencontrés. S'ils sont donc bien dans un entre-deux statistique, cette position médiane ne les empêche pas d'avoir leurs propres caractéristiques, toujours en proportions et non pas en nature. À titre d'exemple et toujours au sujet des rémunérations des représentations scéniques, ils sont très légèrement plus nombreux à cumuler différents modes de rétribution (27%) que les artistes relevant de l'amatorat ou de la professionnalité (23% pour chaque nébuleuse). Surtout, ils sont 27% à être exclusivement rétribués *au black* : c'est deux fois plus que chez les professionnels (13%) et sensiblement plus que chez les amateurs (20%). Au-delà du *black*, il semble que la mobilité statutaire exacerbe ces *rémunérations des interstices*, à la faveur de détournements ou de contournements des dispositifs prévus par l'intermittence du spectacle qu'il convient de présenter.

Des exceptions à la légalité

« Amateurism is the strongest form of discrimination in sports. Because it discriminates against the underprivileged, it discriminates against the poor. If we want sports to go back to the wealthy, let's make it amateur again. »

Carl Lewis

Détaillées plus hauts, les inquiétudes des artistes en voie ou en sortie de professionnalisation s'articulent principalement autour de la corrélation entre leur statut de pratique transitoire (non-encore ou non plus intermittent) et leur potentiel de négociation dans l'échange avec les organisateurs de spectacle. Ils craignent ainsi la dépréciation de leurs conditions de travail, pouvant passer conjointement par la baisse des montants des rémunérations et par la recrudescence des rétributions officieuses. Ce que nous appelons les *rémunérations des interstices* s'inscrivent alors dans un schéma plus général décrit par la sociologue Laurence Roulleau-Berger et relevant lui aussi de la notion d'intermédiarité que nous avons initialement empruntée à la géographie :

« Avec la précarisation du salariat et le renforcement des inégalités et des discriminations les espaces intermédiaires se sont multipliés dans les mondes peu légitimés tout au long de ces vingt dernières années, traduisant des formes de civisme revendicatif. Nous avons défini deux formes sociales d'espaces intermédiaires :

- les espaces de création sociale qui rendent compte de formes de socialisations discrètes (Simmel, 1999) et occupent des interstices sociétaux à côté de formes plus institutionnelles qui constituent la société ;
- les espaces de recomposition sociale qui naissent d'ajustements, d'arrangements, de transactions et de différends entre des formes institutionnelles et des formes non institutionnelles.⁷⁰⁹ »

Les pages qui vont suivre permettent ainsi de saisir les répercussions de la précarisation des pratiques professionnelles sur les trajectoires statutaires des artistes, en présentant ce qui se joue officieusement dans les « interstices » des nébuleuses, entre « ajustements » et « arrangements », dessinant le plus souvent les contours d'un

« travail dissimulé [qui] se retrouve dans une multitude de domaines : artisanat (restauration de meubles, gravure, taille de pierre), activités industrielles (micromécanique), culturelles, artistiques (cours et stages de théâtre, animation de soirées, pose d'affiches, peinture, musique), sportives et intellectuelles (notamment la traduction).⁷¹⁰ »

Nous l'avons quantifié au cours du deuxième chapitre : il peut arriver que la non-déclaration de représentations scéniques données dans le cadre lucratif soit synonyme de travail au noir. Selon Florence Weber, ce dernier est « un symptôme [révélant] une crise des règles économiques⁷¹¹ » pouvant prendre différentes formes, que nous avons toutes rencontrées au cours de nos recherches. Ainsi, nous avons déjà vu que les artistes sont susceptibles de multiplier les activités professionnelles (qu'elles soient artistiques ou non). Mêmes lorsqu'elles sont toutes rémunératrices, ils choisissent parfois de n'en (faire) déclarer qu'une partie : les activités artistiques exercées dans ce cadre deviennent ainsi des « activités dissimulées » ; d'autres artistes expliquent être majoritairement déclarés mais connaître des exceptions à la déclaration plus ou moins choisies : il s'agit alors d'« heures dissimulées » ; la troisième forme de travail au noir correspond aux « salariés dissimulés⁷¹² », que nous avons également repérée dans notre cohorte par le biais des *déclarations tournantes*, que nous allons présenter plus en détails.

⁷⁰⁹ Roulleau-Berger, Laurence. « La production d'espaces intermédiaires », *Hermès, La Revue*, vol. 36, n° 2, 2003, p.152.

⁷¹⁰ Heim, Jérôme, et Patrick Ischer. « Qui a recours au travail dissimulé et pourquoi ? », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 14, n° 1, 2014, p.180.

⁷¹¹ Weber, Florence. « Conférence : Le travail au noir : une fraude parfois vitale ? », éditions Rue d'Ulm, 2008, pp.5-9.

⁷¹² *Ibid.*, p.10.

« Un monarque faible et amateur de son peuple était trompé par des ministres incapables ou méchants. »

F.-R. de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, t. 2, 1836, p. 76.

C'est l'approche qualitative qui permet de comprendre la légère recrudescence du cumul des contreparties chez les artistes en transition ainsi que le fort taux de recours au *black*. Pour les artistes qui approchent, vivent ou quittent un cadre de pratique professionnel, nous avons vu au cours du second chapitre que la déclaration administrative des représentations scéniques est *a priori* la norme, mais qu'elle connaît de nombreuses exceptions, exceptions plus fréquentes encore chez les artistes en transition statutaire. Il s'agit donc, dans un premier temps, d'investiguer les raisons qui conduisent les artistes et les organisateurs à investir les interstices. Pour Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*], les exceptions à la déclaration administrative des représentations sont toujours véritablement choisies : elles interviennent soit parce qu'elle se produit en tant qu'invitée d'un autre artiste sur un nombre restreint de morceaux et non sur l'ensemble de la représentation, ce qui ne justifie pas à ses yeux d'une contractualisation, d'une rémunération ou de l'acquiescement par l'employeur de cotisations sociales. Il peut également s'agir d'exceptions faites à titre caritatif : dans les deux cas, elle n'est ni déclarée, ni rémunérée, mais elle choisit de réaliser ces prestations pour « [son] plaisir à [elle] ». À l'inverse, Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] apporte un éclairage à la lumière duquel il est possible d'entrevoir des motifs de dérogation à la déclaration moins volontaristes puisque corrélés à des situations d'urgence économique pouvant être vécues tant par les artistes que par les structures qui les encadrent :

« Euh, ça dépendait des périodes économiques de la compagnie... Quand ça allait bien, on déclarait tout normalement. Quand on était dans le rouge, rouge, ben là, on jouait trois dates, je déclarais qu'une date et le reste servait à renflouer la compagnie. Tant que l'intermittence était pas en danger, on faisait ce genre de trucs. »

Par-delà les soucis de trésorerie, certains musiciens professionnels ou en voie de professionnalisation décrivent une impossibilité à atteindre une quelconque

systematisation de la déclaration au motif que leur esthétique musicale ne s'y prête pas. Ainsi, les représentants des franges les plus extrêmes de la scène rock⁷¹³ estiment que leur répertoire empêche toute possibilité et conséquemment toute volonté de déclaration administrative. Nous avons en effet précisé en introduction que notre approche de la scène rock finistérienne s'articulait autour d'un *continuum* esthétique allant du pop-rock au metal, conformément aux travaux de Bertrand Ricard « pour qui le rock est loin d'être synonyme d'uniformité. Cette musique contient plus de 50 styles différents (...). »⁷¹⁴ Ainsi, plus l'on s'éloignerait du pop-rock pour se rapprocher du metal, plus la déclaration des concerts serait irrégulière. Plus encore, ces musiciens semblent avoir intériorisé qu'une forme de fragilité économique était nécessairement associée au metal, au nom peut-être de « la faible notoriété du metal comme genre et la forte détestation qui entoure cette musique⁷¹⁵ » décrite par G r me Guibert, mais aussi parce que la France ne semble pas être le territoire le plus propice où la diffuser, comme l'indique le sociologue Fabien Hein :

« les artistes phare de ces musiques ne sont pas français, même si certains commencent à se faire une place, comme Gojira. (...) Il y en a un certain nombre qui font des tournées à l'étranger, mais ne trouvent pas pour autant une place significative dans la famille metal. Il y a aussi le cas de musiciens français qui rejoignent des formations étrangères. Deux musiciens du groupe Scarve jouent désormais dans le groupe suédois Soilwork. Les artistes français sont de plus en plus reconnus comme étant de qualité, (...) mais à part quelques exceptions, ils occupent une place mineure dans ces esthétiques. Si l'on regarde la programmation des festivals metal en France, il y a des groupes français, mais pas en majorité. Le Hellfest en a toujours à l'affiche, le Sonisph re n'en compte cette année qu'un seul, Dagoba. »⁷¹⁶

Ainsi, bien que le nombre de concerts metal en France soit en augmentation depuis une petite d cennie⁷¹⁷, les musiciens faisant le choix du metal n'envisagent de travailler

⁷¹³ En référence au panel « Quelle place pour les *musiques extrêmes* dans les lieux de *musiques* actuelles ? » organisé dans le cadre de *Raffut !* par la Fédélima   Angoulême, le 5 juillet 2018.

⁷¹⁴ Mombelet, Alexis et Laure Ferrand. « Musiques rock et metal : regards et perspectives des sciences humaines et sociales », *Sociétés*, vol. 117, né 3, 2012, p.7, citant Ricard, Bertrand. « L'examen des critiques de la culture de masse : les critiques faites au rock », *Sociétés*, né 53, 1996, pp. 275-282.

⁷¹⁵ Guibert, G r me. « Les spécificités culturelles de la production de musique metal. Le cas de l'industrie de la musique live en France », *Volume*, vol. 15:2, né 1, 2019, p.27.

⁷¹⁶ Hein, Fabien. *Les musiques metal sont déjà des musiques comme les autres*, entretien avec le CNM-IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 5 juin 2013, <https://www.irma.asso.fr/Les-musiques-metal-sont-deja-des>.

⁷¹⁷ Guibert, G r me. « Les spécificités culturelles de la production de musique metal. Le cas de l'industrie de la musique live en France », *op. cit.*, p.28.

cette esthétique que comme une activité annexe menée en complément d'un répertoire plus largement accepté et programmé, sur lequel repose entièrement la professionnalisation de leur activité musicale. Gauthier [*transi entrant / rock / 24*] confie :

« Ouais, j'crois que j'ai été payé à chaque fois, déclaré hein. Après, je sais que ce sera pas forcément toujours le cas dans les temps à venir parce que, j'ai un projet, alors là c'est plutôt, c'est un projet qui va pas m'aider à être intermittent, c'est plutôt pour le kiff comme projet, c'est un groupe de hardcore, et là je sais que c'est un style qui est très, c'est pas trop un style avec lequel les musiciens vivent quoi, c'est plus un délire underground quoi, mais je m'attends pas à être payé quand je jouerai avec ce groupe-là quoi. Enfin, payé, déclaré quoi. »

Ses propos corroborent ceux d'Yvan [*pro / rock / 36*], qui précise :

« (...) comme on n'a pas d'dates avec le metal (...) oui c'est hyper à l'arrache quoi. [*mais avec XXX (groupe annexe de metal mené en parallèle d'un projet rémunérateur de rockabilly), tu es toujours payé et déclaré ?*] Nan ! Ah nan nan nan, ça m'arrive, ouais ouais, de faire des plans où on gagne rien, où on est à peine défrayés, ah ouais ouais c'est clair, dans l'metal, ça a toujours été [*comme ça*] hein. »

Effectivement, la scène rock est celle où les prestations scéniques des musiciens sont les moins systématiquement déclarées : ils ne sont que 19% à indiquer des déclarations systématiques ou presque, contre 43% des musiciens de fest-noz et 29% de comédiens, selon un écart du moins partiellement attribuable à la présence dans notre cohorte de plusieurs musiciens investis dans ces esthétiques dites extrêmes. Toutefois, ces exceptions au systématisme de la déclaration se retrouvent aussi dans les autres esthétiques : 48% des musiciens de fest-noz disent n'être jamais ou être irrégulièrement déclarés pour leurs prestations scéniques, ce qu'Éric [*amat / fest-noz / 59*] attribue à la structuration économique du secteur, reposant majoritairement sur des organisateurs occasionnels associatifs, ce que confirme l'annuaire des organisateurs de fest-noz consultable sur le site Tamm-Kreiz⁷¹⁸ :

« Alors, y'a les prestations professionnelles, les festivals, les trucs, les grosses organisations, et y'a des prestations plus associatives, mais ça c'est lié à l'économie d'la musique bretonne, parce qu'en fait, si tu veux, bon, tu passes sur un festival, la question se pose pas, tu as ton salaire, tu as ton cachet (...) mais ça devient une peau de chagrin cette histoire-là, après tu tombes dans quel domaine ? (...) le milieu associatif, y'a pas de ronds. Donc qu'est-ce qu'on fait ? Si on a envie de jouer, on s'arrange pour jouer, en passant des accords avec les organisateurs, on fait pas des

⁷¹⁸ Un annuaire des organisateurs est disponible ici : <https://www.tamm-kreiz.bzh/liste-lettre/4/1>

bulletins de salaire pour tout le monde, donc c'est la grosse bricole (...) On devient musicien un peu militant pour faire perdurer les trucs. »

Surtout, l'analyse qualitative fait ressurgir le caractère évolutif que peut revêtir la fréquence de la déclaration administrative des représentations dans la trajectoire d'un artiste ou d'une formation. Si nous avons collecté plusieurs témoignages allant dans le sens de déclarations de plus en plus régulières au fur et à mesure que la pratique se professionnalise, nous avons également observé le schéma inverse, certains artistes professionnels aspirant à un retour à des prestations moins formalisées sur le plan administratif. Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] confirme ainsi que la systématisation des déclarations a fait partie intégrante du développement professionnel de son groupe :

« Ça a évolué hein, au début du groupe, on était souvent bénévoles, voire parfois au black, avec 30€ au black on était contents, et au fur et à mesure, en se professionnalisant, notamment certains du groupe avant moi, parce que j'étais encore au lycée et d'autres voulaient en vivre déjà, eh ben on a commencé à être déclarés une fois sur deux, une fois sur deux au black, une fois sur 2 déclarés, et puis y'a 2 ans et demi, p'tet 3 ans, on a fait une réunion et on a acté que non, (...) on voulait être le plus réglo possible, et en plus comme on voulait, bah tous plus ou moins nos statuts, et beh d'être déclarés systématiquement. Alors aujourd'hui, du coup, sur mes 45 cachets, j'suis systématiquement déclaré, je n'ai pas fait de plan au black depuis peut-être 2 ans ».

À l'inverse, Justin [*pro / fest-noz / 37*] souhaite un retour à des prestations plus confidentielles qui échappent à la logique de déclaration, dans une volonté de meilleure adéquation des cadres administratifs à la diversité des cadres des prestations scéniques :

« (...) moi j'trouve qu'on est très proches du métier d'artisanat, et donc les artisans, on leur donne la culture, on les oblige en fait, indirectement, à avoir une culture du black. (...) Moi j'trouvais que finalement, même en tant qu'artiste, nous on a la culture au maximum de déclarer les choses, énormément énormément, à 98%, et aujourd'hui, j'me pose clairement la relation au black, c'est-à-dire que quand c'est des mariages, on va pas d'mander à des gens qui font un mariage de nous payer un global à 260 parce que c'est pas l'idée, l'idée c'est d'jouer à la sortie d'la messe et un coup au cocktail, on va pas leur d'mander la même chose, c'est un mariage, c'est pas l'même délire, c'est s'adapter, pardon, au contexte, et garder aussi une possibilité que selon les moyens des gens en face, tout en cultivant l'idée que c'est un métier et que ça coûte quelque chose, ça n'empêche pas ça, ça n'enlève pas ce discours-là parce qu'il y a un travail de pédagogie avec la personne qui est en face quoi, peu importe que ce soit les mariés, un organisateur pro, un organisateur amateur etc, mais aujourd'hui, personnellement, je pense que j'vais faire du black. »

En sus de ces exemples qui décrivent des fluctuations plutôt choisies dans les fréquences de déclaration, le caractère aléatoire de ces dernières peut aussi être plutôt subi, notamment dans le cas d'une précarisation passagère des pratiques artistiques professionnelles. Nous avons écrit plus haut que la déclaration administrative relevait de la responsabilité des organisateurs, et résultait le plus souvent d'une négociation menée entre ces derniers et les artistes qu'ils invitent à se produire. Si certains organisateurs insistent parfois pour ne pas déclarer certains artistes afin de réduire leurs coûts plateaux, la non-déclaration d'une représentation peut aussi être une demande des artistes eux-mêmes, généralement pour pallier des difficultés financières temporaires : plutôt que de voir l'enveloppe budgétaire prévue par l'organisateur divisée entre rémunération nette et cotisations sociales, il arrive que certains artistes demandent à jouer *au black* afin de toucher l'ensemble du montant prévu, quitte à ne pas cotiser. C'est ce que décrit Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] lorsque nous l'interrogeons sur d'éventuelles représentations non déclarées : « Ah, au black ? Euh oui, oui oui... Fut un temps je refusais, mais la conjoncture actuelle fait que, bah non. Tu refuses plus ! (rires) » ou Erwan [*pro / rock / 35*], précisant que son dernier concert donné *au black* a eu lieu pas plus tard que « le week-end dernier ! J'étais tellement en galère de thunes... C'était pas prévu, mais j'ai fait au plus simple. » La précarité sous-jacente se ressent aussi chez Joseph [*transi sortant / rock / 69*], qui après une carrière de musicien professionnel n'est pas en mesure de fournir les justificatifs nécessaires au calcul et à la perception d'une pension de retraite complète :

« Pour les concerts oui, je suis payé et je suis déclaré... Actuellement des fois sans déclaration ! Parce que comme ils ne me donnent pas entièrement ma retraite, je vois pas pourquoi je donnerai de l'argent en plus. C'est vrai quoi ! »

À l'exception des quelques témoignages exprimant des contournements plutôt sereins de l'obligation de déclaration (le plus souvent entrepris par militantisme), le recours *au black* est une réponse à l'urgence économique dans laquelle (sur)vivent certains artistes. Il ne s'agit pas d'un choix véritable qui servirait des velléités d'enrichissement personnel ni même de « vivabilité améliorée⁷¹⁹ » qui permettrait d'accroître son confort de vie, mais bien d'une économie de la survie. Cette *rémunération des interstices* peut être d'autant plus difficile à supporter pour les artistes qui y ont

⁷¹⁹ Weber, Florence. « Conférence : Le travail au noir : une fraude parfois vitale ? », *op. cit.* p.25.

recours qu'elle leur apparaît doublement problématique : d'un point de vue éthique tout d'abord, le recours au *black* pose non seulement la question du rapport à la fraude mais aussi celle de la reconnaissance du travail artistique. Il arrive donc que l'artiste se retrouve pris en étau entre ses convictions politiques et les « ajustements » qu'il est contraint d'entreprendre, créant une dissonance parfois douloureuse entre ce pourquoi il milite en qualité de citoyen (l'acquiescement nécessaire des cotisations, le paiement des impôts, la meilleure prise en compte du métier d'artiste...) et les contournements de ces mêmes dispositifs qu'il entreprend lorsqu'il est « trop en galère de thunes ».

Lorsque les artistes confient avoir recours à ces détournements, ils veillent le plus souvent à nuancer ces techniques qui n'étaient « pas prévues », précisant qu'« avant [ils ne] faisai[ent] pas comme ça », que ce n'est « pas de leur fait », dans ce qui semble être une volonté de justification pour apaiser cette dissonance. De plus, la situation est d'autant plus complexe à appréhender sur le plan émotionnel lorsqu'on la met en regard des représentations à l'œuvre au sein des familles des artistes : nous avons observé au cours du troisième chapitre que la perception de l'artiste comme « chômeur », « fraudeur » ou « assisté » pouvait avoir des répercussions néfastes sur les atmosphères familiales et entraîner des conflits voire des ruptures entre les artistes et leurs parents. Même si l'intermittence est pilotée par Pôle Emploi, nous avons vu qu'elle constitue par ailleurs une force de rappel de l'appartenance au monde du spectacle, un rite de passage, un gage de professionnalité qui aide les artistes à relativiser ces perceptions familiales. (Re)basculer dans l'intermittence est ainsi un moyen de « renouer avec la figure de l'« artiste pur » et ainsi se revaloriser musicalement et socialement. » Comme l'indiquent Laura Messina et Adrien Pégourdie au sujet d'un artiste nourrissant un « ressentiment » vis-à-vis de l'enseignement artistique qu'il vit comme une contrainte et s'étant tourné vers l'intermittence :

« L'intermittence lui donne les possibilités de surmonter, pour un temps, personnellement et socialement, son déclassement en lui permettant de se parer des aspects les plus extérieurs, donc les plus faciles à revêtir, du style de vie artiste : l'instabilité professionnelle et personnelle, l'« esprit bohème ». Sa spécialisation dans les fonctions de direction participe également de ce processus d'affirmation d'une identité artistique. (...) Le retrait de l'intermittence et le retour vers un emploi de professeur de formation musicale signifieraient alors pour Pierre l'abandon de la

figure artistique. Cette éventualité étant profondément destructrice pour son identité sociale et musicale, il va alors s'employer à conserver cette posture artistique.⁷²⁰ »

Le recours aux rémunérations des interstices, en revanche, est plus délicat à assumer dans les sphères publiques comme privées car il contribue de cette représentation sociale dégradée, rendant la situation d'autant plus intenable qu'il ne s'agit pas d'une pratique choisie mais d'une pratique subie⁷²¹. Outre l'éthique ou les convictions politiques, le recours au *black* ou aux autres modalités de rétributions non-institutionnelles contribue à enfermer les artistes dans un cercle vicieux, le même dont ils tâchent de se prémunir en dissimulant leurs reconversions professionnelles forcées : la non-déclaration des représentations ne permet pas la prise en compte des heures effectuées dans le calcul de l'intermittence, et éloigne d'autant la perspective d'un retour dans la profession telle qu'elle est sanctionnée par le statut intermittent.

Des exceptions à la rémunération

« Des gens revenaient de Paris, des lascars partis pour la guerre en amateurs, vite embusqués là-bas grâce au piston ou à la combine, et qui s'étaient taillé de belles fortunes à fabriquer des obus, du ciment, du béton, des routes ou des vêtements. »

M. Van der Meersch, *Invasion 14*, 1935, p. 466.

Si les artistes ne sont pas systématiquement déclarés pour leurs représentations, il s'avère qu'ils ne sont pas non plus systématiquement rémunérés. Là-encore, l'absence de rémunération n'est pas exclusive aux mobilités statutaires, mais elle y est proportionnellement plus fréquente, selon l'observation de Vincent Cardon et Olivier Pilmis :

⁷²⁰ Messina, Laura et Adrien Pégourdie. « L'art à l'épreuve de la pédagogie. Ethnographies de deux classes de formation musicale », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, op. cit., p.89.

⁷²¹ Nous étudierons plus en détail les répercussions émotionnelles de la profession quelques lignes plus bas.

« la multiplication d'engagements non rémunérés marque régulièrement l'entrée dans les carrières artistiques. (...) La fréquence, durant les premières années de présence sur le marché du travail artistique, de participations à des projets contre des rémunérations faibles ou nulles s'interprète d'une part comme la conséquence de l'intense concurrence à laquelle sont confrontés les artistes, alliée à la certification toujours problématique de la compétence dans ces univers, y compris pour ceux qui ont été formés dans les formations les plus reconnues.⁷²² »

C'est à nouveau le volet qualitatif de l'enquête qui autorise l'appréhension de ces exceptions à la rétribution. Ainsi, les artistes rencontrés soulignent la nécessité d'une inscription dans un réseau de diffusion qu'il convient de soigner et si possible d'élargir. Les prestations réalisées sans contrepartie d'aucune sorte peuvent donc être vécues comme un pari sur l'avenir devant permettre aux artistes d'accroître leur visibilité et ainsi de générer des prestations plus encadrées sur le plan administratif ultérieurement. Ces représentations scéniques peuvent se tenir dans le cadre d'un événement de soutien à une cause caritative, à des services rendus au sein des cercles familiaux et amicaux (animation de mariage, de soirées d'anniversaire...), à des échanges organisés avec d'autres formations basées en-dehors du cercle de diffusion usuel et permettant aux deux groupes de toucher tour à tour des publics nouveaux. Ces représentations données bénévolement peuvent ainsi contribuer à une stratégie de diffusion plus globale. Lorsque Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] confie se produire régulièrement lors de concours de danse bretonne, il attend de ces opportunités bénévoles l'éventualité de rencontres avec des organisateurs qui pourraient le solliciter par la suite, accroissant son inscription dans les cercles de diffusion locaux et régionaux. Greg [*pro / rock / 37*] et Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] expliquent quant à eux avoir pris part à des tournées aux États-Unis et au Canada bénévolement afin de maximiser leurs chances de diffusion internationale. Ces raisonnements s'incarnent dans les propos de Luc [*amat / fest-noz / 47*], détaillant les conditions qui peuvent l'amener à se produire sans percevoir d'avantage d'aucune sorte, pas même officieux :

« Il m'arrive de jouer pour rien, c'est rare, c'est ou parce que c'est pour des gens que j'aime bien et qui me le demandent, ou c'est parce que c'est une cause quelconque, enfin des trucs comme ça, mais ça c'est pas systématique, ou alors ça peut être aussi, parce que c'est considéré comme un investissement qui payera plus tard quoi. »

⁷²² Cardon, Vincent, et Olivier Pilmis. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *op. cit.*, pp.51-52.

Il conforte ainsi la réflexion de Vincent Cardon et d'Olivier Pilmis, qui stipulent que

« les participations gratuites à des projets peuvent, dans une certaine mesure, être interprétées comme un *investissement* dans le cadre d'un arbitrage intertemporel : l'absence de rémunérations aujourd'hui vise le renforcement des chances de maintien sur le marché, et d'obtention future de rémunérations (Basset et Pilmis, 2007 ; Pilmis 2012). Ces expériences constituent également des occasions de compléter la formation initiale, dans des univers valorisant très fortement la formation par la pratique. Ainsi, jouer gratuitement dans un court métrage, modèle réduit souvent bricolé du long métrage, permet de pallier, dans le cas des comédiens, un déficit de formation au travail face à la caméra dans les écoles d'art dramatique (Cardon, Pilmis et Verdalle, 2013).⁷²³ »

En ce sens, les réflexions associées au développement de la carrière artistique apparaissent communes aux nébuleuses amateur et professionnelle, mais elles semblent surtout éminemment prioritaires pour les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation : nous retrouvons alors l'une des conclusions tirées au cours du troisième chapitre, qui s'intéressait aux axes d'évolutions envisagés par les artistes en transition et qui révélait notamment l'inconfort que représentait le « sas temporel » que traversent les artistes en cheminant d'une nébuleuse à l'autre, 2% d'entre eux seulement souhaitant conserver sa pratique en l'état. Surtout, cette même question permettait de voir que les quêtes de structuration, de développement et d'intensification du rythme de pratique étaient fortement plus prononcées chez les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation que chez les amateurs ou les professionnels : ils sont 43% à faire du développement structurel de leur activité une priorité (contre 22% des professionnels et 14% des amateurs) ; 20% à aspirer à une intensification du rythme de pratique (contre 8% des professionnels et 17% des amateurs) ; 11% à mettre l'emphase sur leur projet de développement de leur activité artistique (contre 7% des professionnels et 2% des amateurs). Les artistes en transition relèvent donc bien de l'intermédiarité statistique par endroits, mais ils se différencient tant de l'amatorat que de la professionnalité en d'autres lieux en présentant des caractéristiques qui leur sont propres, notamment sur le plan du développement de carrière⁷²⁴.

⁷²³ *Ibid.*, p.53.

⁷²⁴ Nous verrons dans le chapitre suivant quelles sont les modalités adoptées par les artistes afin de développer leurs activités artistiques.

Outre cette distinction par les motivations, les artistes en voie ou en sortie de professionnalisation sont celles et ceux auprès de qui il a été possible de collecter le détail de modalités de contournement ou d'ajustement des dispositifs institutionnels, et plus précisément des techniques de contournement de l'intermittence du spectacle. L'une de ces pratiques est communément appelée *décla' sèche*, selon un système qui conduit les artistes à « jouer aux charges ». Nous avons détaillé dans le second chapitre le fonctionnement de la déclaration administrative des représentations scéniques, permettant aux artistes de cotiser auprès des organismes de protection sociale et de transmettre leurs données à la Direction Générale des Finances Publiques. Cette démarche est d'autant plus importante qu'elle permet, rappelons-le, l'accession au *statut* d'intermittent (avec ce qu'il comporte de légitimation de la pratique) lorsque l'artiste justifie d'un minimum de 507 heures de travail réalisées en douze mois⁷²⁵, correspondant à quarante-trois cachets annuels. Sur le terrain, ces quarante-trois cachets sont communément appelés *dates*, puisqu'il faut avoir réalisé un minimum de quarante-trois représentations scéniques afin de pouvoir ouvrir ou renouveler les droits à l'allocation chômage et donc avoir été en mesure, dans le processus de diffusion, de *booker* quarante-trois dates de concerts ou de spectacle pour l'année. C'est cette approche par accumulation de *dates* qui peut amener certains artistes professionnels à se produire sans percevoir de rémunération.

Le système de la *décla' sèche* s'amorce selon les règles institutionnelles. Elle consiste bien à déclarer administrativement une représentation, par exemple par le GUSO : l'employeur va donc s'acquitter des cotisations sociales auprès des organismes compétents, les informations salariales seront transmises aux services des impôts, et la représentation sera comptabilisée par Pôle Emploi dans le cadre des 507 heures nécessaires à l'ouverture ou au maintien de droits à l'indemnisation chômage. Le biais intervient au niveau de la rémunération : si un contrat de travail est bel et bien rédigé, mentionnant la rémunération prévue pour l'artiste, ce salaire net ne lui est finalement jamais reversé⁷²⁶. Ce contournement du dispositif de l'intermittence est généralement la résultante d'un processus de négociation mené entre l'artiste et l'organisateur de l'événement. Les processus décrits sont redondants : l'organisateur contacte un artiste ou

⁷²⁵ Movinmotion (Yvan). *Rémunération des artistes*, 22 avril 2019, consulté le 12 mai 2020, <https://www.movinmotion.com/remuneration-artistes-cachet/>

⁷²⁶ Une attestation de don à l'association est alors rédigée et signée, afin d'être en conformité avec la réglementation fiscale.

un groupe dans le cadre de la programmation d'un événement à venir, explique avoir un budget contraint et n'être pas en mesure de financer l'intégralité du plateau artistique, et propose alors deux options à l'artiste, d'autant plus lorsqu'il est en voie ou en sortie de professionnalisation : le *black*, permettant comme indiqué plus haut de pallier l'urgence économique, ou son dispositif inverse, la *décla' sèche*, permettant de cumuler les dates et de se rapprocher ainsi du statut intermittent. Les artistes s'étant confiés au cours de l'enquête expliquent alors façonner leur décision en fonction des leurs besoins les plus immédiats : ils optent pour les quelques billets glissés sous la table lorsqu'ils doivent s'acquitter de dépenses imminentes (réparation de voiture, loyer, taxe d'habitation), et ils optent pour la *décla' sèche* s'ils n'ont pas un besoin urgent de liquidités mais plutôt un besoin de *dates* supplémentaires pour pouvoir justifier du maintien de leur indemnisation par Pôle Emploi. Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] explique ainsi avoir ponctuellement recours à cet arrangement :

« Alors aujourd'hui, du coup, sur mes 45 cachets, j'suis systématiquement déclaré, je n'ai pas fait de plan au black depuis peut-être 2 ans, par contre, ce qu'il m'est arrivé de faire par contre, c'est des *décla' sèches*, donc euh, j'sais pas si tu vois, payer la *décla'* mais pas toucher de net, parce que le budget de l'organisateur n'est pas suffisant en fait. Du coup moi comme j'ai quand même besoin d'une *décla'*, ben j'm'assois sur mon salaire net et on s'arrange comme ça quoi, ça nous arrive. Mais, mais ça reste vraiment occasionnel et rare quoi. Ça concerne peut-être, j'sais pas, 4-5 dates dans l'année, 5 dates on va dire. »

Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] indique avec plus d'amertume :

« J'ai le droit de dire vraiment ce que je veux ?⁷²⁷ Alors y'a des fois, pour avoir le statut, on est obligés de jouer aux charges. Enfin, aux cotisations sociales, on y va que pour les cotisations sociales. À cause des groupes amateurs, qui nous font entrer en concurrence avec le prix, parce que comme je te disais tout à l'heure, un groupe amateur qui va prendre que 600 balles mais ils sont 5, et nous on va prendre 1500 balles une fois les cotisations sociales enlevées, on gagne moins qu'un mec, qu'un amateur, donc l'organisateur va dire, attendez les gars, moi je vais prendre... Alors après, y'a aussi... Le professionnalisme qui rentre en compte, mais aujourd'hui, les gens ils s'en foutent hein, eux ils veulent un groupe, alors ils aimeraient bien nous avoir nous, par exemple, mais ils ont pas assez de pognon pour nous prendre parce que, bah parce que c'est trop cher, donc

⁷²⁷ Ce type de demande renforce l'importance de « la garantie d'un total anonymat » que nous avons assurée aux enquêtés, et souligne l'avantage que représente la triple posture doctorante / administratrice / musicienne lorsque l'enquête emprunte ces « terrains minés » que sont les économies dissimulées. Voir Heim, Jérôme, et Patrick Ischer. « Qui a recours au travail dissimulé et pourquoi ? », *op. cit.*, p. 178, citant Blok, Anton. « La mafia d'un village sicilien », *Ethnologie française*, vol. 31, n° 1, 2001, pp. 61-67.

on va jouer que pour les cotisations sociales. (...) Et alors je vais te dire un truc : on paye des impôts là-dessus... Sur un salaire qu'on n'a pas touché. »

D'autres artistes rencontrés en chemin expliquent recourir eux-aussi à un pendant de cette technique dans certains contextes très précis. Plutôt qu'une *décla' sèche* où le salaire net serait absent, ils passent un accord antérieur avec l'organisateur qui va s'acquitter à la fois des cotisations et du salaire, mais l'artiste s'engage à reverser son salaire net ultérieurement à l'organisateur ou à un autre artiste non-déclaré. Cette méthode, plus choisie que subie, est celle dont parle Lucas [*pro / fest-noz / 33*], expliquant jouer au sein de plusieurs formations professionnelles grâce auxquelles il gagne suffisamment bien sa vie. Lors de projets annexes plus confidentiels, avec lesquels il se produit dans le cadre d'événement de moindre envergure et au budget également moindre, il joue parfois avec un artiste amateur pour lequel l'organisateur ne prévoit aucune contrepartie :

« Ah le truc c'est que quand on est en duo en couple, ça m'est arrivé de prendre les charges et de reverser le net à mon compère quoi. Autrement non, j'ai la chance de, ouais, j'ai la chance de pouvoir avoir une *décla'* à chaque fois donc euh... »

Lisa [*pro / fest-noz / 43*] opte pour cette modalité de reversement du salaire net lorsqu'elle souhaite soutenir un événement ou une cause caritative particulière :

« Presque, pas toujours, ça m'arrive d'accepter des choses bénévolement. Ça m'arrive plus souvent, c'est p'tet la question suivante, de monter sur scène en étant déclarée mais en reversant mon cachet à l'association. Et ça m'arrive aussi d'accepter du bénévolat, sec, plusieurs fois par an. »

C'est aussi ce que fait Rodrigue [*pro / fest-noz / 41*], interrogé dans les coulisses d'un concert organisé par un groupe célébrant une carrière de plusieurs décennies et ayant invité vingt-huit formations amies, croisées au cours des années, à se produire à leurs côtés : « Là ce soir, *décla'* ! Mais on reverse notre salaire net pour eux, et normalement tous les artistes ce soir ont fait pareil. J'espère. » Gilles [*pro / fest-noz / 53*] combine quant à lui les *décla' sèches* et les reversements de cachets :

« Je joue même pour quedal tu vois, mais je joue, et je veux que ce soit déclaré. Payé à la *décla'*, un p'tit peu de fraîche, mais 20€ quoi, voilà, formidable, un casse-croûte, et puis hop-là ! Et j'ai 5 gamins hein ! (rires). Non, et puis pour la mucoviscidose tous les ans, je reverse mon cachet... »

L'enquête a permis de recenser d'autres modalités de contournement du dispositif de l'intermittence. Lorsque nous avons rencontré Albert [*pro / rock / 28*] dans les coulisses du café-concert où il se produisait ce soir-là, nous lui avons demandé s'il était rémunéré pour ses prestations :

« Ouais ! Ouais. Euh, enfin j'sais pas, Patrick ? [*l'organisateur du concert, passant à proximité*] J'suis rémunéré ce soir ? [*Patrick : Euh nan, là t'es défrayé ce soir !*] Oui voilà, d'une manière ou d'une autre j'ai toujours quelque chose qui rentre (rires). »

Nous avons donc cherché à approfondir la nature de ces entrées :

« J'ai toujours quelque chose... 10% en cachets ! [*et le reste ?*] En fait ouais, c'est du portage salarial, en gros, euh, les contacts que j'connais bien, j'leur explique mon statut [*l'intermittence, ndlr*], même si des fois c'est un peu chaud parce qu'ils sont pas français et voilà, et en fait, c'est la boîte qui me vend moi en tant qu'artiste, j'suis adhérent d'la boîte, elle me vend en fait, à la personne, en tant qu'particulier qui m'achète, pour faire par exemple un concert chez lui. Euh, et, la rémunération qui est faite, même si c'est au chapeau et tout, elle est du coup, euh, elle est redistribuée mais à la boîte, et du coup c'est cette boîte-là qui m'fait un cachet et voilà. Ça m'coûte souvent d'argent, vu que, j'mets au bout, de c'qui a été donné vu qu'il y a pas forcément assez pour couvrir les charges. »

Au-delà du portage salarial auquel ont parfois recours les représentants des franges punk, DIY ou underground de la scène rock étudiée dans ce travail, la fin du témoignage d'Albert laisse entrevoir un autre procédé, celui du rachat de cachet, détaillé plus haut. Ainsi, quelques-uns des artistes ayant participé à cette étude ont confié avoir eu recours à ce système lorsqu'ils se trouvaient en difficulté quant aux quarante-trois cachets nécessaires au maintien de leur allocation chômage. En puisant dans leurs économies personnelles et par l'intermédiaire éventuel d'un proche ou d'une structure annexe qu'ils remboursent *a posteriori*, ils achètent eux-mêmes les cachets manquants afin de s'assurer du renouvellement de leurs droits, prétextant avoir joué pour un anniversaire, un mariage, une soirée privée pour laquelle un proche les aurait employés et rémunérés, aboutissant à un cachet réel quand bien même la *date* en question est fictive. Erwan [*pro / rock / 35*] explique que c'est cette technique qui lui a permis de quitter le sas temporel pour la nébuleuse professionnelle :

« (...) en gros j'ai mis un an à faire mon premier statut j'crois, sauf que, pour faire mon premier statut et ça normalement j'dois pas l'dire mais c'est quand même la réalité, j'ai quand même dû gruger un peu avec le statut et j'ai quand même dû acheter des cachets, en quelque sorte, pour euh,

pour qu'ça l'fasse, et j'en ai pas acheté qu'un ou deux, j'en ai acheté, quasiment la moitié. Hum, pendant 2 ans, parce que du coup j'étais tellement dans la création, j'avais tellement besoin de temps, le projet était tellement pas lancé, ça a mis beaucoup beaucoup d'temps, que c'était plus avantageux pour moi de faire ça, même si au final j' gagnais pas beaucoup d'argent parce que quand tu payes la moitié d'ton statut, tu gagnes la moitié d'ce que tu gagnes en fait, mais euh, du coup j'trouvais ça plus intelligent de faire ça que d'aller au taf euh, genre de prendre un trois-quarts temps pour t'taper 800 ou 900 balles par mois, et euh, et finalement avoir beaucoup moins d'temps pour bosser (...) »

Il a enfin été possible d'observer des ramifications de la *décla' sèche* et de l'achat de cachets. L'une de ces ramifications correspond au principe de la *décla' tournante*, selon un système prisé des formations en voie de professionnalisation. Il est mis en place dans les cas où l'organisateur ne serait pas en capacité⁷²⁸ de déclarer et de rémunérer la totalité des artistes du groupe ou de la troupe, quand bien même le cadre de la représentation le requerrait⁷²⁹. Ce système consiste à désigner parmi les membres d'un groupe une ou deux personnes seulement qui sont déclarées et rémunérées, tandis que les autres se produisent sur scène sans être ni contractualisées, ni déclarées, ni rémunérées. Le choix des personnes déclarées peut alors s'appréhender soit en fonction des situations d'urgence individuelle (notamment l'approche de la date butoir à laquelle l'artiste doit être en mesure de justifier de quarante-trois cachets pour prétendre à l'acquisition ou au renouvellement de droits à l'intermittence du spectacle), soit s'opérer de manière égalitaire, les artistes étant déclarés à tour de rôle⁷³⁰. Ce procédé, si nous l'avons repéré au sein de formations professionnelles, est plus fréquemment mobilisé par les formations mixtes comprenant des amateurs et des professionnels ou par celles qui s'inscrivent dans des démarches de professionnalisation. Noémie [*amat / rock / 29*], témoignant de l'époque où elle jouait dans un groupe en voie de professionnalisation, confirme :

« (...) je touchais même pas l'argent, on prenait, c'était une facture à l'asso, ça revenait à l'asso, après l'asso nous payait des défraiements, des choses comme ça, donc en fait j'ai tout fait, entre

⁷²⁸ Voir notamment Maillolchon, Alain et Ludivine Neveu-Cheramy. « Différentes incarnations de l'emploi salarié dans le spectacle vivant », *Insee Analyses Bretagne*, n° 51, 13 février 2017, 4pp.

⁷²⁹ Sandrine Garcia rappelle à ce sujet que « les patrons de bar et de restaurant, qui constituent leurs principaux employeurs, ont également intérêt à ces recours tant sont lourdes les charges qui pèsent sur eux proportionnellement à leurs chiffres d'affaires. Employer pour une soirée un chanteur devient une opération réellement coûteuse et ils en viennent à préférer le système du karaoké, qui les dispense de cet « investissement » tout en procurant de l'animation à leurs clients. » Garcia, Sandrine. « La fraude forcée », *Actes de la recherche en sciences sociales, Genèse de l'État moderne*, vol. 118, juin 1997, p.87, doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1997.3224>

⁷³⁰ Ou pour les groupes mixtes, déclaration des professionnels et non des amateurs.

guillemets bénévolement, parce que, tout mon temps était bénévole, mon achat de matériel c'était moi qui me le payait à part quelques achats de matériel précis comme des micros, c'est l'association qui payait du coup, mais en fait j'ai plus payé ma pratique que l'on m'a payée. (...) Sinon on tournait, des fois y'en avait un qui était déclaré, après c'était le tour de l'autre. »

Si la *décla' tournante* est une ramification de la *décla' sèche*, l'achat de cachet peut lui aussi prendre des formes diverses. Il a constitué un tremplin pour Erwan lors de son « premier statut », il intervient en complément pour Albert lorsqu'il lui manque quelques dates à l'approche de la date butoir à laquelle il doit avoir obtenu ses quarante-trois cachets... Mais il semble que d'autres fassent de cette technique une rémunération des interstices plus systématique, au moyen de ce qui est communément appelé une *double décla'*, voire une *triple décla'*. Le procédé consiste à surévaluer le nombre d'heures effectivement travaillées à l'occasion d'une représentation, afin qu'elle compte comme deux voire trois dates au lieu d'une dans le cumul de cachets nécessaire à l'ouverture ou au renouvellement de droits à l'intermittence. La *double* ou *triple décla'* met par ailleurs en lumière les inégalités économiques à l'œuvre parmi les artistes : les mieux dotés bénéficiant d'un capital économique antérieur ou obtenu par ailleurs vont plus facilement accéder au statut intermittent et bénéficier plus rapidement des ressources tant matérielles que symboliques qu'il véhicule, pouvant aboutir à des sentiments de concurrence que nous analyserons dans le prochain chapitre.

Des exceptions en voie de généralisation

« – Mais cependant, Monsieur, vous étiez bien réellement médecin, dit M^{me} de Villefort, puisque vous avez guéri des malades.

– Molière ou Beaumarchais vous répondraient, Madame, que c'est justement parce que je ne l'étais pas que j'ai non point guéri mes malades, mais que mes malades ont guéri ; moi, je me contenterai de vous dire que j'ai étudié assez à fond la chimie et les sciences naturelles, mais en amateur seulement ... vous comprenez. »

A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, t.1, 1846, p. 752.

Bien que nos terrains d'études soient éminemment différents⁷³¹, nos travaux et ceux de Florence Weber témoignent de la mise à mal par le recours choisi ou subi au travail au noir d'une même pluralité de codes et de droits. Elle cite entre autres le fisc (dans notre cas, la non-déclaration des représentations ne permet pas la transmission à l'administration fiscale des informations relatives au prélèvement de l'impôt à la source) ; la Sécurité sociale (les prestations scéniques non déclarées ne donnent pas lieu au recouvrement par l'Urssaf des cotisations et contributions sociales) et le droit du travail (le fait de ne pas déclarer les artistes se produisant dans un cadre lucratif est contraire au code du travail sauf en cas de dérogation aux articles L. 7121-3 et L. 7121-4 du même code prévue par l'article 32 de la loi LCAP). Surtout, Florence Weber explique qu'entre les années 1980 et 2010,

« le travail au noir – qu'il ait augmenté ou non – a profondément changé de sens. Il est passé de ce qu'[elle] appellerai[t] l'aménagement d'une niche de vivabilité – c'est-à-dire le fait que des salariés stables amélioraient leur ordinaire grâce à des formes d'économie non officielle – à des activités qui se situent à présent du côté de l'économie de survie.⁷³² »

Citant les métiers du spectacle comme faisant partie des secteurs ayant le plus recours au travail au noir, elle indique que les facteurs favorisant son usage sont « une forte proportion de petites entreprises, voire de très petites entreprises (...), une irrégularité des demandes ou des prestations de travail et (...) des formes de saisonnalité⁷³³ ». Effectivement, la liste des organisateurs de fest-noz disponible via l'annuaire précédemment cité permet de confirmer, au moins pour la variable afférente, la prépondérance des organisateurs occasionnels évoluant au sein de petites associations n'employant pas nécessairement de salarié. L'état des lieux des producteurs de musiques actuelles en Finistère (plutôt représentants de la scène rock) piloté au moment de la rédaction de ces lignes par Culture Lab 29⁷³⁴ recense de la même manière des bureaux de production majoritairement constitués sous forme associative, relevant des petites voire des très petites entreprises, embauchant pour certains des chargés d'administration, de

⁷³¹ Florence Weber a étudié le travail au noir sur un site industriel de Bourgogne.

⁷³² Weber, Florence. « Conférence : Le travail au noir : une fraude parfois vitale ? », *op. cit.*, p.25.

⁷³³ *Ibid.*, p.39.

⁷³⁴ D'après le document de travail que nous avons pu consulter.

production ou de communication *permittents*, n'ayant pas les fonds pour les recruter à salaire égal en tant que permanents :

La *permittance* désigne alors

« la situation dans laquelle des intermittents sont employés de manière permanente ou quasi permanente par un même employeur. Elle concerne environ 15 % des bénéficiaires des annexes 8 et 10 et est favorisée par un cadre juridique peu contraignant (le contrat à durée déterminée CDD d'usage) et par l'intérêt – parfois – convergent des salariés et des employeurs à utiliser un emploi de "permittent" de préférence à un contrat à durée indéterminée (CDI). En effet, le recours à ce type d'emploi permet de majorer les revenus des salariés grâce à des allocations nettement plus favorables que celles résultant du droit commun, tout en minorant les coûts salariaux directs des employeurs.⁷³⁵ »

Ce dispositif se retrouve également au sein des troupes de théâtre, lorsque les artistes endossent conjointement des fonctions artistiques et administratives. Ce fut par exemple le chemin emprunté par Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] :

« L'intermittence est arrivée assez tard, parce qu'on se sentait l'obligation, poussés par notre cabinet comptable, de respecter la loi, et comme on était deux à co-diriger la compagnie, euh, on était permanents d'la structure, on n'est pas, on rentre pas dans les critères d'intermittence où on va à droite et gauche et tout ça, nous on est permanents d'la structure. Et comme on conduisait les véhicules, qu'on était tout l'temps à travailler, on s'est dit, bon bah si y'a un accident, si y'a quoi que ce soit faut qu'on soit couverts, (...) donc on a essayé d'être permanents, à mi-temps chacun, mais du coup on gagnait rien, on arrivait à peine à s'payer, donc on a galéré pendant d'nombreuses années avec ça, et puis à force de voir tout l'monde autour de nous qui procédait autrement et qui était déclaré en tant qu'intermittent, même s'ils étaient permanents d'une structure, bah on a cédé et on a fait pareil quoi. »

Plus encore, les postes administratifs les plus qualifiés sont exclus des annexes 8 et 10 et ne peuvent *a priori* faire l'objet d'un recrutement par le biais de l'intermittence du spectacle. Il arrive alors que

« dans une forme classique de "jeu avec la règle" [Paradeise, 1998], le plus souvent, les compagnies, afin de pouvoir faire usage de l'intermittence, transforment le poste d'administratrice (qui, étant permanent, devrait relever d'un contrat à durée indéterminée (CDI) et être déclaré comme tel aux différents organismes sociaux) en "chargée de production"⁷³⁶ ».

⁷³⁵ Simon, Alain. « La culture n'a pas de prix, mais un coût », *Humanisme*, vol. 296, n° 2, 2012, pp. 35-36.

⁷³⁶ Proust, Serge. « Directeurs artistiques et administratrices : une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes », *Travail, genre et sociétés*, vol. 38, n° 2, 2017, p.99.

Faute de budgets de fonctionnement suffisants, ces tactiques sont

« des solutions pour faire exister un projet. Ainsi, les heures ouvrant droit à indemnisation s'avèrent un trompe-l'œil par rapport à la réalité du travail artistique et culturel. L'acte artistique est un acte généreux à bien des égards.⁷³⁷ »

Les deuxième et troisième facteurs identifiés par Florence Weber comme favorisant le recours au *black* se repèrent également au sein de notre domaine de recherche : l'intermittence du spectacle est justement construite sur l'« irrégularité » et la multiplicité des contrats de travail, et la « saisonnalité » de ces contrats se mesure aisément via l'étude de l'« agenda des concerts en Bretagne » Ty Zicos⁷³⁸, recensant des concerts et festivals plus nombreux durant les mois d'été que durant les mois d'hiver.

Ainsi, les formes de précarité économique individuelle décrites par certains des artistes rencontrés font écho à des formes de précarités plus généralisée à l'échelle du secteur artistique. Le travail au noir n'apparaît pas comme un outil d'enrichissement personnel permettant l'augmentation du niveau ou du confort de vie, mais comme un moyen « de lutter, autant que faire se peut, contre l'exclusion économique et sociale⁷³⁹ » et de tordre le cou au mythe du « démon de l'oisiveté⁷⁴⁰ » que représentent les intermittents « tax[és] (...) de fainéants, d'assistés ou de privilégiés, voire de profiteurs, de tricheurs ou de fraudeurs⁷⁴¹ », en ce sens que le recours au travail non déclaré est aussi une façon de se prémunir « du risque d'exposition au mépris social » auxquels sont confrontés « les individus sans statut social inscrits dans des mondes peu légitimés ». En se produisant malgré tout en public, même au travers de rémunérations inexistantes ou issues des interstices, les artistes donnent l'illusion d'un « emploi salarié “qualifiant” » et jouissent de « l'estime sociale⁷⁴² » qui en découle. Effectivement, si nous avons déjà repéré que les représentations scéniques contribuaient à la construction de l'ethos comédien ou musicien, il en va de même pour les proches : rappelons que la grand-mère de Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*], estimant au départ qu'il « n'arrivera jamais à

⁷³⁷ Saez, Jean-Pierre. « « De quoi chanter, de quoi rêver », *L'Observatoire*, vol. n° 44, n° 1, 2014, p.2.

⁷³⁸ Consultable ici : <http://www.tyzicos.com/>

⁷³⁹ Heim, Jérôme, et Patrick Ischer. « Qui a recours au travail dissimulé et pourquoi ? », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 14, n° 1, 2014, p. 178. Voir également Heim, Jérôme, Patrick Ischer et François Hainard. *Le travail au noir : pourquoi on y entre, comment on en sort ?*, Paris : L'Harmattan, 196pp.

⁷⁴⁰ Mauger, Gérard. « Le chômeur “néolibéral” », *Savoir/Agir*, vol. 43, n° 1, 2018, p.100.

⁷⁴¹ Sinigaglia, Jérôme. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, *op. cit.*, p.212.

⁷⁴² Roulleau-Berger, Laurence. « La production d'espaces intermédiaires », *op.cit.*, p.150.

rien dans la vie » en empruntant la voie artistique, avait fini par valider son choix de carrière et à en être fière dès lors que ses prestations ont fait l'objet d'articles dans la presse locale. La scène permet donc de trouver une forme de reconnaissance aux yeux des publics et des proches à défaut d'une reconnaissance institutionnelle. Par-delà le travail dissimulé, le secret qui entoure les transitions statutaires peut aussi être compris à cette lumière : faire croire à l'officialité de la rémunération permet d'argumenter quant à ses futurs emplois, mais elle permet aussi de conserver les avantages symboliques du statut intermittent auprès des pairs, et « l'estime sociale » des proches qui ne sont pas au courant de ces modalités d'emploi dissimulées.

Au même titre que la permittance contourne l'intermittence, le travail au noir exercé selon les trois modalités décrites plus haut par Florence Weber contourne le travail déclaré dans ce qui s'avère parfois être la condition à la réalisation même d'un concert ou d'un spectacle. Sans pouvoir exclure l'existence de comportements intéressés, la permittance des techniciens et le travail au noir des artistes sont vécus de manière militante, sur le mode du « soit ça, soit rien » : les seules options sont alors « fermer boutique ou tricher⁷⁴³ ». Le « jeu avec la règle⁷⁴⁴ » est alors rendu « quasi obligatoire⁷⁴⁵ » : nombreux sont par exemple les bureaux de production qui fermeraient leurs portes s'ils devaient se passer de la permittance⁷⁴⁶. L'ensemble des rémunérations des interstices présentées ici ne semblent donc pas constitutives d'une réelle volonté d'émancipation vis-à-vis des règles établies, ces recours étant plutôt perçus comme des ajustements de ces dernières lorsqu'elles ne semblent pas ou plus adaptées aux réalités vécues.

Ces techniques apparaissent alors comme des *pharmaka*, empruntant à nouveau le mot de Bernard Stiegler : elles sont les causes, les remèdes et les bouc-émissaires de la

⁷⁴³ Garcia, Sandrine. « La fraude forcée », *Actes de la recherche en sciences sociales, Genèse de l'État moderne*, vol. 118, juin 1997, p.85, doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1997.3224>

⁷⁴⁴ Paradeise, Catherine, citée par Proust, Serge. « Directeurs artistiques et administratrices : une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes », *Travail, genre et sociétés*, *op. cit.*, p.99.

⁷⁴⁵ Garcia, Sandrine. « La fraude forcée », *Actes de la recherche en sciences sociales, Genèse de l'État moderne*, *op. cit.*, p.85.

⁷⁴⁶ Sur l'art et le contrôle, voir Chiapello, Ève. « Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables ? », *Réseaux*, volume 15, n°86, 1997, pp.77-113.

« crise des règles économiques » perceptibles dans les témoignages rapportés plus haut, et révèlent un secteur qui établit ses propres règles et manières de faire lorsque celles qui lui sont dictées ne lui semblent pas ou plus pertinentes. Ainsi, 15% des intermittents du spectacle seraient en réalité des permittents⁷⁴⁷, et 17% des artistes rencontrés dans cette étude sont exclusivement rémunérés *au black*, bien que ces techniques ne soient pas sans risque⁷⁴⁸ puisque « l'absence de couverture légale, sociale et sanitaire peut avoir des répercussions dramatiques sur le travailleur lui-même, sans parler des risques de sanctions judiciaires.⁷⁴⁹ » Qui plus est, le recours à ces rémunérations des interstices étant « motivé par la volonté d'être actif professionnellement » et articulé en manipulant les codes du secteur d'insertion visé, il ne relèverait non plus d'une économie « souterraine ou parallèle » mais d'une imbrication au sein de l'économie formelle, dans des conclusions semblables à celles que Jérôme Heim et Patrick Ischer ont dressé au sujet des incarnations du travail au noir en Suisse, tous secteurs d'activités confondus :

« le travail dissimulé tel que nous l'avons rencontré dans cette recherche ne peut donc pas être considéré comme une forme d'économie souterraine ou parallèle. Les activités économiques non déclarées sont au contraire encadrées dans l'économie formelle (Mozère, 2007) autant dans leurs motivations que dans leurs modes d'organisation. À l'exception de l'absence de déclaration d'un revenu au fisc et aux assurances sociales, qui ne peut être minimisée, un travail dissimulé comporte en effet des similitudes avec un travail déclaré : horaires de travail, délais à respecter, qualité du service, etc. Par conséquent, le travail dissimulé tend à s'organiser en s'appuyant non sur des règles qui lui seraient propres, mais sur des normes en vigueur dans la sphère économique actuelle.⁷⁵⁰ »

L'ensemble de ces pratiques se répandent dans la profusion des scènes locales : Marc Perrenoud écrit ainsi au sujet des musicos de l'agglomération toulousaine qu'ils

« sont des intermittents parmi les plus précaires, la majorité de leurs employeurs ne peut ou ne veut payer le salaire indirect (les "charges"⁷⁵¹), le travail déclaré et les rémunérations occultes s'interpénétrant alors dans des combinaisons hétérodoxes (certains lieux déclarent un musicien sur

⁷⁴⁷ Simon, Alain. « La culture n'a pas de prix, mais un coût », *Humanisme, op.cit.*, p.35.

⁷⁴⁸ Voir à ce sujet Movinmotion (Hugo). « Requalification des CDDU en CDI : les limites de la « permittance » », *Movinmotion* (blog), 7 novembre 2018, consulté le 8 mars 2021, <https://www.movinmotion.com/requalification-cddu-cdi-limites-permittence/> et Grabinski, Anna. « Les risques du travail au noir », *La lettre du musicien*, 15 octobre 2012, consulté le 8 mars 2021, https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/1818_142_les-risques-du-travail-au-noir

⁷⁴⁹ Heim, Jérôme, et Patrick Ischer. « Qui a recours au travail dissimulé et pourquoi ? », *Regards croisés sur l'économie, op. cit.*, p.188.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p.182.

⁷⁵¹ L'expression est également repérée dans notre panel : « jouer aux charges », par Baptiste.

trois, certaines associations permettent d'acheter des cachets, de convertir du "black", on passe par des "contrats de vente" etc.).⁷⁵² »

La notion d'encastrement de l'économie souterraine dans l'économie formelle est ainsi présentée par Marc Perrenoud par la notion d'interpénétration de l'une et de l'autre, confirmant qu'il ne s'agit pas d'économies parallèles, et dans notre cas pas de nébuleuses parallèles dont l'une répondrait à un modèle économique par principe souterrain et l'autre à un modèle par principe formel, mais que ces deux systèmes économiques s'imbriquent selon des schémas qui se cristallisent au moment des changements de statut de pratique, dépassant l'intermédiation : les professionnels les plus en danger (ceux que Marc Perrenoud appelle les intermittents de l'intermittence ; ceux que Sabina Issehnane et Wided Merchaoui appellent les *stables* et les *mixtes* en opposition aux *confirmés*⁷⁵³....) ont aussi recours à ces rémunérations occultes ou des interstices, de même que certains amateurs présentant une pratique régulière et inscrite dans des réseaux plus formels (représentations données sur des scènes labelisées, par exemple.)

Notons par ailleurs que si ces contournements ne servent pas une quête d'enrichissement, il en va de même pour la promotion en ligne des activités artistiques (pages Facebook, Twitter, live donnés sur Instagram, sur des chaînes Twitch ou Youtube). Il ne s'agit pas à cet endroit d'une « recherche de notoriété » mais plutôt d'une quête de permanence, qui selon Sophie Le Coq « participe[nt] à déplacer une recherche de notoriété au profit d'une recherche de maintien d'activités » menée par des « instables⁷⁵⁴ », « subverti[ssant] de l'intérieur les stabilités et les ordres convenus.⁷⁵⁵ »

⁷⁵² Perrenoud, Marc. « Les musiciens ordinaires entre métier, profession et vocation », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier, op. cit.*, p.66.

⁷⁵³ Issehnane, Sabina, et Wided Merchaoui. « Trajectoires des intermittents du spectacle indemnisés », *op. cit.*, 1-36pp.

⁷⁵⁴ Le Coq, Sophie. « Des "artistes ordinaires" : exemple des chorégraphes "instables" en ville », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier, op. cit.*, p.27.

⁷⁵⁵ Dosse, François. « Le jeu des arts de faire entre stratégies et tactiques », *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris : La Découverte, 2007, pp. 498.

« (...) en fait de tableaux, personne, je ne dirai pas à Paris, mais en Europe, ne peut se flatter de rivaliser avec un inconnu, un juif nommé Elie Magus, vieillard maniaque, le chef des tableaumanes. Il a réuni cent et quelques tableaux qui sont à décourager les amateurs d'entreprendre des collections. La France devrait sacrifier sept à huit millions et acquérir cette galerie à la mort de ce richard... »

H. de Balzac, *Le Cousin Pons*, 1847, p. 326.

Au cours du premier chapitre de ce travail, il a été possible d'isoler un ressenti semblant caractéristique des mobilités statutaires : celui d'un perceptible inconfort au sein du sas temporel par lequel transitent les artistes cheminant d'une nébuleuse à l'autre. Désormais explicité plus avant au vu des usages décrits ci-dessus, ce sentiment en masque bien d'autres, ayant ceci de particulier qu'ils sont fréquemment, au même titre que la mobilité statutaire elle-même ou que les pratiques de rémunérations officieuses, vécus en toute discrétion. Que la mobilité sortante résulte du choix ou de la contrainte, elle semble être toujours vectrice d'une charge émotionnelle qui peut s'avérer agissante sur la relation à la pratique artistique, ne serait-ce que temporairement, notamment parce qu'elle conjugue le plus souvent plusieurs des « racines des émotions » que sont

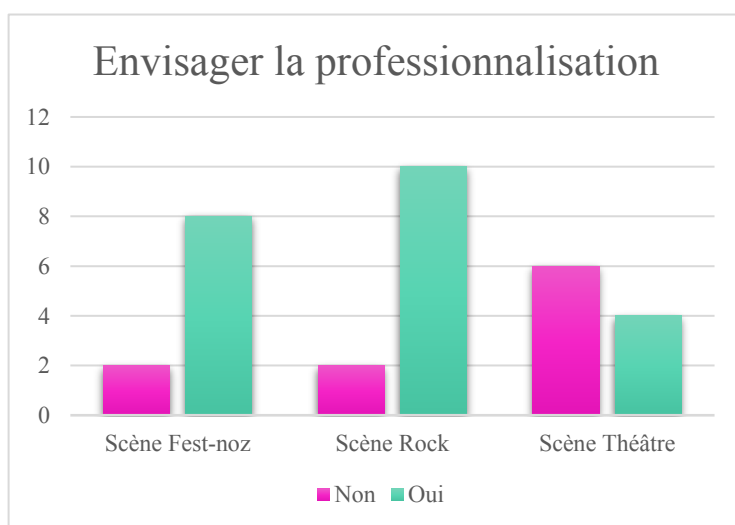
« l'engagement (vitalité, envie, volonté, motivation), la compétence (capacité, contrôle, maîtrise), la normalité (rapport aux normes, valeurs et principes, mais aussi aux règles et lois) et les idéaux personnels (buts, image de soi et des autres)⁷⁵⁶ ».

Il s'agit à présent d'entrer plus en détail dans les ressentis tous particuliers qui accompagnent les projets de changement de nébuleuse ainsi que leur éventuelle réalisation.

⁷⁵⁶ Domeignoz, Christian, et Estelle Morin. « Les émotions ont leur raison, qu'il convient d'écouter », *Entreprendre & Innover*, vol. 29, n° 2, 2016, p.12.

« I can fairly be called an amateur because I do what I do, in the original sense of the word – for love, because I love it. On the other hand, I think that those of us who make our living writing history can also be called true professionals. »

David McCullough



« Le festival de piano Les Amateurs virtuoses qui se tenait à Paris en juin met à l'honneur des musiciens de haut niveau mais qui ont pourtant fait le choix de rester amateur.⁷⁵⁷ » L'étude a permis de recenser quelques facteurs entrant en jeu quant à la prise de décision entre

amatorat et profession, selon un processus éclairant qui révèle que la question a pu se poser ou se pose encore pour deux amateurs sur trois (69% à l'échelle de la branche amateur de la cohorte). Le questionnement ne semble toutefois pas s'articuler de la même façon selon la discipline choisie : à l'échelle du panel enquêté, les musiciens sont nettement plus susceptibles d'envisager la professionnalisation que les comédiens. Plus encore, les deux disciplines présentent des schémas inverses : les musiciens envisagent majoritairement de devenir professionnel à un moment ou un autre de leur parcours, contrairement aux comédiens qui restent majoritairement éloignés de la tentation d'une carrière menée en professionnel.

⁷⁵⁷ Tribot Laspière, Victor. « Ces musiciens de haut niveau qui n'ont pas choisi de faire carrière », *France Musique*, 30 juin 2017, consulté le 8 mars 2021, <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/ces-musiciens-de-haut-niveaux-qui-n-ont-pas-choisi-de-faire-carriere-35547>

Au creux des échanges qu'il a été possible d'avoir à ce sujet avec les artistes amateurs rencontrés, le registre du rêve et du fantasme⁷⁵⁸ s'est révélé particulièrement prégnant : plus du tiers des artistes rencontrés confient avoir eu « cette idée saugrenue », selon le mot de Paul [*pro / fest-noz / 60*]. Sébastien [*amat / rock / 35*] a donc envisagé la transition statutaire mais dans les limites de son imaginaire : « ouais, mais ça reste en rêve ! », au même titre que Stuart [*amat / rock / 34*] :

« Jamais, encore une fois parce que je connais mes limites, et que j'estime que ne suis clairement pas fait pour ça, ça a pu être un fantasme d'adolescent peut-être, certainement même d'ailleurs, comme je pense pas mal d'adolescent qui bouffent beaucoup de musique, mais j'ai toujours été assez réaliste par rapport à ça, j'ai jamais eu envie de changer le monde avec ma guitare (...). »

Cette aspiration semble se nicher plus particulièrement au début de la carrière artistique : elle « fait partie des illusions (...), fait partie du fantasme » d'après Francis [*amat / rock / 39*] ; est représentative du « tout début, vraiment », à l'époque où Alain [*amat / fest-noz / 49*] « étai[t] bercé d'illusions » avant d'avoir « très vite été rattrapé par les réalités ». Confier avoir entretenu un jour ou l'autre cet espoir de professionnalisation a par ailleurs semblé un peu gênant pour certains artistes, voire un peu honteux : s'ils le reconnaissent, c'est par obligation morale puisque « ce serait mentir de dire que non » et qu'il « faut être honnête », tout en veillant à mettre à l'écart ces aspirations passées. Ainsi, à peine est-il avoué que le désir de professionnalisation est immédiatement remis à sa place de fantasme, comme le font Sybille [*amat / rock / 48*] : « Oui, oui, ça m'est passé dans la tête, mais j'ai les pieds sur terre aussi ! (rires) » ou Joachim [*amat / rock / 33*] « Bah ouais, adolescent carrément, adulte on a un peu plus conscience de toutes les difficultés que c'est (...). » Au total, seuls quatre artistes amateurs disent que la question de la professionnalisation ne leur a jamais effleuré l'esprit, ni n'a constitué un objet de fantasme⁷⁵⁹.

Il semblerait par ailleurs que les technologies du numérique puissent agir sur le registre du rêve et sur la propension à finalement décider de l'incarner dans la réalité. La

⁷⁵⁸ Nous utilisons ici le terme fantasme dans son acception commune de « Représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients », telle qu'annoncée par le Larousse : Éditions Larousse, « Définitions : fantasme - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 21 mars 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantasme/32843>

⁷⁵⁹ Pour une approche détaillée des notions de rêve, d'imaginaire et de fantasme et leur degré de proximité avec la réalité, voir : Tisseron, Serge. « Le “vouloir voir absent” : rêverie, fantasme et imagination », *Rêver, fantasmer, virtualiser. Du virtuel psychique au virtuel numérique*, Paris : Dunod, 2012, pp.9-28.

mise en scène de soi et/ou de sa passion⁷⁶⁰ sur les réseaux sociaux numériques (Facebook, Twitter, Instagram...) peut effectivement contribuer à « déplacer les repères de notre identité⁷⁶¹ », notamment lorsque la représentation en ligne de la passion aboutit à des « situations sociales évaluatives⁷⁶² » qui confortent l’ethos comédien ou musicien : les *likes*, commentaires et partages associés aux données statistiques⁷⁶³ permettant d’analyser sa communauté numérique et de mesurer le spectre de son influence contribuent ainsi à asseoir la représentation de soi comme comédien ou comme musicien. Marc Perrenoud indique :

« Jouer, sous-entendu “en public”, c’est exister comme musicien. C’est d’abord une construction, une lente élaboration puis à chaque fois une réaffirmation (voire une réinvention) de cette identité, devant témoins et juges. Dans une large mesure, seule la publicité de l’activité musicale autorise pleinement la perception de soi comme musicien.⁷⁶⁴ »

Le public d’aujourd’hui se trouve donc toujours au-devant des scènes dans les salles de spectacle, mais il se trouve aussi en ligne, à la faveur des communautés d’amateurs précédemment décrites⁷⁶⁵ susceptible d’interagir avec tous types de productions, celles des amateurs comme des professionnels pouvant être partagées en ligne. « Les frontières entre le réel et le virtuel se sont donc dissoutes⁷⁶⁶ » et la construction d’une communauté d’amateurs (plus généralement appelés fans dans le champ des musiques actuelles⁷⁶⁷), si tant est que cette dernière prenne une certaine

⁷⁶⁰ Voir Vrignaud, Caroline. *Se mettre en scène sur les réseaux sociaux : le rôle de la photographie sur Facebook*, Mémoire de Maîtrise en communication, Université du Québec, Montréal, février 2015.

⁷⁶¹ Tisseron, Serge. « La virtualisation créatrice d’identités multiples », *Rêver, fantasmer, virtualiser. Du virtuel psychique au virtuel numérique*, op. cit., p.108.

⁷⁶² Brodin, Oliviane, et Lise Magnier. « Le développement d’un index d’exposition de soi dans les médias sociaux : phase exploratoire d’identification des indicateurs constitutifs », *Management & Avenir*, vol. 58, n° 8, 2012, p. 162.

⁷⁶³ Pour le détail des données accessibles, voir Gaillard, Tiphaine. « Facebook Analytics : guide complet pour bien débuter », *Hootsuite*, 11 septembre 2019, consulté le 8 mars 2021, <https://blog.hootsuite.com/fr/facebook-analytics/> :

⁷⁶⁴ Perrenoud, Marc. *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, op. cit., p.92.

⁷⁶⁵ Nous avons notamment mentionné au cours du premier chapitre la blogosphère musicale, décrite par Ribac, François. « Amateurs et professionnels, gratuité et profits aux premiers temps du Web 2.0 : l’exemple de la blogosphère musicale », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 06 mai 2019, <http://journals.openedition.org/transposition/2483>

⁷⁶⁶ Lejealle Catherine. « Facebook et la mise en scène de soi : contrôler son image est euphorisant », *L’Obs*, 5 octobre 2013, consulté le 11 avril 2021, <https://leplus.nouvelobs.com/contribution/950096-facebook-et-la-mise-en-scene-de-soi-controler-son-image-est-euphorisant.html>

⁷⁶⁷ « (...) il existe un lien évident entre les termes utilisés pour désigner les passions culturelles et le degré de légitimité de l’objet sur lequel celles-ci s’exercent : ainsi par exemple, quelqu’un qui s’intéressera à la musique – le domaine qui a probablement été le plus étudié en France comme à l’étranger – parlera-t-il plus facilement de mélomane pour la musique classique, d’amateur pour le jazz et de fan quand il s’agit de musiques populaires. » Donnat, Olivier Donnat. « Présentation », *Réseaux* 2009/1, n° 153, pp.10-11.

ampleur et interagisse avec l'artiste, peut conforter la « perception de soi comme musicien » ou comme comédien et ce faisant, renforcer ou non les aspirations à ne faire que ça. Pensée comme telle, ce partage de la passion sur les différents réseaux numériques peut agir comme « un pouvoir de consécration des amateurs, suscitant et entretenant chez eux une croyance en un accès possible » à la professionnalisation, en complément du « droit d'entrée codifié⁷⁶⁸ » que représente l'obtention du statut.

Parmi les facteurs qui conduisent à poursuivre sa carrière artistique en amateur, il a été possible de recenser plusieurs critères, dont celui de la finalité de la musique ou du théâtre. Charles [*amat / théâtre / 52*] n'a ainsi « absolument pas » envisagé la professionnalisation, le théâtre relevant exclusivement à ses yeux du « fun, plaisir. J'me suis même pas posé la question, tu vois. Même pas ! Non, ça reste un plaisir... et puis ça reste ! » D'autres évoquent des représentations plutôt individuelles : ils s'estiment trop âgés, trop anxieux ou trop peu compétents pour s'autoriser ce type d'aspiration. Ainsi, Martine [*amat / théâtre / 60*] avait « passé l'âge » quand elle a découvert le théâtre à quarante ans ; Nicole [*amat / théâtre / 69*] « aurai[t] trop peur » et Emma [*amat / fest-noz / 39*] « n'[a] pas le niveau ». Toujours à l'échelle microsociologique, certains n'ont pas envisagé de se professionnaliser parce qu'investis par ailleurs dans un métier épanouissant : Martin [*amat / théâtre / 37*] se plaît à « faire de la science toute la journée », la vie de Jean-François [*amat / théâtre / 47*] « [lui] convenait aussi comme ça », et Jacques [*amat / fest-noz / 60*] « [a] préféré garder [s]on métier [qu'il aimait] » y compris lorsque son activité musicale aurait pu lui permettre de se professionnaliser.

Ces témoignages corroborent ainsi les résultats de Claire Hannecart, ayant également repéré sur les scènes du Nord de France qu'« il peut y avoir un engagement intense sans volonté de se professionnaliser.⁷⁶⁹ » Toutefois, la majorité des freins évoqués semblent avoir trait à des représentations méso voire macrosociologiques : c'est la perception du secteur qui apparaît comme majoritairement bloquante quant à l'amorce

⁷⁶⁸ Bois, Géraldine. « Claude Poliak, Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs », *Lectures*, Les comptes rendus : mis en ligne le 24 novembre 2006, consulté le 15 avril 2021, <http://journals.openedition.org/lectures/345>

⁷⁶⁹ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., p.88.

d'une démarche de professionnalisation. La crainte de la précarité et de l'instabilité est éminemment perceptible, d'autant qu'elle est associée à la complexité du régime de l'intermittence et à la multiplicité des connaissances et des aptitudes qu'ils convient de développer pour « rentrer [et] rester⁷⁷⁰ » dans la profession. De plus, nous avons repéré au cours du troisième chapitre que les cercles relationnels familiaux et amicaux s'articulaient fréquemment autour de la pratique artistique (78% des artistes rencontrés estiment être entourés *a minima* de 30% d'artistes du spectacle vivant, tous statuts de pratique confondus). Parmi ces proches également investis dans une pratique artistique, certains ont fait le choix de la professionnalisation et empruntent une trajectoire que n'envient *a priori* pas les artistes amateurs rencontrés. Pascal [*amat / rock / 42*], ayant longtemps joué dans un groupe de rock dont le batteur est professionnel, raconte :

« Non, parce que je suis complètement conscient des contraintes qu'ont ces gens-là. J'en ai côtoyé, des gens qui en vivaient, et 'fin voilà, soit c'était des contraintes économiques, soit c'était des contraintes artistiques. J'ai pas rencontré de gens qui vivaient cette professionnalisation de manière positive quoi. Donc non, j'me suis jamais posé la question. Dans ma tête, c'est des galériens quoi. »

Jean-François [*amat / théâtre / 47*] a quant à lui été quelque peu refroidi par l'expérience de son frère, musicien professionnel :

« (...) avec mon pote là, on s'est posé la question. Et on s'est dit que c'était, p'tet un peu... La flemme ! Parce que c'est un métier compliqué, enfin c'est compliqué d'en vivre, je sais qu'je voyais mon frère aussi qui galérait en tant qu'musicien, intermittent, tout ça, c'était compliqué (...) »

Le témoignage d'Henri [*amat / théâtre / 46*] a ceci d'intéressant qu'il évoque un autre aspect de la professionnalité qui n'est pas sans rappeler l'une des polarités décrites au sujet du clivage amateur / professionnel : l'activité libre *versus* l'activité pour le marché⁷⁷¹. Il explique :

« On m'en a beaucoup parlé [*de la professionnalisation, ndlr*], mais euh, j'estime euh, pas avoir l'exigence ou euh, voilà, les gens qui en font leur métier, ils en vivent, et ils crèvent de faim aussi, s'ils le font pas quoi. Et moi j'me, 'fin voilà, j'estime ne pas avoir les épaules pour faire ça. (...) J'ai, j'ai aussi ce grand espace de liberté dans l'amateurisme qui est de pouvoir choisir c'que j'veux faire. Et euh, de pas crever d'faim, hein. Parce que j'ai aussi un métier, euh, qui m'permet d'avoir

⁷⁷⁰ Buscatto, Marie. « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, op. cit., pp. 87-108.

⁷⁷¹ Eliot Freidson cité par Bureau Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.17.

du temps libre, et qui m'permit aussi de, de m'adonner à cette passion, sans, le... Les inconvénients. J'ai beaucoup d'potes professionnels, qui passent beaucoup d'temps dans l'administratif aussi, dans les réunions, et tout ça, et finalement, il s'avère des fois que j'fais, je suis plus souvent sur scène qu'eux quoi. C'est triste, mais...⁷⁷² »

L'observation de ces expériences difficiles protègent ainsi les amateurs ayant un jour été tenté par l'expérience professionnelle mais n'ayant finalement pas franchi le cap d'un sentiment de regret, et semble les conforter dans leur choix de l'amatorat. C'est ce qu'exprime Luc [*amat / fest-noz / 47*] :

« Y'a longtemps, ouais. Y'a longtemps, et puis, là pour le coup à cette époque-là je jouais beaucoup, mais en même temps, j'ai jamais eu le courage, et puis j'ai pas regretté parce que tous les copains qui sont intermittents galèrent quand même pas mal, j'en vois beaucoup qui actuellement sont en train de se recycler pour enseigner, tout ça, et puis y'en a beaucoup qui m'ont dit que j'étais dans une position privilégiée parce que je jouais que quand je voulais, et que ce que je voulais. Ce qui est vrai, en fait. »

Laurent [*amat / fest-noz / 49*] partage cette idée :

« C'est trop compliqué. Tous les gens qui sont autour de moi, en intermittence, ils galèrent, ils galèrent, surtout en musique bretonne, ou alors il faut avoir vraiment plusieurs cordes à son arc, ce qui peut le faire, hein, en percussions, pourquoi pas, taper un peu dans la musique française, musique actuelle, etc., mais... Ouais, j'y ai pensé à un moment, tout au début, au début, bah à 30 ans, quand j'ai redémarré, est-ce que je bascule ou pas, et puis non, j'ai bien fait de pas faire ! (rires) »

Ainsi, il semble que le *spectre de l'intermittence* évoqué au cours de la première étape de ce travail soit de taille à s'étendre au-delà de la nébuleuse professionnelle, en ce sens qu'il semble agir sur la nébuleuse amateur : les contraintes qu'il induit sont de nature à freiner les envies de professionnalisation et démontrent une fonction répulsive par laquelle les amateurs finissent par s'estimer plus chanceux que les artistes professionnels de leur entourage. Plutôt que la notion de creux ou d'infériorité fréquemment convoquée pour définir l'amateur⁷⁷³, c'est donc ici par le plein et la supériorité qu'ils décrivent leur relation à la musique ou au théâtre : Henri est « plus souvent sur scène » que ses collègues professionnels ; Luc joue non seulement « quand »

⁷⁷² Nous aborderons plus en détails les questions de liberté et rapport au marché dans le chapitre suivant.

⁷⁷³ Voir le premier chapitre.

il veut, mais il joue aussi « ce » qu'il veut, laissant supposer que ses collègues professionnels subissent des contraintes autant temporelles qu'esthétiques ; Pascal ne connaît aucun musicien « viva[nt] [sa] professionnalisation de manière positive »... Le clivage amateur / professionnel se manifeste donc à nouveau, mais ces témoignages racontent une inversion du rapport de force : si la comparaison s'opère toujours à l'aune du professionnel, sa situation n'est pas enviée par tous. Plus que la profession elle-même, ce sont les contraintes de l'intermittence qui semblent mettre à distance les rêves de professionnalisation : les amateurs sont heureux d'échapper à « l'épée de Damoclès » que représente le renouvellement annuel de l'indemnisation :

« Les intermittents ignorent la plupart du temps combien ils effectueront précisément de contrats le mois suivant, s'ils pourront réunir les fameuses 507 heures nécessaires à l'ouverture de leurs droits à l'assurance chômage avant l'épuisement du capital de 243 jours d'indemnisation, si l'association qui les a employés plusieurs fois cette année existera encore l'année prochaine... Faire l'expérience de l'intermittence, au sens de la pratiquer et d'en ressentir les effets, c'est donc évoluer dans l'incertitude tout au long de sa carrière professionnelle.⁷⁷⁴ »

En rien aveuglés par « les gains potentiels (...) spectaculaires » propres au « star system », les artistes amateurs semblent avoir intériorisé « la forte dispersion des revenus » des professions artistiques et le fait que « les rémunérations (...) plus faibles en moyenne que dans d'autres univers professionnels⁷⁷⁵ ». Éminemment conscients des difficultés matérielles avec lesquelles les artistes professionnels sont souvent amenés à se débattre⁷⁷⁶, et à travers elles, de la nécessaire démultiplication de l'activité, ils mentionnent ainsi d'autres réalités endogènes à l'intermittence rebutantes à leurs yeux. Sébastien [*amat / rock /35*] s'inquiète par exemple de la polyvalence nécessaire à la pratique musicale professionnelle, qui n'est pas sans rappeler la démultiplication de l'activité décrite au cours du second chapitre :

« Ça demande à être plusieurs métiers à la fois, faut plusieurs casquettes quoi, faut un métier de commercial, de communication, bah de création aussi, et puis maintenant, les gens ils veulent pas que de la musique, ils veulent du visuel aussi, donc... C'est tellement large en fait, la musique. C'est

⁷⁷⁴ Sinigaglia, Jérémie. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, *op. cit.*, p.105.

⁷⁷⁵ Cardon, Vincent, et Olivier Pilmis. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *op. cit.*, p.43.

⁷⁷⁶ Rappelons le second chapitre et la précarité convoquée comme signe d'appartenance au monde artistique.

hyper compliqué en fait, faut savoir faire plein de trucs, pour réussir à faire un métier. C'est vraiment compliqué. »

La lueur : facteurs de projection

« C'est ainsi que germa l'idée dans l'esprit de l'abbé Sennevilliers : fabriquer un petit poste de TSF, utiliser ses connaissances de sans-filiste amateur, et communiquer avec la France, il n'y avait au début, dans ce projet, il faut le dire, aucun souci d'héroïsme. Ce sont souvent les circonstances plus que votre volonté qui vous amènent à devenir un héros. »

M. Van der Meersch, *Invasion 14*, 1935, pp. 62-63.

La question qui anime ce travail est celle de la polarisation des statuts de pratique artistique et de leur pertinence. Tout au long des pages précédentes, les résultats tant statistiques que qualitatifs ont pointé vers des statuts protéiformes et vers des distinctions qui s'opéraient, le cas échéant, par la proportion plutôt que par la forme. Outre cette question globale, l'impossibilité d'une classification binaire se révèle à maints endroits, à l'occasion des questions posées lors des entretiens. Pour l'une de ces questions, nous avons effectivement tenté d'imposer un schéma de réponse binaire : *Diriez-vous que vous êtes musicien amateur par choix ou par obligation ?* La question visait à savoir si l'appartenance à la nébuleuse amateur était plutôt subie, ou plutôt choisie. Pourtant, le travail de codage a fait apparaître des degrés de réponse bien plus linéaires : les résultats indiquent bien les catégories « choisi » et « subi », mais trois autres nuances s'immiscent dans un intervalle que notre formulation ne permettait pourtant pas au départ. Il y a donc l'amatorat choisi, l'amatorat subi, et ce que l'on pourrait qualifier d'*amatorat intermédiaire*, son ambivalence s'inscrivant dans son intention.

Sur les trente artistes amateurs ayant fourni une réponse, ils sont quatorze à décrire un amatorat pleinement choisi : « c'est un vrai choix » pour Pascal [*amat / rock / 42*] ; « une vraie philosophie » pour Alain [*amat / fest-noz / 49*], justifié ainsi par Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] : « Non, par choix réel parce que je pense que... Si j'avais voulu,

c'est p'tet présomptueux de le dire, mais si j'avais voulu, j'aurais pu être pro. » À l'autre extrémité du *continuum*, ils sont quatre à regretter leur appartenance à la nébuleuse amateur. Chloé [*amat / théâtre / 29*] raconte une situation s'étant installée « par défaut, parce que... Un choix, non ! Moi si j'pouvais faire plus, je frai plus » ; Xavier [*amat / rock / 33*] « veut vraiment devenir pro » et Joachim [*amat / rock / 33*] estime s'être fermé des portes en misant sur un parcours universitaire engageant. À la question du choix ou de l'obligation, il répond :

« J'dirais par obligation parce que si les choses s'étaient passées autrement avant que j'envisage ce parcours professionnel et ces études, bah j'aurais foncé dedans quoi, j'aurais pas réfléchi. »

Les douze autres témoignages révèlent une relation plus ambiguë à l'amatorat. Entre le choix et l'obligation, Karen [*amat / théâtre / 58*] et Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] estiment qu'il s'agit d'« un peu des deux », pris en étau entre l'envie de se consacrer pleinement à leur pratique et les conditions de professionnalisation qui s'offrent à eux⁷⁷⁷. Joshua [*amat / rock / 33*] est le seul à associer les notions de compétence et de vivabilité :

« Ah bah par obligation parce que, j'ai pas le don qu'il faut. C'est p'tet 20% de don 80% de boulot pour y arriver mais, le, les 20% de don du départ j'les ai certainement pas, donc c'est par obligation, clairement, j'ai pas le niveau pour, voilà, et par choix comme j'te disais, parce que j'vois la précarité que c'est de vivre de son art, même si c'est certainement un accomplissement personnel et quelque chose de magnifique d'arriver à vivre de sa passion, je... J'trouve ça vraiment très dur, j'trouve ça plus dur que d'exercer un métier avec un cadre et un confort ouais. »

Les autres artistes témoignent de tergiversations régulières quant à leur statut de pratique, entre la possibilité du métier et la crainte de la précarité. Goulven [*amat / fest-noz / 43*] confie :

« Alors euh, j'me suis posé la question plusieurs fois, et euh, y'a eu des périodes où effectivement j'étais même au-delà de ce nombre de dates (...), oui j'me suis posé la question et puis finalement je suis resté euh, voilà je pense que c'était aussi à un moment donné d'ma vie où euh, bah, j'avais aussi besoin de stabilité quoi, euh, l'intermittence est difficile, l'intermittence elle est aussi un objectif compliqué, à la fois parce qu'on n'est pas aidés par les mesures gouvernementales, y'a une

⁷⁷⁷ Notons cette observation de Jean-Pierre Saez : « la moitié des *intermittents indemnisés* vivent avec un revenu de 1140 euros par mois. Moins que le SMIC, donc. » Saez, Jean-Pierre. « “De quoi chanter, de quoi rêver” », *op. cit.*, p.1.

certaine précarité qui existe et malheureusement c'est vrai qu'moi j'ai fait l'choix d'éviter cette précarité, j'me suis encore posé la question y'a pas très longtemps »

Cette ambivalence vis-à-vis de la profession (et en filigrane, vis-à-vis de l'intermittence) semble nourrir non pas un projet tangible de professionnalisation ultérieure, mais nourrir une lueur, un espoir de *ne faire que ça* un jour ou l'autre, même de manière ponctuelle. Le plus souvent, cette lueur s'accompagne d'une dimension temporelle : les artistes se résignent à l'amatorat *pour l'instant* mais estiment qu'une professionnalisation est envisageable *à terme*, ou semblent appeler de leurs vœux l'expérience ponctuelle d'une pratique artistique professionnelle. Un tiers des artistes amateurs rencontrés semble ainsi se tenir prêt à saisir toute opportunité professionnalisante qui se présenterait à eux. C'est ce qu'exprime Sébastien [amat / rock / 35] :

« Bah, au plus profond de moi, j'aimerais bien que ça évolue, maintenant je... Je pense que ça en restera là et que... Qu'on a encore des belles choses à faire mais que ça restera comme ça. Je n'en vivrai jamais (...) après bon, ben on s'éclate à le faire et c'est l'essentiel, mais au plus profond de moi, je... J'ai toujours cette p'tite lueur, j'me dis p't'être un jour, euh... On pourra en vivre ne serait-ce qu'un an, de faire que ça, et... Ça serait vraiment... Un rêve, mais voilà, ça reste un rêve. »

Par-delà le choix ou la contrainte, c'est donc plutôt la résignation qui se fait jour. Goulven [amat / fest-noz / 43] ne ferme donc pas à la porte à une éventuelle professionnalisation qui interviendrait « peut-être dans quelques années », voire « après, à la retraite ! (rires) » pour Jean-François [amat / théâtre / 47]. Ghislain [amat / fest-noz / 32] estime qu'elle « reste une des options et [il n'a] d'ailleurs pas dit [s]on dernier mot ». Pour Joshua [amat / rock / 33], l'expérience serait plaisante mais le spectre de la précarité le conduit à l'envisager comme nécessairement ponctuelle :

« (...) peut-être que si l'occasion se présentait, faire ça pendant un an, ça me déplairait pas, ça me déplairait même pas du tout, pourquoi pas, tout en sachant pertinemment qu'ce serait du provisoire parce que, parce que, euh, je, je sais pas pourquoi te dire, enfin comment t'expliquer ça, c'est pas que j'considère pas ça comme un métier, mais c'est qu'je sais la difficulté surtout, et la précarité de l'existence que ça génère, et vivre un temps comme ça, ça me dérangerait pas, j'ai déjà vécu avec très peu d'argent donc je sais c'que c'est, mais j'aimerais après aussi réussir à, j'apprécierais aussi (...) matériellement en tous cas, le retour à une vie plus confortable. Après, j'imagine que c'est très

enrichissant d'un point de vue rencontres et tout ça, pour ton, ton parcours, ton expérience, mais nan, pour un moment, pour un p'tit moment oui, mais en sachant pertinemment que à peine, que à peine t'auras le temps d'y goûter, ça s'arrête quoi. »

Ces témoignages ont ceci de notable que la perspective de la professionnalisation est toujours portée par une figure d'extériorité : Joshua l'envisage « si l'occasion de présentait » ; Valentin [*amat / théâtre / 41*] « ne dirai[t] pas non (...) si on [lui] fait une proposition » ; Joachim [*amat / rock / 33*] explique que « s'[il] avai[t] l'opportunité, bah ça [lui] plairait bien »... La professionnalisation doit donc se présenter d'elle-même, portée par un tiers que l'on imagine être un artiste professionnel cherchant à mettre en place un projet donné, un bureau de production ou un tourneur. C'est ici que peut se comprendre la notion de risque mentionnée par 14% du panel enquêté⁷⁷⁸ comme critère définitoire de l'amateur, étant alors perçu comme « celui qui ne prend pas de risque ». Un artiste amateur sur trois entretient donc un espoir plus ou moins vif et plus ou moins admis quant à la possibilité d'un jour *ne faire que ça*, mais la crainte de la précarité corrélée à cet espoir nécessite soit la ponctualité de l'expérience, soit son encadrement par un tiers qui permettrait de relativiser le risque économique. Là où Pierre-Emmanuel Sorignet évoque « le registre du fantasme destiné à faire écran à l'angoisse » entretenu par les lieux de formations à la danse contemporaine pour ne pas annihiler les vocations, les « informations plus funestes sur les réalités du métier⁷⁷⁹ » ne semblent ici pas inconnues des comédiens et musiciens amateurs qui façonnent leurs rêves de professionnalisation autour de cette composante.

La lumière : facteurs d'épanouissement

« *The best amateur has the skills of a professional but true professionals stay amateurs at heart.* »

Michael Kimmelman, The Accidental Masterpiece

⁷⁷⁸ Associée aux notions de sérieux et d'engagement. Voir le premier chapitre.

⁷⁷⁹ Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, *op. cit.*, p.114.

Au cours des entretiens, nous avons évoqué avec les enquêtés les éventuelles difficultés et frustrations qu'ils pouvaient rencontrer dans l'exercice de la musique ou du théâtre. Si nous présenterons le détail des réponses collectées dans le chapitre suivant, il semble opportun d'indiquer dès à présent que quatre artistes dont deux professionnels n'ont rien indiqué à cet endroit. Ils attribuent cette absence d'éléments de réponse soit à leur personnalité, comme Monica [*pro / fest-noz / 33*] qui explique ne pas être « quelqu'un qui s'attarde sur le négatif », soit à l'intensité des émotions positives induites par leur pratique, d'autant lorsqu'il est possible de s'y consacrer pleinement. C'est le propos de Gaëtan [*pro / fest-noz / 53*] :

« Nan, j'trouve que j'ai trop de chance. J'ai trop de chance, j'trouve que c'est... J'me le dis tous les jours même, tellement j'ai trop de chance de, j'ai trop de chance de faire ça. C'est incroyable, d'être musicien, j'ai trop de bol quoi. C'est presque de mieux en mieux même... »

L'étude des ressentis que véhicule le passage de l'amatorat à la profession ayant semblé un sujet important, nous avons interrogé les artistes professionnels de la cohorte quant à un éventuel changement de leur rapport à la musique ou au théâtre depuis leur professionnalisation. Ils sont 20% d'artistes professionnels à décrire un rapport à la pratique artistique « totalement intact », selon le mot de Jeff [*pro / fest-noz / 46*], convoquant notamment le registre d'une passion préservée pour raconter son expérience de la profession, comme le fait Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*] :

« c'est aussi tripal, c'est aussi tripal, euh, ça c'est, ça fait appel au même sens, au même... Nan, pour moi c'est pareil quoi, c'est pareil, j'la porte dans l'cœur pareil, je... Nan, j'lui donne tout c'que j'ai pareil, pareil, pareil. »

Florent [*pro / fest-noz / 38*] raconte un enrichissement permanent :

« (...) pour d'autres peut-être y'a une lassitude qui s'instaure, je sais que pour ceux qui jouent toujours la même chose, qui jouent toujours dans le même cercle de musique, il peut s'instaurer une sorte de lassitude, moi c'est pas le cas parce que j'ai la chance de voyager beaucoup et de pratiquer des musiques qui sont très très très différentes, et du coup à chaque fois je garde la fraîcheur en fait, c'est-à-dire que j'ai toujours autant de plaisir à faire, à pratiquer l'une ou l'autre musique. »

Cette approche affective de la pratique est alors de nature à relativiser la partition amateur *versus* professionnel et la binarité « for love or money⁷⁸⁰ » qui lui est régulièrement associée : la profession n'impose donc pas le passage entre une pratique « libre » exercée par plaisir à une pratique lucrative exercée « pour le marché »⁷⁸¹ puisque 20% des artistes professionnels rencontrés disent conjuguer pleinement passion et profession. Vincent [pro / théâtre / 42] explique :

« (...) du coup je m'interroge sur le fait, est-ce qu'il faut continuer, parler d'amateurs ou pas, parce que fondamentalement, je continue à être un amateur, c'est pas parce que j'suis devenu intermittent et professionnel que je suis plus un amateur, donc... Je, je suis pas, pour un clivage, entre la pratique amateur et la pratique professionnelle. »

Plus encore, il semble que l'exercice de la pratique en professionnel ne soit de nature à exacerber l'amatorat, compris dans son acception première à savoir l'exercice d'un goût qui s'érige en compétence. C'est du moins l'expérience que fait Lionel [pro / rock / 26] de la profession :

« Ça dépend des gens j'pense, mais en tous cas pour moi, le rapport à la musique n'a pas du tout changé, j'écoute autant de musique qu'avant voire certainement plus, et plus variée, mes goûts s'améliorent, ou en tous cas se précisent, non, j'pense pas que j'aime moins la musique qu'avant. Plus, certainement. »

Il est donc tout à fait possible d'être amateur dans la profession, comme l'indique Robert A. Stebbins dans le titre d'un article paru en mars 2021 dans *Leisure Studies* : « All Professional Athletes are Amateurs – They, too, Love Their Work⁷⁸² ».

⁷⁸⁰ Voir Nicholson, Helen, Nadine Holdsworth, et Molly Flynn. *For love or money? Collaborations between amateur and professional theatre in the Royal Shakespeare Company's Open Stages Programme*, Project Report, AHRC, University of Warwick, Royal Holloway University of London, 2016, téléchargeable ici : <http://littletheatreguild.org/wp-content/uploads/2017/01/For-Love-or-Money-Report-4.pdf>

⁷⁸¹ Eliot Freidson cité par Bureau Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.17.

⁷⁸² Stebbins, Robert A. « All Professional Athletes are Amateurs – They, too, Love Their Work », *Leisure Studies*, op. cit.

« Il en est aujourd'hui qui, sans doute, suivent encore Lamartine ; d'autres prolongent Rimbaud. Le même peut changer de goût et de style, brûle à vingt ans ce qu'il adorait à seize ; je ne sais quelle intime transmutation fait glisser d'un maître à l'autre le pouvoir de ravir. L'amateur *de* Musset s'affine et l'abandonne pour Verlaine. Tel, nourri précocement de Hugo, se dédie tout entier à Mallarmé. »

P. Valéry, *Variété* 3, 1936, pp. 34-35.

« Et les amateurs, ils ont une petite joie, un petit truc que des fois les professionnels n'ont plus parce que, parce qu'ils sont un peu tristounets, je sais pas tu vois... » Ce mot de Maryline [*pro / théâtre / 45*] laisse entendre que la professionnalisation de l'activité peut être source d'une altération du rapport à la musique ou au théâtre, qui seraient pratiqués de manière moins investie, moins positive ou moins sereine que ce qui a été décrit précédemment. Si pour Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] « la professionnalisation n'a absolument rien terni de la passion qu'[elle] entreten[t] pour le théâtre », 80% des artistes professionnels du panel confient que la professionnalisation n'a pas été sans effet sur le lien à la musique ou au théâtre, sans toutefois nécessairement remettre en cause la dimension affective ou positive qu'ils peuvent entretenir avec leur pratique. Anne [*pro / rock / 38*] raconte :

« Bah j'crois qu'on aime différemment, j'pense que c'est comme une relation de couple, au début c'est la passion, et après en fait ça se calme, et après y'a autre chose qui s'construit, et après ont dit oh, c'est tout c'qui m'permet d'aller-là, ah en fait la musique ça m'permet d'faire ça, ah en fait j'peux voyager avec la musique, j'peux voir plus loin dans l'monde, enfin voilà, ah si j'écris en anglais bah j'touche une autre population, parce que du coup ça devient international, parce que du coup ça, j'pense que l'amour se modifie, mais ouais, j'le vois pas moins fort, j'le vois plus mature ! Mature ouais. »

Pour d'autres, la dimension émotionnelle de la pratique peut s'avérer malmenée par moments, dans ce que décrit Louise [*pro / théâtre / 47*] : « parfois la flamme elle peut s'éteindre ». Maryline [*pro / théâtre / 45*] explique cet essoufflement par la lourdeur des cadres administratifs dans lesquels il faut s'inscrire pour évoluer professionnellement :

« Beh oui ! Beh oui, et celui qui va te dire le contraire, pfff ! J'y crois pas, très peu ! (...) Je crois qu'il y a quelque chose, il faut pas être amateur maintenant, c'est pas ça non plus, mais c'est

compliqué, de garder, cette liberté-là... Tu vois ? Mais y'a un truc qui... Tu fais pas pareil, parce que tu fais plus propre, déjà ! Tu fais de plus jolis dossiers. (...) Moi si je devais faire un dossier, je le ferai pas comme ça, je le ferai avec du papier craft, avec des dessins, avec des coutures, avec de la matière, tu vois... Mais non ! Donc y'a quelque chose que tu perds. »

Le préétablissement des normes administratives au sein desquelles il faut s'efforcer de rentrer semble véhiculer deux axes exacerbant le « désenchantement » pouvant survenir à l'aune de la professionnalisation. Le premier est celui de la pression administrative, Richard [*pro / théâtre / 39*] rappelant que

« la plus grosse cause de suicide (...) c'est les déboires administratifs, euh, et je pense que c'est assez juste. (...) , Mais c'est pas que ça, faut pas exagérer hein, c'est aussi le métier lui-même, quand on y est à fond, très exigeant en tous cas de mon côté, oui, on a du mal parfois à accepter certaines choses (...) c'est difficile, c'est quelque chose qui torture, qui empêche de dormir, qui voilà, la pratique-même est pas... C'est pas la fête quoi (...). »

Le second est un sentiment de perte de liberté se repère dans de multiples témoignages. Vincent [*pro / théâtre / 42*] l'attribue aux enjeux économiques qui influencent voire orientent les choix artistiques :

« Oui parce que, quand j'étais infirmier j'étais amateur, donc j'avais aucune pression, euh, économique, ou autre, et à partir du moment où il a fallu travailler pour un projet de compagnie, là effectivement l'enjeu n'est pas, s'est transformé, et puis j'avais moins de liberté, forcément. Euh, j'ai perdu une certaine liberté quoi. Par exemple, j'ai toujours monté des pièces avec 15 comédiens, comédiennes, euh, en étant amateurs, à partir du moment où je suis devenu professionnel c'était 2 personnes sur l'plateau, rien qu'ça ! Donc ça modifie énormément le rapport au théâtre, et puis y'a les aspects commandes, commandes de pièces, qui forcément changent quelque chose, mais qui m'intéressent, hein, en soi ! Mais ça, c'est pas les mêmes choix quoi, c'est pas les mêmes, c'est pas les mêmes prises de risques on va dire. »

Du côté des musiciens, Florent [*pro / fest-noz / 38*] estime que son rapport à la musique a « énormément » changé : si les enjeux économiques peuvent dicter les choix opérés quant au propos artistique et à la manière de l'incarner, ils peuvent aussi modifier la finalité de la pratique :

« Bah c'est à dire que quand on est amateur, enfin les amateurs ont la chance de pouvoir jouer pour eux, sans travailler pour quelconque projet que ce soit ou échéance... Ça c'est un luxe, parce qu'ils peuvent travailler leur instrument juste pour le plaisir de travailler l'instrument. Alors que nous des fois, c'est assez rare qu'on puisse juste travailler l'instrument et progresser, juste comme ça, c'est à dire qu'on a forcément quelque chose derrière, forcément un spectacle à travailler, ou un

enregistrement, et franchement c'est bien de jouer pour soi, c'est assez génial, les amateurs parfois ne se rendent pas compte de leur chance à ce niveau-là. »

Le fait que le temps de pratique soit nécessairement guidé voire dicté par une ou plusieurs échéances conduit Rodrigue [*pro / fest-noz / 41*] à se souvenir de ses années d'amatorat avec une certaine nostalgie :

« Alors euh, j'avoue qu'j'aimais bien, j'ai un bon souvenir, c'est quand même con, on regarde tout l'temps c'qui était dans l'passé, c'était bien et c'était mieux... J'adorais jouer d'la musique, et jouer d'la guitare en loisir. Et euh, j'me rends compte que, j'ai l'plaisir de jouer d'la guitare mais, ça a évolué, c'est plus la même chose, et j'adorais c'loisir-là. J'aimerais bien jouer d'la guitare en loisir, c'est con hein... »

Son témoignage n'est pas sans rappeler celui de l'ancien magicien professionnel Brian Miller, ayant été jusqu'à éprouver de la jalousie envers les magiciens amateurs et ayant déclaré « I missed loving magic⁷⁸³ », avant de revenir vers la nébuleuse amateur. Le témoignage de Gérald [*transi entrant / théâtre / 27*] illustre parfaitement l'éventuel recul émotionnel qui peut survenir lors d'une mobilité entrante :

« Alors, j'allais répondre oui bien-sûr. (...) en commençant une professionnalisation par rapport à quelque chose qu'on a toujours fantasmé, y'a forcément le rapport entre quelque chose qui a été rêvé et la réalité de la pratique, et puis tout bêtement le fait de passer de quelque chose qui est fait uniquement pour le plaisir, parce que moi je dis souvent que je viens du monde amateur, (...) donc y'a un truc comme ça purement ludique, de passer à ça devient son métier, y'a des impératifs de gagner son pain, tout simplement, de plein de choses, donc cette confrontation de quelque chose qu'on a fantasmé et la réalité et le monde amateur le monde professionnel, forcément arrivent les doutes, arrivent des choses comme ça, de ce genre-là, qui font qu'il y a forcément une sorte de léger désenchantement, mais très léger, et puis encore une fois c'est ce qui fait la beauté du parcours. »

Plus globalement, chacun de ces témoignages illustre une ramification émanant d'une même centralité : la diversification de l'activité inhérente à la course aux cachets (Rodrigue n'a pas le temps de jouer pour le plaisir car il doit toujours être dans l'anticipation de son renouvellement de droits, et doit donc mettre en place des projets

⁷⁸³ Miller, Brian. « Professional Amateurs and Amateur Professionals. How to avoid compromising your work as a professional », *Thrive Global*, 20 mai 2020, consulté le 12 février 2021, <https://thriveglobal.com/stories/professional-amateurs-and-amateur-professionals/>

dans l'instant pour le renouvellement à $n+1$, par exemple). Marc Perrenoud estime conséquemment que les artistes sont alors

« confrontés à la difficulté de construire ou maintenir une identité professionnelle (“écrivain”, “chorégraphe”, “musicien”) tant celle-ci est fragilisée par la démultiplication de l'activité. Les différentes façons de “faire le métier” que l'on doit combiner et la diversité du “faisceau de tâches”⁷⁸⁴ à accomplir viennent en quelque sorte saper de l'intérieur l'identification à une figure professionnelle idéale, celle de l'artiste vivant à la fois pour son art et par son art.⁷⁸⁵ »

Ce sentiment de lutte permanente pour toujours rester à flot du nombre de cachets nécessaires peut ainsi aboutir chez certains artistes à une forme de recul quant à la dimension vocationnelle⁷⁸⁶ de la pratique artistique professionnelle, débouchant parfois sur un « retrait » voire un « désengagement » quant à la musique ou au théâtre, provoqué notamment par « l'épuisement des forces » et « la concurrence » exercée par l'activité professionnelle sur « les autres sphères de la vie sociale⁷⁸⁷ ».

Le regret : facteurs de désengagement

« Le mal est un art à ne pas mettre entre toutes les mains. Trop d'amateurs encombrant la carrière... »

Eugène Cloutier, *Croisière*, 1963

« Et du coup, tout le côté plaisir que j'avais pu fantasmer sur ce métier-là n'a jamais été là. » Comme Jules [*transi sortant / théâtre / 45*], il a pu arriver au gré des entretiens, que les enquêtés fassent montre d'une certaine amertume voire d'une certaine peine en lien avec des transitions statutaires avérées ou non. C'est le cas de certains amateurs, qui regrettent de ne pas avoir franchi le cap de la professionnalisation. Martine [*amat / théâtre*

⁷⁸⁴ Renvoyant aux travaux de Everett C. Hughes pour qui « un métier est un faisceau de tâches » : Hughes, Everett C. *Le Regard sociologique*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1996, cité par Perrenoud, Marc, et Jérôme Chapuis. « Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, vol. 46, no. 1, 2016, pp. 71-82.

⁷⁸⁵ Perrenoud, Marc. « Introduction », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, op. cit., p.7.

⁷⁸⁶ Nous reviendrons plus en détails sur la notion de vocation au cours du neuvième chapitre.

⁷⁸⁷ Sinigaglia, Jérémy. *Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006)*, op. cit., pp.137-141.

/ 60] estime « être passée à côté » ; Éric [*amat / fest-noz / 59*] « [a] raté des marches » et Nicole [*amat / théâtre / 69*] s'avoue « aigrie » de ne pas avoir pu se consacrer pleinement au théâtre. Désormais pleinement engagé dans un processus de professionnalisation, Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] avoue comme elle être

« (...) devenu très très aigri dans le théâtre, dans le sens où c'est rare que j'aie vu un spectacle et que je sois pas frustré, parce que je pense que l'œil s'aiguise, et ouais j'ai beaucoup de frustration quand je vais au théâtre, enfin je juge jamais ce que font les gens, ils font ce qu'ils veulent parce qu'ils ont leur façon de le faire, mais moi ça me frustre parce que je comprends pas leur parti pris, ou je comprends pas qu'ils aient pas pris de parti pris, ou je comprends pas qu'ils se soient pas posé la question du sens de quelque chose (...) »

Si les trois premiers artistes mentionnés en exemple ont conservé leur attachement à la musique ou au théâtre en dépit des mobilités qui ont pu ou n'ont pas pu s'opérer, Louis expose une modification du rapport au théâtre survenu au fil de sa propre professionnalisation : son goût du théâtre a évolué à l'épreuve de la profession, au point qu'il ne parvienne plus à renouer avec ses primes émotions de spectateur, lesquelles ont pourtant contribué à sa démarche vocationnelle. C'est toutefois dans le cas des transitions sortantes que le goût originel ayant mué l'amatorat en profession est le plus chamboulé. Lorsque Margot [*transi sortant / théâtre / 34*] a entamé sa reconversion professionnelle afin de devenir professeure des écoles, elle a ainsi perdu tout intérêt pour le théâtre pendant un an, qu'elle retrouve néanmoins à présent :

« Ça a continué sans plaisir l'année dernière. (...) Bah ça, ouais ouais ça a pris un gros coup pendant l'année où j'étais à plein temps, l'année dernière. Et c'est en train de revenir hyper fort, donc j'suis très soulagée ! Parce qu'en fait, c'est pas mort quoi, c'est... Alors qu'j'avais peur, j'me suis dit, c'est fini en fait. En fait non ! »

Au-delà de la perte de plaisir, Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] est passé par une phase de rejet durant les premières étapes de sa reconversion :

« (...) y'a eu des étapes très claires, avec d'abord une partie rejet, quand j'ai arrêté, j'ai dit plus jamais de théâtre, plus jamais de spectacle, donc je voulais plus du tout en entendre parler, j'savais pas trop, mais j'ai postulé en tant que serveur dans un restaurant, 'fin... (...) Donc j'ai été en rejet pendant pas mal de temps, puis euh, une fois qu'au bout d'un an ça s'est calmé ce rejet, je suis revenu, après, par le biais d'un bilan de compétences, et du coup j'me suis aperçu que la régie était quelque chose qui me plaisait dans lequel j'avais des compétences, il fallait que je trouve un moyen de les exploiter après. »

Ces périodes de rejet semblent relever du temps du « deuil de la représentation de soi en tant qu'artiste⁷⁸⁸ » décrite par Pierre-Emmanuel Sorignet à propos des danseurs contemporains. S'il a aujourd'hui la charge de la technique dans un théâtre, Jules n'a au moment de l'entretien aucune envie de retrouver une pratique théâtrale propre. Il n'envisage en rien de reprendre le théâtre et préfère s'initier à la danse, « sans regret ni nostalgie », sentiments également étrangers à Gwendal [*transi sortant / fest-noz / 36*] qui n'éprouve « pas du tout » de manque quant à sa vie d'avant. Comme Jules, il a totalement abandonné la musique dont il ne joue plus du tout. Il envisage de peut-être monter un nouveau projet avec un cercle très restreint de proches, précisant que ce dernier serait exclusivement tourné vers la création : toujours à l'image de Jules, la perspective d'une pratique scénique le rebute. Il envisage « peut-être une ou deux représentations dans des restaurants » mais semble vouloir se tenir éloigné de la dimension scénique. Leur apparent rejet de la scène pose question : tous deux ont vécu des professionnalisations « fluides » et rapides, Jules précisant d'ailleurs n'avoir « pas joué longtemps en amateur ». Sans qu'aucun d'eux ne l'ait formulé ainsi, il semble toutefois pertinent d'interroger ce détachement : pourrait-il être une séquelle de la course aux cachets à laquelle l'un comme l'autre ont dû se livrer pour renouveler leurs statuts respectifs pendant près de vingt ans ?

Les artistes rencontrés ont effectivement souligné que leurs cachets se faisaient par le biais quasi-exclusifs des représentations : les répétitions ne sont presque jamais rémunérées, les éventuels passages en studio des musiciens ne le sont pas non plus systématiquement. Le statut se gagne donc principalement à l'épreuve de la scène et en fait une condition de l'accès à la profession, et au maintien dans cette dernière. Il se pourrait dès lors que la « sortie du métier » autorise une approche renouvelée de la pratique artistique, autorisant l'artiste à placer la focale à l'endroit où il le souhaite : l'écriture, la composition, la pratique collective, l'orchestration peuvent ainsi occuper l'espace quotidien de manière plus prégnante une fois les artistes affranchis des *dates* obligatoires. Au-delà de sa portée administrative et symbolique, l'intermittence témoignerait dès lors d'une portée artistique en imposant l'essentialité de la diffusion, étape subséquentement priorisée sur toutes celles que peut comporter le processus

⁷⁸⁸ Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *op. cit.*, p.114.

artistique. Cette approche permettrait de comprendre les reproches formulés par certains artistes à l'encontre de leurs pairs, Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] déplorant notamment le non-renouvellement des répertoires joués de certains groupes qu'il suit de longue date et leur non-nécessité d'y prêter attention, leur popularité leur assurant le renouvellement aisé de leur indemnisation et autorisant *a priori* des comportements peu acceptables :

« y'a des professionnels qui se renouvellent pas, qui ne font pas d'effort de répertoire ni de technique. Je préfère un groupe de petits jeunes qui en veulent, qui ont un bon niveau technique et qui sont créatifs, que voir un groupe éculé qui s'est pas renouvelé, et qui fait de la merde et qui monte bourré sur scène. »

La même colère se retrouve chez Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*], qui dénonce l'attitude de certains pairs et leur tendance à « gratter le lingot » de l'intermittence, selon la formule *a priori* consacrée :

« (...) en fait, nous en tant que professionnels, on bénéficie de l'intermittence dans un cadre originel qui était parfaitement défini, qui a été complètement dévoyé, qui était parfaitement défini au départ, c'est-à-dire permettre aux artistes d'être rémunérés dans les périodes de création où justement ils ne pouvaient pas bénéficier de rémunération sur scène (...) C'est qu'effectivement, l'intermittence qui sert à vivre à la cool quand on n'a pas de, quand on n'a pas d'concert parce que c'est pas la peine de trop s'fatiguer, ceci dit c'est de moins en moins l'cas vu la conjoncture actuelle, mais on en a tous connu comme ça... La fameuse expression des [*nom d'un groupe évoluant sur la même scène*], “gratter le lingot”, on sait bien c'que ça veut dire... ça, moi, ça c'est le principal excès que je dénonce en tant qu'professionnel, moi, j'ai toujours mis un point d'honneur à travailler (...) tous les jours. »

Assister à ce type de dévoilements du régime de l'intermittence apparaît dès lors comme difficilement supportable pour les artistes qui peinent à décrocher le statut ou qui l'ont perdu, d'autant qu'ils contribuent à ternir l'image du métier, déjà malmenée comme le montrent les délicates interactions de Margot et de Gwendal avec Pôle Emploi et avec les employeurs potentiels, déjà repérée par Claire Hannecart :

« (...) quelques représentations d'acteurs de terrain émanant de certains intermédiaires ou musiciens, dévalorisent le statut professionnel qui dégraderait le rapport authentique à la musique. C'est dans cette optique que l'on peut comprendre des affirmations comme la suivante proclamée par un intermédiaire associatif : “On aimerait trouver plus d'amateurs chez les professionnels”. Sous-entendant que certains musiciens perdraient le rapport passionné à leur musique du fait d'avoir acquis le statut professionnel. Une autre représentation péjorative du statut professionnel

consiste en la croyance selon laquelle la professionnalisation peut entraîner une baisse de l'innovation musicale par l'installation dans un statut rassurant.⁷⁸⁹ »

De son côté, Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] révèle elle-aussi un rapport au théâtre extrêmement malmené par sa reconversion subie :

« (...) j'ai plus joué depuis 2014, donc ça fait trois ans. (...) Parce que, bah toute l'époque Leclerc, Gifi, ça a été vraiment difficile pour moi de continuer à voir mes amis, continuer à jouer, aller au théâtre, entendre parler des prochaines créations de untel, moi j'suis sur tel projet, etc., de ne plus être nulle part, d'avoir l'impression que les portes de mon monde se refermaient sur moi, enfin en me laissant à la porte quoi, ça ça a été extrêmement compliqué à vivre. »

Son cercle amical s'étant construit sur la base de ses affinités théâtrales, son cercle proche la renvoyait sans cesse à un sentiment d'abandon, tant et si bien que la simple assistance aux projets menés par ses proches ou à ceux accueillis dans son nouveau lieu de travail lui était douloureuse, renvoyant à un sentiment tant de manque que d'exclusion. Son témoignage confirme donc la diversité des enjeux que masque le *statut* intermittent : Marie comme Margot évoquent un déficit de légitimité depuis qu'elles exercent un autre métier par ailleurs, y compris à des fonctions de transmission. Marie trouve ainsi éminemment complexe de devoir transmettre « sans être [elle]-même à l'épreuve du plateau », et Margot fait état d'une certaine propension au *tout ou rien* impliquant que le fait de ne plus vivre exclusivement du théâtre lui retirait sa qualité d'artiste :

« (...) ça a modifié mon rapport et ma sensation de légitimité, plein de choses ont été impactées, que j'suis en train de retrouver maintenant. (...) Ah j'm'étais dit, si j'deviens prof j'suis plus artiste, ça c'est la France quoi ! (...) Enfin tout le monde, quand j'ai dit, je vais enseigner, tout ça, fallait justifier ! Tout le monde disait : "ah bon, t'arrête le théâtre ?" voire : "tu renonces ?" Des choses comme ça. Donc ça a été un peu violent pour moi de m'dire, nan en fait, c'est un chemin, peut-être un peu alambiqué, mais... Mais ça continue pour moi. »

Ce que l'une et l'autre décrivent n'est pas sans rappeler le propos de Jean-Claude Kaufmann :

« Le cas inverse, c'est par exemple les intermittents du spectacle : un capital culturel important, et en même temps une position sociale fragile, voire dévalorisée, c'est-à-dire un regard critique sur eux-mêmes, qui vont devoir se battre pour construire une estime de soi, et qui en même temps

⁷⁸⁹ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., pp.86-87.

n'ont pas cet adossement que procurent les institutions. Ils sont totalement dans l'emballement identitaire, ce qui peut causer de grands dégâts psychologiques.⁷⁹⁰ »

La transition statutaire, quel que soit le sens dans lequel elle s'amorce, semble ainsi vectrice de forts enjeux émotionnels ayant trait aux questions d'estime de soi et d'identité, dans des « procédures de régulation des émotions négatives (...) délicates à mettre en œuvre.⁷⁹¹ » Il n'est ainsi pas si simple de reconnaître entretenir un certain espoir de professionnalisation, auquel les artistes pourraient rapidement se voir opposer par les proches « le sens des réalités », puisque « ce n'est pas un vrai métier », comme le formule l'entourage de Chloé [*amat / théâtre / 29*]. La dimension vocationnelle est donc parfois plus à l'abri si elle se cantonne au « jardin secret⁷⁹² » et à l'amatorat, et il n'a donc pas été si aisé pour les amateurs rencontrés de reconnaître l'existence de cette lueur le cas échéant, d'autant qu'elle pourrait leur assigner une étiquette de rêveur voire d'inconscient. La démarche de professionnalisation ne se raconte pas toujours plus aisément, chacun sachant le chemin sinueux. Si elle venait à ne pas aboutir, elle pourrait dès lors être « interprété[e] comme preuve d'une incompétence propre⁷⁹³ » par les artistes ayant tenté leur chance, qui préfèrent dès lors ne pas trop s'épancher sur la question d'autant que nombre d'entre eux doivent « faire leurs preuves » auprès de leurs proches qui n'observent pas nécessairement cette trajectoire professionnelle d'un bon œil⁷⁹⁴ : mieux vaut alors franchir le sas temporel au plus vite pour asseoir sa professionnalité aux yeux de l'entourage au moyen de l'obtention du *statut* devenu « “premier signal de l'insertion professionnelle” selon l'expression du sociologue Pierre-Michel Menger⁷⁹⁵ » voire critère de « certification professionnelle⁷⁹⁶ » pour Olivier Pilmis.

⁷⁹⁰ Kaufmann, Jean-Claude. « Devoir s'inventer », propos recueillis par Xavier Molénat, *L'Individu contemporain. Regards sociologiques*. Éditions Sciences Humaines, 2014, p.204.

⁷⁹¹ Sarrouy-Watkins, Nathalie. « Gérer l'échec et ses conséquences émotionnelles », *Learning from Entrepreneurial Failure. Emotions, Cognitions and Actions*, sous la direction de Dean A. Shepherd, Trenton Williams, Marcus Wolfe et Holger Patzelt, Cambridge University Press, 2016, publié dans *Entreprendre & Innover*, vol. 29, n° 2, 2016, p.32.

⁷⁹² Selon le mot d'Olivier Donnat dans « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux* 2009/1, *op. cit.*

⁷⁹³ Guéreau, Élie. « Retour à Lergnes. Les mobilités professionnelles contrariées de jeunes diplômées des Beaux-Arts », *Genèses*, vol. 122, n° 1, 2021, p.107.

⁷⁹⁴ 33% des artistes en transition font face à des situations de rejet de leur projet de changement de statut au sein de leur famille. Voir le troisième chapitre.

⁷⁹⁵ Menger, Pierre-Michel dans *Le Monde* du 25 novembre 2003, cité par Gourinchas, Bernard. « Le statut des intermittents », *Revue Projet*, vol. 280, n° 3, 2004, p.18

⁷⁹⁶ Pilmis, Olivier. « Protection sociale, structures marchandes et temporalité de l'activité. Pigistes et comédiens face à l'assurance-chômage », *Sociologie*, vol. 1, n° 2, 2010, p.219.

Lorsque la pratique professionnelle s'accompagne d'un certain désenchantement, il est également délicat de trop s'étendre sur le sujet : relativiser le métier-passion, avec toute la force symbolique qu'il induit, pourrait paraître inaudible à celles et ceux qui se démènent pour décrocher le statut. Le regret ne s'avoue pas plus facilement puisqu'il veut dire reconnaître une forme d'échec. Toutefois, la déprofessionnalisation comporte des retours intéressants, quoiqu'après une phase douloureuse : elle permet le recul et l'investissement dans la pratique par un autre biais, déconnecté de la nécessité de diffusion scénique, comme le confirment plusieurs des témoignages présentés ci-dessus. L'enjeu émotionnel, qu'il soit tributaire des évolutions statutaires ou non, s'appréhende néanmoins avec précaution : l'exercice de ce qui est communément admis et régulièrement décrit comme tel par les enquêtés⁷⁹⁷ comme une *passion* ne fait pourtant pas consensus. Non pas que la profession soit venue ternir ladite passion, mais parce que le lien à la musique ne s'est pas construit dans une approche affective. C'est ce que raconte Lisa [*pro / fest-noz / 43*] :

« Cette idée de la passion de la musique, c'est peut-être une des grandes différences justement de perspective entre certains amateurs et certains professionnels. (...) Moi je n'ai pas l'impression d'avoir une passion pour la musique. Du tout. Je sais pas si j'en ai jamais eu une. J'ai plutôt l'impression que la musique, elle est là. C'est tout. Et certains jours elle m'emmerde (...) Un truc par exemple qui surprend les gens, qui est très vrai chez moi et qui est vrai chez beaucoup de collègues, c'est à quel point on écoute peu de musique à la maison par exemple. Et ce qui est bizarre, c'est que c'est pas forcément que c'est toujours désagréable d'en écouter, c'est que des fois, je n'y pense pas. Je suis à la maison, et je me dis, ah mais en fait je pourrais mettre de la musique, et j'en mets pas. Voilà. (...) je n'irai certainement pas dire que j'aime moins ça qu'avant, mais j'ai pas une passion pour ça, c'est pas ça, c'est pas de cet ordre-là. »

Lisa semble ainsi relever de ce que Nicole Berthier a qualifié d'« exécutant[e] traditionnel[le] »⁷⁹⁸, située dans un « faire » musical généralement développé dans l'enfance qui inscrit la musique au rang d'habitude de vie, sans témoigner d'un investissement émotionnel important ou d'une logique vocationnelle forte. L'exécutant traditionnel se caractérise par sa moindre propension à écouter de la musique ou à se rendre en concert, se distinguant ainsi du « connaisseur » qu'elle définit comme le plus passionné des mélomanes, faisant de la musique « un élément essentiel à sa vie. » Nous

⁷⁹⁷ Voir le sixième chapitre.

⁷⁹⁸ Berthier, Nicole. « L'amateur de musique, une approche sociologique », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 8, n° 1, juin 1977, p. 25.

n'avons toutefois pas repéré au sein de la cohorte enquêtée de trajectoire affective allant « de l'amour de la discipline à la haine de la profession », dans un mouvement documenté par Élise Macaire au sujet des architectes⁷⁹⁹ ou par Brian Miller au sujet des magiciens⁸⁰⁰.

L'étude des mobilités statutaires, qu'elles soient en cours, en projet, fantasmées ou écartées met en lumière de nombreux points d'intérêts quant à la classification amateur-professionnel. Elle permet d'illustrer les premières manifestations d'un *Status Trouble* déjà pressenti au cours du troisième chapitre, lorsque l'analyse des axes de développement projetés par les artistes semblait indiquer un certain inconfort à évoluer dans l'indéfinition statutaire. Ce quatrième chapitre a donc permis de mieux comprendre cet inconfort : le *Trouble* est à la fois statutaire, monétaire et émotionnel. Statutaire, au vu des reluctances observées quant à l'annonce de son statut de pratique ou de celui des pairs : la mobilité est un processus aussi pluriel que silencieux, au point que l'on ne sache pas toujours identifier avec précision la nébuleuse d'appartenance d'un artiste. Monétaire, parce que la mobilité accroît les recours à des systèmes de rémunération informels exacerbant les situations de précarité et d'inconfort tant matériel que psychologique. Émotionnel enfin, puisque l'appartenance à un statut de pratique ou le chemin qui mène de l'un à l'autre s'accompagne de ressentis parfois contradictoires, notamment lorsque la nébuleuse de destination n'est pas si agréable qu'espéré.

Le *Status Trouble* trouve de plus un terrain favorable à son exacerbation dans les transitions statutaires puisque les formes et les émotions qu'elles induisent créent des zones de flou supplémentaires dans un univers déjà nébuleux. Le *Trouble* est donc aussi représentationnel, car il implique de réconcilier des schèmes *a priori* opposés. Comme indiqué au cours du premier chapitre, l'amateur et le professionnel sont perçus comme s'opposant sur les plans économique et qualitatif mais se rassemblant sous un même goût pour la musique ou le théâtre. L'étude de l'entre-deux démontre que ces approches ne sauraient être radicales : les allers-retours opérés tant par les artistes en transition que par les professionnels les plus fragiles ne permettent pas toujours d'*en vivre*, et nombre de

⁷⁹⁹ Macaire, Élise. « Des architectes dans le champ socioculturel », *Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, *op. cit.*, pp.161-173.

⁸⁰⁰ Miller, Brian. « Professional Amateurs and Amateur Professionals. How to avoid compromising your work as a professional », *op. cit.*

professionnels continuent d'en vivre en mobilisant les tactiques plus secrètes souvent pensées comme endogènes à l'amatorat ou à la transition statutaire. Sur le plan des ressentis, la dimension affective *a priori* commune à l'amateur et au professionnel peut également être soumise à rude épreuve non seulement parce qu'elle peut s'avérer fluctuante, mais aussi parce que ces fluctuations sont communes à tous les statuts de pratique. Artistes amateurs, professionnels et en transition sont tous susceptibles de connaître des phases d'élan véritable et des phases plus amères. Différents enjeux économiques, représentationnels, identitaires et affectifs se jouent donc dans un sas temporel dont la traversée peut s'avérer particulièrement longue, ou que d'aucuns doivent s'y soumettre à plusieurs reprises. C'est donc vers ces situations d'entre-deux permanentes ou presque que l'étude nous conduit à présent.

Chapitre 5 : Croiser

Formes et facteurs d'un rapprochement nébulaire

« I love mixing amateurs and professionals. »

Lasse Hallstrom

Nous avons vu plus haut que les mobilités statutaires pouvaient s'opérer sur le temps long : les artistes professionnels rencontrés font état d'une amplitude s'étirant de huit mois à cinq ans entre les premières démarches de professionnalisation et le « décrochage du statut ». Parmi d'autres, les trajectoires de Daniel et de Corentin, ayant opté pour une reconversion professionnelle après vingt ans de métier et poursuivant toutefois leur carrière artistique posent la question de l'approche binaire des pratiques artistiques : ce qui avait initialement été envisagé comme une situation temporaire, transitoire, ponctuelle est finalement devenue le *new normal*⁸⁰¹ de ces artistes, en une mutation du *sas temporel* en *sas situationnel*. D'autres témoignages pointent vers un questionnement semblable : la « course aux cachets » ne séduit pas la totalité de la cohorte, et certains artistes aspirant à *ne faire que ça* refusent toutefois de se plier à cette contrainte. Ils trouvent un équilibre via l'enseignement ou une activité professionnelle corrélée à leur scène d'exercice permettant de « garder un œil » ou « un pied » dans la musique ou le théâtre et espèrent décrocher à terme ce fameux « sésame » qu'est le statut intermittent, mais la prise de décision est moins marquée ou moins radicale : ils attendent le bon projet, le bon moment qui fera intermittence d'office sans trop s'en soucier. Ces postures permettent de relativiser non seulement le spectre mais aussi le poids de l'intermittence, dans un renversement sémantique intéressant : à la « course aux cachets » se substitue alors la non-course aux cachets, telle que formulée par Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*] : « En fait je ne cours pas après, ce que je veux c'est juste être payée pour ce que j'ai fait, et chanter un maximum. Si j'ai le statut tant mieux, si je l'ai pas tant pis. »

⁸⁰¹ Les Échos. « Sommes-nous entrés dans l'ère du "New normal" ? », *Les Échos*, 12 août 2010, consulté le 12 février 2021, <https://www.lesechos.fr/2010/08/sommes-nous-entres-dans-lere-du-new-normal-429532>

Ce cinquième chapitre s'attache donc à l'intermédialité « *horizontale* ou de *situation*⁸⁰² » : *il n'est plus ici question de cheminer entre les nébuleuses amateur et professionnel mais d'évoluer précisément à l'endroit où elles se rencontrent, détaillant les situations* où les artistes empruntent alternativement ou conjointement à l'une et à l'autre, entre intermédialité et hybridation, à la faveur d'un réel entre-deux statutaire qui ne se veut pas évolutif : il n'est pas ici question de quitter le *sas temporel* au plus vite : il s'agit plutôt de décrire le *sas situationnel* dans lequel certains artistes s'inscrivent de manière pérenne. Trois thématiques évoquées au cours des entretiens participent au dessin des contours de ce nouveau sas : la volonté de développement de l'activité artistique et les pratiques que la quête de progrès implique ; l'identification et la gestion des difficultés pouvant gêner ou entraver la pratique artistique ; la perception puis la sollicitation de l'entourage artistique. Ces trois volets de l'enquête permettent par ailleurs de poursuivre le travail amorcé au cours de l'étape précédente, qui cherchait à comprendre la nébulosité des catégories amateur et professionnel.

Des aspirations similaires : développer son activité

« There is no line of demarcation between the amateurs and the pros; everyone is using the same tactics and playing in the same arenas. The only thing that separates them is radio, but the artist doesn't control who goes to radio and who doesn't. »

Lupe Fiasco

Les axes développés jusqu'à présent ont parfois indiqué qu'amateur et professionnel peuvent être dissociés au moyen de leurs rapports différenciés à la musique ou au théâtre. Dégagé des contraintes qui pèsent (on l'a vu, parfois lourdement) sur les artistes professionnels, l'amateur est donc celui qui peut jouer librement et entretenir un rapport ludique à sa pratique artistique qui, sans être dénué d'une exigence qui lui est souvent reconnue, se démarquerait par l'absence de risque⁸⁰³. Sa subsistance économique

⁸⁰² Merle, Anthony. « De l'inclassable à "l'espace d'espace" : l'intermédialité et ses enjeux en géographie », *op. cit.*, p.89.

⁸⁰³ Voir en premier chapitre les définitions de l'amateur faites par les artistes rencontrés, entre distinction par le risque et revendication de la compétence de l'amateur. Voir également, en troisième chapitre, la conviction des artistes professionnels quant à l'attribution du terme artiste aux amateurs.

ne dépendant pas de son activité, il serait donc plus à même de produire et/ou de créer comme bon lui semble (quoique dans des temps fort restreints puisqu'il travaille le plus souvent par ailleurs) sans avoir à se soucier de la réception qui sera faite de ses productions puisque que contrairement au professionnel, il n'a pas à se préoccuper ni du marché, ni de son insertion dans des réseaux particuliers. Antoine Hennion a déjà relativisé cette périphérisation des artistes amateurs, en raison d'abord de la position centrale qu'ils occupent dans l'écologie de la musique :

« (...) la position de l'amateur ne lui est donnée qu'à condition qu'il reste dans l'ombre. C'est le paradoxe de cette figure, toujours définie en creux : non professionnel, simple réceptacle de l'œuvre, ou pauvre technicien qui mutile son art ; son empire se mesure à sa discrétion. Mais (...) son pouvoir sur la musique n'a jamais été si grand et, loin de redonner, avec le mélange caractéristique de condescendance et de nostalgie qui accompagne ces réhabilitations ambiguës, la parole à un marginal repoussé sur les franges du marché et de la technique modernes, l'analyse de l'amateur va nous ramener, par les détours parfois les plus inattendus, au cœur de la réalité présente de la musique : il en est le principal objet et donc, pour l'analyste, le meilleur révélateur.⁸⁰⁴ »

Les résultats présentés au cours de la première partie de ce travail indiquent néanmoins une diversité très marquée des profils au sein de ces deux grandes catégories : la pluralité des manières d'être amateur ou professionnel laisse ainsi imaginer des réalités moins polaires quant aux motivations des artistes. Nous verrons par ailleurs en troisième partie que les motivations avancées par les personnes enquêtées sont très variées, et ne relèvent pas exclusivement d'un attachement artistique puisque des facteurs relationnels et personnels entrent également en jeu. En proportions, les motivations d'ordre artistique sont systématiquement devancées par les motivations d'ordre personnel ou relationnel, qu'importe le statut, la discipline ou l'esthétique des enquêtés⁸⁰⁵. Les amateurs ne sont donc pas *uniquement* mus par une pratique artistique autotélique, et les professionnels ne sont pas *uniquement* les exécutants d'un art régi par les lois du marché et du travail. Les travaux de Géraldine Bois au sujet des auteurs les moins reconnus explique que la non-affiliation à de prestigieuses maisons d'édition

⁸⁰⁴ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, op. cit., p.43.

⁸⁰⁵ Voir le neuvième chapitre.

« les contraint à prendre en charge la commercialisation de leurs livres (...) donn[ant] à voir une manière particulière d'exercer le métier d'écrivain, alliant pratiques purement créatives et pratiques plus hétéronomes, car liées à des intérêts matériels et économiques.⁸⁰⁶ ».

Les pages qui suivent proposent donc d'étudier le cloisonnement amateur / professionnel au regard de cette dichotomie entre préoccupations d'ordre artistique et préoccupations d'ordre matériel et économique qui affluent (du moins en l'absence de relation stabilisée avec des intermédiaires dédiés⁸⁰⁷), et dont nous verrons que la conjonction œuvre au rapprochement des nébuleuses.

Penser la stratégie

« Si Henriette ne dessine pas, dit Madame Gérard, elle pourra nous faire un peu de musique.
– Oui, dit l'abbé, mademoiselle a un talent si suave !
– Un talent d'amateur de premier ordre, reprit le président brusquement. Un talent suave, cela ne classe pas. »

L.-É.-E. Duranty, *Le Malheur d'Henriette Gérard*, 1860, p. 183.

« When you turn your passion into your profession, it changes from something you *get* to do into something you *have* to do. And this inevitably leads to compromise.⁸⁰⁸ »
Ce propos de Brian Miller nous a conduit à nous tourner vers la notion de compromis qui permettrait d'allier objectifs artistiques et objectifs matériels. Puisque nous avons identifié en première étape que la rémunération du travail artistique se faisant essentiellement par la rétribution des représentations scéniques, nous avons dans un premier temps souhaité interroger les éventuelles répercussions de la dimension scénique quant au choix puis au façonnement du répertoire. Pour ce faire, nous nous sommes inspirée de l'ouvrage *Rites, code et culture Rock : un art de vivre communautaire* de Bertrand Ricard, qui explique que lorsque les formations sont identifiées et reconnues

⁸⁰⁶ Bois, Géraldine. « L'investissement des auteurs peu reconnus dans les tâches commerciales : une manière d'être écrivain », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, op. cit., pp.12-13.

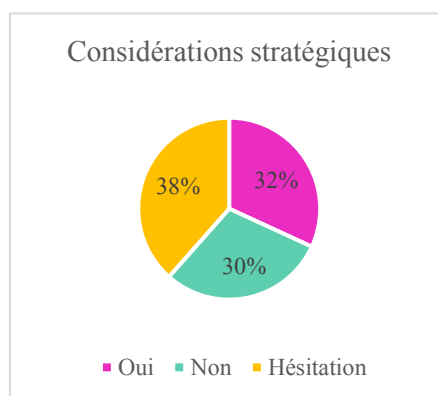
⁸⁰⁷ Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier et Olivier Roueff. « Les intermédiaires sur les marchés du travail artistique », *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2011, pp.221-242.

⁸⁰⁸ Miller, Brian. « Professional Amateurs and Amateur Professionals. How to avoid compromising your work as a professional », op. cit.

pour leur travail musical, elles doivent opérer un choix artistique susceptible d'avoir des répercussions quant à la poursuite de leur carrière :

« En effet, une fois reconnus par le milieu et leur musique diffusée à grande échelle, les “combos” ont le choix. Soit, ils abandonnent ce qui a fait leur renommée pour trouver d'autres références esthétiques plus secrètes, moins “visibles”, soit, ils s'enferment dans une logique “commerciale” et se limitent à reproduire indéfiniment la musique qui leur a permis d'atteindre les sommets, quitte à perdre l'estime des autres musiciens.⁸⁰⁹ »

Aussi catégorique qu'elle puisse paraître, nous avons choisi de présenter cette citation de Bertrand Ricard aux artistes rencontrés, indépendamment de leur statut de pratique, en leur demandant si elle leur évoquait quelque chose, si elle pouvait éventuellement faire écho à des considérations d'ordre tactique voire stratégique qu'ils auraient pu avoir au cœur de leur propre



parcours afin de développer leur pratique musicale ou théâtrale. Nous sommes néanmoins consciente du risque de biais inhérent à cette question : la part éventuelle de stratégie à l'œuvre dans la prise de décision peut être plus ou moins consciente, plus ou moins perçue comme stratégique, et plus ou moins assumée le cas échéant. Si les résultats obtenus se répartissent plutôt équitablement entre présence et absence de considérations stratégiques, les artistes rencontrés sont aussi 38% à avoir des difficultés à se positionner quant à cette question : si au prime abord ce taux de non-réponse peut paraître important et dommageable quant à l'analyse ici menée, il est toutefois révélateur puisqu'en ne réfutant pas frontalement l'idée-même de stratégie, les artistes concèdent qu'elle puisse éventuellement survenir. 70% des artistes rencontrés semblent ainsi sinon engagés, du moins ouverts à des considérations dépassant le modèle de « l'art pour l'art » et susceptibles de prendre en compte des facteurs extérieurs à lui dans ses productions artistiques, s'attachant au « beau » sans renier « l'utile⁸¹⁰ ».

⁸⁰⁹ Ricard, Bertrand. *Rites, code et culture Rock Un art de vivre communautaire*, Paris : L'Harmattan, 2000, pp.19-20.

⁸¹⁰ Selon la doctrine de Théophile Gautier. Voir les ressources mises à disposition par l'Université de Lausanne : <https://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/les-paradoxes-de-lart-pour-l.html>

Les mots de Bertrand Ricard ne trouvent aucun écho chez 30% des personnes interrogées au cours de l'enquête de terrain, qui y réagissent avec plus ou moins de virulence. À titre d'exemple, Charles [*amat / théâtre / 52*] place la focale sur le plaisir qu'éprouve sa troupe à faire du théâtre, et à en faire ensemble, ce qui prime sur toute autre considération et ne laisse de place à aucun raisonnement plus orienté :

« On fait c'qu'on a envie de faire. Après ça plaît ou ça plaît pas, on est acceptés ou on n'est pas acceptés, on propose et ils disposent, mais ça, ça engendre pas de frustrations parce qu'on sait qu'on, qu'on fait ce qu'on a à faire, et qu'on tourne, et qu'on se retrouve, tout simplement. »

Virgil [*transi entrant / rock / 28*] explique lui aussi préférer se tenir à l'écart de ce type de stratégie, refroidi par l'expérience malheureuse de groupes qu'il affectionne dont le propos artistique semble avoir été guidé par des influences extérieures⁸¹¹ :

« on a vu des groupes qui l'ont fait et qui ont perdu, qui ont gagné des fans derrière, et qui en ont perdu (...). On a senti que y'avait une influence derrière, et je suis presque certain que c'était même pas de leur voulu à eux. »

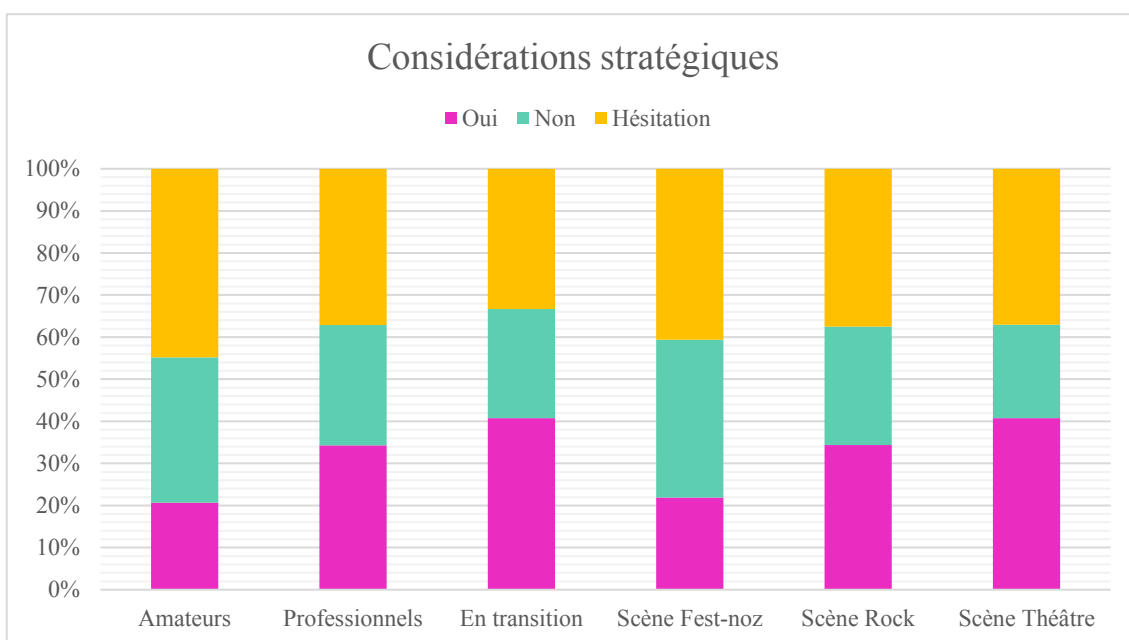
Greg [*pro / rock / 37*] a une réaction plus catégorique : il refuse de se projeter dans ce type de raisonnement, qu'il juge délétère :

« J'pense qu'une des pires des choses qu'on peut faire, qu'on soit, soit artiste soit maison de disques ou etc., c'est de prétendre savoir ce que veulent les gens. C'est une énorme erreur, c'est ce qui a fait que l'industrie du disque est devenue ce qu'elle est devenue aujourd'hui par rapport par exemple aux années 60 où c'était des mecs qui y connaissaient rien, des gros industriels à cigare qui disaient “bon, on va les sortir, sait-on jamais, c'est p'tet de la merde mais p'tet ça va marcher”, et du coup c'était tellement random qu'il y avait plein de trucs hyper intéressants, enfin bon bref, et les problèmes, ça a commencé à merder le jour où y'a un mec en costard qui a dit “nan nan nan, attends, moi j'sais c'que veulent les gens, c'est ça, boum, voilà”. Donc moi j'te dirais, j'fais partie de 3 formations qui ne se posent absolument pas la question, de ce que veut leur public, mais après voilà, des fois c'est en phase, et puis des fois c'est moins en phase, mais ceci dit, pour un groupe comme [nom de sa formation], qui a fait des albums, des grands écarts artistiques, ça a jamais perdu le cœur du public, qui a pu être dérouté mais bon voilà, ça tend jamais vers zéro si tu veux. »

Greg évoluant en qualité de professionnel et Virgil étant en voie de professionnalisation, on comprend donc que la mise à distance des réflexions d'ordre plus

⁸¹¹ Cette influence peut être celle des publics mais aussi celles des intermédiaires pouvant accompagner les groupes dans leur développement : label, bureau de production, éditeur, diffuseur...

ou moins tactiques n'est donc pas l'apanage des seuls amateurs ayant conquis une certaine liberté de propos artistique sur les contraintes du marché, comme le montrent les résultats ci-dessous :



La nébuleuse amateur est bien celle où les réflexions d'ordre stratégiques sont les moins fréquentes (ils sont 35% à dire ne jamais s'en soucier) mais cette posture se retrouve également chez les artistes professionnels (28%) et en transition statutaire (28%). Les divergences statutaires s'expriment néanmoins en deux points : l'indécision des artistes amateurs (ils sont 44% à éprouver des difficultés à se positionner), et la plus forte prédisposition des artistes en transition à imaginer des procédés stratégiques (40%, soit 6% de plus que les professionnels et 20% de plus que les amateurs), dans un écart qui se justifie par les motifs exposés dans le chapitre précédent. Le prisme disciplinaire et esthétique affiche des résultats statistiquement semblables à ceux du prisme statutaire, la moyenne des étendues y étant de 12% contre 14%, la scène fest-noz et la scène théâtre se distinguant toutefois par des réactions différenciées : les musiciens de fest-noz sont plus réfractaires au compromis (37%) que les comédiens (22%). Il semble donc que la dimension potentiellement stratégique qui pourrait être requise par une pratique artistique en développement ne puisse être plus exclusivement rattachée à un héritage statutaire ou sectoriel, les deux prismes présentant des résultats relativement uniformes qui œuvrent au rapprochement des nébuleuses plutôt qu'à leur séparation.

Cette question portant sur d'éventuelles formes de stratégie a généré une certaine surprise chez certains interrogés : puisqu'évoluant en amateur, ils se sentaient par principe ou par définition exempt de toute considération stratégique, en accord avec la notion de liberté artistique qui caractérise l'amateur pour 10% du panel enquêté, cumulativement ou non avec d'autres critères définitoires⁸¹². Sébastien [*amat / rock / 35*] explique ainsi :

« Bah j'pense que si on, si c'était mon métier en fait, on... Y'a deux possibilités en fait : c'est soit on est amateurs et donc on fait vraiment c'qu'on aime sans trop calculer quoi, sans trop calculer, sans avoir de préjugés vu que de toutes façons si quelqu'un nous dit, "bah ça nous plaît pas", on n'est pas payés pour le faire ni rien, donc on fait c'qu'on aime, point. Mais si j'étais professionnel, je verrais différemment, vu qu'à partir du moment où on est professionnel, ça veut dire qu'on en vit, faut pouvoir manger, donc j'essaierai de faire c'que j'aime mais en essayant de calculer un p'tit peu c'qui marche et en essayant... »

Pourtant, cet effet de surprise s'est également retrouvé chez certains artistes professionnels, ayant pu sembler quelque peu offusqués que l'on puisse envisager un quelconque compromis artistique de leur part, à l'image de Gilles [*pro / fest-noz / 53*] :

« Eh bah non, absolument pas, je n'ai jamais fait ça ! (...) quand je joue pour gagner 50€ ou 40€ avec [nom d'une de ses formations] ou [nom d'un artiste qu'il accompagne], c'est parce que j'aime, c'est mon métier, et c'est pas du tout de l'alimentaire, c'est par amour de la musique que je joue avec ces gens-là. Je ne signerai pas un contrat pour jouer avec un groupe qui ne me plaira pas. (...) Y'a des grands groupes, bien connus qui font soit disant de la musique traditionnelle, s'ils me proposent un contrat, je dis non. J' préfère aller jouer au bistrot avec mes amis. (...) »

Le rejet de l'économique à la faveur de l'artistique peut donc être exprimé au cœur de chaque statut de pratique. D'autres, ayant comme lui fait le choix d'une fidélité totale à leurs ambitions artistiques annoncent tantôt avec humour, tantôt avec amertume, regretter de n'avoir pas été plus attentifs à ce type de considérations. Marilyne [*pro / théâtre / 45*] annonce en réponse à notre question :

« Bah c'est pas que j'me la suis posée, c'est que je l'ai vécue ! (...) Mais je le paye. Bah oui parce que moi j'ai fait un carton avec [titre de son premier spectacle], j'étais très jeune, très jeune, quand même, j'avais 32, 33 ans, j'sais plus, j'ai fait un carton, c'est un spectacle qui continue à vivre, j'ai fait plus de 400 dates, donc j'aurais dû faire la même chose. Qu'est-ce que j'aurais dû faire à ce moment-là ? M'entourer de gens pour m'accompagner, faire Avignon, refaire un deuxième

⁸¹² Voir le premier chapitre.

spectacle autour de cette façon d'agir, plutôt que de... Voilà, avec un metteur en scène et un auteur plutôt à la mode qui euh, qui m'accompagnent dans cette dramaturgie (...) C'était ça. J'ai pas fait ça. Je suis sortie du plateau et j'ai dit : "je pense". (...) Je le paye encore aujourd'hui, c'est pas grave, c'est pas grave, mais, c'est clair, il a raison, il a raison [Bertrand Ricard, *ndlr*]! Après c'est pas forcément mieux la deuxième option, on n'est pas plus loyal, plus mieux (...) Peut-être que moi, je suis très fière d'être toujours restée entière. Voilà. Je me suis un peu vendue, mais j'ai toujours fait c'qui était important pour moi (...). »

Joseph [*transi sortant / rock / 69*] a lui aussi connu un fort succès en début de carrière, et semble regretter quelque peu de n'avoir pas poursuivi dans l'entretien de ce répertoire :

« Ah ben oui oui, bien-sûr oui, ouais ouais ! Dans les années 70, j'ai eu un morceau qui marchait très bien, il était dans les jukebox partout, (...) j'aurais pu en profiter, eh ban non, j'ai arrêté de chanter la chanson en question. Parce que, ils demandaient que ça ! Et j'disais, mais non, j'ai fait autre chose depuis, je fais d'autres choses, écouter les autres choses aussi, mais c'est complètement idiot, j'aurais pas dû faire ça. (...)

Deux musiciens de fest-noz ayant auparavant exercé en qualité de professionnel, bénéficiant alors tous deux du régime de l'intermittence du spectacle, font le même constat que Marilyne et Joseph, mais s'amuse de leurs situations respectives. Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*], devenue infirmière mais continuant à chanter et espérant reconquérir l'intermittence tôt ou tard, et Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*], en formation dans les métiers du bâtiment, plaisantent : la première souhaiterait « un stage Afdas en stratégie » pour « être moins dans la merde », là où le second raconte :

« Ouais ouais... Bah j'en sais rien parce que ça a jamais vraiment marché pour moi ! (rires). J'suis pas un mec qui est célèbre ! (...) Moi j'ai jamais accepté, y'a des trucs que j'ai refusé d'jouer, (...) j'ai toujours fait selon ma conviction personnelle, j'ai jamais cherché à faire d'la musique pour qu'ça marche, parce que, parce que c'est vraiment pas ma nature. Et la preuve, c'est tellement pas ma nature qu'en fin d'compte j'ai jamais fait de trucs qui marchent ! (...) »⁸¹³

⁸¹³ Le fait que les trois derniers musiciens cités soient des artistes en transition, quittant la pratique musicale comme activité professionnelle au profit d'une activité menée en amateur, n'est *a priori* pas corrélé à cette absence de stratégie dont ils font part. Leur choix de quitter la nébuleuse professionnelle s'est basé sur des contraintes familiales : une mère célibataire ressentant le besoin d'une plus grande stabilité financière que ce que le recours au régime de l'intermittence ne pouvait lui offrir, un père de famille dont la conjointe ne supportait plus les compromis qu'il devait faire pour vivre de son activité et les répercussions de ces derniers sur les finances et le rythme de vie de la famille, et un artiste ayant sollicité une retraite anticipée qui continue de se produire de manière irrégulière, se concentrant plutôt sur une action d'auteur-compositeur à cause d'une santé fragile.

Si ces artistes se sont positionnés de manière très aisée et spontanée, ils sont aussi 38% à avoir avancé des réponses particulièrement hésitantes : la part de propos très nuancés ou hésitants est non seulement majoritaire par comparaison aux réponses plus directes, mais elle est aussi plus prépondérante pour cette question que pour toutes les autres. Si elles peuvent être le reflet des biais identifiés plus haut, ces hésitations peuvent aussi correspondre à des désaccords vécus au sein des groupes ou troupes pour les interrogés ayant une pratique collective, rendant la réponse plus délicate. C'est le cas d'Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*], qui joue dans un groupe composé de cinq musiciens se projetant chacun différemment quant à la poursuite de leur aventure musicale :

« Peut-être pas, euh, ouais... J'dirais que la stratégie elle diffère selon les membres du groupe, c'est-à-dire que certains disent, bah voilà, faut créer du nouveau répertoire, faut diversifier, faut changer les couleurs, faut prendre des cours, faut... Et y'en a d'autres, plus sur la réserve (...) en ce moment les confrontations au-delà de la musique c'est surtout le côté humain, certains veulent en vivre et s'investissent, et sont à fond dedans, et y'en a d'autres qui veulent pas forcément et du coup qui, qui mettent moins du sien et... Sont moins attentifs aux exigences des autres, c'est surtout ça les tensions actuellement (...). »

Les propos d'Enzo montrent que des aspirations divergentes au sein d'une même formation peuvent influencer directement sur l'activité artistique et notamment sur le répertoire, selon que ses membres nourrissent ou non une volonté de professionnalisation. Dans le groupe d'Enzo, les partisans d'une carrière menée à titre professionnel militent pour une diversification du répertoire et le développement de leurs compétences techniques, là où les partisans d'une carrière menée en amateur restent plus en retrait et sont moins enclins aux évolutions. Les mêmes dissensions s'observent dans la formation de Luc [*amat / fest-noz / 47*], qui estime que la tension autour du renouvellement du répertoire telle que décrite par Bertrand Ricard est une question qu'ils se posent

« (...) beaucoup maintenant, c'est-à-dire qu'on est en train de préparer un disque là, et j'ai pas envie de faire c'qu'on sait déjà faire, donc j'essaie de proposer des choses différentes, mais c'est compliqué, parce qu'il y a une inertie de groupe quand même assez forte, tout le monde n'est pas toujours d'accord, donc il faut se bagarrer, il faut discuter, c'est épuisant (...). »

Si les mêmes débats animent les groupes de Luc et d'Enzo, le statut de pratique des membres ne semble pas induire de positionnement précis quant à l'éventuelle évolution du répertoire joué. Ainsi, c'est Luc, seul amateur d'un groupe composé par ailleurs de

cinq musiciens professionnels, qui œuvre à la diversification du répertoire et peine parfois à convaincre ces derniers.

Construire sa carrière artistique semble donc pouvoir engager le recours à des techniques de développement de l'activité données, y compris lorsqu'elle s'envisage en amateur : son « désintéressement absolu⁸¹⁴ » est donc moins catégorique que ce à quoi les représentations qui l'entourent pouvaient permettre de s'attendre. Comme l'indique Flore Augereau dans ses travaux sur la professionnalisation des comédiens, « cet impératif de désintéressement personnel est toutefois à relativiser, car s'il résulte en partie de la philosophie kantienne, il est également l'héritage d'un imaginaire issu de la littérature romantique.⁸¹⁵ » De la même manière qu'il a été possible de conclure au creux de chacun des chapitres précédents à une pluralité des faire et des dire, les réactions faites à l'annonce de la citation de Bertrand Ricard tendent à démontrer la pluralité des motivations qui sous-tendent l'activité musicale ou théâtrale⁸¹⁶. Sans entrer dans leur étude précise à ce stade, la diversité des postures permet de rejeter la « sélectivité des ambitions⁸¹⁷ » au profit de leur hiérarchisation⁸¹⁸, dans l'analyse comparée des thèses de Roger Caillois et Jacques Henriot à laquelle se prête Flore Augereau quant à la notion de jeu qui sous-tend l'art musical comme théâtral. De la même manière que le jeu peut souffrir des motivations autres que lui-même qui « ne sont pas à bannir tant qu'elles lui sont subordonnées », la pratique de la musique ou du théâtre pourrait également tolérer la conjonction de l'activité *libre* et la volonté d'insertion dans un *marché*, ou du moins, sur une scène, d'autant que nous verrons que cette accumulation des intentions « n'[a] pour but essentiel que l'activité elle-même.⁸¹⁹ »

Notons qu'à nouveau, l'analyse statistique empêche de conclure à une matérialisation forte de la frontière entre amatorat et profession puisque différentes typologies de pratique se repèrent au sein de chaque nébuleuse. L'amateur n'est pas

⁸¹⁴ Minot, Paul, dans l'introduction de Redon, Gaëlle. *Sociologie des organisations théâtrales*, op. cit., p.19.

⁸¹⁵ Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, op. cit., p.35.

⁸¹⁶ Nous en présentons le détail au cours du neuvième chapitre.

⁸¹⁷ Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, 1967 [1958], p.35.

⁸¹⁸ Henriot, Jacques. *Le jeu*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983 [1969], p.16.

⁸¹⁹ Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, op. cit., p.87.

étranger par essence aux perspectives de développement, et le professionnel ne s'aligne pas par principe sur les évolutions du marché, d'autant que les regards rétrospectifs produits par les enquêtés à propos de la hiérarchie de leurs intentions passées peuvent s'appréhender comme une relativisation de la doctrine de *l'art pour l'art*. Comme l'indique Pierre-Michel Menger, l'insistance contemporaine et romantique sur l'idéologie du désintéressement est aussi un moyen de justifier voire de masquer la faible (ou absente) rémunération des emplois artistiques :

« L'argument de la composante non-monnaire du revenu des artistes peut aisément dériver vers l'enchantement idéologique du travail artistique, et vers le désenchantement radical des sociétés qui en contrarient le libre déploiement. Qu'advient-il en effet lorsque ce n'est pas le profil moyen des rémunérations attendues au long de la carrière professionnelle qui est pris en compte, mais, comme il est fréquent dans la perception courante de la condition des artistes, le niveau de rémunération modal, relevé dans la strate de la population où les effectifs sont les plus nombreux ? Comme la condition de cette majorité relative d'artistes apparaît généralement très médiocre, il faut leur imputer des préférences et des capacités telles qu'ils semblent motivés quasi exclusivement par des considérations non pécuniaires, ou, en d'autres termes, qu'ils acceptent de tout sacrifier à l'exercice de leur art et aux satisfactions souveraines qu'il sera réputé leur procurer.⁸²⁰ »

Qui plus est, Bernard Blandin montre que la relation entre un sujet et un objet doit toujours s'inscrire dans une relation tripartite à travers laquelle advient la « production de statut », sanctionné par « un processus social impliquant à la fois le sujet, l'objet, et un "autre généralisé". » De ce fait, « les relations à l'objet sont des processus ternaires, c'est-à-dire des actes efficaces dont l'intelligibilité est donnée par leur inscription dans une culture⁸²¹ » : ainsi, les productions des amateurs comme des professionnels trouvent leur place dans une culture globale dans la mesure où une figure d'extériorité atteste de la relation entre l'artiste et sa production. Ramené au champ qui nous concerne, l'« autre généralisé » peut avoir plusieurs visages : publics, proches, pairs, labels, tourneurs, programmeurs... Leur intervention, en plus d'inscrire la production dans une culture, fait dans le même temps figure d'autorité qualifiante : elle évalue la production à l'aune

⁸²⁰ Menger, Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, vol. 120, n° 1, 2010, p.222.

⁸²¹ Blandin, Bernard. « Quelques conceptions des relations à l'objet », *La construction du social par les objets*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.181.

d'un « “marché-jugement” sur lequel la régulation relève donc moins des prix que d'un jugement sur la qualité des biens.⁸²² »

Penser la diffusion

« C'est déconcertant de penser qu'un amateur riche, capable de dépenser une forte somme pour l'acquisition des manuscrits d'un auteur pauvre, n'a jamais l'idée de lui être utile au même prix, en supprimant l'intermédiaire. Les parasites féroces, dérisoirement nommés amateurs, sentent le besoin d'un complice pour porter leur infamie. Je ne vois pas d'autre explication. »

L. Bloy, *Journal*, 1905, p. 275.

« C'est plus faire du rêve et faire de la musique. C'est faire des dates. » Ce mot de Cyril [*transi sortant / fest-noz / 69*] souligne ce qu'il a déjà été possible de repérer au fil des pages précédentes : la concentration des rémunérations sur l'activité scénique porte en elle le risque d'une concentration de l'activité sur la diffusion au détriment des autres étapes que peut comporter le processus artistique⁸²³, voire au détriment du propos artistique lui-même qui serait directement indexé sur cette nécessité. L'approche des considérations stratégiques par la formule de Bertrand Ricard a permis d'enquêter sur les formes que peuvent prendre les éventuelles stratégies mises en place par les artistes rencontrés et sur les motivations qui les sous-tendent. Certains mécanismes sont effectivement pensés et mis en œuvre afin de répondre au mieux aux critères d'appréciation de programmeurs, d'organisateur d'événements, d'instances subventionneuses ou de professionnels du secteur (label, bureau de production, tourneur⁸²⁴...), et visant à atteindre des objectifs diversifiés : économiques, relationnels, administratifs ou de diffusion. Souvent, ces tactiques ne sont que secondaires dans les arbitrages menés par les artistes : il est d'abord question de goût, avant d'être question de

⁸²² Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 6, n° 2, 2010, p.13.

⁸²³ Rappelons l'intérêt exclusif pour la création que manifestent Jules et de Gwendal depuis leur reconversion professionnelle.

⁸²⁴ Pour une approche exhaustive des partenaires potentiels, voir Guibert, Gêrôme, et Dominique Sagot-Duvaurox. « Organisation de la filière », *Musiques actuelles : ça part en live. Mutations économiques d'une filière culturelle*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2013, pp. 43-85 et Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier, et Olivier Roueff. « Agents et managers sur le marché du travail musical », *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, op. cit., pp.151-178.

stratégie de développement, selon la condition établie par Jacques Henriot quant à la notion de jeu⁸²⁵. Alain [*amat / fest-noz / 49*] estime ainsi que son groupe n'a recours qu'à « très peu de stratégie ». Le choix des morceaux travaillés puis interprétés fonctionne pourtant ainsi :

« (...) quelqu'un trouve un thème, le propose aux autres. Si les autres disent “ouais c'est sympa”, ou “nan je m'éclate pas avec celui-là il est chiant”, voilà, etc., on laisse tomber. Et puis on a essayé d'axer sur des morceaux, des compos perso, parce que comme on a un niveau, quand même, qui est amateur, qui des fois... Bah si tu joues un morceau qui est repris par 30 groupes, bah y'a plein de groupes professionnels qui le joueront 10 fois mieux que toi, donc on se dit, “oh attends, autant avoir ses propres morceaux, ses propres compo”, et puis voilà. Donc à moitié à nous et le reste c'est du trad', voilà. »

Si le premier critère du groupe est donc celui d'un attrait commun pour un thème musical devant plaire à l'ensemble des musiciens, le deuxième critère, bien que n'étant pas tout à fait perçu comme étant une réelle stratégie, relève bien de la connaissance de la scène musicale sur laquelle le groupe évolue et de la volonté de s'y insérer au mieux : aux yeux d'Alain et de ses collègues, le problème que pose un thème musical fréquemment joué en fest-noz n'est pas celui de la redondance des propositions musicales mais celui de la distinction technique : en jouant un thème d'inspiration traditionnelle également proposé par un grand nombre de musiciens professionnels, Alain et ses acolytes craignent de souligner leur (éventuel) manque de qualification. En composant leurs propres titres, ils s'affranchissent ainsi de la comparaison amateur / professionnel qui pourrait être faite. Le choix de la composition ne relève donc pas ici de la seule expression artistique, mais s'effectue aussi en fonction d'une insertion plus aisée sur la scène fest-noz. Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*] exprime une stratégie similaire, quoique plus assumée ou du moins plus reconnue comme telle :

« Euh, j pense que, on va vers c'qui nous plaît, en premier lieu, mais après y'a, y'a toujours quand même cette réflexion, euh, de comment ça va être perçu, aussi d'avoir bien conscience de ce qui se fait en ce moment, dans l'environnement du fest-noz, et se placer on va dire. Mais c'est pas non plus la volonté première de se placer. C'est vrai que chaque détail musical quand même, passe par le filtre, est-ce que ça va marcher quoi. »

⁸²⁵ Henriot, Jacques. *Le jeu, op. cit.*

Musicien en voie de professionnalisation jouant dans plusieurs formations présentant chacune des typologies mixtes avec des artistes amateurs, des professionnels et en transition, Gurvan estime que la direction artistique première est bien celle du goût, du plaisir, au sens premier du terme amateur alors défini comme étant celui qui aime. Mais à cette première condition s'ajoute une deuxième considération : il s'agit de se faire plaisir, mais il s'agit aussi de « se placer », « dans l'environnement du fest-noz », au point que le détail des arrangements musicaux soit opéré en fonction de son potentiel de retentissement.

La cible de ce retentissement est ainsi amenée à varier selon les artistes rencontrés : certains sont plus sensibles à la réception de leur travail par les publics, là où d'autres œuvrent à attirer l'attention des programmateurs ou organisateurs d'événements. C'est le cas d'Henri [*amat / théâtre / 46*], à la tête d'une compagnie de théâtre amateur, qui explique qu'un spectacle monté il y a une dizaine d'années a permis à sa troupe d'acquérir : « une petite réputation dans le monde amateur (...) [ayant] ouvert beaucoup de portes ». Cette première expérience fructueuse a ainsi conduit la troupe à façonner ses spectacles de manière à retrouver le chemin des festivals de théâtre dont il a alors fait l'expérience, tout en s'autorisant des répertoires *a priori* moins attendus, à condition toutefois que le format de ces spectacles permette de s'inscrire dans des grilles de programmation :

« Après stratégiquement, c'est vrai que le but du jeu, pour nous, c'est de jouer un maximum, donc on va faire en sorte, par exemple, d'avoir, de présenter un spectacle qui soit compatible avec un festival. C'est-à-dire qu'on fera en sorte que la pièce dure une heure et quart maximum, pour que ça colle (...) on est un peu matérialistes, mais aussi parce que j'ai dans l'idée qu'une pièce de 2h faite par des amateurs, c'est compliqué d'tenir. C'est (...) pour le public, qui est souvent mal assis, qui est mal à l'aise, 'fin y'a tous ces questionnements aussi, donc euh... Ouais, pour répondre à ta question y'a une stratégie, euh, mais (...) on part dans d'autres directions, mais on se fixe quand même des cadres pour pouvoir se, se donner l'opportunité de le jouer. Ceci dit, je me laisse, je garde en tête aussi par exemple de faire un monologue de Beckett, que j'ai en tête depuis longtemps, et je sais qu'ça risque d'être moins... Comment dire, euh... Moins vendeur, entre guillemets. »

L'emploi du terme « vendeur », quoique tenu à distance par le recours aux guillemets, et les propos préalables d'Alain démontrent que les activités des artistes

pratiquant en amateur ne sont pas totalement déconnectées des questions concurrentielles, qu'elles s'incarnent entre ou au sein des nébuleuses, dans la mesure où elles sont prises en considération dès la sélection du répertoire. Ce qui sera finalement présenté aux publics passe donc par le prisme d'une réflexion préalable qui n'est pas uniquement celle de l'affect à laquelle l'amateur est souvent cantonné : l'amateur peut ainsi se révéler parfaitement conscient du fonctionnement de sa scène d'exercice et élaborer des stratégies permettant d'y faire et d'y conserver sa place. Que celle-ci soit construite autour d'une mixité rassemblant amateurs et professionnels ou qu'elle propose des espaces de diffusion réservés à chaque nébuleuse, des logiques de distinction s'opèrent dans les deux cas : il convient pour Alain de se soustraire à la comparaison avec le professionnel, et il convient pour Henri de se démarquer des autres groupements amateurs afin de se produire dans des manifestations sélectives. La troupe d'Henri veille ainsi à maximiser ses chances d'être programmée dans des festivals : l'enjeu n'est pas ici celui d'un cumul de cachets permettant de vivre de son activité, via le recours à l'intermittence du spectacle ou non, mais simplement de « jouer un maximum » par envie et par goût. Si la finalité de la stratégie n'est donc pas la même pour les comédiens amateurs, professionnels ou en transition, il semble néanmoins que la quête de développement soit, elle, partagée par tous et susceptible de s'articuler selon des compromis communs à tous les statuts de pratique.

Si les spectacles montés par la troupe d'Henri peuvent être modulés de manière à répondre aux exigences des programmeurs ou organisateurs d'événements, on repère la même tendance sur les scènes musicales observées. Dans le cadre de festoù-noz, Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] confie avoir travaillé avec son groupe à l'élaboration de propositions de « meilleure qualité », dans « une stratégie vis-à-vis des programmeurs pour être plus reconnus. » Luc [*amat / fest-noz / 47*] va plus loin lorsqu'il explique les raisons qui peuvent le conduire à se produire sur scène même en l'absence totale de contrepartie, notamment financière :

« Il m'arrive de jouer pour rien, c'est rare, c'est ou parce que c'est pour des gens que j'aime bien et qui me le demandent, ou c'est parce que c'est une cause quelconque, enfin des trucs comme ça, mais ça c'est pas systématique. Ou alors ça peut être aussi, parce que c'est considéré comme un investissement qui payera plus tard quoi. »

Même si le groupe évite au maximum de se produire à titre bénévole, l'une des raisons pouvant les inciter à accepter une prestation non rétribuée répond à une logique d'«

investissement » dont il attend des retombées : il s'agit donc d'une stratégie au long cours, portant non plus sur le propos artistique comme présenté plus haut mais sur les conditions administratives et économiques de sa diffusion. Cette démarche est axée tant sur la visibilité qu'un événement peut apporter au groupe que sur l'amorce d'un lien avec un éventuel programmateur, qui pourrait déboucher sur un retour de bons procédés permettant d'obtenir par la suite un accès privilégié à une représentation plus valorisée et/ou valorisante pour le groupe, soit en termes de jauge, soit en termes de rémunération, dans une logique de pari⁸²⁶. Les musiciens rencontrés évoluant sur la scène rock ne sont pas non plus exempts de toute considération stratégique. Les arbitrages peuvent se faire là-aussi au niveau du répertoire, comme l'indique Erwan [*pro / rock / 35*] :

« Après j'suis aussi dans un système, du coup j'écoute aussi un peu c'qui s'fait dans l'air du temps. J'prends c'que j'kiffe exclusivement, et j'prends pas c'qui plaît, c'qui est la tendance, mais DANS les tendances (...) j'vais extraire c'que vraiment j'kiffe, et j'essaie d'en faire un truc qui m'convient quoi. »

Au-delà de cette attention portée à son environnement musical dans lequel il insère son propos artistique, Erwan conçoit aussi ses projets selon une « stratégie un peu économique » :

« mon projet il est pensé, à la base, pour sept personnes sur scène. Je sais que sept personnes sur scène pour un projet émergent c'est compliqué, du coup j'vais plutôt réfléchir à la manière de l'jouer à un peu moins (...) ».

Cette restriction dans la composition du plateau artistique est également connue d'Yves [*pro / rock / 35*] :

« Après c'qui est sûr, comme dans n'importe quel marché, dans mon autre groupe, on est que deux, on s'posait la question d'savoir si on allait être trois ou quatre, on est restés à deux parce que déjà ça marche très bien comme ça mais aussi parce que c'est plus pratique, ça coûte moins cher vu la logique économique des dates etc., quand t'es deux, euh, une chambre d'hôtel, enfin tu vois, c'est 2 fois moins cher quoi. »

Outre le nombre d'artistes présents sur scène, d'autres artistes confient avoir effectivement modelé leurs projets en fonction d'objectifs économiques, mais également relationnels ou statutaires. À titre d'exemple, si Juliette [*pro / théâtre / 36*] confie porter

⁸²⁶ Voir Cardon, Vincent, et Olivier Pilmis. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *op. cit.*, pp.43-65.

son premier projet théâtral professionnel et n'être donc pas encore confrontée à la mise en place de stratégies, elle veille à « faire des travaux d'approche » pour « nouer des relations (...), dans le but peut-être de travailler avec des gens plus tard ». Matthieu [*amat / fest-noz / 60*] évoque la « stratégie de montage » qu'il lui arrive de mettre en œuvre vis-à-vis

« des démarches administratives, d'aller chercher des aides, construire des dossiers, bah pour que justement les répétitions soient payées, qu'on puisse faire venir un metteur en scène, pour qu'on puisse travailler autrement que c'qu'on a l'habitude de faire, etc., oui là, c'est aussi d'la stratégie (...) »

Bien qu'évoluant sur une autre scène, via un autre statut de pratique et poursuivant d'autres objectifs, Louise [*pro / théâtre / 47*] est cependant familière de ces montages administratifs nécessitant de (re)penser un projet artistique afin

« de rentrer un peu dans les clous pour pouvoir développer c'projet (...) de rentrer un peu dans les cases pour avoir le financement, parce que ça faisait du boulot, voilà. Ceci dit après on remanie l'projet avec beaucoup de plaisir et d'envie mais euh, mais voilà, rentrer dans les cases d'un appel à projet pour trouver un financement oui ça m'est déjà arrivé. »

Là où la troupe de théâtre d'Henri calibre la temporalité de ses spectacles de manière à s'insérer aisément dans des grilles de programmation, d'autres artistes racontent porter une attention particulière non seulement au format mais aussi à la forme de leurs spectacles afin de maximiser la vente de ces derniers et de favoriser des rentrées d'argent nécessaires à la pérennisation de l'activité artistique. Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] confie :

« (...) moi j'suis en train de faire, j'imagine, quelques stratégies et d'me dire, euh, ça, euh, ça va m'prendre deux semaines à créer et je sais que les municipalités (...) vont les acheter parce que c'est des spectacles courts, sympathiques, euh, et que ça peut rapporter de l'argent, concrètement. Et, et c'est horrible de penser comme ça, j'veux dire, quand j'ai commencé, quand j'me suis fait ma rentrée officielle là en septembre, j'me suis dit, bah voilà, maintenant il faut qu'je trouve un moyen d'faire d'argent, alors j'ai commencé à penser à c'genre de sujet, à m'dire ben voilà j'ai des p'tites formes, j'peux donner des cours également... »

Dans le même esprit, il est pour Martin [*amat / théâtre / 37*] « hors de question (...) de faire tout l'temps la même chose », notamment parce qu'il en a « plus ou moins » fait l'expérience au sein de l'une des troupes auprès desquelles il intervient. Il note alors qu'« à la fin, (...) tu perds l'osmose, tu perds le plaisir ». Il souligne néanmoins que sa

troupe a régulièrement recours à une forme précise du théâtre d'impro par souci économique :

« un format qui marche très bien, c'est l'catch, et çui-là, clairement, on l'garde pour euh, pour s'faire une trésorerie aussi. Y'a ça aussi. Après ça reste un plaisir de faire un catch (...) donc pareil, on reste dans l'plaisir et pas dans la contrainte. (...) »

Dans la diversité de leurs natures, tous les mécanismes stratégiques présentés jusqu'à présent s'appliquent à l'ensemble des variables observées. Il convient néanmoins de préciser que les artistes professionnels rencontrés ayant fait le choix de l'intermittence du spectacle peuvent être amenés à développer ces mêmes axes stratégiques, selon la même volonté de pérennisation et de développement de l'activité, en les adaptant à une logique aussi administrative qu'économique : la finalité est alors celle du cumul d'heures nécessaires à l'acquisition ou au renouvellement des droits à l'intermittence plutôt qu'au cumul des rentrées d'argent. Gwendal [*transi sortant / fest-noz / 46*] explique avoir accepté « de faire des remplacements dans des formations qui ne [l']intéressaient absolument pas, pour boucler les cachets », faisant écho à l'anecdote rapportée par Francis [*amat / rock / 39*] qui raconte : « deux-trois fois, j'ai dû jouer avec des pros qui, qui faisaient de la musique, par exemple, de la musique trad' pour manger et du métal pour s'éclater ». Anne [*pro / rock / 38*] a quant à elle

« toujours fait en sorte de l'avoir [*le renouvellement de ses droits à l'intermittence, ndlr*] quitte à accepter plein de conditions de travail qui ne [lui] plaisaient pas, plein de répertoires musicaux qui ne [lui] plaisaient pas, [préférant] avoir une sécurité financière pour pouvoir continuer à grandir au sein de cette profession.⁸²⁷ »

là où Margot [*transi sortant / théâtre / 34*] comptait « en termes d'heures » et non en termes artistiques pour sélectionner les projets auxquels elle prenait part ou non avant d'entreprendre sa reconversion professionnelle. La majorité des artistes rencontrés disant avoir recours à l'une ou l'autre de ces stratégies de développement les raconte avec détachement, les faisant souvent passer au second plan ou, lorsqu'elles sont particulièrement prégnantes dans leur activité, affirme s'en accommoder et parvenir à

⁸²⁷ Au sujet des sacrifices artistiques et de la manière de danser des pièces « que l'on n'aime pas », voir : Rannou, Janine, et Ionela Roharik. « Essai de modélisation des carrières des danseurs intermittents : une déclinaison en six profils », *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2006, pp. 313-353 et Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Pouvoir et création », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation, op.cit.*, pp.167-210.

s'exprimer de manière satisfaisante dans le cadre plus ou moins large qu'elles dessinent. Pour Théo [*transi entrant / théâtre / 23*] comme pour d'autres, la balance entre « professionnalisme artistique » et « professionnalisme économique⁸²⁸ » est cependant plus difficile à trouver. Il exprime sa volonté « d'aller gratter un peu plus les limites » pour faire « grandir les choses », évoque son incapacité à « reproduire la même chose d'une fois à l'autre », mais regrette d'être « obligé », notamment « par le biais des concours »,

« d'aller vers des personnes où ça va pas nous plaire, de faire d'un coup un compromis pour de l'argent et tout, donc euh, donc voilà, c'est... tu trahis un peu tes idées premières, mais après faut passer au-dessus, trouver les manières de contourner pour arriver quand même à ton but... »

L'idée de contournement ou d'ajustement décrite plus haut au sujet des rémunérations des interstices est donc susceptible de se manifester par ailleurs : ce ne sont pas uniquement les conditions de représentations qui peuvent être amenées à subir des modulations par rapport à l'idéal envisagé, mais aussi le répertoire, dans son fond et dans sa forme, qui peut être sujet à compromis afin de maximiser les opportunités de diffusion ou de financement. Si la pensée stratégique comme les mécanismes qu'elle induit dépassent les clivages statutaires et sectoriels, la finalité et la perception de ces éventuels compromis doit être approchée avec nuance : l'envie de partager son propos artistique avec des publics par la multiplication des représentations scénique est *a priori* commune à tous, mais elle ne cache pas le même enjeu. Pour la troupe d'Henri, « le but du jeu (...) c'est de jouer un maximum », là où pour celle de Louis, l'optique est de « rapporter de l'argent, concrètement ». Impossible cependant de décorrélérer l'amatorat des considérations économiques : la troupe amateur de Martin a elle aussi besoin « de se faire une trésorerie », et Charles a besoin de liquidités pour s'offrir les services d'un metteur en scène qui l'aidera à gagner en qualité et en exigence. À leurs manières, amateurs et professionnels appliquent ainsi une « stratégie d'occupation du réseau » scénique qui s'articule selon les mêmes codes que ce qui se joue en ligne⁸²⁹.

⁸²⁸ Vançon, Raphaële. *Musicien amateur ou professionnel ? La construction identitaire musicienne*, Paris : L'Harmattan, 2011, p.91.

⁸²⁹ Fourmentaux, Jean-Paul. « Art et hacktivisme : l'alternative Internet », *Critique*, vol. 733-734, n° 6-7, 2008, p. 554.

« Elle avait un vieil ami, M. Bloch, qui était architecte-conservateur au Louvre et qui était aussi peintre amateur. Et c'était un peintre qui rêvait de la Méditerranée. M^{me} Ligneul n'était point sûre du génie de son ami, mais elle lui était reconnaissante de partager les mêmes nostalgies qu'elle. »

P. Drieu La Rochelle, *Réveuse bourgeoisie*, 1939, p. 72.

Au-delà des ajustements réalisés à destination des tiers, d'autres artistes confient s'inscrire dans une démarche stratégique tournée vers les publics, lorsque les valeurs sociales de l'art aboutissent à ce que Xavier Greffe appelle la « contrainte de contenu⁸³⁰ ». La production artistique serait « une communication potentielle arrêtée⁸³¹ » :

« les premières valeurs viennent de l'expérience personnelle et résident dans le plaisir esthétique retiré de la consommation. (...) Les secondes viennent aussi de cette consommation personnelle, mais se manifestent à travers les retombées dont profitent les autres membres de la collectivité (...) c'est le développement de l'empathie. (...) Les dernières valeurs sont publiques. Elles se manifestent à travers la création de liens publics, voire l'expression d'une volonté partagée en commun, sans en faire, une fois encore, une conséquence automatique. La création de liens sociaux est au premier rang de tels effets, les arts, telles les chorales, permettant d'exprimer des émotions ou des sentiments en commun. Certains vont encore plus loin en affirmant que c'est bien le moyen de partager les mêmes valeurs (...).⁸³² »

La réception est dès lors une question fondamentale, puisque non seulement elle participe de la relation entre l'artiste et sa production, mais aussi parce qu'elle permet d'asseoir l'ensemble du processus dans une relation de partage, par-delà le seul individualisme référencé par le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques comme axe fondamental d'évolution du secteur d'ici 2030⁸³³. La réception devient ainsi un élément pionnier, favorisant les évolutions esthétiques autant que le vivre-ensemble, dans une acception proche de la pensée de Michel de Certeau :

« Certeau considère que le sens des pratiques culturelles protéiformes a pour objet majeur de créer du lien social et de revitaliser un vouloir-être ensemble. La création culturelle change alors de

⁸³⁰ Greffe, Xavier. *Artistes et marchés*, Paris : La documentation française, 2007, p.249.

⁸³¹ Rader, Melvin. *A modern book of esthetics: an anthology*, 3e édition, New York : Holt, Rinehart & Winston, 1961, p.41, cité par Greffe, Xavier. *Ibid.*, p.250.

⁸³² Greffe, Xavier. *Artistes et marchés*, Paris : La documentation française, 2007, p.250-515.

⁸³³ Voir en introduction. Ministère de la Culture - DEPS, « Diagnostic des mutations », *op. cit.*, p.29.

statut et se présentifie au lieu de se momifier. Elle devient la métaphore d'un acte de communication "destiné à retomber en mille éclats"⁸³⁴».

L'enquête révèle alors que l'attention portée aux attentes des publics peut intervenir à diverses étapes du processus de création. Dans le cas de la troupe de théâtre dans laquelle Martine [*amat / théâtre / 60*] joue, la question de la réception par les publics intervient dès la sélection de la pièce à interpréter. Leur objectif n'est pas celui de la création *ex nihilo* mais celui de l'échange, du partage avec les habitants qui assistent régulièrement à leurs pièces. À la question de l'attention portée à la réception des spectacles par les spectateurs, elle répond :

« On le fait parce que, notre public c'est quand même, très très local, la population de [*nom de la commune*], assez âgée, bon, on les connaît bien, on sait très bien c'qu'ils aiment, c'qu'ils aiment pas. Du trop moderne, on a fait (...), pof pof, on tombe à côté. Les sketches, les p'tits sketches modernes, pouf pouf, on tombe un peu à côté. Une fois, on a fait un truc, beaucoup, c'était l'atelier, donc beaucoup plus... C'était pas drôle quoi. Les gens qui viennent, cherchent des comédies, voilà, c'est vraiment, que d'la comédie, et oui on, voilà, et on s'pose toujours la question, est-ce que notre public va aimer quoi. On cherche pas à faire du nouveau, du créer, voilà, aller conquérir des nouveaux trucs, nan, ça c'est pas pour nous, ça c'est pour les plus doués, les plus jeunes, nous non. »

Son témoignage se rapproche alors de ce que Gaëlle Redon observe quant aux stratégies mises en place par les troupes de théâtre professionnelles auprès des publics, opérant une « logique de séduction », à la faveur d'un

« compromis éternel entre les différentes contraintes et attentes du public, des collectivités ou des organismes culturels, conduit les compagnies à programmer des "valeurs sûres" qui vont leur permettre de toucher un public nombreux et de générer des recettes de billetterie importantes.⁸³⁵ »

Dans le cas de Martine, l'enjeu est moins celui des recettes de billetterie (dont nous verrons qu'il n'est toutefois pas inexistant) que celui du public nombreux : la troupe souhaite non seulement avoir un retour réflexif sur son travail, mais surtout elle l'inscrit

⁸³⁴ De Certeau, Michel. *La culture au pluriel*, Paris : Union générale d'éditions, 1974, p.215, cité par Dosse, François. « L'enquête sur les pratiques culturelles », *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris : La Découverte, 2007, p.455.

⁸³⁵ Redon, Gaëlle. « Le choix d'une pièce de théâtre : trois étapes à l'interprétation », *Sociologie de l'Art*, vol. 14, n° 1, 2009, p.50. Nous verrons quelques pages plus loin en quoi les recettes de billetterie sont importantes pour les troupes évoluant en amateur.

d'office dans une globalité plus large qu'elle-même : on fait « *pour* les spectateurs » pour pouvoir interagir *avec* eux. Pour les musiciens, il arrive que le choix du répertoire et/ou la phase de composition s'effectue indépendamment de toute envie de plaire à un public donné, mais la réflexivité stratégique intervient néanmoins lorsque s'amorce le processus d'orchestration, d'arrangement, ou de constitution de set-list en vue d'un concert, d'une captation ou d'un album. Yves [*pro / rock / 35*] explique :

« Bah, c'est une grande question ça, tu t'poses toujours un peu la question, l'idéal c'est de faire sans, après moi en général, c'est pas au stade la composition spécialement que, que j'avais m'poser la question, c'est plus au stade extérieur où tu vas choisir des morceaux parmi les 30 que t'as fait (...) entre les deux morceaux, bah j'aime bien les deux mais celui-là il est p'tet plus bankable quoi, voilà, tu vas prendre le plus bankable quoi, par rapport à ton avis à toi quoi. Donc c'est pas tellement au stade la composition (...). »

Même observation dans le groupe de Benoît [*pro / rock / 40*], où les compositions ne sont pas sujettes à modulation selon la réception qui pourrait en être faite, mais qui peuvent ne jamais être présentées aux publics si elles ne passent pas l'*épreuve de la sélection*. En effet, la plupart des groupes rencontrés font état de phases de création prolifiques dont émergent plusieurs dizaines de titres, parmi lesquels il faut ensuite opérer collectivement une sélection :

« Bah clairement, quand on compose, toutes les idées qui viennent, on les travaille, donc j'dirais la composition vient de ce qu'on a envie de faire, c'est d'abord ce qui nous plaît, après à un moment donné faut choisir entre des morceaux, donc, c'est-à-dire quand on sort un album de 12 morceaux, on va facilement en faire 30 ou 40, à un moment donné faut choisir, donc il est vrai qu'on peut aussi se poser la question, à un moment donné, est-ce que ce sera mieux reçu, tel morceau, par le public, donc y'a quand même une part de stratégie, on peut pas nier quoi, y'a aussi... Y'a une p'tite part des deux. »

Il semble par ailleurs que cette attention portée aux attentes des publics puisse fluctuer tout au long de la carrière artistique : elle apparaît alors comme très prégnante en début de carrière, de manière à se « faire aimer », selon le mot de Valentin [*amat / théâtre / 41*], avant d'être prise avec de plus en plus de recul au fil des années et des projets, à l'image de ce que décrit Florent [*pro / fest-noz / 38*] :

« Plus maintenant, mais à une époque, ouais ça m'arrivait d'écrire en pensant à ce que pourrait aimer ou pas aimer certaines personnes. Et j'trouve ça pas bien de penser comme ça, parce que ça formate complètement la façon de... C'est pas très créatif, finalement. »

Si Florent regrette d'avoir été trop attentif aux attentes des publics, d'autres regrettent de s'être finalement éloignés de ces questionnements. Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] raconte avoir, à l'image de Martine, sélectionné les œuvres à interpréter sur la base des attentes ressenties émanant des publics, avant de s'en détacher :

« (...) Ouais, dès le choix d'la pièce ! On oriente ça comme ça. Mais c'est important d'le faire ouais, mais... Nous on l'a fait, et puis après on s'est éloignés de ce projet, enfin bref... À un moment donné on a visé un autre type de réseaux et de scènes, et là on s'est plantés. On aurait dû rester dans notre réseau qui marchait bien et faire un peu le même type de spectacle et on s'est un peu éloignés de cette, cette branche et voilà. »

La fluctuation s'observe aussi au sein des formations, les membres d'un même groupe ou d'une même troupe ne se positionnant pas tous de la même manière quant à la prise en compte ou non des attentes supposées des publics. Dans le groupe de rock de Noémie [*amat / rock / 29*], l'attention portée aux attentes des publics a été source de conflits internes, les musiciens ne parvenant pas à s'accorder quant à la place que devaient prendre ces attentes au sein du processus de composition : certains membres souhaitaient renouveler le répertoire de la formation en fonction de leurs aspirations personnelles, sans prêter attention à la réception plus ou moins chaleureuse que pouvait faire le public de leurs chansons, là où d'autres souhaitaient développer plus précisément le répertoire générant l'approbation d'une plus grande audience. Elle raconte :

« Euh ben en fait moi j'me la suis pas posée [*la question de la réception par les publics, ndlr*], mais en fait le groupe se l'est posée parce que c'était un sujet récurrent, et ça a été un sujet à débat souvent, dans le groupe, euh voilà, celui qui a été compliqué, parce que y'avait des chansons qui marchaient très bien en concert, qu'il y avait un public et qui était grand public, et c'était pas les aspirations du chanteur compositeur, et euh, et en fait y'avait une demande de la part de certains musiciens du groupe, d'en faire plus, des chansons qui marchent, même si ça ne plaisait pas au chanteur compositeur, pour justement avoir ce succès, voilà, et que les gens, en fait, ils tapent dans la main, ils soient contents, pendant le concert. Même si ça plaisait pas spécialement à tous les membres du groupe. »⁸³⁶

⁸³⁶ Bien que partageant tous le même projet de professionnalisation, les membres du groupe de Noémie ne sont pas parvenus à trouver de terrain d'entente quant à la trajectoire à emprunter pour atteindre cet objectif

Toujours du point de vue de l'attention portée par les artistes aux attentes des publics, il est possible de repérer par l'analyse qualitative des divergences selon les esthétiques musicales, bien qu'elles soient peu marquées sur le plan statistique. Ainsi, la scène fest-noz se démarque plus particulièrement sur cette question, puisqu'au-delà d'un public d'auditeurs, elle rassemble un public de danseurs. Philippe [*pro / fest-noz / 43*] pose alors une distinction nette entre publics et danseurs, afin que ses méthodes de composition soient centrées sur la danse et non pas sur le public :

« (...) alors y'a plusieurs groupes pour lesquels je compose. J'me dis que c'est pas forcément pour le public, mais c'est destiné à la danse (...) si je compose des choses destinées à la danse, je me fie pas au public, j'me fie à respecter une danse, un tempo, un style, etc., en imaginant aussi qui va les jouer. (...) Pour du concert, c'est carrément différent, ça sera plutôt égoïste, c'est-à-dire je joue pour moi à la maison, et quand je sens que c'est vraiment, assez mûr, je le destinerai peut-être à du live quoi. »

Le groupe de Gaétan [*pro / fest-noz / 53*] renouvelle au contraire son répertoire sur la base des souhaits des danseurs, similairement à ce qui s'observe dans la troupe de théâtre de Martine :

« (...) on est un groupe de bal, breton, on fait danser les gens, et on est un peu à la recherche de nouvelles danses, souvent, qu'on n'a pas fait, voilà, on essaie de trouver des idées, qui feraient plaisir aux danseurs. Et puis après, une fois qu'une danse est choisie, par exemple là on a fait une danse keff, on n'en avait pas fait, et on s'est dit : "beh en fait des airs de danse keff, y'en a qu'un !" Bon, on est vite autour de ce truc-là, on voulait créer quelque chose de, créer un nouvel air. Voilà, on part plutôt d'une demande des danseurs peut-être. Mais ça peut être spontané aussi, genre bam, ça c'est bien, c'est un andro, sans réfléchir tu vois, et puis super, c'est une bonne idée, on la garde quoi. Ça peut être les deux aussi. »

La scène rock semble présenter également ses propres approches des stratégies qui pourraient être pensées comme nécessaires afin de plaire à un public plus large. On y retrouve des considérations très similaires à ce qu'il a déjà été possible d'observer au cours du chapitre précédant, lorsque les représentants des esthétiques les plus extrêmes de la scène rock estimaient qu'il était vain d'espérer décrocher des cachets voire des rémunérations en contrepartie de leurs concerts, ces derniers étant rares et organisés par de petites structures associatives ne disposant pas des fonds nécessaires à la rétribution

commun. Les relations se sont détériorées au sein de la formation, qui s'est finalement séparée quelques mois plus tard.

des musiciens. Il semble conséquemment que l'inscription dans un répertoire dit extrême soit agissante quant aux différentes stratégies opérées par les musiciens, que l'on peut illustrer par l'exemple d'Yvan [*pro / rock / 36*]. Guitariste dans un groupe de rockabilly, il vit de sa pratique musicale par le biais de l'intermittence du spectacle. Si la totalité de ses cachets proviennent de son activité au sein de ce groupe de rockabilly, il se produit également par ailleurs dans un groupe de death metal pouvant relever de ces musiques dites extrêmes. Cette autre formation ne totalise qu'entre « dix et quinze » concerts par an, contre « cinquante à soixante » pour le groupe de rockabilly. Yvan y joue par affinité humaine et musicale, y évolue par choix, et n'attend aucune contrepartie en retour de cet investissement : les jauges sont faibles, les espaces de diffusion peu nombreux et les économies fragiles. Yvan fait donc une distinction très nette entre les deux scènes sur lesquelles il évolue, notamment sur le plan de la rémunération. Il applique au groupe de rockabilly une logique professionnelle nette :

« Nan, nous on, on a un point d'honneur là-dessus, vu qu'c'est notre métier tu vois, là pas plus tard qu'avant-hier, j'ai refusé une date, on voulait nous faire venir du coup, avec [nom du groupe] pour un sandwich et une bière, j'ai dit non. J'ai dit non, j'suis désolé, c'est notre métier, c'est comme si moi j'vous d'mandais de donner votre bière, c'est votre métier ? La bière, de vendre la bière, bah moi j'vois pas pourquoi j'viendrai jouer gratuitement quoi. »

À l'inverse, au sein du groupe de death metal, la perception est différente, puisque l'absence de rémunération semble avoir été intériorisée comme allant de pair avec le répertoire joué :

« (...) on a pas d'dates avec le métal ou on a des dates payées. Bah tant mieux [quand] on a un cachet, sinon bah le reste du temps oui c'est hyper à l'arrache quoi. (...) Ah nan nan nan, ça m'arrive, ouais ouais, de faire des plans où on gagne rien, où on est à peine défrayés, ah ouais ouais c'est clair, dans l'métal, ça ça a toujours été hein. »

Plus les artistes rencontrés évoluant sur la scène rock flirtent avec le metal et tendent vers des esthétiques extrêmes, plus cette forme de résignation apparaît. Elle agit alors sur les éventuelles stratégies de développement qui pourraient être envisagées par les groupes, qui sont considérées comme vaines *par essence*. Lorsqu'interrogé sur la mise en place d'éventuelles stratégies, Joshua [*amat / rock / 33*], évoluant dans un groupe de rock aux accents metal et électro, répond :

« Pas du tout, on y réfléchit pas du tout, parce que, euh, déjà j’pense qu’on fait, on fait pas un style de musique qui est à la mode, on fait un style de musique de has been, c’est-à-dire qu’aujourd’hui, ce genre au sens large de musique, y’a toujours eu un public y’en aura toujours un, mais le style bien précis, euh, comme on le fait, avec la couleur qu’a la musique et tout ça machin, c’est pas du tout le truc qui en ce moment, dans ce style de musique-là a le vent en poupe, donc en fait on n’y réfléchit pas trop (...) ».

Ces résultats soulignent ainsi la pleine volonté d’intégration à un « marché-jugement⁸³⁷ » musical ou théâtral⁸³⁸ d’un amateur sur cinq, qui se saisit des codes de sa scène d’exercice de manière à atteindre ses objectifs et construire son parcours, et l’attention de près d’un amateur sur deux aux normes de cette dernière. Même si ce dernier est susceptible d’être corrélé à un « marché-prix », il ne s’agit pas ici de broser le portrait d’artistes (amateurs, professionnels ou en transition) sous une « figure de l’entrepreneur clairvoyant qui parvient à réaliser des profits en cernant les volontés des consommateurs⁸³⁹ » : leur démarche se rapproche le plus souvent du propos de Bruno Latour, dont Howard S. Becker estime qu’il peut s’appliquer aux projets artistiques « le destin de ce que nous disons ou faisons est entre les mains des autres.⁸⁴⁰ » L’approche par l’œuvre communicationnelle, dans la puissance de sa mise en lien avec autrui, conduit à repenser la seule notion d’ « authenticité » prévue par la doctrine de l’art pour l’art : les productions des amateurs ou des professionnels ne sont pas aliénées par les logiques de marché quand bien même certains artistes auraient opéré ou orienté le choix de leur pièce sur les attentes des spectateurs. Le procédé n’empêche pas de voir « the real thing⁸⁴¹ » ni ne dissout « l’authenticité, en tant que paradigme d’évaluation de la pratique artistique⁸⁴² » puisque l’authenticité n’est pas portée par la seule production artistique :

⁸³⁷ Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d’art », *op. cit.*, p.19. Voir également Lazarus, Jeanne. « L’épreuve du crédit », *Sociétés contemporaines*, vol. 76, n° 4, 2009, pp. 17-39.

⁸³⁸ Nous y reviendrons plus en détail ci-après.

⁸³⁹ Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d’art », *op. cit.*, p.19.

⁸⁴⁰ Latour, Bruno. *La Science en action*, Paris : La Découverte, 1989, p.78, cité par Becker, Howard S. « Quelques implications de l’équation Art = Travail pour la sociologie de l’art », *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, sous la direction de Marc Perrenoud, Paris : La Découverte, 2013, p.121.

⁸⁴¹ Pour reprendre le mot d’Howard Becker sur le blues à Chicago. Becker, Howard S. « 7. Quelques implications de l’équation Art = Travail pour la sociologie de l’art », Marc Perrenoud éd., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. La Découverte, 2013, p.123.

⁸⁴² Meier, Sandy Prita. « Malaise dans l’authenticité. Écrire les histoires “africaines” et “moyen-orientales” de l’art moderniste », *Multitudes*, vol. 53, n° 2, 2013, p.80.

elle se niche également dans les relations interpersonnelles qu'elle occasionne⁸⁴³. Un amateur sur trois estime d'ailleurs évoluer en-dehors de toute considération stratégique, ces résultats soulignant à nouveau la diversité des manières de faire et de penser qui peuple cette nébuleuse.

D'un point de vue statistique, la moyenne des étendues mesurées au sein du prisme statutaire pour cette question est de 14%, contre 12% au sein du prisme disciplinaire et esthétique : les divergences alors observées ne semble donc pas être particulièrement corrélées ni au statut de pratique ni au répertoire pratiqué, et illustrent de ce fait un rapprochement des nébuleuses amateur et professionnelle : les éventuelles réflexions stratégiques qui peuvent se faire jour lorsque les artistes souhaitent développer leur pratique artistique font ainsi convergence plutôt qu'opposition entre amatorat et profession. Précisons que nous nous sommes attachée ici aux attentions prêtées à la réception lorsque la production artistique est amenée à rencontrer ses publics dans le cadre de représentations scéniques, mais cette attention se décline en partie aujourd'hui⁸⁴⁴ au format numérique, qui induit ses propres stratégies : réseaux sociaux, ritualisation, interactions...⁸⁴⁵

Penser l'économie

« Je n'aime que le théâtre des hommes de théâtre amateurs, Musset, Banville, Gautier. Au théâtre des professionnels, Sardou, Augier, Dumas, je préfère mon lit. »

J. Renard, *Journal*, 1896, p. 344.

« De fait, les artistes intermittents qui œuvrent dans les territoires consacrent généralement beaucoup plus de temps à la réalisation de leurs projets que le seul volume d'heures correspondant

⁸⁴³ Dans une approche collective rappelant le propos de Jean-Michel Lucas lors de la conférence *Les droits culturels par Jean-Michel Lucas* organisée par Bordeaux Culture le 17 mars 2021, au cours de laquelle il insiste sur la finalité prioritaire des échanges entraînés autour d'une proposition artistique que sur la proposition artistique elle-même.

⁸⁴⁴ Qui plus est avec la crise sanitaire.

⁸⁴⁵ Voir à ce sujet Fourmentaux, Jean-Paul. « Quête du public et tactiques de fidélisation. Une sociologie du travail et de l'usage artistique des ntic », *Réseaux*, vol. n° 125, n° 3, 2004, pp. 81-111.

à leur rémunération et cachet. L'économie artistique est une économie de la débrouille et du don.⁸⁴⁶ »

Nous avons recensé au cours des pages précédentes quelques exemples de la « débrouille » et du « don ». Nous allons dorénavant nous intéresser de plus près aux mouvements monétaires qui se font, passant d'une logique de « marché-jugement » au « marché-prix⁸⁴⁷ » et voyant ce faisant en quoi leur approche est pertinente quant à la circonscription des nébuleuses amateur et professionnelle. Ce chapitre s'ouvrira sur le propos d'Antoine Hennion visant à replacer l'amateur au centre de la sphère musicale en ce sens qu'« il en est le principal objet⁸⁴⁸ ». Nous avons par ailleurs rapporté en introduction les propos de François Ribac évoquant les raisons « morale[s] » mais aussi « matérielles » justifiant l'inscription des amateurs au cœur du monde musical :

« Ce sont bien eux qui achètent les disques, les instruments, la presse, vont aux concerts, organisent des free-parties, inventent de nouvelles déclinaisons musicales, se professionnalisent parfois, adoptent des modes vestimentaires, diffusent des codes, etc.⁸⁴⁹ »

C'est donc à la suite de leurs travaux que nous tâchons d'illustrer la pleine inscription des amateurs dans leurs scènes d'exercice, en présentant quelques mécanismes attestant de leur rôle dans le marché. Vingt-huit artistes amateurs sur trente-quatre rencontrés estiment que leur pratique artistique leur « coûte de l'argent ». Les six artistes qui estiment que leur pratique ne leur coûte rien ne se trouvent toutefois pas tout à fait en réelle position d'extériorité par rapport au marché, soit parce qu'elle leur a coûté quelque chose par le passé, soit parce qu'ils sont inscrits dans un réseau mésosociologique sur lequel reposent les éventuels frais afférents à la pratique musicale ou théâtrale. C'est le cas de Pascal [*amat / rock / 42*], dont « le matériel est amorti depuis de longues années », ou de Jean-François [*amat / théâtre / 47*], qui explique que « tout est pris en charge par l'asso : costumes, décors, maquillage ». Le parc matériel de Pascal est assez conséquent : il possède trois guitares, une batterie, des pédales d'effets, un système de sonorisation et

⁸⁴⁶ Saez, Jean-Pierre. « De quoi chanter, de quoi rêver », *op. cit.*, p.2.

⁸⁴⁷ Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art », *op. cit.*, p.102.

⁸⁴⁸ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française, 2000, p.48.

⁸⁴⁹ Ribac, François et Ramaux, Christophe. « À plusieurs voix sur Portrait de l'artiste en travailleur », *op. cit.*, p. 149.

a insonorisé son garage, l'ensemble représentant plusieurs milliers d'euros⁸⁵⁰. De son côté, Jean-François ne ressent pas sa pratique comme coûteuse car la structuration associative de sa troupe permet la prise en charge des dépenses par une personne morale et non physique. Toutefois, il paye chaque année une cotisation afin de renouveler son adhésion : c'est d'ailleurs la somme des cotisations acquittées par les membres de l'association qui constitue la trésorerie de cette dernière et bien qu'indirectement, c'est sa contribution monétaire qui permet l'acquisition des « costumes, décors et maquillage ».

L'étude qualitative a permis d'isoler des fonctionnements différents sur le plan disciplinaire : dans leurs natures, leurs fréquences et leurs montants, les dépenses réalisées par les musiciens diffèrent de celles réalisées par les comédiens amateurs. Les premiers semblent en effet réaliser d'importants investissements de départ afin de se constituer un parc matériel leur conférant une certaine autonomie sur le plan tant de la création que de la diffusion. Le premier poste de dépense est donc l'acquisition du ou des instruments de musique. Une fois ce parc constitué, les dépenses sont moins importantes tant dans leurs montants que dans leurs fréquences et effectuées « à la marge » : la pratique musicale est donc « très chère au départ » mais « moins » par la suite, les dépenses étaient non seulement moindres mais aussi plus réparties dans le temps. Francis [*amat / rock / 39*] évoque ainsi un « coût d'investissement initial des instruments, ça c'est très variable, après, oh, quelques euros, une vingtaine d'euros par mois pour la salle de répétition. », ce que confirme Fabien [*amat / rock / 30*] :

« Bien-sûr ! Alors c'est en fonction des besoins, c'est fixe aussi, les répétitions, donc on répète dans une MAO (...) donc forcément payer la salle ça c'est fixe, vu qu'on répète toutes les semaines, le même jour, pendant les mêmes heures, euh après, sur le matériel, y'a les cordes qui sont fixes, mais après, maintenant que j'ai quelques bonnes guitares, bons amplis, ça, la musique coûte moins cher aujourd'hui puisqu'on garde la, on essaie d'économiser l'argent du groupe on va dire pour pouvoir payer un maximum de choses et moins sortir de nos poches, et, derrière le matériel c'est, à la fois des envies et des impératifs techniques, c'est beaucoup moins qu'avant, j'ai... On accumule en fait. »

⁸⁵⁰ À titre illustratif, Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] chiffre à « 10, 15 000 euros » son parc composé de quatre instruments de musique, un système de sonorisation, des enceintes et un système HF.

Après l'investissement initial s'ensuivent donc des dépenses essentiellement liées à l'entretien de ce parc (reméchage des archets, entretien du bois, chiffons de nettoyage, housses, étuis, mentonnières...), aux consommables (cordes, baguettes, câbles jack, cymbales, clapets, clés d'accordage...), à la répétition (location pérenne ou ponctuelle d'un studio de répétition⁸⁵¹ ou charges d'électricité et de chauffage lorsque celui-ci est mis à disposition). Des dépenses plus ponctuelles se surajoutent à celles-ci lorsque le groupe s'attache à sa diffusion, aussi bien scénique que physique et numérique. Joshua [*amat / rock /33*] s'est prêté au jeu des chiffres, et a accepté de nous faire parvenir les montants dont son groupe s'est acquitté lors de la production de son précédent EP, sorti en 2018. Outre les frais de route, d'hébergement et de restauration pour aller se produire lors d'un tremplin ou d'un concert, il recense l'enregistrement, le mixage et le mastering de l'EP (3000€ pour un EP de cinq titres⁸⁵²) ; le pressage des disques (749€ TTC pour 1000 CD avec boîtier cristal et pochette 4 pages⁸⁵³) ; la conception graphique (200€ pour l'artwork et les fichiers spécifiques à chaque support⁸⁵⁴) ; le merchandising (400€ pour un lot de 100 t-shirts⁸⁵⁵ ; 80€ pour lot de 500 affiches⁸⁵⁶ et 48,38€ pour 1000 stickers) ; l'abonnement à un agrégateur tel que Tunecore pour assurer la présence de l'EP sur les plateformes de streaming musical (30€ la première année puis 50€ le renouvellement annuel)...

Les dépenses des comédiens se distinguent de celles des musiciens en ce sens qu'elles ne semblent pas nécessiter de fort investissement de départ : elles sont plus étalées dans le temps. Les comédiens amateurs rencontrés font tous partie d'une troupe structurée sous forme associative dont le fonctionnement est autonome et arbitré par les comédiens eux-mêmes : c'est au sein de l'équipe artistique (parfois élargie à quelques-uns de leurs proches) que se recrutent les membres du bureau et du conseil d'administration, et l'adresse du siège de l'association correspond généralement à

⁸⁵¹ Le groupe de Joshua [*amat / rock /33*] répète toutes les semaines pendant trois heures dans le studio de répétition d'une scène labellisée locale. Leur abonnement leur coûte 120€ pour 20h de travail dans un studio équipé d'un système de sonorisation de 35m². Ce montant est ensuite divisé entre les 7 membres que compte le groupe (deux chanteurs, deux guitaristes, un bassiste, un batteur et un ingénieur du son).

⁸⁵² Joshua est ami avec le propriétaire du studio, qui lui a concédé un prix d'ami par rapport aux tarifs habituellement pratiqués.

⁸⁵³ Réalisé chez Vocations Records : <https://www.vocation-records.com/>

⁸⁵⁴ Là encore, le graphiste est un proche du groupe et leur a proposé une forte réduction : nous verrons que ces services rendus font partie intégrante du « marché-prix ».

⁸⁵⁵ Réalisé chez Valuemerch : <https://www.value-merch.de/>

⁸⁵⁶ Chez PrintCarrier : <https://www.printcarrier.com/fr/>

l'adresse de l'un des membres de la troupe (éventuellement à l'adresse d'un parent ou d'un ami proche). La structuration associative permet donc aux troupes d'ouvrir un compte en banque affilié à une personne morale où faire transiter les fonds, permettant la tenue d'une comptabilité précise dont la charge revient également à l'un des membres de la troupe. La structuration associative permet également de faire payer une cotisation aux adhérents (à nouveaux, les comédiens de la troupe) en plus de l'adhésion à l'association (quant à elle élargie à un cercle souvent restreint de proches ou de spectateurs réguliers). Si le montant de l'adhésion est fixe, le montant de la cotisation est sujet à évolution d'une année sur l'autre : il est généralement fixé en fonction des dépenses inscrites au budget pour l'année, dont le plus gros poste est la rémunération d'un metteur en scène professionnel. Martine [*amat / théâtre / 60*], qui exerce par ailleurs comme comptable et occupe « de fait » le poste de trésorière de l'association, explique :

« Ah bah oui, 180€ par an ! Parce que, donc, on a fait nos comptes, c'est facile hein, les comptes de l'association, on paye notre metteur en scène, donc, on paye chacun une cotisation (...) et suivant le nombre qu'on est, on voit combien il nous manque pour pouvoir payer la prof, et puis quelques machins, et donc on fait des représentations pour pouvoir boucler l'budget quoi. »

Il arrive donc que le montant de la cotisation soit fixé en fonction des dépenses à venir : les artistes dressent ainsi leur budget prévisionnel (comprenant la rémunération du metteur en scène, les droits d'auteur, les éventuels besoins en termes de décor, d'accessoires, d'équipements, le coût de la location d'un éventuel lieu de répétition) et divisent cette somme par le nombre de comédiens amateurs participant au projet. Le montant ainsi obtenu est alors celui de la cotisation. Si le montant de la cotisation s'avère trop élevé au vu des situations économiques individuelles de celles et ceux prenant part à la troupe, celui-ci est revu à la baisse mais devra être complété par « des représentations pour pouvoir boucler l'budget », à savoir des recettes de billetterie. Le tarif du billet sera alors indexé sur le montant à compenser au vu des jauges habituelles, selon un procédé courant du secteur non-marchand⁸⁵⁷. Si des entrées d'argent arrivent en sus, elles sont alors considérées comme des « bonus » qui servent à financer non plus le cœur de l'activité mais à s'autoriser un « extra » (élément de costume, de décor) ou qui sera reporté sur l'année n+1 pour baisser d'autant le prix de la cotisation. Le deuxième poste

⁸⁵⁷ Dupuis, Xavier. « Entreprises culturelles, consommateurs et pouvoirs publics face à la tarification. Stratégies et pratiques », *Les tarifs de la culture*, sous la direction de François Rouet, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2002, p.48.

de dépenses observé chez les comédiens est celui des droits d'auteurs, dont ils doivent s'acquitter afin de pouvoir mettre en scène un texte⁸⁵⁸ et le présenter à un public⁸⁵⁹.

Comédiens et musiciens se retrouvent toutefois autour de dynamiques communes concernant les éventuelles rentrées d'argent autres que les apports personnels consentis par les artistes amateurs : les défraiements, les éventuels cachets, les recettes de bar et/ou de billetterie⁸⁶⁰. De la même manière que pour la fixation du montant des cotisations des comédiens, l'objectif est l'équilibre budgétaire qui permettra non pas de gagner de l'argent en propre mais du moins de ne pas en perdre. Lorsque le bilan comptable est excédentaire, les sommes sont ainsi reportées sur l'exercice suivant ou mobilisées afin d'acquérir du matériel, mais peuvent aussi servir à mettre en place des économies solidaires à l'échelle mésosociologique. Nicole [*amat / théâtre / 69*] explique ainsi que sa troupe a mis en place un dispositif qu'elle présente « comme un système d'impôts » :

« Ah ben oui, parce que là on a relevé nos cotisations, on est passés de 50 à 200 pour pouvoir rémunérer notre metteur en scène (...) [C'est] 140€ au lieu de 200 pour les étudiants et demandeurs d'emploi. Deux, trois n'ont jamais pu payer, on a comme un système d'impôts : payent ceux qui peuvent payer. On peut étaler en 10 fois, si on veut ! »

De la même manière, lorsque Fabien [*amat / rock / 30*] est entré dans son premier groupe à l'adolescence, il n'était pas en capacité de financer le matériel nécessaire aux répétitions et aux représentations de la formation. Il avait déjà sa guitare, financée par sa mère, mais ne disposait pas des ressources nécessaires pour acheter l'ampli (600€) qui permettrait de la faire sonner à dessein. Ce sont donc les autres membres du groupe, plus

⁸⁵⁸ Le choix du texte peut d'ailleurs s'avérer clivant entre théâtre amateur et théâtre professionnel. Voir le propos de Justine [*amat / théâtre / 45*] : « Moi je trouve beaucoup plus chez les professionnels, l'envie de créer. Pourquoi ils créent ? Parce qu'ils ont moins de droits d'auteur, donc comme on leur baisse la subvention, ils ont pas beaucoup forcément de finances et d'moyens, et donc ils vont partir surtout sur des créations (...). Dans les théâtres amateurs, bah c'est vrai que selon l'envie d'cotiser des uns et des autres, ils peuvent avoir les moyens de payer un, des droits d'auteur, et d'se permettre de mettre en scène effectivement, un texte d'artiste, etc., et donc d'avoir, d'avoir ça. Donc ils ont p'tet cet avantage-là que leur reprochent les professionnels, parce que leurs moyens étant éliminés, diminués, eh ben ils sont obligés d'avantage de s'orienter vers des créations ».

⁸⁵⁹ La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) a d'ailleurs sur son site Internet un onglet dédié au théâtre amateur détaillant les démarches et objectifs à réaliser par une troupe amateur qui souhaiterait s'emparer d'un texte contemporain : <https://www.sacd.fr/compagnie-amateur-demander-une-autorisation>

⁸⁶⁰ Peuvent s'ajouter des subventions émanant des communes, mais selon des montants relativement faibles : voir Wuttke, Séverine. *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, thèse de doctorat en sociologie, Université Paul Verlaine de Metz, 2011.

âgés et salariés par ailleurs, qui ont financé le matériel qui manquait à Fabien afin que la formation puisse honorer les concerts qui lui était proposés. Il les a ensuite remboursés sur deux années, à raison de 15 à 30€ par mois selon les ressources que son job étudiant lui rapportait. De la même manière, Joshua [*amat / rock / 33*] a « sorti 300€ de sa poche » lorsque son groupe a souhaité publier son premier EP, le *trésor de guerre* du groupe ne permettant de financer à la fois l'enregistrement, le mixage, le mastering et le pressage. Sans cette contribution personnelle de Joshua, le groupe n'aurait ainsi pas été en mesure de sortir ce premier EP qui leur a toutefois permis de tourner quelque peu, et de « renflouer les caisses » du groupe. Il a été remboursé par à-coups, *au black* en ponctionnant sur les recettes des *Door Deal* ou du merchandising. À son image, d'autres artistes amateurs contribuent quand ils peuvent à financer leur propre activité mais également celle des autres. Alexis [*amat / théâtre / 31*] explique :

« C'est complètement aléatoire, après mon budget dépend de, dépend de mes ressources en fait, donc c'est-à-dire plus j'suis riche, plus j'peux mettre dedans, moins j'suis riche moins j'peux mettre dedans, c'est un peu ça quoi. (...) Cette année, je suis à 200€. Voilà. (*dans quoi ?*) Je les ai investis, bah dans mon asso, pour la pratique, pour le fonctionnement de l'asso, et pour, très important, la grosse partie, la, une nouvelle création ! Qui est un investissement en costumes, en matériel, en textes, etc. »

La troupe de Charles [*amat / théâtre / 52*] mobilise quant à elle ses ressources propres pour financer la pratique des plus jeunes comédiens :

« Non, oui enfin, y'a une p'tite cotisation mais c'est pour l'asso, qui sert du coup ben, pour pouvoir donner aux jeunes en priorité quelques cours quoi. Une centaine d'euros. Et qui sert donc, qui est utilisé pour acheter des accessoires et qui est utilisé aussi pour, euh, pour voir, pour donner quelques cours à des enfants. »

L'ensemble de ces témoignages permet ainsi de mesurer l'inscription des amateurs dans un marché global : ils contribuent à leur échelle à financer l'activité des professionnels⁸⁶¹ (commande de textes à des auteurs, règlement de droits à la SACD, recrutement d'un metteur en scène à l'année, financement de stages ponctuels, suivi de cours de perfectionnement⁸⁶²...) et participent dans le même temps à la vitalité d'une économie plus large et commune à tous les statuts de pratique (facteurs d'instruments,

⁸⁶¹ Nous aborderons plus loin les liens entre spectatariat des amateurs et représentations des professionnels.

⁸⁶² Nous y reviendrons sur la question de l'enseignement dans les cinquième et neuvième chapitres.

imprimeurs, graphistes, studios de répétition, studios d'enregistrement, prestations de mixage et mastering, pressage d'albums, traiteurs, hôtellerie, restauration...). Surtout, ils créent à l'échelle de leur groupement leur propre économie, que l'on peut rapprocher d'une économie circulaire plutôt que linéaire dans la mesure où les dépenses effectuées sont opérées à des fins de valorisation voire de développement de l'activité. L'ampleur de ces économies circulaires est le plus souvent relative au capital économique propre des membres qui composent la formation, qui réinvestissent dans l'activité lorsque leurs conditions matérielles le leur permettent, ou bénéficient de solidarités interpersonnelles à défaut. Les récurrences de ces difficultés financières semblent agir comme des gages d'« éco-fonctionnalité » permettant le plein respect des critères premiers de l'économie circulaire : la restauration des ressources et le prolongement de la durée de vie des produits, « en ayant recours aux “boucles de réutilisation” : réparation, rénovation, revente, mise à jour technologique, retour en usine et, en dernier recours, recyclage des matériaux et composants (...)»⁸⁶³.

Si l'on s'intéresse aux *produits* dont les artistes amateurs font l'acquisition (instruments de musique, matériel de sonorisation, logiciels de production sonore, pédales d'effets, livres, éléments de décor ou de construction de décor, costumes...), nous avons effectivement été en mesure d'observer la manière dont ceux-ci prenaient le chemin des boucles de réutilisation : le costume de l'année n fournit bien souvent le tissu permettant la fabrication du costume de l'année $n+1$; les livres distribués aux comédiens afin qu'ils se saisissent et apprennent leur texte sont déposés dans des bibliothèques libres ou alimentent les étagères des bibliothèques des écoles avoisinantes ; lorsque les guitares de Fabien ne sont plus adaptées à sa pratique (trop lourdes alors que les opportunités de diffusion scénique sont de plus en plus nombreuses, il les revend systématiquement et mobilise la somme ainsi obtenue pour acquérir un nouvel instrument. La vente comme l'achat se font sur des sites de vente entre particuliers : il achète un modèle de guitare qui convient et le « pimp » ou l'« upgrade » selon ses envies et ses moyens (peinture, micros, sillets...). Le fameux ampli offert par ses collègues à son entrée dans le groupe fait aujourd'hui le bonheur d'une musicienne évoluant sur la même scène locale que lui, dans une logique de prêt ; les éléments de décor sont sagement achetés en fonction de leur

⁸⁶³ Collard, Fabienne. « L'économie circulaire », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 2455-2456, n°10-11, 2020, p.5.

potentiel de durabilité : les faibles budget de fonctionnement des groupements amateurs obligent à ce réinvestissement des ressources ou à leur circulation, dans une logique qui concerne autant les groupements professionnels dont nous avons déjà mesuré les difficultés matérielles fréquentes et qui mobilisent eux-aussi le principe « de l'économie circulaire [qui] s'inspire de celui des écosystèmes naturels dans lesquels rien ne se perd, tout se transforme.⁸⁶⁴ » Face aux dépenses réalisées, les rentrées d'argent ne sont donc pas à percevoir comme des bénéfices réalisés par les amateurs, mais comme une « économie du dédommagement », selon le mot d'Hubert Cukrowicz⁸⁶⁵ au sujet des peintres amateurs : ils mettent en place une tarification flexible indexée sur leurs besoins et créent de ce fait leur propre marché, dans un processus documenté par le sociologue Fabien Hein au creux de la scène punk⁸⁶⁶.

Pascal [*amat / rock / 42*] a ainsi évolué dans un groupe dont les membres pratiquaient tous en amateurs, à l'exception du batteur qui lui, exerçait en tant que professionnel inscrit au régime de l'intermittence du spectacle. Lors de leurs concerts, le groupe recevait une enveloppe contenant « jusqu'à 300€ » en espèces, en complément de la rémunération du batteur professionnel « qui lui, avait un cachet » et était ainsi déclaré et rémunéré selon les minima conventionnels. Le discours de Laurent [*amat / fest-noz / 49*] fait lui aussi état du caractère mouvant des modalités de déclaration et de rémunération au cœur de son parcours : s'il était majoritairement déclaré « via Guso », il indique :

« Quelques dates quand même, qui ont été faites au black un peu par obligation, soit parce que le budget global qui était attribué au groupe n'était pas suffisant, du coup ben, on paye les intermittents d'abord... y'a plusieurs cas possibles. C'est soit, donc t'as le budget pour le groupe, le budget normal, où tout le monde est payé, tout le monde est déclaré. Après, tu as le budget qui est en face, bah ça couvre pas tout, donc bah, du coup, on paye, enfin on va prendre le cas minimum, on va payer que les charges des intermittents, les autres vont pas être payés. Nous c'est le mode de fonctionnement qu'on avait, c'est qu'en fait, on payait au minimum les charges des intermittents

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p.9.

⁸⁶⁵ Cukrowicz Hubert, « Le prix du beau », *Genèses*, n°36, Belin, septembre 1999, pp.35-53.

⁸⁶⁶ Hein, Fabien. « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? », *Volume !*, vol 9, n°1, 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 19 avril 2021, <https://doi.org/10.4000/volume.3055>

pour qu'ils puissent déclarer leur date, et les autres après bah on prenait rien. Et quand y'avait, bah y'avait ! Voilà.⁸⁶⁷ »

Ces exemples de « don » et de « débrouille » témoignent d'un engagement fort envers la musique et le théâtre, menés comme le montrent Pascal et Laurent dans un contexte précaire qui oblige à établir des priorités en termes de rémunération, parfois articulées sur les statuts des artistes. De la même manière qu'économies formelles et informelles s'imbriquent et n'appartiennent pas à des mondes étanches et opposés, les rémunérations monétaires et les « gratifications symboliques » s'imbriquent semblablement non pas selon une logique de compensation, mais parce qu'elles apparaissent comme « deux mesures de la valeur du travail artistique.⁸⁶⁸ » Dominique Sagot-Duvaurox précise à ce sujet :

« (...) mesurer la contribution de la culture à l'économie nationale est un enjeu majeur dans un contexte de réduction des moyens budgétaires. D'autant qu'au-delà de l'appréciation monétaire de cette contribution, la dimension non-marchande de cette valeur reste largement méconnue, ce qui induit une sous-estimation de cet apport. D'où l'importance de multiplier les recherches expérimentales pour tenter de prendre en compte le mieux possible ce que j'appelle "la valeur vaporeuse de la culture"⁸⁶⁹. »

C'est sous cette « valeur vaporeuse » que semble s'inscrire l'économie de l'amateur, mais également les pratiques des artistes en transition et des professionnels plus fragiles, chacun étant susceptible d'avoir recours à des degrés variables de formalité en fonction des nécessités.

⁸⁶⁷ Par « payer les charges des intermittents », Laurent fait référence à la technique de la *décla' sèche* explicitée plus haut.

⁸⁶⁸ Pilmis, Olivier, et Vincent Cardon. « Travailler à tout prix. Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique », *L'Observatoire*, vol. n° 44, n° 1, 2014, p. 24.

⁸⁶⁹ Sagot-Duvaurox, Dominique. « Mesurer l'apport de la culture à l'économie : objectif stratégique ou scientifique ? 1^{er} panorama des industries culturelles et créatives. Au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France, Paris, Ernst & Young, 2013, 73 p. », *L'Observatoire*, vol. n° 44, n° 1, 2014, p.83.

« *Clerc-amateur* : Clerc stagiaire travaillant bénévolement chez un notaire pour s'initier au notariat ou s'y perfectionner ».

<https://definition-mot.fr/>

Les pensées stratégiques décrites plus haut, dans leur diversité de moyens et de finalité, qu'elles s'adressent aux publics ou à d'autres interlocuteurs, sont conçues et exécutées afin de répondre à un même objectif : la pérennisation, d'abord, et le développement, ensuite, de l'activité artistique. Il s'agit de se faire une place sur la scène de son choix, puis de la conserver et enfin de la faire évoluer, selon un processus commun aux artistes amateurs, professionnels, en transition, commun également aux comédiens, aux musiciens de rock ou de fest-noz. Qu'elles soient d'ordre artistique (par le choix du répertoire et de son éventuel renouvellement), d'ordre logistique (par le choix de formes et de formats de représentations spécifiques), d'ordre administratif (par le montage de dossiers de subvention ou d'accès au régime de l'intermittence du spectacle) ou d'ordre relationnel (choix d'un projet en fonction du réseau d'artistes ou d'interlocuteurs qu'il mobilise), chacune de ces stratégies est mue par une volonté commune : celle de se donner les moyens de pratiquer dans de bonnes conditions. Les modalités de mise en œuvre ou la nature de la stratégie peuvent donc fluctuer selon les besoins ou les objectifs de chacun, mais concourent systématiquement à façonner un cadre de pratique confortable, dont on accepte les éventuelles contraintes si tant est qu'il en véhicule.

Ce cadre de pratique concerne tant le temps de la création que celui de la diffusion et peut être amené à évoluer tout au long de la carrière artistique, au même titre que les motivations des artistes dont on a vu en deuxième partie qu'elles pouvaient être sujettes à fluctuations. Porté par des stratégies variées, ce mouvement peut être perçu comme le reflet d'une quête de progression, d'avancement dans la carrière artistique, commune à tous ceux qui expérimentent ces techniques de développement. Se dessinent alors des paliers successifs, qui une fois atteints laissent entrevoir une autre étape, puis une autre, s'imbriquant les unes aux autres de manière à toujours gagner en visibilité, en sécurité,

en confort de pratique... Un passage valorisant sur une scène perçue comme importante entraîne ainsi fréquemment la volonté de réitérer l'expérience, avec un répertoire évolué ou sur une autre scène importante ; l'acquisition de matériel, notamment de sonorisation, permet de mieux s'accommoder voire de s'affranchir des contraintes techniques imposées par des lieux de diffusion pas toujours bien équipés. Ces scènes jugées importantes ou ce matériel jugé nécessaire peuvent cependant nécessiter un investissement financier : il faut être en mesure de se déplacer jusqu'à ces scènes et donc financer des déplacements régionaux ou nationaux ; il faut pouvoir financer l'acquisition de matériel ou sa location auprès d'un prestataire quand le lieu d'accueil ne le fournit pas.

Ainsi, les artistes peuvent être plus ou moins enclins au compromis : se produire bénévolement là où ils mettent habituellement un point d'honneur à être toujours rémunérés parce que le cadre de la prestation sera vecteur d'autres opportunités, accepter de jouer dans un cadre moins confortable ou moins valorisant qu'à l'accoutumée parce que l'enveloppe pécuniaire promise sera conséquente et servira à acquérir un ampli ou un micro de qualité, accepter de jouer en duo plutôt qu'en quatuor pour répondre au besoin urgent d'un programmateur en échange d'un concert « carte blanche » au même endroit l'année suivante, se résoudre à travailler un répertoire plus ou moins apprécié mais vecteur de rentrées d'argent importantes qui serviront à « subventionner » des projets vecteurs de plus de sens, mais moins efficaces économiquement... Chacun de ces choix, pensés en termes stratégiques, sert ainsi les objectifs artistiques de l'artiste à plus ou moins long terme et lui permet d'évoluer ou de s'autonomiser dans sa pratique, selon sa préférence.

À l'échelle de notre étude, ces arbitrages stratégiques ne prennent jamais totalement le pas sur le propos artistique : les artistes y consentent soit temporairement, lorsqu'ils savent que les répercussions seront bénéfiques à leur projet initial (c'est souvent le cas des artistes en voie de professionnalisation, qui sont plus ouverts aux compromis, le temps d'ouvrir des droits au régime de l'intermittence du spectacle et qui sont plus sélectifs une fois leurs droits acquis), soit de manière plus permanente et donc mesurée. Dans ce cas, les mécanismes stratégiques décrits plus hauts doivent s'accorder avec le propos artistique, à échelle de valeur égale, ou y être subordonnés, quitte à passer au

second ou au troisième plan et à ce que le projet évolue de manière plus lente ou du moins plus graduelle. Joachim [*amat / rock / 33*], qui exerce comme psychologue en parallèle de sa carrière de chanteur, se remémore son parcours universitaire lorsque confronté à la citation de Bertrand Ricard ayant servi de socle aux échanges autour des mécanismes stratégiques éventuellement expérimentés. Il cite alors le psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan, illustrant cette perspective selon laquelle le propos artistique et le plaisir éprouvé à le jouer et le partager sont éminemment prioritaires, mais peuvent éventuellement être soumis à quelques retouches dans un second temps afin d'en maximiser l'impact auprès des publics, perçu comme un bonus :

« Euh, en psychanalyse, y'a Lacan qui dit la guérison vient de surcroît. En musique j'dirais que le succès, il vient de surcroît. Dans [*nom de sa formation*], on a vachement essayé de chercher à plaire aux uns aux autres d'abord, et en essayant de faire en sorte que ça puisse plaire au public, et on s'est vite rendu compte je trouve que ça marchait pas comme ça du tout quoi, et que ce qui plaît dans [*nom de sa formation*] c'est qu'on s'éclate sur scène avec des musiques qu'on aime bien et qu'on a fait pour nous, et c'est ce vers quoi on est allés, et je trouve ça vachement plus cool. Et j'dirais qu'on a tendance à poser nos compos, à voir si on est à l'aise et voir si on s'y sent bien, et après à voir si on peut adapter, arranger pour que ça frappe un peu plus l'oreille quoi. J'dirais qu'on réfléchit plutôt après coup quoi. »

Les artistes rencontrés semblent donc attentifs au marché qui les entoure, que celui-ci soit un « marché-jugement » ou un « marché-prix ». Comme il en a déjà été le cas au cours de précédents chapitres, l'un et l'autre ne fonctionnent pas en vases clos : la qualification sur le « marché-jugement » peut entraîner des incursions dans le « marché-prix » d'autant plus que les artistes s'autonomisent le plus souvent dans la gestion économique de leur activité, y compris les professionnels. Ils deviennent dès lors des « artistes-entreprises⁸⁷⁰ », selon le mot de Xavier Greffe, puisque

« les micro-organisations – à but commercial ou encore très largement associatives comme dans le spectacle vivant – qui l'aident à développer son activité ne sauraient à eux seuls gérer toutes les facettes et les temporalités de propositions artistiques ayant chacune à trouver son propre chemin de conception, de production et de diffusion. »

C'est donc à lui-même qu'il revient de gérer « la nécessité contradictoire d'avoir à se construire à la croisée du renforcement de son originalité artistique et du développement

⁸⁷⁰ Greffe, Xavier. *L'artiste-entreprise*, Paris : Dalloz, 2012, 254pp.

de sa notoriété sociale, double gage de sa mise en valeur économique⁸⁷¹ » dans un système qui, nous nous apprêtons à le voir, est source de difficultés profondes.

Des obstacles similaires : persévérer dans l'activité

« A professional is a man who can do his job when he doesn't feel like it; an amateur is one who can't when he does feel like it. »

James Agate

Comme Marc Perrenoud l'a fait pour tenir à distance « le discours émanant des grands médias » et la romantisation de la vie d'artiste faisant l'éloge de la « créativité » et de la tour d'ivoire, il nous a semblé pertinent de reprendre son souhait d'

« éviter cette vision enchantée pour prendre au sérieux les difficultés imposées par les injonctions paradoxales auxquelles sont soumis celles et ceux qui combinent les nécessités contradictoires de la singularité créative et des contraintes de la production efficace⁸⁷² ».

Au cours des entretiens, nous avons demandé aux artistes rencontrés si l'exercice de leur pratique artistique pouvait générer des difficultés particulières, cherchant à identifier quels étaient les points de déception ou de frustration éventuels. Ils sont quatre à ne rien indiquer : un comédien amateur, un musicien en voie de professionnalisation, et deux musiciens professionnels. Ils attribuent cette absence d'éléments de réponse soit à leur personnalité, comme Monica [*pro / fest-noz / 33*] qui explique ne pas être « quelqu'un qui s'attarde sur le négatif », soit à l'intensité des émotions positives induites par leur pratique : ce n'est ainsi « que du plaisir » pour Jean-François [*amat / théâtre / 47*], là où Gaëtan [*pro / fest-noz / 53*] a « trop de chance » :

« Nan, j'trouve que j'ai trop de chance. J'ai trop de chance, j'trouve que c'est... J'me le dis tous les jours même, tellement j'ai trop de chance de, j'ai trop de chance de faire ça. C'est incroyable, d'être musicien, j'ai trop de bol quoi. C'est presque de mieux en mieux même... »

⁸⁷¹ Henry, Philippe. « Modes d'organisation plus coopératifs : opportunités nouvelles ou contraintes accrues pour les artistes ? », *L'Observatoire*, op. cit., p.57.

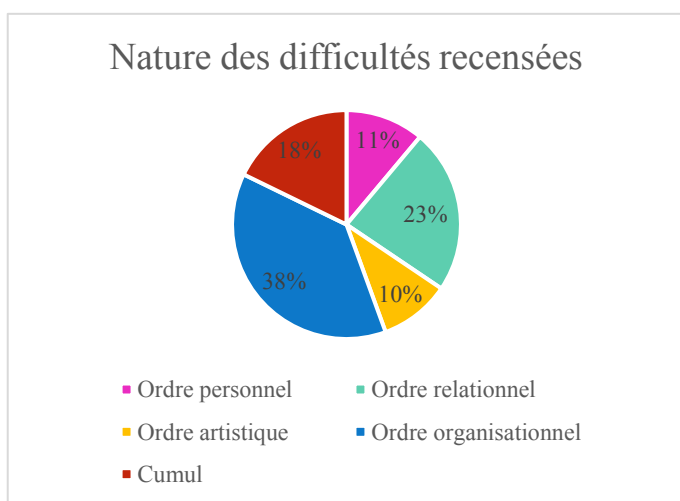
⁸⁷² Perrenoud, Marc. « Introduction », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, op. cit., 2013, pp.6-7.

Au-delà de ces quatre témoignages, nous avons recensé dans les propos recueillis quarante-trois facteurs de déception, de frustration ou d'inconfort⁸⁷³. Nous les avons répartis en quatre catégories, les difficultés pouvant être d'ordre personnel, relationnel, artistique, ou organisationnel. Il est à noter que 18% des enquêtés font état de désagréments multiples, cumulant des préoccupations relevant d'ordres différents.

Difficultés premières : embûches organisationnelles et relationnelles

« Ce qui me contrarie un peu, c'est que vous avez l'air de prendre tous ces gens, chrétiens amateurs ou nouveaux convertis, Sorel, Variot, Péguy, etc., pour les représentants authentiques du catholicisme. »

P. Claudel, A. Gide, *Correspondance*, lettre de P. C. à A. G., 1899-1926, p. 191.



Les soucis d'ordre organisationnel sont les plus communément répandus parmi le panel interrogé. Il s'agit essentiellement de la gestion de tâches annexes à la pratique artistique, quoique nécessaires à son développement. Les artistes rencontrés racontent ainsi leur lassitude quant à la lourdeur des

démarches administratives qui leur incombent, indépendamment de leur statut de pratique ou de leur discipline : « Eh bah on passe beaucoup de temps dans l'administratif, même pour une troupe amateur (...) » regrette Nicole [*amat / théâtre / 69*]. « Les dossiers, de négociation (...) toute la partie commerciale d'un projet » représentent « un océan », « un parcours du combattant » pour Anne [*pro / rock / 38*] qui déplore :

⁸⁷³ La liste exhaustive des difficultés mentionnées est disponible en annexe.

« (...) on apprend aux musiciens à faire de la musique, entre autres dans les écoles, mais on les prépare pas à la vie professionnelle derrière, et on leur, ils n'ont pas de, comment dire, ils sont pas ancrés à la réalité (...) »

Maryline [*pro / théâtre / 45*] confie être « un peu en colère », faisant état d'un double ressentiment. Elle se désole de l'ampleur que revêt le volet administratif dans sa vie de comédienne, d'abord parce qu'il aurait tendance à prendre le pas sur le propos artistique au sein des instances subventionneuses : « (...) aujourd'hui, (...) on te demande pas : "c'est quoi ton projet artistique ?", on te pose la question : "est-ce que tu es structuré ?" », mais aussi parce que ces tâches administratives la maintiennent « de plus en plus loin de l'atelier ». Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] regrette lui aussi cet empiètement des démarches administratives, qui sont exécutées au détriment de l'activité artistique : « on passe plus de temps à faire ça qu'à faire de la musique ». Lionel [*pro / rock / 26*] chiffre le temps qu'il lui reste à consacrer à sa pratique musicale à « 25% », les 75% restants étant dédiés à « de la paperasse, beaucoup d'admin', beaucoup d'inscription à des caisses, beaucoup d'appels et puis beaucoup de rejets aussi, puisque tu démarches en permanence quoi. » Cette « partie commerciale » consistant à démarcher des programmeurs pour trouver des opportunités de diffusion, semble être l'un des poids les plus lourds à porter par les artistes, jusqu'à engendrer un trouble quant à leur identité professionnelle : « Qu'étaient devenus mes rêves ? » demande ainsi Pierre Estève, estimant être « devenu, comme mes œuvres, un produit. Passant plus de temps en négociations, réseautage, étude de contrats, interviews et promotion radio ou télé... qu'à créer.⁸⁷⁴ » Jessica [*pro / théâtre / 29*] partage son ressentiment, trouvant difficilement supportable de « devoir se vendre en permanence », introduisant un changement de focale : dans son témoignage, ce n'est plus le spectacle qui est mis en vente, cherchant à séduire les programmeurs, mais bien l'artiste lui-même.⁸⁷⁵ L'emprise du démarchage est d'autant plus complexe à accepter que 8% des artistes rencontrés se disent frustrés quant au nombre de représentations qu'ils

⁸⁷⁴ Estève, Pierre. « Artiste-entrepreneur. La troisième voie », *L'Observatoire*, *op. cit.*, p.54.

⁸⁷⁵ Voir *Rémunération des œuvres ou des artistes ?* dans Greffe, Xavier. *Artistes et marchés*, *op. cit.*, p.88. Voir également au sujet de la dichotomie artiste *versus* œuvre et le caractère « perdurantiste » (selon le mot de David Lewis) de cette dernière, voir la proposition de Leibovici Franck tendant à conceptualiser l'œuvre par les pratiques ayant abouti à elles et qui en découlent, selon « un *continuum* toujours en production ». Kreplak, Yaël et Franck Leibovici. « "On ne sait pas ce qu'est une pratique". Regards croisés sur l'écologie des pratiques artistiques », *Techniques & Culture*, n°64, 2015, p.4.

donnent chaque année, jugé trop faible, et expriment un fort désir de jouer plus, plus souvent, plus longtemps⁸⁷⁶.

Les soucis d'ordre relationnel viennent dans un second temps, concernant 23% des artistes rencontrés. Ces derniers s'articulent fréquemment au sein du groupe ou de la troupe (7%), lorsque des dissensions émergent au sein-même de l'entité artistique⁸⁷⁷. Ils peuvent aussi avoir trait aux représentations sociales entourant la discipline ou l'esthétique pratiquée⁸⁷⁸ (8%), lorsque cette dernière fait l'objet de jugements peu valorisants ou en décalage profond avec le message que les artistes souhaitent porter. Ces comportements peu engageants peuvent émaner de personnes totalement extérieures à la discipline, notamment dans le cadre du fest-noz, lorsque certains publics viennent chercher une « carte postale sonore », en écho aux « clichés (...) que certains conduisent à porter », ce qui gêne profondément Paul [*pro / fest-noz / 60*], qui tâche de faire de son répertoire « une musique d'aujourd'hui (...) vivante, et non pas une musique de reproduction (...) ». Au-delà du « côté un peu consommateur de certains publics », il se dit attristé que certains programmeurs jouent le jeu du « cadre gnan-gnan », ne permettant pas de « déminer les certitudes » de ceux qui porteraient un regard jugé passéiste sur le répertoire joué en fest-noz. Au-delà des publics et des organisateurs ou programmeurs, les écarts de perception peuvent aussi se nouer au sein-même des disciplines, qui abriteraient une hiérarchie d'esthétiques plus ou moins légitimes. Les regards réducteurs ou dépréciatifs émanent alors des pairs investis dans une esthétique jugée supérieure. Valentin [*amat / théâtre / 41*] raconte :

« Les points de frustration et de déception, c'est... (...) C'est que c'est une pratique qui est très cloisonnée, c'est-à-dire qu'en fait y'a, moi j'suis plus basé sur, j'me suis spécialisé dans le café-théâtre, donc café-théâtre, ce qu'on appelait autrefois musikhall, donc plus à connotation rire, et on est un peu vus comme des crevards ou des abrutis quoi, par les gens du théâtre sérieux (...) Et les comédiens se regardent entre eux avec ce regard un peu de condescendance lorsqu'ils sont du théâtre sérieux.... Enfin on a l'habitude. »

⁸⁷⁶ La construction d'un réseau professionnel et l'acquisition d'une certaine visibilité permettant de multiplier les opportunités de diffusion sont d'autres difficultés relevant de l'ordre organisationnel. Les comédiens évoquent par ailleurs la problématique des droits d'auteur, parfois onéreux, parfois refusés...

⁸⁷⁷ Ce sujet est abordé plus en détails dans les chapitres 7 et 9.

⁸⁷⁸ Voir Sorignet, Pierre-Emmanuel. « La danse, c'est pour les filles et les pédés », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, op. cit., pp.243-273.

Son propos rencontre les dires d'autres artistes, qui sont 7% à poser un regard très critique sur le milieu artistique dans lequel ils évoluent. Comme lui, Jessica [*pro / théâtre / 39*] déplore l'existence de « clans » parmi les comédiens, là où Vincent [*pro / théâtre / 42*] désapprouve au contraire un « entre-soi du théâtre » plus englobant, qu'il étend plus largement aux « institutions culturelles⁸⁷⁹ ». En miroir de la « jalousie » du théâtre, Patrick [*transi entrant / rock / 35*] ajoute la « compétition et [la] rivalité qui se jouent » dans la musique. Ces climats délétères peuvent faire montre d'une intensité telle qu'ils en viennent à retentir sur la relation que les artistes entretiennent avec leur esthétique et sa pratique. Laura [*transi entrant / théâtre / 27*] a ainsi « arrêté un peu de jouer, pour [s]'éloigner de ce milieu qui n'est pas toujours très sain et qui est très manipulateur », à l'instar de Noémie [*amat / rock / 28*], écoeuvée par

« un penchant de la musique qui était basé sur les apparences en fait, les à-côtés de la musique, c'est-à-dire les groupies, le paraître, cette espèce de petite gloire éphémère et que j'ai dû, que j'ai pu ressentir un petit peu moi-même, mais notamment chez les autres et qui a déclenché des comportements qui étaient contre mes valeurs personnelles et qui m'a, profondément dégoûtée de la musique. »

S'il apparaît alors difficile de trouver sa place dans un écosystème parfois peu accueillant voire hostile, les tiraillements d'ordre relationnel s'installent aussi au creux des sphères familiales ou amicales. Gabrielle [*pro / fest-noz / 41*] invoque « le manque de disponibilité pour la famille » comme difficulté principale, n'ayant « jamais été beaucoup là le week-end », ni très à-même « de prendre des vacances », là où Joachim [*amat / rock / 33*] regrette

« (...) le manque d'enthousiasme de certains potes, qui disent, quoi, tu peux pas être là pour jouer au bowling, le jeudi, alors que non, on a répé' et c'est important pour nous, et que certains se rendent pas compte que c'est un engagement permanent. »

Par-delà l'absence physique imposée par les représentations plus ou moins lointaines et régulières, se surajoute parfois une absence psychique, justifiée par l'aspect dévorant et / ou chronophage de la carrière artistique. Philippe [*pro / fest-noz / 43*] raconte :

⁸⁷⁹ Voir notamment Saada, Serge. *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2018, 158p.

« (...) je dois reconnaître que la musique occupe vraiment beaucoup, beaucoup de mon temps. Ça peut être des fois un problème, parce que c'est, quelque part... Y'a un peu d'égoïsme derrière tout ça, de ne faire que de la musique, de me concentrer là-dessus en prétextant que c'est la profession, et ça peut aussi supprimer quelques moments de détente, de loisirs, etc. »

S'il peut lui arriver de se couper volontairement de ses proches pour se consacrer au plaisir de la pratique musicale, il reconnaît abuser quelque peu du caractère professionnel de son activité pour gagner quelques heures de musique ici et là, rendant ainsi son isolement plus justifiable, plus excusable aux yeux de ses proches. Sébastien [*amat / rock / 35*] décrit un processus similaire, sans toutefois pouvoir faire de la profession un prétexte à ses échappées musicales. Guitariste pratiquant en amateur, il décrit un rapport addictif à la musique, au point que sa relation à son instrument et à son processus créatif puisse altérer sur sa manière d'être aux autres. À la question des difficultés rencontrées, il répond alors :

« Ouais, le point négatif c'est que, j'trouve que ça en devient comme une drogue, et du coup des fois c'est un p'tit peu... J'pense que c'est dur pour les gens qui vivent avec des musiciens ! Des fois on a une idée en tête, et après j'sais pas si tous les musiciens sont comme ça, on a une idée en tête et du coup on oublie tout ce qui se passe autour, et du coup on oublie les gens qui sont à côté de nous, ils peuvent nous parler ou quoi, et en fait on entend même pas parce que ce qu'on entend c'est de la musique dans la tête... Et du coup on n'a qu'une envie, c'est de plus l'entendre dans la tête, de pouvoir s'enfermer un p'tit bout de temps pour pouvoir justement la mettre en boîte, ou sur un ordi, d'enregistrer toutes ces idées-là qu'on a en tête, et de voir comment ça va sonner, réellement quoi. Et pas juste dans la tête quoi. Et du coup ça c'est vrai que des fois c'est chiant parce que, j'pense que c'est un p'tit peu comme un fumeur qui a envie d'une clope, ben, ça fait un p'tit peu le même ressenti, et du coup, si on n'arrive pas à faire sortir, 'fin, ouais à faire sortir un p'tit peu les idées qu'on a musicalement, tout de suite, eh ben j'peux devenir assez agressif ou, ouais... Vite, ça peut vite m'oppresser en fait si j'arrive pas à sortir quelque chose que j'ai en tête. »

Difficultés secondaires : embuches personnelles et artistiques

« Je me considère toujours comme un amateur aujourd'hui, et j'espère que je le resterai jusqu'à la fin de ma vie. Car je suis éternellement un débutant qui découvre le monde encore et encore. »

André Kertész

Les difficultés répertoriées peuvent aussi être d'ordre personnel. Elles concernent 11% des artistes interrogés, qui indiquent avoir plus ou moins d'aisance à gérer les répercussions physiques et psychologiques que peut entraîner leur pratique artistique. À la « fatigue physique » découlant de l'intensité du rythme de vie qu'impose l'enchaînement des déplacements, les horaires décalés ou la difficulté à s'octroyer des moments de détente⁸⁸⁰, s'ajoutent aussi des contraintes plus spécifiques, notamment dans le cas des chanteurs qui portent en eux leur instrument et doivent être particulièrement attentifs au froid, à leur alimentation, à leur sommeil, afin de ne pas altérer leurs capacités vocales. Du côté psychologique, on recense pour certains des difficultés à faire face à la pression, à l'image de Virgil [*transi entrant / rock / 28*] qui a « le sentiment d'être attendu au tournant ». Pour d'autres, la gêne se situe plutôt du côté émotionnel, voire identitaire. Les expériences peu valorisantes ou épanouissantes, par exemple devant un public peu nombreux ou peu réceptif, les périodes plus calmes en termes de représentations ou les pannes d'inspirations semblent influencer très fortement sur le moral des artistes. Ces moments de doute sont alors susceptibles d'entraîner une baisse de motivation, mais également une perte de goût, voire de sens.

James [*transi entrant / rock / 22*] évoque un « cerveau qui fait un peu des siennes de temps en temps », consistant en une perte de connexion émotionnelle avec la musique. Dans ces moments « où il [ne] se passe pas grand-chose », il lui arrive de connaître « une phase de deux mois où t'as l'impression que la musique, ça te plaît plus trop ». S'il redoute le vide émanant de circonstances extérieures, notamment l'absence de concerts ou de projets prometteurs qui lui donnent une perspective, Maxence [*transi entrant / rock / 24*] craint plutôt le vide intérieur, le manque d'inspiration entraînant chez lui une dévalorisation, « des moments où on se sent nul ». Plus encore, Henri [*amat / théâtre / 46*] décrit une forme d'insatisfaction chronique, inhérente selon lui à l'activité artistique. Lorsqu'on lui demande s'il connaît d'éventuelles déceptions ou frustrations dans son activité de comédien amateur, il répond par la permanence : « Bah oui, toujours ! J pense qu'on n'est jamais satisfaits quoi. C'est... Ouais, ça peut être douloureux, mais bon, c'est stupide ! » avant de mettre en regard de son ressenti les expériences observées du côté des professionnels : « (...) je connais pas d'artistes professionnels, entre guillemets, qui

⁸⁸⁰ Voir le neuvième chapitre, le passage sur l'impossible droit à la déconnexion des artistes.

soient entièrement satisfaits de leur travail quoi ! », faisant de la frustration permanente un trait d'union entre les statuts de pratique. Cette tendance se retrouve également chez les musiciens, comme l'indique le témoignage d'Yves [*pro / rock / 35*], confortant cette idée d'une insatisfaction endogène, estimant lui aussi qu'elle serait commune à tous les statuts de pratique :

« (...) bah la musique c'est le terrain de jeu des frustrations, à la base ! C'est super cruel parce que quand tu fais de la musique, tu connais le concept j'imagine, t'as ça dans le sang, et que forcément quand tu démarres bah t'es soit nul, soit, soit t'es pas nul mais il se passe rien, quand t'as ça dans le sang t'as envie d'en faire ton métier, d'avoir accès à des grandes scènes, ou de jouer ne serait-ce qu'en concert, tu vois, même si c'est des p'tites scènes j'veux dire, quand t'as envie de faire vivre ce truc-là, je pars du principe que c'est, dans 90% des cas ce sera très dur, c'est déjà une frustration en soi d'être passionné par ça, parce que tu démarres en te disant que t'arriveras pas, 'fin, que le plus probable c'est que t'y arriveras pas quoi. Et après, si t'as la chance d'y arriver un peu, évidemment c'est génial, mais au final, c'est comme tout, t'as toujours envie d'aller plus loin, enfin je sais que moi c'est un peu comme ça, donc quand y'a un concert que tu voulais faire que tu peux pas faire bah t'es frustré, quand tu fais des morceaux qui te plaisent pas assez parce que le vrai juge c'est toi-même au final, quand tu composes des morceaux, quand ça te plaît pas assez bah t'es frustré, tu trouves que t'es nul, donc si t'en as fait, c'est que ça quoi la musique, c'est tu passes d'un état à l'autre, tout le temps quoi. Et donc, y'a cette étape frustration qui revient, pas tout le temps, mais bon ça revient, forcément quoi. Peu importe le niveau de ta musique quoi. »

S'il semble ainsi difficile de supporter les éventuels retours dépréciatifs ou de faire face à la difficulté pour les artistes rencontrés, il semblerait que leur gêne puisse être imputable à la forte identification des artistes (tous statuts de pratique confondus) à leur pratique. C'est ce qu'Anne Jourdain démontre au sujet des artisans d'art, dans un emprunt à Marcel Mauss :

« La valeur de ces objets ne peut dès lors être détachée de la personne de leur fabricant. En cela, l'artisanat d'art porterait la marque de l'«esprit du don» propre aux sociétés primitives étudiées par M. Mauss⁸⁸¹ [1925]. Dans ces sociétés, en effet, les choses ne sont pas séparées des personnes : «Présenter quelque chose à quelqu'un, c'est présenter quelque chose de soi» [P. 86.] Si la dissociation entre la chose et la personne est caractéristique des sociétés modernes, M. Mauss montre néanmoins que l'«atmosphère du don» [p. 219] n'a pas totalement disparu aujourd'hui. Elle se manifeste notamment par l'attachement dont font preuve les artisans d'art vis-à-vis des choses qu'ils créent.⁸⁸² »

⁸⁸¹ Mauss, Marcel. *Essai sur le don*, Paris : Presses universitaires de France, 2007 [1925].

⁸⁸² Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art », *op. cit.*, p.18.

Si l'attachement affectif à la pratique sera évoqué quelques pages plus bas, il a déjà été possible de collecter à ce stade quelques indices d'un fort attachement à la musique ou au théâtre : économie du dédommagement, systèmes de boucles ou d'impôts, investissement monétaire et temporel personnel fort, prise en charge de démarches administratives chronophages, ethos de soi comme comédien ou musicien (voire comme intermittent), acceptation des contraintes matérielles des représentations... L'ensemble de la cohorte répond presque d'une même voix lorsque la question de l'identité survient au cours des entretiens : à deux exceptions près, les artistes enquêtés répondent tous par l'affirmative, assurant que leur pratique musicale ou théâtrale est un élément constitutif de leur identité⁸⁸³. Ainsi, « l'individualité des personnes est (...) fortement incorporée dans les produits (...). Dans ce monde, nous pouvons dire véritablement que les objets ont une âme⁸⁸⁴ », ce « supplément d'âme » ayant deux fonctions supplémentaires lorsqu'il advient : il est la marque de l'authenticité de l'artiste autant qu'il est sa caution sur le « marché-jugement », voire sur le « marché-prix »⁸⁸⁵.

La dernière catégorie de difficultés que nous avons recensée concerne l'ordre artistique, qui pose souci à 10% des personnes rencontrées. Ces difficultés peuvent prendre racine dans l'esthétique pratiquée, notamment lorsqu'elle n'est pas tout à fait choisie, ou lorsqu'elle est vectrice de contraintes inhérentes au répertoire interprété. Ainsi, Philippe [*pro / fest-noz / 43*] recense parmi ses principales contrariétés l'obligation de faire des compromis quant à ses prédilections musicales :

« Alors y'a certains répertoires, faut admettre que... On le fait parce que, faut bien vivre... Donc y'a des fois, on va jouer pour gagner de l'argent et vivre, quand on a une famille à nourrir. »

Ce témoignage ramène à la notion de « stratégie artistique » développée par Xavier Greffe, entendue comme

« le choix d'un genre artistique, et donc le niveau de revenu que l'on peut en retirer. L'analyse des perspectives de rémunération des artistes en fonction du genre artistique choisi a connu un

⁸⁸³ À l'exception de Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*] qui « ne sait pas trop » et de Justine [*amat / théâtre / 45*] qui admet « une certaine fatigue ».

⁸⁸⁴ Salais, Robert et Michael Storper. *Les mondes de production. Enquête sur l'identité économique de la France*, Paris ; Éditions de l'EHESS, 1993, p.58.

⁸⁸⁵ Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art », *op. cit.*, p.18.

renouvellement des plus intéressants à la suite des travaux de Cowen et Tabarrok⁸⁸⁶. Au-delà de l'arbitrage entre activités artistiques et non artistiques, l'artiste peut aussi choisir entre plusieurs types d'activités artistiques ou même entre plusieurs genres artistiques à l'intérieur d'une même activité. Ainsi un artiste peut-il décider de s'exprimer dans un langage innovant mais peu ou mal compris de ses contemporains : il en retirera une satisfaction supérieure à celle qui correspondrait à des utilisations de son temps de travail artistique moins "innovantes", mais aussi une rémunération anticipée moins élevée.⁸⁸⁷ »

Dans le même esprit, Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] évoque lui aussi des compromis parfois délicats, à l'exception qu'ils ne sont pas dictés par des opportunités de diffusion mais par ses collègues de jeu

« (...) dans chaque groupe [dont] je fais partie, la compo, on va dire la ligne mélodique, c'est moi qui la fais, bien souvent. Mais toute l'ambiance, ça se fait en groupe ! Donc j'ai un thème et des idées dans la tête de ouf, et puis arrivé en groupe... ou le truc ça va être du dub, alors que moi je voyais de la drum'n'bass tu vois, mais c'est ça aussi la vie d'un groupe (...) »

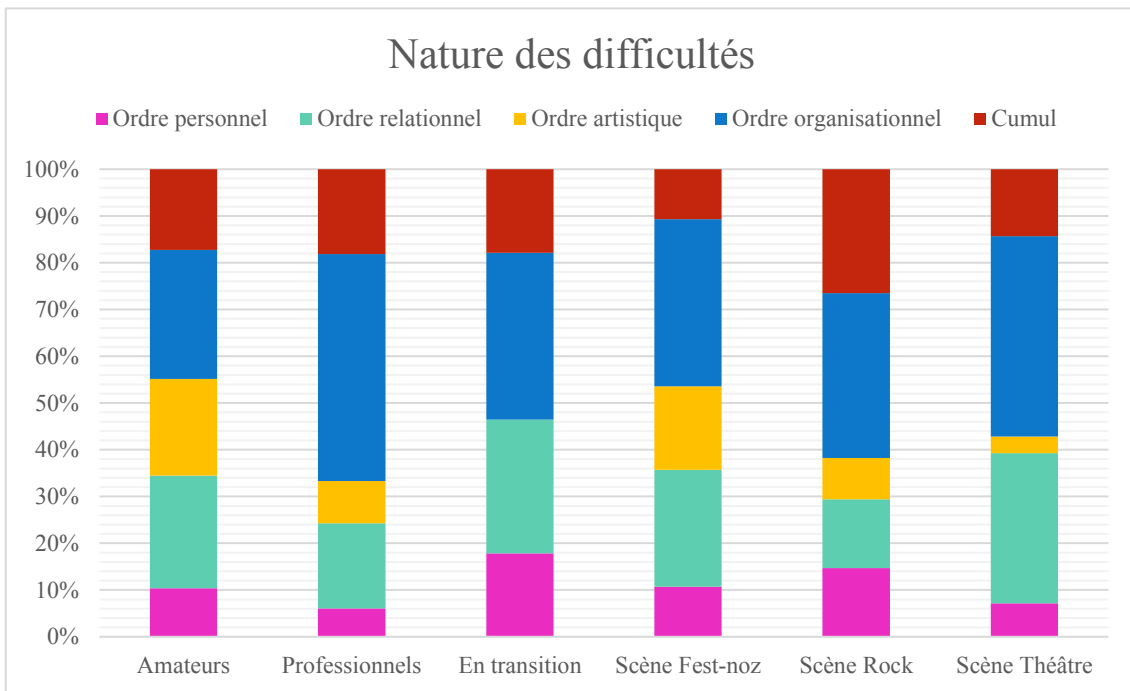
De son côté, Lucas [*pro / fest-noz / 33*] reconnaît ressentir parfois une certaine frustration quant à son expressivité musicale, limitée par le cadre de ses prestations : se produisant exclusivement en fest-noz et jamais en concert, il se doit donc de proposer uniquement de la musique à danser lors de ses représentations, ce qui constitue une barrière en soi. À la question des frustrations ou déceptions, il répond ainsi :

« Bah c'est que la musique bretonne, et la danse, c'est... Comment dire... Elle est bien spécifique ! Donc du coup, on se calcule là-dessus, on peut pas faire n'importe quoi. On peut pas faire de la musique française sur de la musique bretonne. »

Il apparaît enfin que les quatre ordres de difficultés répertoriés (organisationnel, relationnel, personnel et artistique) ne sont pas mutuellement exclusifs, et que les artistes sont susceptibles de rencontrer des obstacles variés. Ils sont en effet 18% à cumuler des déceptions, des frustrations ou des difficultés issues de plusieurs ordres, comme le montrent le graphique suivant :

⁸⁸⁶ Cowen, Tyler et Alex Tabarrok. « An Economic Theory of Avant-Garde and Popular Art, or High and Low Culture », *Southern Economic Journal*, vol. 67, n°2, 2001, pp.232-253.

⁸⁸⁷ Greffe, Xavier. *Artistes et marchés*, op. cit., p.105.



Les mesures statistiques indiquent un écart de 13 points entre les étendues de la variable statutaire, contre 11% pour la variable esthétique et disciplinaire. Il s'agit donc de résultats relativement homogènes au sein des variables observées, cette homogénéité se retrouvant également dans la comparaison des variables entre elles, le différentiel n'étant alors que de deux points. Il est donc possible d'avancer qu'il n'y a *a priori* pas de difficulté endogène à un statut de pratique, à une discipline ou à une esthétique, mais plutôt une multitude de vecteurs de déception ou de frustration communs aux artistes rencontrés. Il est néanmoins possible de faire quelques observations : du côté disciplinaire et esthétique, on remarque que les musiciens rock semblent rencontrer des obstacles plus variés que les autres, étant *a minima* deux fois plus nombreux à cumuler les catégories de difficultés. Ils sont aussi ceux rencontrant le moins de soucis sur le plan relationnel : ils sont 14% à y faire face, contre 32% des comédiens.

Le théâtre se distingue ainsi légèrement comme la discipline la plus difficile à faire reconnaître, accepter ou valoriser, probablement en raison des logiques légitimaires et concurrentielles internes à la pratique théâtrale qui ont été explicitées par les comédiens rencontrés. Les comédiens semblent aussi moins confrontés aux difficultés d'ordre artistique : ils sont 4% à les évoquer, là où elles rassemblent 18% des musiciens de fest-noz, soit 4,5 fois plus fréquentes. L'une des pistes d'explication possible pourrait résider

dans la tension préalablement décrite par Paul entre la « carte postale sonore » parfois attendue par certains publics ou certains organisateurs, difficilement conciliable avec la volonté affichée de certains musiciens de dépasser justement le stade de la seule reproduction des œuvres pour ancrer plus-avant leur répertoire dans leur époque.

Au sujet des difficultés rencontrées par les artistes, il convient de préciser qu'elles comportent une dimension évaluative importante. C'est en effet par leur survenue, et subséquemment par la manière dont les artistes vont y répondre que peut se mesurer l'engagement, selon le « modèle tridimensionnel intégratif⁸⁸⁸ » proposé par Anne Brault-Labbé et Lise Dubé⁸⁸⁹ et le selon lequel « il n'existerait qu'une forme d'engagement », caractérisé par la rencontre de trois pôles :

« la force affective, responsable du déclenchement du processus d'engagement, lié au plaisir et à l'intérêt de l'individu pour l'objet d'engagement. Cette dimension est complétée par les travaux sur la motivation en y incluant l'énergie nécessaire pour poursuivre l'engagement. Ensuite, une composante comportementale avec la persévérance [qui] favoriserait le maintien dans le processus malgré les épreuves et les contraintes. Enfin, un aspect cognitif concilierait les éléments positifs et négatifs associés au fait de s'engager : le sujet comprend alors que son implication va exiger de se confronter à des contraintes et des moments difficiles.⁸⁹⁰ »

Robert A. Stebbins précise quant à lui qu'« every serious pursuit contains its own combination of these costs, which each participant must confront in some way. In other words, costs are motivators – we are motivated to avoid them⁸⁹¹ ».

⁸⁸⁸ Brault-Labbé, Anne, et Lise Dubé. « Mieux comprendre l'engagement psychologique : revue théorique et proposition d'un modèle intégratif », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, *op. cit.*, pp.115-131.

⁸⁸⁹ Déjà mentionné en introduction.

⁸⁹⁰ Picard, Edwige, et Ali Aït Abdelmalek. « L'engagement : un fait psychologique et social, total et cohérent », *op. cit.*, p.19.

⁸⁹¹ Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A synthesis*. Édition du Kindle, Springer International Publishing, p.30-31.

« True artists unburden their envies and work toward encouraging amateurs. »

Aniruddha Sastikar

Au-delà d'une conscience partagée des réalités des marchés (jugement et prix), de l'établissement de tactiques semblables pour s'y insérer et de difficultés communes pour y rester, les artistes rencontrés ont fait montre d'un autre facteur pouvant alimenter la thèse d'un rapprochement nébulaire : artistes amateurs, professionnels et en transition font ensemble. Cette partie s'attache à observer le détail des relations qu'ils entretiennent, dans ce qu'elles ont de complexes et dans ce qu'elles ont de fructueux.

Approche concurrentielle

« As a professional journalist who nonetheless champions a 'people's' Internet, I am happy to compete against the thousands of amateur bloggers out there reporting and commenting on the same stories I do. »

Douglas Rushkoff

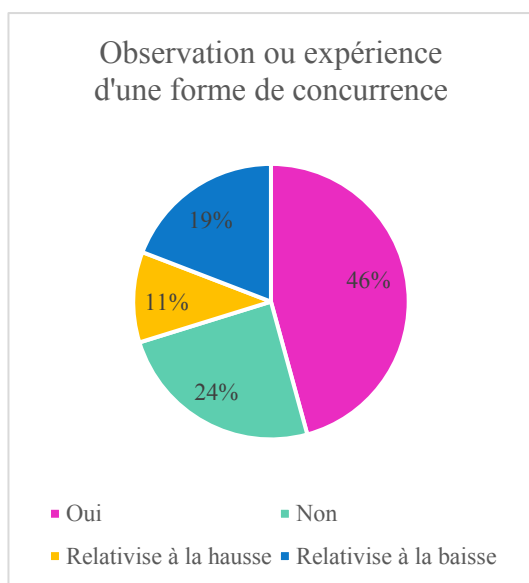
L'approche concurrentielle est particulièrement éclairante, puisque c'est en son nom que la disqualification de l'amateur semble s'être produite, lorsque les *barbouilleurs du dimanche* se sont invités dans le monde de la peinture. C'est également en son nom que la rupture juridique entre amateurs et professionnels a été enclenchée dès 1953⁸⁹². C'est à travers elle enfin que la dialectique oppositionnelle amateur *versus* professionnel trouve son point d'ancrage, instaurant une relation conflictuelle régulièrement couverte par les médias⁸⁹³.

⁸⁹² Voir le premier chapitre.

⁸⁹³ Voir à ce titre Gardette, Hervé. « Artistes amateurs : une concurrence déloyale ? », *Du Grain à moudre, France Culture*, 14 octobre 2015, consulté le 19 avril 2021, <https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/artistes-amateurs-une-concurrence-deloyale> ; voir également les actes du colloque

« Autrefois j'aimais le quai aux fleurs ! c'est un lieu charmant qui réunit les deux rives de la Seine, le rendez-vous de tous les amateurs de plaisirs à bon marché : là, sans contrat, sans notaire, sans enquête, vous achetez une terre, un verger, un jardin, que vous emportez triomphant dans vos bras : des myrtes, des roses, des renoncules... »

J. Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, 1829, p. 41.



Au détour des extraits d'entretien ayant déjà été retranscrits dans ce travail, la question de la concurrence amateur / professionnel a déjà pu se faire jour, au travers de questions qui ne portaient pas directement le sujet. Il a donc semblé nécessaire lors de la construction des guides d'entretien d'inclure des questions abordant frontalement le sujet afin de connaître le positionnement des artistes eux-mêmes. Ainsi, près de la moitié des musiciens et

comédiens composant la cohorte confie avoir déjà été témoin ou avoir vécu une situation de concurrence, dont nous étudierons le détail des formes ci-après. Ils sont par ailleurs près du quart à distancier l'approche concurrentielle qui ne semble pas faire sens à leurs yeux. Elle est alors justifiée de deux manières : soit par le cloisonnement des nébuleuses, soit par leur complémentarité. Ainsi, pour Lionel [*pro / rock / 26*], les réseaux de diffusion sont trop différents pour que la concurrence ne s'incarne réellement :

« (...) la majorité des intermittents sur le long terme ne vont pas jouer dans les mêmes cercles que les musiciens amateurs, enfin, y'a un peu, notamment dans le fest-noz, ou bien dans le bar, parce qu'il y a beaucoup de bars qui maintenant s'orientent vers des professionnels, mais c'est quand même une zone qui est réservée à l'amateur, je vais dire, y'a plus de professionnels qui vont jouer à [nom d'une salle de spectacle locale] et plus d'amateurs qui vont jouer par exemple dans les bars

de Brest et au [nom d'un bar local] quoi. Donc y'a une espèce de, y'a une espèce de frontière qui fait qu'on ne se marche pas trop dessus je crois. »

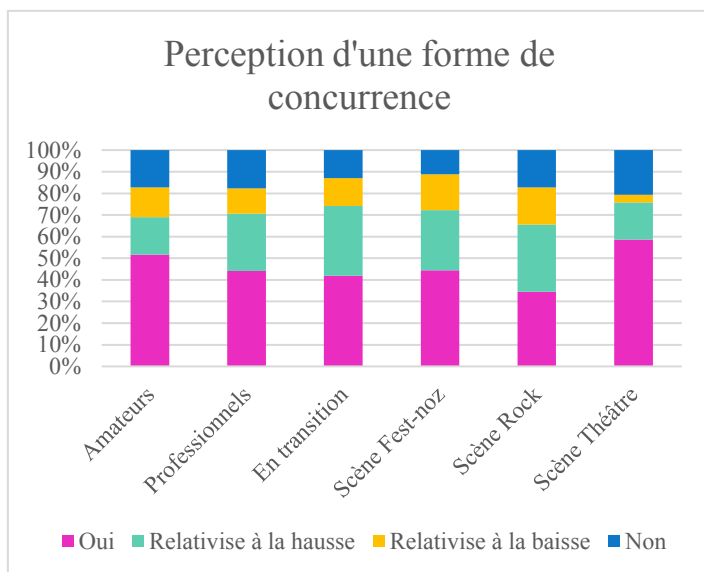
Il en va de même concernant les réseaux de production, si l'on en croit le propos d'Erwan [*pro / rock / 35*] :

« (...) j'crois que j'ai pas trop d'avis, moi j'vois pas ça du tout comme une concurrence déloyale, euh... Parce que de toutes façons, j'suis dans des systèmes aussi mine de rien ou le, qui sont favorisant pour les intermittents, j'suis dans un certain réseau, du coup j'fais certains projets, qui sont exclusivement réservés aux intermittents, en général quand t'es sur un projet qui est subventionné par la DRAC, par le Ministère de ci, la région machin ou les salles, ils prennent pas des amateurs en fait, tous les mecs sont intermittents, je ressens jamais cette concurrence-là (...) »

Ces différences permettent donc la complémentarité des deux modèles de pratique, selon le mot de Lucas [*pro / fest-noz / 33*] :

« Non, c'est une complémentarité plutôt quoi. Non non, on est sur des choses complètement différentes, même en approche de public et même sur le nombre d'entrées qu'on fait aussi, ça n'a rien à voir quoi. »

Cette complémentarité, plus ou moins étayée au cours des entretiens, aboutit alors à un « faux débat » pour Jean-François [*amat / théâtre / 47*] ou à « une fausse piste » pour Maryline [*pro / théâtre / 45*], certains artistes estimant notamment que « la pratique amateur nourrit les professionnels » et « [fait] travailler des gens qui sont dans le métier, des sondiers, des lighteux... », tel que le pose Éric [*amat / fest-noz / 59*]. Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] se détache quant à lui des questions de concurrence amateur-professionnel, ne comprenant pas trop « les intermittents qui râlent après les amateurs » au motif que « tout le monde a le droit de jouer (...) faut que tout le monde joue, les amateurs ils ont intérêt à jouer ! » Les 30% d'interrogés restants ont une approche nuancée de la question concurrentielle : il en reconnaissent l'existence mais ne souhaitent pas y mettre d'emphasis particulière, étant le plus souvent prioritairement attachés à d'autres objets de militantisme tels que la reconnaissance des niches musicales ou le dépassement de représentations sociales jugées peu pertinentes quant à leur esthétique de prédilection. Cette relativisation de la concurrence marche dans les deux sens : soit les artistes racontent ne pas se sentir concerné mais confient en avoir été témoin, soit ils ont vécu des situations de concurrence mais relativisent leur impact.



Comme le veut l'usage au creux de cette étape de la démonstration, la comparaison entre les prismes étudiés ne fait pas apparaître de divergences fondamentales entre les catégories observées où les réponses s'articulent de manière semblable, confirmant à nouveau la nébulosité de chaque catégorie. La moyenne

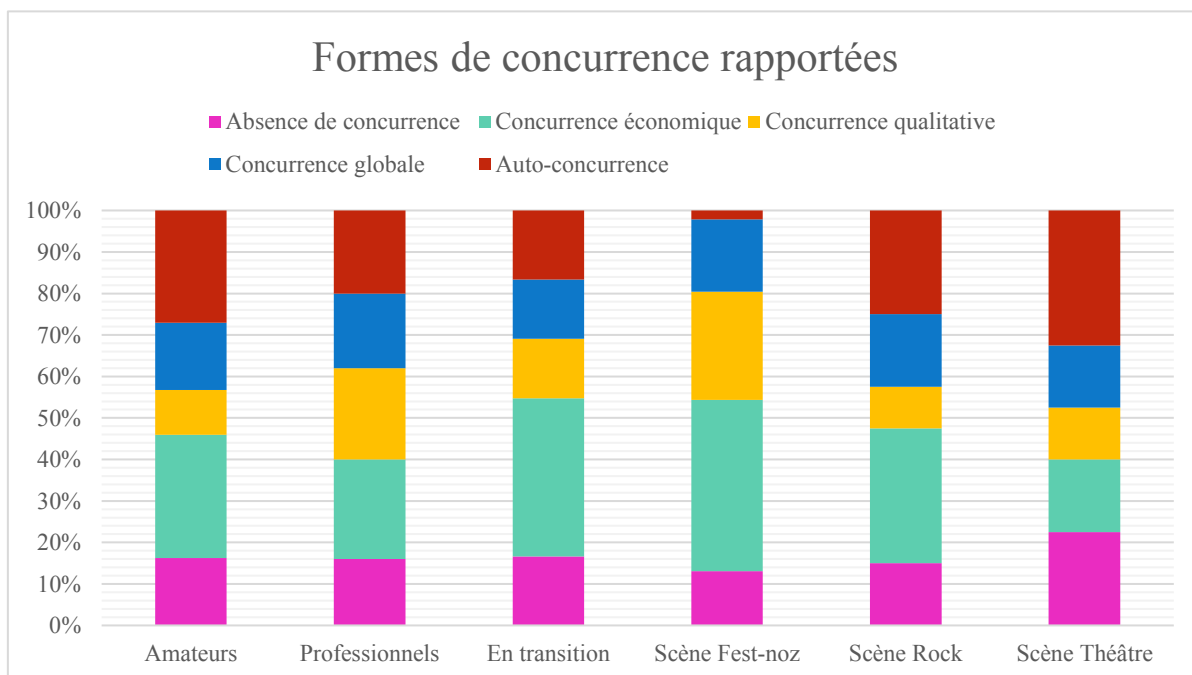
des étendues est de 7% au sein du prisme statutaire, contre 12% au sein du prisme disciplinaire, dans une augmentation due à des situations de concurrence *a priori* plus fréquentes sur la scène théâtrale que sur les scènes musicales : 58% des comédiens confient avoir été témoin ou avoir fait l'expérience de la concurrence, contre 34% des musiciens de fest-noz et 44% des musiciens de rock.

Les résultats statistiques font apparaître une observation étonnante : c'est auprès des artistes amateurs que la notion de concurrence se fait la plus perceptible puisqu'ils sont 52% à dire avoir observé ou vécu la concurrence, contre 44% des professionnels. Pourtant, il aurait été possible de s'attendre à ce que la question concurrentielle exacerbe les craintes des professionnels. La somme des affirmations marquées et relatives tend à indiquer une prégnance des questions concurrentielle surplombant les catégories étudiées : ni le statut de pratique, ni la discipline ne semblent alors pertinents pour approcher le sujet.

« En rougissant de honte, il dut accepter, rechercher à son tour, une offre qu'il avait rejetée avec indignation, quinze jours avant, – la proposition qu'un intermédiaire lui avait faite de la part d'un riche amateur inconnu, qui voulait acheter une œuvre musicale pour la donner sous son nom. »

R. Rolland, *Jean-Christophe, L'Adolescent*, 1905, p. 352.

L'étude qualitative des propos des artistes a permis de faire émerger différents plans sur lesquels semble s'incarner la notion de concurrence. Il a ainsi été possible de repérer quatre dimensions concurrentielles, que nous avons baptisé comme suit et dont nous nous attacherons à présenter le détail : *l'auto-concurrence*, la *concurrence économique*, la *concurrence qualitative*, et la *supraconcurrence* ou concurrence globale. À cet endroit également, les écarts sont relativement mesurés au sein des prismes d'observation : la moyenne des étendues est de 9% au sein de la variable statutaire et de 14% au sein de la variable esthétique. Deux catégories se démarquent plus particulièrement à l'observation des résultats quantitatifs : les artistes en transition statutaire, plus sensibles à la concurrence économique (39% contre 24% chez les artistes professionnels et 30% chez les artistes amateurs). La scène fest-noz présente la même sensibilité à la dimension économique des questions concurrentielles et par une auto-concurrence quasi-nulle (2%), cette dernière étant très majoritaire sur la scène théâtrale (32%). Les lignes qui vont suivre s'attachent à éclairer ces résultats en illustrant les quatre typologies de concurrence recensées : pour les appréhender, nous proposons de mobiliser une approche scalaire allant du micro au macrosociologique plutôt qu'une approche statistique.



L'auto-concurrence

La première forme de concurrence qu'il a été possible d'isoler est celle que nous avons qualifié d'*auto-concurrence*, mentionnée par 7% des artistes rencontrés. Elle a ceci de particulier qu'elle se manifeste à l'échelle individuelle : elle correspond à des situations où l'artiste estime, par ses pratiques, porter préjudice à son propre développement de carrière ou à celui de celles et ceux qui sont dans des situations comparables à la sienne. Il est ainsi, en substance, question d'être sa propre concurrence. C'est ce que raconte Albert [*pro / rock / 28*], qui reconnaît éprouver des difficultés de positionnement quant à sa propre structuration, entre quête d'inscription de la pratique dans des réseaux professionnels et affinités DIY :

« Ouais bah, justement, pour (...) être vraiment DIY et bah chez un tourneur par exemple, ils se retrouvent avec des contraintes du genre euh, "bah nan les gars, vous pouvez pas jouer à Tours pour 200 balles, parce que moi j'suis en train d'essayer d'vous vendre 1000 balles, à la Fnac, du coin, et que si vous jouez pour 200 balles juste avant, ils vont pas vouloir vous faire pour 1000 balles après". Et [on] s'retrouv[e] comme ça, à devoir du coup pas jouer, au final... pour pouvoir jouer ! »

Outre le dilemme entre DIY et pratiques plus institutionnalisées, les choix opérés quant à ses collègues de plateau peuvent s'avérer préjudiciables. Ainsi, en choisissant de s'allier à des comédiens amateurs en s'investissant dans une troupe mixte amateurs / professionnels, Clarisse [*pro / théâtre / 46*] estime avoir terni sa propre réputation de comédienne professionnelle :

« Alors, au tout début où j'suis arrivée en Bretagne, j'ai travaillé avec une compagnie qui s'appelle [XXX], et ils mélangeaient vraiment professionnels et amateurs, dans une, quelque chose de très bon enfant. C'était très agréable, sauf que du point de vue des professionnels, cette compagnie était considérée comme amateur, très mauvais amateurs même, alors que pas du tout. Donc y'avait quelque chose, le fait d'travailler avec des amateurs était mal vu, sauf quand t'es metteur en scène, là on vient voir ton travail, mais autrement, si t'as des amateurs avec toi, c'est mal considéré, donc petit à petit, avec cette compagnie-là, les amateurs sont partis, on leur a montré la porte de sortie, voilà. C'est... »

Par-delà les enjeux réputationnels, Karen [*amat / théâtre / 58*] raconte que sa démarche de professionnalisation a pu être bloquée par ses collègues amateurs, observant d'un mauvais œil la manière qu'elle a eu de vouloir faire reconnaître sa contribution au projet collectif :

« (...) j'avais aussi fait la musique sur la pièce (...) et tout ce travail, c'était beaucoup de travail (...) j'avais pas demandé d'argent pour ça ! Et j'avais demandé (...) à c'que sur le programme, y'ait mon nom pour la création musicale. (...) et ça avait fait un gros scandale dans la troupe : “oui, on est tous, on n'est pas nommés, on est une troupe, parce qu'on est tous amateurs machin, et c'est pas normal que toi, tu sois nommée pour la musique que tu as fait !” Et moi j'ai dit, déjà, je suis pas payée pour le faire, au moins qu'on mette, on met toujours hein, lumières, musique, machin, tu vois, et déjà j'étais pas payée, au moins que ce soit reconnu que j'ai fait ce travail-là. (...) Pour moi c'était juste une p'tite valorisation de mon travail. (...) »

Il peut ainsi s'avérer que le positionnement même de l'artiste sur le plan statutaire ne vienne contrecarrer ses propres aspirations : Albert ne peut pas jouer autant qu'il le voudrait pour ne pas perturber le travail du bureau de production qui l'accompagne, quand bien même les cachets obtenus par l'intermédiaire de ce bureau de production ne suffisent pas à « boucler le statut » ; en choisissant une troupe mixte amateurs-professionnels, Clarisse s'est privée de collaborations avec certains professionnels évoluant sur sa scène théâtrale ; en demandant à ce que son travail de création musicale, réalisé en sus de sa participation au spectacle comme comédienne, Karen s'est inscrite dans une logique de distinction qui n'a pas été acceptée par ses pairs car cette approche trahissait à leurs yeux

la notion d'amatorat. Elle a quitté la troupe peu de temps après cette altercation. Lionel [pro / rock / 26] explique quant à lui qu' « il faut sacrifier un peu de légalité pour commencer à bosser », à la faveur des techniques décrites plus haut comme des rémunérations des interstices : il estime que le recours à ces méthodes « ne fait pas de bien au métier » qu'il souhaite défendre, mais qu'elles sont un passage obligé afin de, justement, mieux le défendre une fois son *statut* sécurisé. Ces phénomènes d'*auto-concurrence* s'observent au sein de toutes les catégories d'étude mais se démarque en deux points, étant quasi-inexistante sur la scène fest-noz (2%) mais majoritaire sur la scène théâtrale (32%), dans un décalage *a priori* imputable à une certaine construction sectorielle : il semblerait que la scène théâtrale soit plus attentive aux statuts de pratique de ses membres et moins accueillante à la mixité ou aux mobilités statutaires que ne l'est la scène fest-noz, où l'on aurait moins besoin de « choisir son camp⁸⁹⁴ ».

La concurrence économique

La concurrence économique est la forme de concurrence la plus fréquemment évoquée par les artistes rencontrés, toutes catégories d'études confondues : 36% des musiciens et comédiens y ayant fait allusion. Elle apparaît ainsi chez 24% des artistes professionnels, mais également chez 30% des artistes amateurs, soulignant que la notion de concurrence déloyale a une portée globale dépassant les statuts de pratique. Ainsi, certains artistes professionnels racontent souffrir de la concurrence économique que représentent les amateurs sur le plan des coûts plateaux. Jessica [pro / théâtre / 49] raconte avoir monté une association de théâtre à son arrivée en Bretagne, au sein de laquelle elle s'est employée à donner des cours de théâtre et à guider des artistes amateurs dans leurs projets de mises en scène. Lorsque ces derniers étaient prêts à présenter leurs travaux à des publics, Jessica s'occupait de négocier les conditions des représentations auprès des lieux accueillants : défraiements, hébergement, billetterie, consommations... Avec le temps, les artistes amateurs qu'elle accompagnait ont souhaité multiplier les opportunités de diffusion et ont perçu les conditions négociées par Jessica comme des freins à la diffusion :

⁸⁹⁴ Sur la question du choix, voir le neuvième chapitre.

« (...) ces gens-là qui sont des amateurs, ont fini par me dire : “ [Jessica], y'en a marre qu'tu sois la chef, et euh, nous, on s'en fout, on veut jouer, on veut jouer !” Des gens qu'j'ai formé hein ! Et qui ont pris la grosse tête parce qu'ils ont signé un autographe dans une ville pourrie de 20 000 habitants quoi, et euh, et ils, ils m'ont pourri la vie, parce que ils m'ont dit : “ouais, nous on en a rien à foutre d'être payés ou d'être pas payés, on pourrait aller jouer gratos !”, et j'leur ai expliqué qu'ils étaient en train de tuer un métier comme ça parce que, y'a des, y'a des compagnies qui vendent un spectacle à 1000€ ils sont 2 ou 3 dedans parce que y'a des charges, y'a de l'Urssaf, et parce qu'on vit que de ça, et eux ils sont infirmiers, comptables, euh, machin, et que c'est juste pour leur petit plaisir, et qu'il y a que leur plaisir qui compte, et qu'au bout d'un moment ils te disent nous on en a rien à foutre. »

Au sein de la nébuleuse amateur, les artistes semblent également conscients de la concurrence qu'ils peuvent exercer sur les pratiques professionnelles, à l'image de Joachim [*amat / rock / 33*] :

« Bah ouais... C'est ce que je disais tout à l'heure, quand j'avais faire mon mix dans un bar ou machin, et que bah j'accepte les conditions pourries d'être payé au noir, bah j'me dis c'est pas très cool pour l'intermittent qui doit faire ses heures, donc carrément, en même temps si j'avais cette envie-là vraiment ou que je voulais m'y mettre à fond, de franchir le cap pour passer au niveau professionnel, bah il faudrait aussi que je puisse me faire connaître, me faire un réseau, qu'on me rappelle, qu'on accepte la condition du contrat et autre, c'est un cercle vicieux dégueulasse, mais c'est comme ça quoi. »

De son côté, Jeff [*pro / fest-noz / 46*] déplace la focale : il estime que l'acteur principal de la concurrence n'est pas l'artiste amateur mais l'organisateur qui construit ses plateaux selon des logiques plus monétaires qu'artistiques⁸⁹⁵. À la question de la concurrence amateur / professionnel, il répond :

« C'est compliqué comme question, j'avais dire dans une certaine mesure oui et depuis toujours, mais ça ne me dérange pas plus que ça. Dans la mesure où les groupes amateurs en général ne durent pas, après voilà, ce qu'il faut c'est durer sur le long terme, et donc de manière générale, j'trouve qu'il y a quand même un certain respect des pros vis-à-vis des amateurs et inversement... [*Donc la concurrence ne vous pèse pas ?*] Non, pas vraiment, même pas du tout. Après, au cas par cas, ce qu'il y a, je sais que dans le Morbihan, je sais que c'est pas le cas partout mais, sur la côte morbihannaise, il y a de plus en plus de néo-retraités qui se lancent dans la musique, sans savoir jouer, et qui jouent mal, qui chantent mal, et qui se produisent pour, pour 150 ou 200€, donc dans ces cas-là on peut pas lutter, quand les organisateurs se mettent à préférer ce type de groupes aux

⁸⁹⁵ Sur la relation amateur / professionnel au Théâtre du Peuple de Bussang et les conflits qu'elle a pu engendrer, voir Oguet, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, op. cit., p.182.

formations pro, c'est vrai que ça fait un peu mal mais on n'y peut rien, enfin pour l'instant en tous cas on n'y peut rien, mais c'est pas, c'est pas la majorité. Enfin voilà, moi j'me focalise pas trop là-dessus. Après y'a le public, j'pense que le public sait faire la différence, enfin une bonne partie du public fait la différence entre des bons musiciens et d'autres, enfin j'ai l'impression. »

Pascal [*amat / rock / 42*] a dès lors bien conscience qu'en ne facturant pas ses prestations artistiques selon les mêmes montants que les groupes professionnels, il contribue à l'élaboration du « cercle vicieux » décrit plus haut par Joachim, mais relativise sa part de responsabilité par la profusion de groupes amateurs qui auraient, dans tous les cas, répondu à l'appel des organisateurs peu enclins à rémunérer leurs plateaux artistiques autrement que par les interstices :

« Alors, on me l'a jamais fait ressentir, mais par contre c'est vrai que je reconnais, que, y'a des établissements où le fait de, d'être rémunérés de manière très légère, va les orienter à nous faire confiance, et on a des prestations à assurer, ces gens-là, on sait très bien que s'ils n'avaient pas trouvé des couillons comme nous, ils auraient forcément fait, pris des pros pour assurer leur soirée, donc là oui, on a dû à quelques occasions, peut-être... Mais, 'fin, on s'est pas trop posé de questions parce que de toutes façons y'avait d'autres couillons comme nous qui de toutes façons cherchaient, qui auraient pris le truc.⁸⁹⁶ »

Ainsi, Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] se sent ainsi acculé entre la multitude de groupes amateurs acceptant de se produire à peu de frais, le nivellement par le bas des coûts plateaux annoncés le conduisant notamment à avoir recours aux *décla' sèches* « à cause des amateurs ». C'est finalement la définition en creux de l'amateur qui permet à certains artistes professionnels de relativiser la concurrence qu'exercent les productions amateurs sur les leurs : à leurs yeux, leurs prestations se distinguent de celles des amateurs sur le plan qualitatif dans une mesure assez forte pour les protéger de toute concurrence. C'est ce que raconte Lisa [*pro / fest-noz / 43*] : le sentiment de concurrence déloyale « ne [la] travaille pas plus que ça, car [elle a] la vanité de croire que ce qu'[elle] propose, un amateur ne le proposera pas ». C'est aussi le propos d'Anne [*pro / rock / 48*] qui utilise cette distinction qualitative non pas sur le plan artistique, mais sur le plan administratif : elle explique ainsi aux organisateurs cherchant à négocier à la baisse les salaires ou faisant valoir la tarification inférieure d'un groupe amateur qu'un groupe

professionnel est « plus à l'heure », « plus habitué », « plus autonome » qu'un groupe amateur qu'il « faudra diriger », tout en reconnaissant qu'un groupe amateur peut tout à fait être à même de tenir les mêmes engagements logistiques qu'un groupe professionnel, mais que les programmer est plus risqué car cela ne relève pas d'« une science exacte ». Elle convoque ce faisant le « marché-jugement » afin d'assurer sa position dans le « marché-prix », dans ce qu'Anne Jourdain qualifie de « stratégie entrepreneuriale » puisque « cherch[ant] à réaliser un profit monétaire afin de vivre de leur métier et de pérenniser leur [activité].⁸⁹⁷ »

La concurrence qualitative

Si Lisa se raconte ainsi protégée de la concurrence amateur / professionnel, 19% des artistes rencontrés expliquent avoir déjà observé ou ressenti une forme de concurrence s'exercer, justement, sur le plan qualitatif : la qualité n'est donc pas toujours un « remède à la concurrence par les prix », d'autant que « les amateurs, d'autre part, (...) vendent parfois leurs produits sur les mêmes lieux que les professionnels.⁸⁹⁸ » Les données chiffrées ont d'ailleurs ceci d'étonnant qu'au sein de la catégorie professionnelle, la concurrence qualitative inquiète presque autant que la concurrence économique : 22% contre 24%. À la question de la concurrence, Benoît [*pro / rock / 40*] répond donc :

« Ca dépend en concurrence sur quoi, si c'est en termes de qualité de jeu, de niveau de groupe, oui certainement, j'ai vu des groupes amateurs qui m'ont bluffé, après au niveau professionnel non. »

Aux propos de Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*], qui explique qu'il y a « plein d'amateurs qui [l]'ont sciée, scotchée » s'ajoutent ceux de Gilles [*pro / fest-noz / 53*], qui déplace à nouveau la démarcation amateur / professionnel :

« Ah pas du tout, pas du tout, les amateurs ne sont pas une forme de concurrence déloyale du tout, c'est l'organisateur qui va nous foutre la pression comme ça (...) [parce qu'il] y a un truc, y'a des amateurs qui sont bien meilleurs que certains professionnels, ça j'en suis persuadé, et la scène appartient à tout l'monde. Par contre, c'est au niveau de l'organisateur que ça m'agace, que j'ai travaillé là-dedans, et les gens qui privilégient les amateurs parce que ça coûte moins cher parce qu'il n'y a pas de charges sociales, ça m'agace vraiment très fortement. Si on fait un mélange avec

⁸⁹⁷ Jourdain, Anne. « La construction sociale de la singularité. Une stratégie entrepreneuriale des artisans d'art », *op. cit.*, p.15.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p.16.

des groupes pro et qu'on respecte leur salaire, qu'on respecte leur accueil, et qu'on met des amateurs, en première partie ou même avec, là la mixité elle est chouette quoi. Mais grapiller, les mairies qui grapillent, ça existe... »

Ces propos tendent à mettre légèrement en perspective ceux d'Anne ou de Lisa, peu concernées par les questions de concurrence économique en vertu d'une distinction qualitative : ce que racontent Benoît, Séphora ou Gilles fait émerger la notion de *qualification*⁸⁹⁹ des pratiques en amateur, qualification perceptible tant par les publics que par les organisateurs qui disposeraient alors de davantage de moyens de pression dans les négociations menées avec les artistes professionnels. Ce n'est donc *a priori* pas l'amateur ou la pratique en amateur qui génère la concurrence déloyale, mais la qualification de cette dernière, associée au fait que les organisateurs sont nombreux à vouloir réduire au maximum les coûts plateaux. Ainsi, les concurrences d'ordre économique et / ou qualitatif ont ceci de particulier qu'elles peuvent avoir des manifestations *internes* comme *externes* aux nébuleuses. Par concurrence externe, nous entendons les concurrences qui s'exercent entre les deux nébuleuses, à l'image des situations décrites ci-dessus. Par concurrence interne, nous faisons référence aux situations concurrentielles qui, au creux des entretiens, sont apparues comme prégnantes au sein même des nébuleuses.

Des formes de concurrence apparaissent ainsi au sein même de la nébuleuse amateur. Dans le cas d'Henri [*amat / théâtre / 46*], la notion de concurrence ne s'exprime pas entre les troupes évoluant en amateur et celles évoluant en professionnel, car les opportunités de diffusion sont distinctes : les festivals que visent Henri et ses compagnons de jeu sont les festivals de théâtre amateur, mais ces espaces de diffusion sont sélectifs et génèrent donc une mise en concurrence des troupes qui y prennent part. Pour « jouer un maximum », il convient donc d'intégrer les codes de ces festivals pour mieux se démarquer des autres troupes amateurs. C'est également la réponse de Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] lorsque le sujet de la concurrence est évoqué :

« Euh, oui, plus par palier, c'est p'tet lié à mon monde mais des meilleurs d'amateurs ou des amateurs qui en font une source importante de revenus voyaient mal le fait qu'on, qu'on puisse émerger à un moment sur une scène locale par exemple chez moi en fest-noz, donc c'était pas des

⁸⁹⁹ Nous y reviendrons plus en détail en conclusion.

professionnels, c'étaient des amateurs pour qui c'est un complément sans doute non négligeable, une activité essentielle sur toute une période de l'année, j'ai senti un peu de volonté, un peu de protectionnisme oui. »

Luc [*amat / fest-noz / 47*] raconte que la faible tarification choisie par certains groupes exerce une pression concurrentielle au sein de la nébuleuse amateur : « même dans le milieu amateur, on voit ces systèmes de concurrence sur le tarif. Des gens jouent pour rien, et puis, ils raflent la mise quoi. » Les mêmes logiques semblent à l'œuvre dans la nébuleuse professionnelle, s'opposant notamment au sujet des rémunérations des interstices et autres techniques d'ajustement entreprises tant par les artistes opérant une transition statutaire que par les professionnels les plus précarisés. Là où Erwan [*pro / rock / 35*] raconte avoir acheté « quasiment la moitié » des cachets nécessaires à l'obtention de son premier statut, Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] condamne précisément cette pratique :

« (...) j'ai un collègue dont je ne citerai pas le nom, qui lui affiche clairement le fait de faire des double décla', voire des triples décla', même payer des décla' et qui en fait n'a que 25 dates par an, honnête, et en fait les 25 qui manquent il les achète juste pour avoir des sous pour ses autres projets à côté, là j'dirais que, enfin j'trouve que c'est déloyal quoi, c'est dégueulasse parce qu'il y a des gens qui, qui sont honnêtes et qui se battent pour avoir leur statut et qui sont dans des galères pas possibles, qui ont 3 groupes et qui sont des super musiciens, et à côté de ça y'a des gens qui, qui jouent, déjà leur niveau fait qu'ils jouent de manière très basique et sans aucune connaissance, et sans curiosité en fait, c'est pas tant qu'ils sont nuls c'est qu'ils ont aucune curiosité, non plus, ils s'en moquent, et j'ai déjà été confronté à ça en fait (...) C'est facile, c'est trop facile. Donc ouais ouais, j'sais pas si j'peux qualifier de concurrence déloyale, mais ça rentre dans cette case j'pense. »

En miroir de ce que rapporte Luc au sujet de la tarification des groupes amateurs, Marc [*pro / fest-noz / 32*] rapporte un nivellement par le bas des montants des cachets des artistes professionnels :

« Ouais, ouais ouais ouais, bah dans l'milieu du fest-noz, de plus en plus ! Là y'a les cachets qui commencent à tomber de plus en plus, on est en train de, quasiment, pas se sous-vendre, mais y'a certains groupes qui se sous-vendent, et donc du coup là on peut plus lutter (...) dans les années 90, les cachets tournaient plutôt autour de 150, 200€, maintenant ça tourne entre 90 et 120€ quoi, et donc euh, ça n'a rien à voir, le confort de vie diminue largement au niveau des professionnels en tous cas quoi, ça baisse général, et maintenant, quand on vend un groupe, on n'ose plus trop annoncer un prix fort quoi, un prix fort, un prix correct ! C'est un gros débat ! »

La somme de ces observations permet donc de mieux comprendre la réponse de Margot [transi sortant / théâtre / 44] à la question de la concurrence déloyale : « Pas du tout. Entre professionnels oui, mais entre amateurs et professionnels, absolument pas. »

Supraconcurrence ou concurrence sectorielle

La dernière forme de concurrence qu'il ait été possible de repérer au gré des entretiens est celle de *supraconcurrence*, ou de concurrence globale. Elle est effectivement convoquée par 19% des enquêtés, qui estiment que les questions concurrentielles surpassent les statuts de pratique et s'érigent au bas mot à l'échelle esthétique, voire à l'échelle disciplinaire. À la lumière de ces témoignages, la pression économique ne s'exerce plus entre artistes amateurs et artistes professionnels mais de façon plus globalisée entre musiciens ou comédiens, achevant la présentation de nos résultats par l'approche scalaire. Sébastien [amat / rock / 35] place le spectre concurrentiel à l'échelle esthétique : « (...) j'pense qu'on est tous concurrents de toutes façons, voilà, à partir du moment où on fait de la musique dans un style, eh ben on est, ouais on est tous concurrents ! », tout comme Gabrielle [pro / fest-noz / 41] pour qui la concurrence ne s'observe « pas vraiment dans l'milieu fest-noz mais dans l'milieu trad plus général. » Pour Fabien [amat / rock / 30] en revanche, la problématique couvre un champ systémique plus vaste qui ne permet pas la dialectique oppositionnelle amateur / professionnel :

« (...) j'pense qu'avec notre ration de 0 [concerts, ndlr] en 2019, et de, de de, dans les grandes années, un peu plus d'10, on dérange pas trop les gens qui en vivent, mais dans les faits on apporte un spectacle qu'on veut de même qualité que des professionnels, par contre on coûte clairement moins cher. Donc forcément, j'comprends que quelqu'un qui a du mal à faire ses dates puisse se dire, ah ben, j'les aime pas trop, ils m'empêchent de vivre. Par contre, c'est, pas d'notre faute, mais c'est pas d'sa faute non plus, c'est d'la faute du système. On peut pas, enfin c'est, on est dans l'même camp, professionnels et amateurs. Très clairement. »

La supraconcurrence est d'autant plus pertinente que les scènes étudiées ont plus ou moins recours à la mixité statutaire « en Bretagne, c'est toujours un mélange », précise Gilbert [amat / fest-noz / 45]. Les artistes peuvent donc être amenés à se produire dans les mêmes espaces de diffusion. La plupart des artistes professionnels doivent qui plus

est se passer de l'accompagnement d'un intermédiaire, ces derniers étant quotidiennement sollicités et ne pouvant donner suite à toutes les demandes⁹⁰⁰ : indépendamment des statuts de pratique, les artistes se retrouvent dans la position d'« artiste-entrepreneur » précédemment décrite et prend ainsi en charge sa propre carrière musicale ou théâtrale, selon les modalités décrites plus haut. La notion de supraconcurrence peut donc tout à fait s'entendre à l'échelle d'une scène (combinant, rappelons-le, une approche géographique et une approche esthétique), mais elle peut aussi s'incarner dans des mouvements transversaux dépassant cette échelle d'observation. Elle s'incarnerait alors dans des schémas dépassant nos catégories d'études, repérables non pas par le biais de la concurrence mais précisément, par le biais de la coopération. C'est ce qu'Anne Jourdain qualifie de « stratégie collective⁹⁰¹ » visant à asseoir la qualité, l'authenticité ou la portée politique d'artistes regroupés sous un même étendard : de la même manière que nous avons pu observer la construction d'un ethos intermittent dépassant l'ethos comédien ou musicien, il est ainsi possible d'envisager un ethos *rock* ou un ethos *fest-noz* qui se rejoindraient à la faveur d'un ethos *musiques actuelles* qui rassembleraient les deux catégories. Ces collectifs transversaux (citons par exemple Supermab en Bretagne⁹⁰²) permettent de dépasser l'approche binaire amateur / professionnel en ralliant tous les statuts de pratique à une même cause, non sans rappeler le propos de Hyacinthe Ravet : « ce qui réunit tous les acteurs d'un monde de l'art, c'est tout de même la volonté commune de faire exister le type d'art dont il est question.⁹⁰³ »

L'objet de cette partie n'est donc pas de nier la concurrence amateur / professionnel : nous nous sommes au contraire attachée à l'objectiver du mieux possible avec le concours des artistes interrogés. Cette démarche permet néanmoins de relativiser la dialectique oppositionnelle qu'elle instaure : les logiques concurrentielles ne s'exercent pas uniquement entre les amateurs et les professionnels. Elles s'immiscent également au sein de chaque nébuleuse. Elle n'est pas ressentie par tous ni partout selon la même intensité, et peut varier selon les statuts et les esthétiques, ce qui laisse à penser que l'approche sectorielle est bien de taille à relativiser l'approche bipolaire. Enfin, la

⁹⁰⁰ Jusqu'à 50 par semaine pour le bureau de production où nous exerçons.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p.256.

⁹⁰² « Supermab, espace de coopération pour les musiques actuelles en Bretagne, est né ! », *Le Jardin Moderne*, 9 novembre 2020, consulté le 19 avril 2021, <http://www.jardinmoderne.org/supermab-espace-de-cooperation-pour-les-musiques-actuelles-en-bretagne-est-ne/>

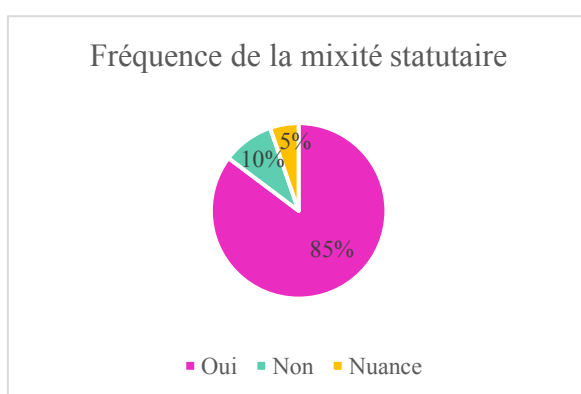
⁹⁰³ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.117.

concurrence n'est pas qu'économique : c'est au contraire lorsqu'elle s'invite sur le plan artistique et qualitatif qu'elle peut s'ériger en pression économique, mais également en émulation artistique. Il nous semble également important d'insister sur les apparentes bonnes volontés de cohabitation et de coopération des différents statuts de pratique au sein d'une même scène : la récurrence des formules du type « la scène est à tout le monde » ou « tout le monde a le droit de jouer » démontrent l'ouverture du panel professionnel de la cohorte autant qu'il convient de noter la prise de conscience des amateurs quant à la protection de la profession : Luc ne veut pas « couper l'herbe sous le pied » des intermittents, par exemple, dans un échange qui « aboutit à une porosité et une transversalité accrues entre domaines d'action jusqu'à présent relativement cloisonnés les uns par rapport aux autres.⁹⁰⁴ »

Approche conciliatoire

« En fait de poésie, je ne suis qu'un simple amateur, mais j'ai beaucoup vécu avec les grands maîtres. Je fais plus que les goûter, je les aime passionnément, aussi bien Lucrèce que La Fontaine. Je sais donc un gré infini aux esprits délicats qui ont découvert dans le peu que j'ai écrit les traces de ce commerce et de cet amour. »

Louise Ackermann, *Pensées d'une solitaire*, 1903

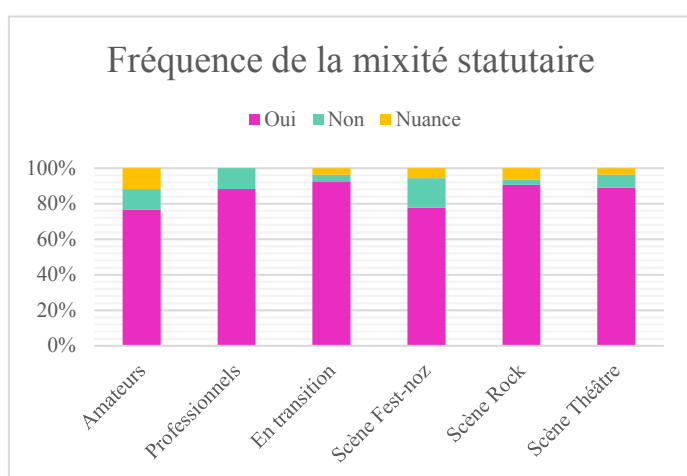


Au-delà de ce qui distingue les statuts de pratique, nous avons également souhaité aborder ce qui les rassemble, au vu de « l'interdépendance de ces deux univers⁹⁰⁵ » décrite par Cécile Martin et Samuel Périgois suite à la rédaction d'un rapport portant sur les pratiques en

⁹⁰⁴ Rulhes, Christophe. « Jeu, amour, ordinarité : petite note pour moins de réification », *L'Observatoire*, vol. n° 44, *op. cit.*, p.76.

⁹⁰⁵ Martin, Cécile, et Samuel Périgois. « Les pratiques artistiques en amateur en Haute-Savoie dans le domaine du spectacle vivant. Bilan et perspectives », *op. cit.*, p.95.

amateur dans le spectacle vivant en Haute-Savoie. Nous avons donc cherché à isoler les manières qu'ont les artistes répondant à différentes modalités de pratique d'œuvrer ensemble. 85% des personnes enquêtées confient ainsi travailler ou avoir travaillé avec des artistes relevant d'un autre modèle de pratique. Les réponses plus nuancées avancées par 5% des artistes rencontrés témoignent de l'incertitude qu'entretiennent parfois, volontairement ou non, les artistes vis-à-vis de leurs pairs quant à leur statut de pratique⁹⁰⁶, notamment dans le cadre des bœufs, des sessions et des formations, espaces ouverts à tout un chacun et où la question du statut de pratique ne se pose pas.

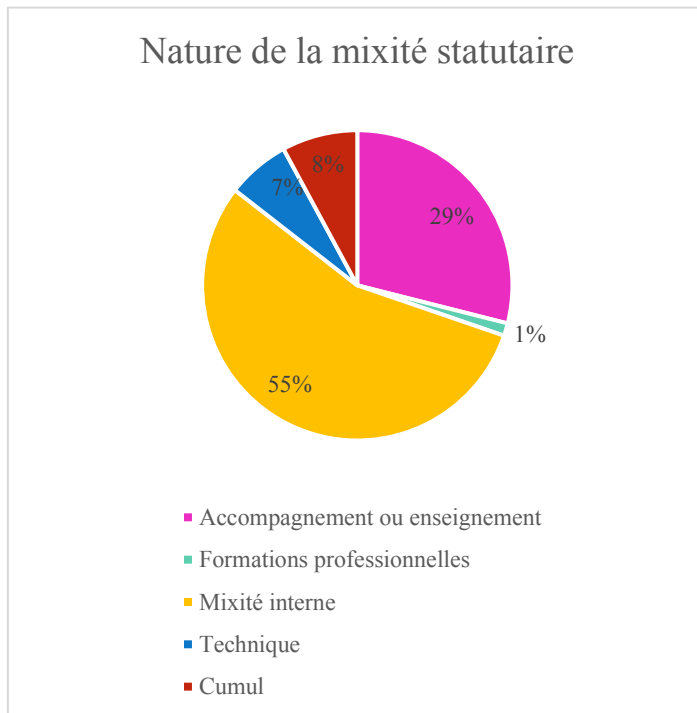


Indépendamment de la catégorie d'étude étudiée, on note une très forte propension à la mixité des statuts de pratique, le minimum observé étant de 76% pour les artistes pratiquant en amateur et le maximum étant de 92% pour ceux entrant ou quittant la professionnalisation. Seuls 12%

des amateurs comme des professionnels n'évoluent qu'avec des artistes relevant du même statut de pratique qu'eux. Cet « entre-soi statutaire » est légèrement plus marqué chez les musiciens de fest-noz, qui totalisent 16% d'artistes n'évoluant qu'entre amateurs ou entre professionnels, contre seulement 7% chez les comédiens et 4% chez les musiciens de rock. Nous nous sommes donc plus particulièrement intéressées aux formes que pouvait prendre cette mixité statutaire, dans la mesure où elle concerne 85% des artistes rencontrés à l'échelle de ce travail. Nous avons ainsi recensé quatre types de situations dans lesquelles amateurs, professionnels et artistes en transition se rencontrent : la mixité des statuts au sein de l'équipe artistique, les missions d'accompagnement ou d'enseignement artistique, la dimension technique des représentations ou, de manière plus marginale, les formations professionnelles. 8% des artistes impliqués dans une forme de mixité statutaire cumulent au moins deux de ces situations.

⁹⁰⁶ Rappelons notamment le fait que certains artistes aient expressément demandé à ce que nous ne communiquions pas sur leur réel statut de pratique.

La collaboration



La plus commune est donc la mixité statutaire interne au groupe de musique ou à la troupe de théâtre, qui peut donc comprendre des artistes amateurs, des artistes professionnels et/ou des artistes en voie ou sortie de professionnalisation. Ce type de rencontre entre les statuts de pratique semble plus prégnant chez les musiciens que chez les comédiens, quoique nous avons

recensé dans cette étude cinq compagnies de théâtre mêlant amateurs, professionnels et artistes en transition. Cette disparité dans les statuts de pratique s’articule parfois difficilement sur le plan administratif. Dans le groupe de Marvin [*pro / fest-noz / 34*], la situation est clairement établie :

« J’ai un groupe où j’ai un musicien amateur dedans ! Et pourtant on tourne, c’est le groupe avec qui j’ai fait le plus de dates, donc euh... Et il suit, donc euh, pour moi il est pro sauf que, il a un autre métier à côté quoi, donc on... Il s’fait payer comme nous, il a des cachets comme nous, il pourrait être intermittent comme nous, sauf qu’il a choisi d’avoir un autre métier à côté, et ça pour moi c’est quand même un amateur, euh... C’est un passionné quoi ! Et ça, voilà, ça pourrait s’arrêter, il a son boulot à côté il s’en fout ! »

Pour d’autres, la mixité est plus difficile à appréhender. Rodrigue [*pro / fest-noz / 41*] explique :

« (...) alors c’est pas très autorisé de déclarer seulement certains musiciens, mais moi j’ai déclaré et mes collègues sont amateurs. Oui, j’ai eu un groupe de fest-noz où on était 3 déclarés et puis les autres ils venaient jouer pour l’plaisir. »

Même chose pour Jacques [*amat / fest-noz / 60*], qui décrit la situation d’un groupe dans lequel il chante régulièrement : « les vieux en bénévole, les jeunes se partagent la

recette [du bar et de la billetterie, ndlr] et Guso pour les pro : trois poids, trois mesures !
». Les difficultés s'expriment également sur le plan de la disponibilité et du temps alloué à la pratique artistique. Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] explique ne plus travailler qu'avec des artistes professionnels ayant recours à l'intermittence du spectacle en raison du temps de travail qu'ils sont à même de dédier à un projet, par comparaison avec un artiste exerçant une autre activité en parallèle :

« (...) nous en tant que professionnels, on bénéficie de l'intermittence dans un cadre originel qui était parfaitement défini, qui a été complètement dévoyé, qui était parfaitement défini au départ, c'est-à-dire permettre aux artistes d'être rémunérés dans les périodes de création où justement ils ne pouvaient pas bénéficier de rémunération sur scène (...) Ca veut dire que ces 8 heures-là qui te sont indemnisées par le chômage, tu as l'obligation, toi, 8 heures dans cette journée, de travailler ton boulot, travailler ton instrument, travailler tes projets artistiques, écrire, travailler ta promotion artistique (...) C'qui veut dire aussi que toi tu passes 8 heures par jour à bosser (...) aucun amateur à côté de ça, ne peut avoir la même force de travail, et la même force de proposition artistique, parce qu'il n'a pas le temps, tout simplement ! »

Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*], chanteuse en voie de professionnalisation évoluant au sein d'un groupe dont les autres membres souhaitent poursuivre leur carrière en amateur, confie que cette mixité lui pèse :

« (...) ça me pose souci aujourd'hui. Parce que du coup je suis déjà dans l'attente des gens, des disponibilités, je sens que moi je continue à avancer, et que les autres n'ont pas le temps pour diverses raisons, et du coup y'a un gros décalage, énorme, qui aujourd'hui me pèse beaucoup, beaucoup, beaucoup, parce que du coup ça me freine, et je, bah moi je tire les autres, mais j'ai aussi besoin qu'aujourd'hui, on me tire, ou alors que je travaille avec des gens qui soient déjà, prêts quoi, tu vois. Donc là, aujourd'hui ça me pèse vraiment, vraiment, vraiment. »

Outre la disponibilité, la mixité statutaire peut également se ressentir sur le plan de la perception faite de l'activité, entreprise avec plus ou moins de sérieux, d'ambition, d'exigence. Si Walter [*transi sortant / rock / 39*] raconte jouer au sein de groupes composés de musiciens aux statuts de pratique divers, il précise aussitôt que ces artistes partagent « dans tous les cas [des] mentalités de professionnels ». ⁹⁰⁷ Si elle s'incarne de manière plus ou moins aisée, cette forme de mixité statutaire représente 55% des réponses :

⁹⁰⁷ Nous verrons dans le prochain chapitre que ces disparités se retrouvent également au sein de formations présentant une homogénéité des statuts de pratique, mais en avons déjà collecté quelques indices : le groupe de Noémie, bien que composé exclusivement de musiciens en voie de professionnalisation, s'est séparé suite à des perceptions différentes quant à la manière d'aboutir à cette professionnalisation.

les artistes amateurs, professionnels ou en transition entre ces modèles de pratique se rencontrent donc majoritairement dans un espace de collaboration, chacun étant membre à part entière de l'entité artistique et intervenant dans les processus créatifs et scéniques indépendamment de la manière dont il gagne sa vie, sur un modèle plutôt horizontal, même s'il n'est pas dénué de tensions.

Cette coopération entre les statuts de pratique peut d'ailleurs être entreprise par souci stratégique : dans leur quête de développement, de progrès, d'exigence, certains artistes amateurs ou en voie de professionnalisation cherchent à s'entourer de professionnels, pour un accompagnement ponctuel ou pérenne, voire pour des collaborations. En miroir, certains artistes professionnels décident d'accompagner des formations évoluant en amateur, un choix arbitré pour certains « par stratégie » afin de générer assez de cachets pour conserver des droits à l'intermittence du spectacle. Ainsi, Karine [*pro / théâtre / 33*] expliquait à la question des stratégies mises en place :

« Alors oui, j'ai des stratégies, c'est-à-dire que la pratique que j'engage avec les amateurs est une stratégie pour garder mon statut. Je brasse beaucoup plus d'argent à faire ce que je fais avec les amateurs que ce que je fais avec les professionnels. La pratique que j'ai avec les amateurs me permet de subventionner les projets que je fais avec les professionnels. (...) c'est un choix, totalement assumé. C'est un choix, c'est une stratégie, c'est une pensée. »

La juxtaposition

Outre la mixité au sein de l'entité artistique, 7% des artistes interrogés expliquent que la mixité se retrouve aussi sur le plan plus technique ou pragmatique des représentations scéniques. Certaines compagnies de théâtre amateur, à l'image de la troupe d'Henri [*amat / théâtre / 46*] ont ainsi parfois recours de manière ponctuelle et selon le répertoire présenté, à des musiciens professionnels pour enregistrer une bande-son pour leur spectacle ou pour accompagner certaines représentations, notamment celles où l'enjeu est plus fort. Matthieu [*amat / fest-noz / 60*] chante au sein d'un trio spécialisé dans le kan-ha-diskan qui fait parfois appel à un metteur en scène professionnel pour travailler le conte, le placement scénique, l'expressivité. Jean-Jacques [*pro / rock / 45*] accompagne régulièrement des chorales composées de chanteurs amateurs au piano.

Contrairement aux schémas d'accompagnement ou d'enseignement décrits plus haut, il ne s'agit pas ici d'apprendre auprès d'un artiste plus expérimenté issu de son propre domaine, mais de solliciter d'autres compétences relevant d'un autre domaine, différentes de celles que l'on s'applique à développer. Si nous nous sommes concentrée ici sur les artistes, ce raisonnement peut s'étendre à d'autres métiers permettant la faisabilité technique d'une représentation : métiers du son, de l'éclairage, de la coiffure, du maquillage, des costumes, de la lutherie, de la production, de l'administration, de la communication... Chacun de ces métiers peut en effet être appelé à intervenir sur des projets menés par des artistes amateurs. Enfin, nous n'avons pas recensé ici les schémas de juxtaposition des statuts de pratique, ayant préféré nous concentrer sur les espaces où artistes amateurs, professionnels et en transition interagissent de manière plus ou moins collaborative, il convient de noter à cet endroit quelques-unes des occasions où les différents statuts de pratique se croisent, mais ne se rencontrent pas toujours.

Pour la scène rock, on observe cette juxtaposition dans le cadre de la chronologie d'un concert : la première partie est souvent confiée au groupe amateur, en voie de professionnalisation, ou professionnel émergent, selon les vocables à disposition. Elle est rarement assurée par le groupe jouissant de la plus grande reconnaissance sur la scène en question, à l'exception des plateaux de festivals qui peuvent s'organiser selon d'autres facteurs. Pour la scène fest-noz, les plateaux peuvent aussi être juxtaposés. Les programmations s'effectuent souvent selon un même modèle : un groupe reconnu constitué de musiciens professionnels, à qui ira la majeure partie de l'enveloppe budgétaire allouée à l'emploi artistique, auxquels s'ajoutent une formation émergente plus réduite et un couple de sonneurs ou de chanteurs qui se partageront le reste de l'enveloppe, souvent par le biais d'un défraiement, ou en déclarant administrativement un seul membre du groupe. Pour la scène théâtrale, la juxtaposition peut s'opérer au sein des festivals de théâtre amateur, lorsque les troupes présentent leur pièce devant un jury composé de professionnels qui statue sur les performances, mais avec qui l'échange n'est pas toujours possible.

La transmission

L'enseignement et/ou l'accompagnement artistique d'artistes amateurs ou en voie de professionnalisation par des artistes professionnels est un autre espace de rencontre entre les statuts de pratique, concentrant 29% des réponses. Chez les comédiens, cette rencontre peut prendre plusieurs formes : écriture, mise en scène, animation de stages ou d'ateliers... Karine précisait plus haut « subventionner » ses projets professionnels grâce aux revenus acquis par le travail mené auprès de praticiens amateurs. En effet, outre son activité de comédienne qu'elle mène avec un entourage exclusivement professionnel, elle exerce également comme auteur et metteur en scène, cette fois dans le cadre de pratiques en amateur. Elle écrit et/ou met en scène entre vingt et vingt-cinq pièces de théâtre par an à destination de troupes de comédiens amateurs. Richard [*pro / théâtre / 39*] explique lui aussi mettre en scène les comédiens amateurs qui lui en font la demande. Il consacre ainsi « 60% » de son temps à divers projets menés avec des artistes professionnels, notamment au sein de sa propre compagnie, les « 40% » restants étant consacrés à l'accompagnement plus ou moins ponctuels de projets menés par des amateurs en tant que metteur en scène.

Chez les musiciens, l'accompagnement d'artistes amateurs ou en voie de professionnalisation prend souvent la forme d'une direction artistique ou technique sur un projet ponctuel : Walter [*transi sortant / rock / 39*] travaille régulièrement auprès de groupes amateurs pour les guider dans leurs projets d'enregistrement d'EP ou d'album, les aidant à orchestrer leurs morceaux. Le groupe de Benoît [*pro / rock / 40*] a monté son propre label de musique et réalise dans ce cadre des accompagnements à la scène de groupes composés d'artistes amateurs ou en voie de professionnalisation, les conseillant sur la manière d'arranger leurs compositions pour le *live*. Le groupe d'Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] a quant à lui fait appel à des musiciens reconnus sur la scène fest-noz afin de les aider à construire et arranger un set en vue d'un passage sur la scène d'un grand festival morbihannais.

D'autres artistes font le choix de l'enseignement, plus régulier que l'accompagnement artistique, souvent sur le modèle d'un cours ou d'un atelier animé de

manière hebdomadaire ou mensuelle. Sur les trente-trois professionnels⁹⁰⁸ rencontrés dans le cadre de cette étude, ils sont seulement quatre à n'avoir jamais enseigné et à ne pas envisager de le faire. Ils sont en revanche vingt-et-un à enseigner de manière régulière au moment de l'entretien : treize d'entre eux donnent des cours hebdomadaires dans des cadres plus ou moins formalisés (au conservatoire, en école de musique municipale, en école de musique associative, à l'université, au sein de collèges, de lycées, de Maisons Pour Tous mais aussi à domicile, rémunérés en cachets pour certains, au régime général pour d'autres, en liquide pour l'un d'entre eux). Les huit autres préfèrent le format des stages, des master-class ou avoir un nombre d'heures défini à étaler sur l'année à leur meilleure convenance, leur permettant une plus grande disponibilité pour leurs projets, Louise [*pro / théâtre / 47*] confiant par exemple avoir « refusé d'avoir des ateliers hebdomadaires parce que, ça me contraignait dans mon boulot d'actrice que j'adore, c'est-à-dire pouvoir partir jouer, être disponible pour jouer ». Vincent [*pro / théâtre / 42*] fait quant à lui attention à intervenir uniquement sous la forme de stages ou de master-class, ne souhaitant « pas devenir un enseignant de théâtre », quoique intéressé par la transmission.

Ce recours à l'enseignement n'est pas opéré aux mêmes fins ni ressenti de la même manière par les différents artistes professionnels ici interrogés. Monica [*pro / fest-noz / 33*] se plaît ainsi à conjuguer création et transmission, même si « la partie enseignement prend clairement le pas sur la partie artistique » au moment de l'entretien :

« L'enseignement, c'est quelque chose qui me plaît vraiment énormément et qui me passionne, et qui je pense me passionne d'années en années de plus en plus. Je réfléchis énormément, la pédagogie ça a toujours été un peu mon truc, même depuis toute petite, la transmission, voilà, et je réfléchis de plus en plus au niveau pédagogique, ça, ça me passionne vraiment, donc c'est, pour moi une partie importante que je ne veux pas lâcher. Je peux pas vivre sans ça. »

Mère de trois enfants en bas-âge, l'enseignement lui assure aussi « un équilibre à trouver entre tout » :

« J'ai pas envie d'partir, loin, ou partir plusieurs jours, pour quelque chose qui va p'tet pas m'plaire plus que ça, sachant que du coup pendant c'temps-là j'laisse ma famille à la maison, mon mari gérer tout seul et puis voilà, j'suis très famille, elles sont petites, donc je, choisis de privilégier de

⁹⁰⁸ Nous avons vu que les artistes en transition ont aussi recours à l'enseignement, et que cela peut constituer justement une porte d'entrée et/ou de sortie par rapport à une carrière d'artiste de la scène.

toutes façons toujours ma famille en premier, c'est toujours ça, l'enseignement parce que c'est aussi c'qui me passionne et c'est c'qui m'fait vivre aujourd'hui, et puis l'artistique pour moi c'est le plus. »

L'emploi du temps de Jessica [*pro / théâtre / 39*] ressemble quelque peu à celui de Monica, avec des ratios création/transmission similaires. Pourtant, elles ne vivent pas cette situation de la même manière : là où Monica dit avoir choisi d'enseigner et y trouve son équilibre faisant « de nécessité vertu⁹⁰⁹ », selon le mot de Géraldine Bois au sujet des pratiques commerciales des écrivains peu reconnus, Jessica subi l'enseignement dont elle dépend financièrement depuis son installation en Bretagne :

« (...) mon temps est à quand même, 60 voire 70% de donner des cours, et de former les autres, et j'ai l'impression qu'ça m'pompe la moëlle épinière, c'est pour te dire... Nan nan mais j'aime beaucoup ça, mais il faut qu'ce soit un équilibre, si j'ai pas le fait de jouer, d'être sur la scène, de faire mon métier, de jouer, je vois pas en quoi, à quoi j'sers. (...) là j'suis en train d'faire basculer un peu la chose, mais quand j'suis arrivée ici, j'connaisais personne, donc euh, j'avais plus de réseau, et puis y'avait pas les productions comme y'a à Paris (...) par contre on m'a tout de suite proposé de donner des cours (...) »



Parmi les huit professionnels n'enseignant pas de manière régulière, on retrouve deux typologies : ceux qui envisagent d'enseigner plus tard, mais qui comme Anne [*pro / rock / 38*] souhaitent « profiter du fait [d'être] jeune et en bonne santé pour faire d'la scène », et ceux qui ont progressivement quitté l'enseignement, doutant pour trois d'entre eux de leurs compétences de pédagogue, comme l'exprime Rodrigue [*pro / fest-noz / 41*] : « en tant qu'autodidacte, j'me vois mal transmettre une pédagogie que je n'ai pas. » Ces schémas de rencontre entre les différents statuts de pratique sont plus verticaux que les précédents, avec la notion de passation d'un savoir, d'une compétence détenue par certains étant en cours d'acquisition par d'autres.

⁹⁰⁹ Bois, Géraldine. « L'investissement des auteurs peu reconnus dans les tâches commerciales : une manière d'être écrivain », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, op. cit., p.19.

Ces schémas instaurent alors une forme de hiérarchie qui peut s'avérer difficile à assumer pour certains professionnels qui ne se sentent pas légitimes de se positionner comme enseignants. Pour d'autres, ils instaurent une forme d'amertume, lorsqu'ils ne sont pas pleinement choisis et qu'ils aboutissent à une sensation d'enfermement dans un cadre où l'on forme d'autres à faire ce que l'on ne fait précisément plus ou plus assez soi-même. Continuer à former des artistes amateurs ou en voie de professionnalisation peut alors donner l'impression de s'enfermer dans un cercle vicieux : on enseigne par défaut, parce que l'on ne parvient pas, ne parvient plus ou ne parvient pas encore à vivre exclusivement de la scène où la concurrence est rude, et ce faisant, on donne à d'autres les outils nécessaires pour venir éventuellement renforcer cette concurrence à l'avenir, puisqu'ils seront peut-être à terme suffisamment armés pour occuper la place à laquelle on aspire soi-même, pour peu qu'ils en aient le désir. Jessica se surprend ainsi à envier la position des amateurs :

« (...) parce que j'suis arrivée ici [en Bretagne, ndlr], j'ai remarqué quand même que c'était un peu le, le, le monde rêvé des amateurs quoi. Le monde merveilleux des amateurs, et euh du coup, bah on leur donne beaucoup de choses. Ils ont beaucoup de cours, ils ont beaucoup de festivals, ils ont beaucoup d'accès à des théâtres, à des scènes, à des... Parce qu'ils sont gratos... »

Il lui arrive ainsi de guider des artistes amateurs en vue de représentations qu'ils s'approprient à donner dans des lieux parfois reconnus, auxquels elle n'a elle-même pas accès en tant que comédienne professionnelle. Certains bénéficient de mises à disposition de lieux de répétition au titre de l'action culturelle, lieux dont les portes lui restent fermées lorsqu'elle s'y présente avec l'un de ses projets professionnels. Elle ne parvient pas à s'offrir les stages de formation qui lui permettraient de développer des compétences supplémentaires, mais elle anime elle-même des stages de formation professionnelle, les revenus qu'elle en tire ne lui permettant pas toujours de dépasser le seuil de pauvreté. La rencontre avec les artistes amateurs qui peuvent accéder à un certain confort de pratique dont elle se sent privée étant quotidienne, le recours à l'enseignement peut alors constituer une force de rappel quant au sentiment de concurrence déloyale qui peut se faire jour entre les différents statuts de pratique.

Sur le plan de l'identité, le recours à l'enseignement apparaît comme un facteur non-négligeable. Certains y voient une voie de recours lorsque « autour de quarante ans »,

ils sont « fatigués de faire le métier », selon les observations de Marc Perrenoud. L'*ethos* fluctue toutefois :

« Si certains, comme Thomas, deviennent plus enseignants que musiciens de scène, et opèrent la clôture symbolique en se coupant en quelques années du milieu musicien, du “métier”, d’autres combinent les deux postures. Beaucoup se gardent de multiplier et de trop formaliser les activités pédagogiques (Rémi ne donne que quelques heures de cours à domicile, non-déclarées, dans une posture finalement peu académique), d’autres alternent dans l’année une période d’intense activité musicienne (de mai à octobre par exemple et une “saison” d’enseignement en école (c’est le cas de Nicolas). Les musiciens les plus réputés ne s’engagent que dans des master classes et des stages, dans lesquels on ne transmet plus vraiment un savoir et une compétence professionnelle en régime académique, mais où on donne plutôt aux stagiaires un accès pendant quelques heures aux éléments tangibles de sa singularité, retrouvant alors un régime vocationnelle de l’inspiration, inscrit dans la discontinuité spatio-temporelle (on n’est pas attaché à un lieu et un emploi du temps comme le sont les enseignants “locaux”). Toutefois, ce dernier cas de figure ne concerne qu’une petite minorité de musiciens. De fait, il s’agit bien pour la plupart de ne pas trop s’inscrire dans la “professionnalité” du régime académique pour éviter de se discréditer par une “fonctionnarisation” dans son rapport à l’activité d’interprète en public, dans son rapport au “véritable” travail de musicien.⁹¹⁰ »

Entrepris en qualité de « *diversification périphérique* » des métiers de la création et de l’interprétation⁹¹¹, l’enseignement « fragmente ainsi [l]’ “être musical” » de l’artiste qui présente dès lors une identité première et une identité seconde⁹¹², celle de l’interprète et celle de l’enseignant, la hiérarchie entre l’une et l’autre pouvant être extrêmement sujette à variations : elle peut dépendre des mécanismes de choix et de contrainte (entre enseignement choisi et enseignement subi, l’ethos de l’artiste ne se construira pas de la même façon) ; elle peut dépendre des postures de revendication ou de secret (nous avons évoqué plus haut la tendance à la dissimulation des activités de complément, en raison tant de leur fréquente illégalité que de leur impact en terme de réputation), elle peut dépendre de la saisonnalité du recours (sur scène l’été, à l’école l’hiver).

⁹¹⁰ Perrenoud, Marc. « Les musiciens ordinaires entre métier, profession et vocation », *Travailler, produire, créer. Entre l’art et le métier*, op. cit., p.69.

⁹¹¹ Coulangeon, Philippe. « Les mondes de l’art à l’épreuve du salariat. Les cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie*, XL-4, 1999, pp.689-713, cité par Messina, Laura et Adrien Pégourdie. « L’art à l’épreuve de la pédagogie. Ethnographies de deux classes de formation musicale », *Travailler, produire, créer. Entre l’art et le métier*, op. cit., p.75.

⁹¹² Voir Weber, Florence et Yvon Lamy. « Amateurs et professionnels », op. cit.

Le poids statistique de la mixité statutaire (85% des artistes rencontrés œuvrent avec un ou plusieurs artistes relevant d'un statut de pratique différent) ainsi que la nature des relations qui les lient corroborent indirectement cette hypothèse d'une volonté de développement partagée, selon un cercle qui semble majoritairement vertueux : des artistes appartenant à des modèles de pratique différents œuvrent parfois ensemble à la faveur d'un projet commun prenant en compte les contraintes de chacun ; d'autres s'inscrivent dans des démarches de transmission où l'un cherche à acquérir des compétences nécessaires à son projet, rétribue l'autre pour les lui transmettre, qui mobilise alors ces revenus pour « subventionner » ses propres projets. Néanmoins, le cercle vertueux a ses failles, susceptibles d'en faire un cercle plutôt vicieux : les difficultés exprimées par Naïg et Jessica soulignent que si l'équilibre est possible, il n'en reste pas moins fragile. Certains se sentent alors plus à l'aise dans une forme d'entre-soi statutaire (ils sont 10%), mais pourront toutefois se trouver en position de juxtaposition avec des artistes relevant d'un autre modèle, la bascule entre juxtaposition et mixité statutaire étant alors à portée de main.

Ce cinquième chapitre a permis une plongée dans les scènes et leurs modes d'organisation, faisant émerger un écosystème global⁹¹³ où cohabitent les différents statuts de pratique. Il permet de voir émerger une figure nouvelle, décrite par Charles Leadbeater et Paul Miller comme « a new social hybrid » : il s'agit du Pro-Am. Ce dernier est décrit comme suit :

« A Pro-Am pursues an activity as an amateur, mainly for the love of it, but sets a professional standard. Pro-Ams are unlikely to earn more than a small portion of their income from their pastime but they pursue it with the dedication and commitment associated with a professional. For Pro-Ams, leisure is not passive consumerism but active and participatory; it involves the deployment of publicly accredited knowledge and skills, often built up over a long career, which has involved sacrifices and frustrations. (...) Their activities are not adequately captured by the traditional definitions of work and leisure, professional and amateur, consumption and production.

⁹¹⁴ »

⁹¹³ Qu'il est possible de compléter avec les travaux de Guibert pour les MA et, pour le spectacle vivant, avec : Vincent, Anne, et Marcus Wunderle. « Les acteurs économiques de la culture », *Dossiers du CRISP*, vol. 57, n° 2, 2002, pp.9-128.

⁹¹⁴ Leadbeater, Charles et Paul Miller, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*, London: Demos, 2004, p.20.

Les thématiques abordées dans ce chapitre ont ainsi pu contribuer à faire émerger la figure du Pro-Am à la rencontre des nébuleuses amateur et professionnel : par leur inscription dans des marchés de goût et/ou des marchés monétaires, les artistes amateurs rencontrés investissent le champ d'action des professionnels et usent des mêmes stratégies voire de tactiques⁹¹⁵ afin d'y pérenniser leur activité. Leur économie est souvent informelle et répond le plus souvent à un principe d'économie circulaire qui ne permet pas l'enrichissement des amateurs : leur pratique est donc le reflet d'un engagement au long cours qui se maintient en dépit des points de frustration rencontrés.

Plusieurs artistes amateurs de notre cohorte pourraient ainsi relever non plus tout à fait de la nébuleuse amateur dans laquelle notre classification les intégrait (puisque'il ne vivent pas exclusivement de la musique ou du théâtre), mais plusieurs critères laissent entendre qu'ils pourraient relever des Pro-Ams : c'est notamment le cas des artistes amateurs qui perçoivent des cachets exclusifs et empruntent ainsi la modalité de rémunération attitrée des professionnels (15% du panel amateur) ; ceux qui organisent des répétitions régulières sur le modèle de la résidence (23%) ; ceux qui dédient un volume horaire hebdomadaire conséquent à leur pratique artistique (ils sont 4% à y consacrer plus de dix heures hebdomadaires) ; ceux qui s'adonnent au multi-instrumentisme (ils sont 20% à jouer de deux à trois instruments) ; ceux qui se produisent fréquemment en public (ils sont 11% à effectuer plus de dix spectacles par an). Ces données associées au déploiement de stratégies mises en place pour faciliter puis pérenniser sa pratique et le dépassement d'une même typologie de difficultés que les professionnels semblent conforter les deux axes définitoires du Pro-Am⁹¹⁶ : pratiquer selon les codes du professionnel sur la durée avec un haut niveau d'engagement, sans toutefois que l'activité ne soit réellement rémunératrice. La survenue des Pro-Ams au creux de la cohorte semble indiquer que l'intermédiation statutaire faisant l'objet de cette étape est elle aussi susceptible d'être nébuleuse : entre sas temporel, sas temporel long et sas situationnel (les Pro-Ams n'aspirent pas à devenir professionnel), une pluralité de figures et de situations y ont d'ores-et-déjà été recensées. Le chapitre qui s'annonce permet d'explorer plus-avant ces mondes de l'entre-deux, cherchant à investiguer avec

⁹¹⁵ Au sens de Michel de Certeau. Voir Dosse, François. « Le jeu des arts de faire entre stratégies et tactiques », *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris : La Découverte, 2007, 498pp.

⁹¹⁶ Les Pro-Ams de la scène rock ont notamment été décrits par Gasnier, Thibault. *Artistes Rock. Proams, le choix de la liberté*, Pau : Éditions du 6 mars, 2020, 272pp.

plus de précision les différentes façons de faire et de dire la musique et le théâtre qui s'y nichent.

Chapitre 6 : Refuser

(Im)pertinence des partitions polaires

« I think the really good mountaineer is the man with the technical ability of the professional and with the enthusiasm and freshness of approach of the amateur. »

Edmund Hillary

Cette seconde étape de nos travaux s’ouvrirait par un recensement des observations menées quant à la porosité repérée entre amatorat et profession. Cette même porosité s’incarne en un autre lieu, dont nous avons vu en première étape qu’il est souvent employé pour caractériser l’opposition amateur / professionnel : loisir *versus* travail. « It is his business, your recreation⁹¹⁷ », écrit en ce sens Bliss Perry dès 1904. D’autres procèdent au même effacement de la frontière que ce qui a pu être observé au sujet de la dichotomie amateur / professionnel, à l’instar de Gérard Leblanc :

« Le professionnel œuvre dans l'espace du travail et l'amateur dans celui des loisirs. La séparation semble radicale et définitive. Elle n'est pourtant en rien évidente. D'abord parce que la relation travail-loisir peut être vécue sur d'autres modes que le mode exclusif, à commencer par le mode inclusif, où les deux espaces-temps s'interpénètrent. Mais aussi parce que toute pratique artistique tend à abolir la séparation et déborde fréquemment sur tous les temps et aspects de la vie.⁹¹⁸ »

Même constat du côté de Pascale Riou, qui indique que « les artistes plasticiens contemporains se situent dans un entre-deux du professionnel et de l’amateur, du semi-loisir et du semi-travail, du métier et de l’œuvre, échappant aux catégorisations.⁹¹⁹ » C’est donc autour de la notion de loisir que s’articule ce sixième chapitre, puisqu’il est possible d’étudier à travers elle la notion d’

« intermédialité *catégorielle* ou *de nature* (...), pour les espaces situés entre deux extrêmes catégoriels. Ce sont les espaces définis comme des espaces “ni... ni”. Par exemple, l’espace périurbain, (...) n’est ni véritablement urbain ni véritablement rural : il est intermédiaire.⁹²⁰ »

⁹¹⁷ Perry, Bliss. *The Amateur Spirit*, Boston and New York: The Riverside press, 1904, p.21.

⁹¹⁸ Leblanc, Gérard. « Le petit autre », *op. cit.*, p.39.

⁹¹⁹ Riou, Pascale. « L’artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.183.

⁹²⁰ Merle, Anthony. « De l’inclassable à “l’espèce d’espace” : l’intermédialité et ses enjeux en géographie », *op. cit.*, p.89.

En analysant les indices de non-reconnaissance des artistes dans l'opposition binaire loisir *versus* métier, il est en effet possible de convoquer un schéma plus linéaire, moins hiérarchique et surtout plus graduel des pratiques de la musique et du théâtre applicable à l'opposition amateur *versus* professionnel.

Entre loisir et métier : hésitations professionnelles

« Pour les gens qui vivent de cette science, qui font métier de la cultiver ou de l'enseigner, je serai longtemps un simple amateur, un chimiste homme du monde, et mes recherches ne recevront pas l'attention dont je les crois dignes. (...) je sais ce que je fais. Amateur tant qu'ils voudront ! C'est l'avantage que j'ai sur eux : j'aime mon métier ; je l'aime au point de renoncer pour lui à la vie facile qu'on m'avait préparée. »

V. Larbaud, *A. O. Barnabooth*, 1913, pp. 357-358.

« Être musicien n'est pas considéré comme un *vrai* travail puisqu'on est né pour ça. On porte la musique en soi et elle se *révèle* à travers l'exercice de cette activité.⁹²¹ » Ce propos de Marie Buscatto au sujet des musiciens de jazz illustre bien les enjeux des pages qui vont suivre : lorsque l'engagement affectif est fort et que l'on « vit de sa passion », comme chacun des professionnels repérés faisant l'expérience de la lumière telle que décrite au cours du quatrième chapitre, la partition loisir *versus* métier a-t-elle des manifestations tangibles ?

Enjeux définitoires et organisationnels

« I don't work with inspiration. Inspiration is for amateurs. I just get to work. »

Chuck Close

⁹²¹ Buscatto, Marie. « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 5, n° 3, 2004, p.41.

Lorsqu'interrogés sur leurs activités de loisir, nous avons noté chez près de la moitié des artistes professionnels rencontrés des difficultés à dissocier métier et loisir, la séparation de l'un et de l'autre étant au bas mot délicate, mais pouvant parfois frôler le hors-sujet, comme le fait comprendre Walter [*transi sortant / rock / 39*], interloqué par notre question portant sur ses activités de loisir : « Euh, mes loisirs, c'est une très bonne question. Pour moi la musique c'est à la fois un métier et tellement mon loisir que, j'ai pas l'impression de manquer de loisirs, tu vois... ». Cette (con)fusion des genres peut revêtir des formes diverses. Pour certains, l'amalgame se situe plutôt sur le plan de l'attachement, Jean-Jacques [*pro / rock / 45*], estimant par exemple que métier et loisir ne sont qu'une seule et même entité, dirigée par la notion de goût, de plaisir, d'intérêt :

« Je bosse toute l'année, et j'suis en vacances toute l'année, et j'ai mon loisir toute l'année, et quand j'fais pas mon loisir, non mais c'est presque monomaniaque, non mais c'est vrai, j'vais pas au cinéma, j'aime bien faire des p'tits resto, mais, mon loisir c'est d'aller en concert ou du coup d'aller écouter les potes quand j'peux aller les écouter, mais c'est toujours en lien, que... Qu'avec la musique, quoi. »

Partageant avec Jean-Jacques et Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*] l'exercice d'un « métier-passion », Yvan [*pro / rock / 37*] introduit une dimension temporelle à la seule observation émotionnelle : « mon vrai loisir, ça a toujours été mon métier en même temps, donc euh, la musique pour moi ça prend, on va dire 90% d'ma vie quoi ». Les propos de Justin [*pro / fest-noz / 37*] illustrent cette fusion des intérêts et des temporalités, puisqu'il décrit un quotidien où la dissociation entre temps de travail et temps de loisir n'a pas d'incarnation concrète :

« Euh, c'est vrai qu'il est compliqué parce que la frontière entre euh, moi j'ai toujours l'impression en fait de, qu'y'a un côté de loisir là-dedans, c'est professionnel parce que c'est mon activité professionnelle, mais en fait la frontière entre les deux, c'est sûr qu'moi le 8h30-13h30-17h30 et puis j'ai fini (...) ben ça existe pas, c'est-à-dire que c'est toujours là, c'est toujours permanent, c'est toujours en veille (...) Bref, pas très bien organisé à ce point d'vue-là ! »

À l'inverse, si Lionel [*pro / rock / 26*] partage avec Jean-Jacques, Yvan et Justin un attachement fort à la pratique musicale, ce dernier s'incarne de manière sensiblement différente. Plutôt qu'une *fusion* du métier et du loisir, il s'agit pour Lionel de la *combinaison* d'un métier et d'un loisir, qui répondent à des cadres de pratique différents même si la nature de l'activité reste inchangée : écouter et jouer de la musique.

« Ouais, déjà c'est une activité, c'est une passion quoi si tu veux, c'est... Ma plus grande source d'intérêt on va dire, c'est un truc qui m'intéresse en-dehors dans mon temps libre aussi, c'est pas que mon boulot, j'adore en écouter, j'adore en jouer, en loisir aussi (...) ».

Pour James [*transi entrant / rock / 22*], cette pratique inscrite conjointement dans le champ du métier et dans le champ du loisir serait d'ailleurs un indicateur de sérénité :

« (...) ça peut être sport, j'fais pas mal de tennis en ce moment, (...) ça peut être passer du temps avec ma copine, aller se promener, etc. etc., écouter d'la musique, parce que c'est quand même c'que j'fais 70% de mon temps libre, c'est écouter d'la musique, et en faire aussi, j'pense, même si du coup je veux faire ça professionnellement, j'pense que j'le compte quand même dans mes loisirs toujours, et ça sera le cas encore longtemps à mon avis. Le jour où j'considérerai plus que c'est un de mes loisirs et que c'est vraiment mon travail, ce sera un début de lassitude et ce sera dommage. (...) »

Les témoignages ci-dessus semblent ainsi relever de la notion de *devotee work*, présentée comme suit par Robert A. Stebbins :

« The subject of devotee work and occupational devotion has been to this point only sporadically covered. The two are so labeled because these devotees feel a powerful devotion, or strong, positive attachment, to a form of self-enhancing work. In such work the sense of achievement is high and the core activity endowed with such intense appeal that the line between this work and leisure is virtually erased (Stebbins 2004/2014). In effect, this is serious leisure for which the worker gets paid and which amounts to a significant part or all of a livelihood.⁹²² »

C'est bien ce que qui transparait dans les témoignages précédents : les artistes ne sont pas tout à fait à même d'opérer une rupture claire entre ce qui relève pour eux du métier et ce qui relève du loisir, ne serait-ce que sur le plan définitoire.

Il s'avère qu'il puisse en aller de même sur le plan organisationnel : alors que les temporalités du travail et du loisir sont *a priori* cloisonnées, on remarque souvent des ingérences de l'un dans le temps qui serait supposément alloué à l'autre. Ainsi, Clarisse [*pro / théâtre / 46*] confie que sa pratique artistique lui laisse du temps libre qu'elle pourrait consacrer à des activités de loisir, mais qu'elle ne s'y engage cependant ni dans un cadre collectif, ni dans un cadre figé ou régulier car ce temps est finalement celui de la réflexion nécessaire à la pratique, une fois le temps de production terminé :

⁹²² Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A synthesis. op. cit.*, p.24.

« Ouais il reste du temps, de toutes façons, ça on a du temps ! Mais du temps, j'dirais, c'est plus pour réfléchir, etc., donc j'ai pas de, d'activité euh, par exemple sportive ou quoi, je marche, ou j'fais des choses toute seule, j'suis pas en club quoi, voilà j'fais du sport toute seule, mais c'est un sport qui va m'permettre de réfléchir à c'que j'vais faire après quoi ! (rires) »

Pour Jessica [*pro / théâtre / 39*] et Gabrielle [*pro / fest-noz / 41*], si l'allocation d'un certain volume horaire hebdomadaire à des activités de loisir est envisageable, l'obstacle à un engagement pérenne dans une activité de loisir réside dans leur rythme de vie, leurs horaires de travail étant souvent décalés : la première a ainsi abandonné ses sessions d'aviron « (...) parce que justement, l'week-end j'étais trop prise (...) », la seconde décrivant un mode de vie peu propice au développement d'une activité de loisir :

« Bah le seul loisir que j'ai c'était courir, mais c'est tout, me faire un tout p'tit peu, tout p'tit peu de sport, mais en fait, comme je vis en décalé par rapport à tout l'monde, parce que déjà, les cours de musique, j'les donne en soirée, et euh, et j'suis pas là l'week-end... Ou alors si, j'peux aller faire d'la gym avec les vieux, le matin, voilà... »

Cet apparent décalage, associé ou non avec la fusion du métier et du loisir décrite plus haut, aboutit à une première récurrence : l'irrégularité des activités de loisir entreprises par les artistes professionnels rencontrés, comme en témoigne Juliette [*pro / théâtre / 36*] « (...) à chaque fois que j'essaie d'avoir des choses, des activités soit sportives soit justement des cours de musique, etc., euh, j'arrive pas à tenir la régularité (...). La deuxième récurrence est celle de la solitude des activités de loisir, déjà décrite par Clarisse, mais encore renforcée lorsque le décalage des horaires de travail rencontre la fusion entre métier et loisir évoquée plus haut, comme le raconte Maryline [*pro / théâtre / 45*] :

« Moi j'ai pas beaucoup de loisirs parce qu'en fait tu sais, je me suis rendue compte que ma vie était mon théâtre, mon théâtre était ma vie (...) donc non j'ai pas beaucoup de loisirs, après je peux te dire des choses que j'aime bien (...) J'aime bien aller boire des bières toute seule, ou [aller manger] un gâteau toute seule... Des choses comme ça, mais les toutes petites choses, parce qu'en fait toute ma vie a été vouée à mon engagement, c'est comme ça tu vois. J'avais pas le temps pour autre chose. »

Le manque de temps libre aux moments les plus propices aux activités de loisir collectives (généralement organisées les soirs et les week-ends) peut aussi se muer en manque de temps libre dans l'absolu, phagocyté par la pratique artistique principale ou

prioritaire. Cette dernière absorbe alors non seulement le temps, mais aussi l'énergie des artistes qui s'y consacrent pleinement, voire même leur capacité à isoler d'autres centres d'intérêt⁹²³, comme s'en étonnent Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] : « Mais en fait, tout reste, j'me rends compte, que tout reste un peu dans la musique quoi. C'est bizarre hein ? » ou Marvin [*pro / fest-noz / 34*], qui cite la lutherie comme loisir... Avant de réaliser bien vite que « ça reste dans la musique ». Comme l'indique Marie Buscatto au sujet des musiciens de jazz : « le travail artistique se présente comme une forme aboutie d'expression de soi envahissant tous les espaces de la vie privée et professionnelle.⁹²⁴ »

Enjeux identitaires et psychologiques

« L'habit ne fait pas le moine, mais le crime, ou sa présomption, fait le détective, et particulièrement le détective amateur. »

Carlos Ruiz Zafón, *Le Prisonnier du ciel*, 2012

Par-delà l'irrégularité du loisir et le cadre solitaire auquel il est parfois contraint, la démultiplication souvent nécessaire de l'activité professionnelle⁹²⁵ conduit parfois à quelques hésitations quant à la définition de soi. Comédien en voie de professionnalisation, très récemment diplômé d'une école de théâtre nationale, Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] avoue être resté perplexe lorsqu'il lui a fallu mettre en forme son CV. Ayant été impliqué pendant plus de dix ans au sein de troupes de théâtre amateur, il avait démultiplié les activités secondaires en parallèle à la pratique théâtrale, initialement entreprises dans une démarche de loisir mais ayant « pris une valeur de formation » selon le mot de Laura [*transi entrant / théâtre / 27*], confrontée au même achoppement. Ce faisant, Louis a satisfait ses intérêts de l'époque tout en amorçant plus

⁹²³ Les artistes pratiquant en amateur ne sont pas nécessairement en reste, comme le raconte Karen [*amat / théâtre / 58*], qui aspire à diversifier ses activités mais ne s'en sent pas capable : « (...) c'est vrai que j'aimerais plus pouvoir aller à la piscine, faire des choses, du sport ou des trucs comme ça, mais euh, je pense que nerveusement, psychologiquement, l'organisation de tout ça avec des horaires, ce serait... Une fatigue en plus en fin d' compte, la détente ! Donc euh, ouais, je fais si j'ai un moment, j'y vais, mais c'est vrai que j'ai pas beaucoup de temps de loisirs »

⁹²⁴ Buscatto, Marie. « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° 3, 2004, p.38.

⁹²⁵ Voir le second chapitre.

ou moins consciemment un parcours s'apparentant à une formation professionnelle. Lorsqu'il est interrogé sur ses loisirs, il répond :

« Ouais, déjà j'me considère comédien mais scénographe aussi, vidéaste, j'me suis lancé dans un projet photo, j'fait un peu d'musique et j'suis jongleur aussi, circassien et, et j'ai dansé, mais à une autre époque on va dire, j'ai un peu de restes. »

Devant la profusion de ses pratiques, nous lui avons alors demandé s'il les considérait comme des activités de loisir, ou si elles relevaient plutôt de la polyvalence ou de la pluriactivité et étaient dès lors constitutives de sa professionnalité⁹²⁶ :

« Ça c'est un peu la grande question parce que justement, dernièrement j'me suis fait un site pour essayer de pouvoir mieux me présenter et me vendre, entre guillemets, et ça a été la question de, qu'est-ce que je mets en fait ? J'ai toujours été très papillonnant, à faire beaucoup de choses, et j'ai dit : qu'est-ce qui est professionnel, et qu'est-ce qui l'est pas ? »

Louis a donc opéré une sélection des activités qu'il estimait pratiquer en professionnel, et de celles qu'il estimait pratiquer en amateur : « Et donc dans les choses que j'ai considérées professionnelles, c'était comédien, scénographe, vidéaste, et les autres, ça reste des passe-temps ! » Pourtant, cet arbitrage à peine établi, la délimitation du périmètre de la pratique professionnelle semble rester éminemment perméable :

« Euh, tout en sachant que bah, là, un des projets dans lequel je suis en train de m'impliquer de plus en plus, ça implique du cirque... Mais du coup, bah j'me dis que, je sais pas, j'me dis que pour avoir la légitimité d'faire ça, va falloir que j'me remette vraiment au cirque, pour pouvoir, pour pouvoir dire que c'est professionnel. »

À la question des loisirs pratiqués, certains artistes professionnels dépeignent un équilibre trouvé entre métier et loisir, décrivant le plus souvent une activité sportive praticable de manière autonome et irrégulière (course à pied, escalade...) permettant de « se vider la tête ». Pour d'autres, l'impossible dissociation du métier et du loisir prend une tournure délicate, voire douloureuse, à l'image d'un droit à la déconnexion qui leur serait dénié. Inscrit dans la Loi n° 2016-1088 du 8 août 2016 relative au travail, à la modernisation du dialogue social et à la sécurisation des parcours professionnels⁹²⁷ et

⁹²⁶ Rappelons la « fracture de l'être musical » pouvant être opérée lors du recours à l'enseignement artistique.

⁹²⁷ <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000032983213/>

dans le Code du travail à l'article L. 2242-17 depuis 2019, le droit à la déconnexion est instauré « en vue d'assurer le respect des temps de repos et de congé ainsi que de la vie personnelle et familiale⁹²⁸ ». Cet équilibre entre le métier et le repos est menacé par la digitalisation des échanges, « 37% des actifs utilisant les outils numériques professionnels hors temps de travail⁹²⁹ ». Chez les artistes professionnels, cet équilibre se révèle tout aussi fragilisé, d'autant plus que la menace d'un débordement de l'activité professionnelle venu empiéter sur la sphère du repos et du loisir se matérialise sous bien d'autres formes que le seul recours au numérique. Rappelons le troisième chapitre de ce travail, au cours duquel nous avons mobilisé les travaux de Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia quant aux temporalités de la pratique artistique, ayant démontré « une concurrence des temps dont l'articulation est doublement problématique : d'abord au sein de l'espace professionnel, ensuite au sein du couple et de la famille⁹³⁰ », en accord avec le mot de Pascal Nicolas-Le Strat selon qui le travail de l'artiste relève d'un « temps global où temps de travail et temps de vie s'articulent intimement »⁹³¹.

Le témoignage de Lisa [*pro / fest-noz / 43*] illustre les répercussions néfastes que peut produire la (con)fusion du métier et du loisir⁹³². Lorsqu'interrogée sur la nature de ses activités de loisir, elle répond :

« Alors c'est une question intéressante parce que j'ai fait un burn-out en fait, faute de m'accorder ce temps-là, comme je pense beaucoup de mes collègues avec un emploi du temps erratique. J'avais l'habitude de voler du temps par la procrastination, où de me dire, ce qui est parfois possible dans une vie de musicien, de se dire, “bon, tiens, aujourd'hui c'est vraiment mal barré, j'arrête pour l'après-midi”, par contre j'avais complètement perdu l'habitude de prendre des jours off, si tant est que je l'ai jamais eue (...) j'avais perdu le sens du loisir, je ne savais plus rien faire qui ne soit pas lié à mon boulot. »

⁹²⁸ https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000039785096/

⁹²⁹ DICOM_Mathilde.S et DICOM_Mathilde.S, « Droit à la déconnexion », Ministère du Travail, de l'Emploi et de l'Insertion, 1 février 2021, <https://travail-emploi.gouv.fr/archives/archives-courantes/loi-travail-2016/les-principales-mesures-de-la-loi-travail/article/droit-a-la-deconnexion>.

⁹³⁰ Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. *Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques*, op. cit., p.196.

⁹³¹ Nicolas Le Strat, Pascal. *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, op. cit., pp.86-87.

⁹³² Cette dernière peut être exacerbée par le numérique et conduire à une « surcharge informationnelle » difficile à gérer. Voir Jauréguiberry, Francis. « Pratiques soutenables des technologies de communication en entreprise », *Projectique*, vol. 6, n° 3, 2010, p.117.

Suite à cet état d'épuisement, Lisa a donc entrepris d'apposer un cadre à son métier et de construire ses propres espaces de détente, déconnectés de son univers professionnel. Cependant, sa quête d'échappatoires a été mise à mal par la démultiplication de son activité professionnelle, cette dernière relevant à la fois de la polyvalence et de la pluriactivité associées aux métiers de la voix :

« Alors après, comme mon boulot est très large, c'est difficile, si j'me dis, "aujourd'hui, je ne travaille pas, je ne fais rien qui soit lié au travail", ça peut être assez compliqué en fait. Ça veut dire ne pas écouter de musique, ne pas regarder de film doublé parce qu'un jour j'ai fait un stage de doublage et depuis je vois la bande rythmo quand je vois un film doublé, ça veut dire ne pas lire certaines choses, enfin voilà, ça peut être chaud ! (rires) Surtout ne pas aller au concert, ça c'est la première chose, éventuellement éviter les théâtres... (rires) »

Consciente des répercussions physiques et psychologiques qu'a eu la trop longue conjugaison du métier et du loisir et du risque de rechute, Lisa œuvre à la définition d'un cadre de pratique artistique plus restreint :

« Mais, voilà, j'ai quand même fini par m'effondrer au bout d'un moment, et la première chose qui a émergé des réflexions qui ont suivi, c'était "bon, les gens normaux, ils ont un week-end", un week-end, donc prendre 2 jours par semaine pour un musicien, dans le genre de boulot que je fais, c'est pas faisable, mais un jour, c'est tentable, et puis un jour, bon... »

L'entretien, mené trois ans après le burn-out⁹³³, révèle toutefois la difficulté profonde à maintenir la vie artistique en-dehors de la vie personnelle, même après une expérience alarmante :

« Autant dire que cette année, ça a pris une baffé un peu, mais quand même en gros, l'idée qui subsiste, c'est que non seulement c'est bien mais il faut prendre des jours où je ne travaille pas. Donc ça j'essaie quand même de, de m'y tenir plus ou moins, mais c'est pas toujours facile. »

D'autres entretiens ont permis d'abonder dans le sens de Lisa, insistant sur le fait que la fusion du métier et du loisir pouvait prendre un tournant pathologique, à l'image de Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] qui craint de « développer, psychologiquement, des névroses qui peuvent [le] rattraper », attribuant au processus de création artistique une inévitable oblitération des autres sphères de la vie :

⁹³³ Voir également la notion d'*artistic burnout* chez Stebbins, Robert A. *Careers in Serious Leisure*, op. cit., p.140.

« (...) toute création artistique te demande un investissement total, si tu veux, et tant que tu es dans le processus de création artistique, euh, ou dans la pratique même de ton art, ta tête est complètement mobilisée pour ça »

Selon lui, les artistes ne seraient pas tous égaux face aux possibilités offertes pour se dégager de cet engagement total, mettant l'accent sur des divergences disciplinaires et esthétiques :

« Les arts graphiques, par exemple, si t'as pas ton matériel sous la main, voilà... Tu peux t'imaginer des trucs. Quand tu fais d'la musique, et encore plus quand t'es chanteur, c'est impossible de t'en sortir ! Moi je passe mon temps, je passe mon temps à avoir de la musique en tête, et je passe mon temps à chantonner des p'tits trucs à droite à gauche, parce que j'ai même pas besoin d'avoir un instrument (...) donc c'est très compliqué d'arriver à se défaire complètement de ça. »

Du côté des artistes en voie de professionnalisation, on devine cette même crainte qu'au loisir pratiqué dans un cadre amateur ne viennent se greffer des contraintes trop fortes, qui ne résulteraient plus d'une quête de progrès et de développement telle que décrite au cours du chapitre précédent mais qui s'articuleraient autour d'une nécessité économique forte, aboutissant à des compromis trop lourds. David [*transi entrant / rock / 26*] explique ainsi protéger certains de ses loisirs en ne les érigeant pas au rang de pratique professionnelle :

« (...) avant mes loisirs c'était l'art, mais j'en ai fait mon boulot, donc c'est plus du tout un loisir et c'est plus du tout... (...) j'essaie de préserver au maximum le jeu vidéo, parce qu'on parle de temps en temps de travailler sur des jeux vidéo avec le groupe... Pour l'instant ça reste un bastion que je garde, qui m'intéresse beaucoup, où je creuse vachement l'sujet (...) ».

Tout juste sorti de l'école, Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] pose très clairement le principe de fusion auquel il échappait jusqu'alors :

« Hum... J crois qu'j'suis vraiment à une frontière vu que je, j'arrive dans un nouveau monde on va dire qui est le vrai travail, professionnel, euh parce que avant, ma fonction professionnelle c'était d'être étudiant et mon loisir c'était l'théâtre et l'art en général, et du coup là j'arrive dans un moment où du coup mon loisir et mon travail c'est la même chose, donc pas vraiment, si j'fais des trucs de loisirs, je sais pas, je jardine un peu, euh... J'regarde pas mal de vidéos, de choses comme ça, mais toujours est-il que mon loisir c'est mon travail donc non, j'ai pas de moments où j'déconnecte vraiment, je pense toujours à ça. »

Pour Victoire [*transi entrant / rock / 32*], bien que sans être encore tout à fait inscrite dans une pratique professionnelle, regrette déjà de ne plus parvenir à totalement

s'échapper de son projet professionnel, chacun de ses loisirs ayant désormais « valeur de formation », selon le mot de Laura [*transi entrant / théâtre / 27*] sinon valeur d'inspiration :

« Moi, quelque part, hélas ! Les jeux vidéo indépendants ? Bah, en fait j'ai tendance à tout lier quelque part, à... A la pratique artistique, et les jeux vidéo, c'est des graphismes, c'est des concepts de jeu (...) J'arrive pas à mettre ça dans l'loisir non plus. Pour moi si, dans l'loisir, c'est p'tet, là, tout c'qui est la biologie, sciences, euh... Le jardinage, fleurs, observer les oiseaux... C'est p'tet ça qui m'reste en dehors du boulot. La cuisine aussi, 'fin des trucs, vraiment du quotidien, du... J'fais d'la couture aussi, mais bon la couture, on est beaucoup dans cette idée de faire des costumes pour la scène aussi. 'fin c'est, tout à tendance à se, même écouter les oiseaux chanter, c'est inspirant, parce que l'art, c'est... La danse, c'est pas un loisir non plus, enfin si, c'est un loisir, mais... c'est lié quand même à la scène aussi. »

Du côté des artistes professionnels, même lorsque la mise à distance du métier-passion est voulue, le cloisonnement entre métier et loisir peine parfois à prendre forme, la déconnexion pouvant véhiculer un sentiment de culpabilité perturbant voire empêchant le temps de repos. Louise [*pro / théâtre / 47*] confie être gênée dans ses loisirs à la fois par le manque de temps libre que lui laisse son activité artistique, mais aussi par la difficulté à se saisir de ce temps :

« C'est assez chronophage et puis y'a toujours cette culpabilité, parce qu'en plus, enfin moi j'ai pas d'patron, y'a personne qui va v'nir dire “tu travailles pas !” ! Mais j'me donne toute seule cette culpabilité quand j'travaille pas assez. (...) par exemple poser des vacances c'est hyper dur dans c'métier, 'fin sauf si (...) t'as vachement d'boulot et que tu, et que du coup tu peux caler une période de vacances, mais moi ça m'arrive jamais (...) »

Anne [*pro / rock / 38*] confirme, allant jusqu'à comparer son projet artistique avec un enfant dont elle serait responsable :

« Alors oui, je peux avoir des loisirs. La difficulté avec l'intermittence, enfin moi c'que j'trouve, c'est la culpabilité ! C'est énorme cette culpabilité (...) on sait jamais quand s'arrêter, ça c'est un truc, je sais jamais quand m'arrêter, et je cogite, mais tout l'temps, sur mon projet, les orientations à prendre (...) c'est tout le temps dans ma tête, tout l'temps tout l'temps tout l'temps. Je pense vraiment, j'ai pas d'enfant, mais je pense vraiment que c'est la même chose que d'avoir un enfant. (...) Donc en gros j'peux avoir des activités, mais c'est tout l'temps un p'tit peu sous le coup d'la culpabilité parce que, si je n'travaille pas pour mon projet, personne le fait pour moi, du coup, chaque fois qu'j'm'accorde du temps de libre, je sais très bien qu'ça va entacher mon projet et donc, tout le travail de l'équipe (...) »

Ces expériences délicates voire douloureuses viennent appuyer la nécessité d'une attention toute particulière à apporter à la passion devenue métier : la fusion incontrôlée et/ou incontrôlable entre le temps de travail et le temps de repos et de loisir peut avoir des effets destructeurs, qu'il est d'autant plus ardu de pallier que même en étant parfaitement conscient du risque, l'articulation ou la combinaison sereine du travail et du loisir est peu propice à une réelle déconnexion. Sabrina Amadio-Sinigaglia et Jérémy Sinigaglia ont porté une attention précise à ces « tempo de la vie d'artiste », expliquant comme suit la fusion des schèmes :

« Les activités artistiques sont caractérisées par un « *cadre temporel* » (Grossin 1996⁹³⁴) complexe : pas d'horaires fixes soumis à un contrôle extérieur, combinaison de temps imposés et choisis, structurés/normés et a-structurés/flous, imbrication de la vie professionnelle, familiale et des sociabilités amicales (construction cercles relationnels) combinée à une porosité des espaces professionnels et domestiques (...).⁹³⁵ »

Ces observations menées auprès du panel professionnel de la cohorte constitue la première forme de refus du schéma classificatoire selon lequel l'amateur relève du champ du loisir et le professionnel relève du champ du travail. La dialectique oppositionnelle loisir *versus* travail ne s'avère pas pertinente pour chacun des professionnels enquêtés dans la mesure où il arrive que le loisir *soit* le travail et inversement, tant sur le plan du ressenti que sur le plan organisationnel. La rupture n'est donc pas franche et ne permet pas d'épuiser la somme des faire et des dire : le panel professionnel de la cohorte ne semble donc pas souscrire tout à fait à l'approche binaire loisir *versus* travail établie par le cloisonnement amateur / professionnel.

⁹³⁴ Voir notamment Dubar, Claude. « William Grossin, Pour une science des temps. Introduction à l'écologie temporelle », *Temporalités*, n°1, 2004, mis en ligne le 24 juin 2009, consulté le 24 avril 2021, <https://doi.org/10.4000/temporalites.678>

⁹³⁵ Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, vol. 59, n° 2, 2015, p.195.

« Je préfère "l'amateurisme" au "professionnalisme", savoir rester dans une sorte de crête assez hasardeuse où l'on a l'impression de savoir des choses sans en être tout à fait sûr. »

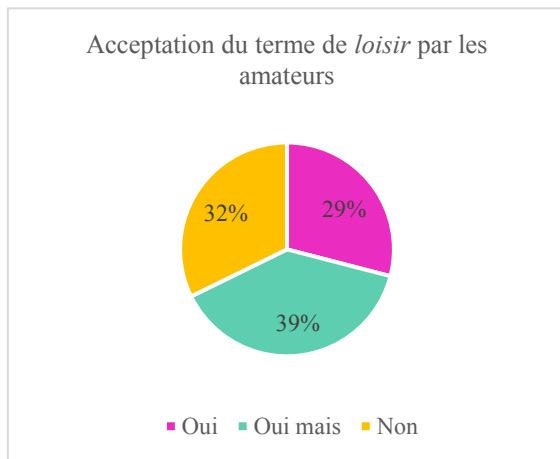
Isabelle Huppert, *Vogue*, septembre 2012

Si le panel professionnel de la cohorte n'entre pas tout à fait dans les cases posées par l'approche binaire en ce sens que le travail n'exclut pas forcément le loisir et/ou que le loisir ne parvienne pas toujours à s'émanciper du travail, nous avons tâché d'investiguer en miroir la perception du loisir par les enquêtés du panel amateur, relevant *a priori* du champ du loisir. En miroir du travail mené pour les professionnels, nous avons œuvré à cibler les enjeux tant représentationnels qu'organisationnels du loisir tel qu'il est pensé et vécu par les amateurs. L'enquête fait ainsi émerger d'autres indices alimentant la thèse d'une dialectique oppositionnelle loisir *versus* travail peu satisfaisante ou du moins, peu représentative des façons de faire la musique ou le théâtre en amateur.

La mise à distance du loisir

« Autour de la table à thé, le tribun rentrait ses griffes, et l'on feignait de les croire inoffensives ; la maîtresse de maison présentait en minaudant son socialiste amateur, un ambitieux pressé qui avait pris par le plus court : il se rangerait en arrivant au pouvoir, "il serait bientôt des nôtres", comme il convenait à un fils de bonne famille, au riche héritier d'un grand commanditaire de produits chimiques. »

E.-M. de Vogüé, *Les Morts qui parlent*, 1899, p. 52.



La première approche a consisté à demander frontalement aux artistes amateurs s'ils estimaient que leur pratique musicale ou théâtrale était pour eux une activité de loisir. Les résultats obtenus empêchent toute forme de systématisme entre amatorat et loisir sur le plan du vécu : ils ne sont que 29% à l'accepter pleinement et à le trouver représentatif de leur activité,

comme Pascal [*amat / rock / 42*] : « Ah oui c'est du loisir oui, complètement ! » Deux autres types de réactions se font jour : la *réfutation* (32%) et la *résignation* (39%). Du côté de la réfutation, les enjeux sont clairs : le terme *loisir* ne saurait suffire à rendre compte de la puissance de l'engagement temporel et émotionnel consenti ni de ses répercussions identitaires. Matthieu [*amat / fest-noz / 60*] est ainsi passablement agacé par notre question :

« Ça serait bien si on pouvait éviter de séparer le travail et le loisir. [silence] Non, j' considère pas ça comme un loisir. [*Qu'est-ce d'autre, alors ?*] Bah c'est ça, c'est une partie de ma vie, ou alors ma vie est un grand loisir, mais un loisir par rapport à un travail, non non, un loisir vacance, activité du soir, euh, non... (...) c'est pas loisir quoi pour moi, non. Ce serait le réduire, j'aurais l'impression de réduire cette activité là à quelque chose de... Si j'fais, s'il me prend l'envie d'avoir un bateau et de faire de la belle promenade, là autour de la côte, là oui, ça serait un loisir, voilà. (...) Mais non, là c'est pas un loisir, il est trop présent pour que... ouais ouais. »

Comme lui, les artistes amateurs rejetant le mot loisir lui ajoutent ou lui substituent d'autres registres. Parmi ces derniers, il a été possible de recenser la notion de passion, comme l'a indiqué Noémie [*amat / rock / 29*] : « Bah non... C'est le terme loisir que j'aime pas, c'est une activité de passion » et la notion d'activité professionnelle secondaire, comme Gilbert [*amat / fest-noz / 45*]

« Bah, c'est un peu, c'est un peu complexe, parce qu'à partir du moment où j'joue d'avant des gens, moi quand j'en parle j'en parle parfois comme une seconde activité à mon entourage, c'qu'ils comprennent pas trop d'ailleurs, bah ton boulot, ton boulot c'est assureur etc, mes enfants notamment, et... Moi j' considère quand même ça comme un, comme un métier quelque part, parce que voilà, j'ai un contrat, j'dois assumer une prestation, de tant de temps, etc, voilà y'a des contraintes d'horaires, autres, donc voilà à partir du moment où y'a un contrat y'a une rémunération, j'dis pas directement pour moi mais pour l'association, j' considère qu'c'est un peu un travail aussi. »

D'autres mobilisent le registre du besoin, comme Martine [*amat / théâtre / 60*] : « C'est un peu plus qu'un loisir quand même. C'est un peu plus qu'un loisir parce que... Quelque part maintenant j'en ai presque besoin » ou comme Sébastien [*amat / rock / 35*] :

« Non, c'est pas vraiment un loisir, c'est... Nan, nan... Après, te dire c'que c'est, je sais même pas en fait, j'le fais, comme quelqu'un il a faim, il mange quoi... Bah c'est exactement pareil. »

Le dernier registre repéré venant en opposition au loisir est celui de l'identité, mobilisé par Jacques [*amat / fest-noz / 60*] :

« Ah oui... Non, c'est plus qu'un loisir, puisque ça, bon c'est pas comme aller à une partie de pêche ou aller faire une rando avec des potes quoi, y'a autre chose, c'est plus ailleurs, c'est une identité (...) »

ou par Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] :

« Dans ma vie c'est quand même plus qu'un loisir. C'est une véritable expression de moi. Des fois j'ai quand même l'impression que le cœur de de mon identité est plutôt proche de la musique que de ce que je fais au boulot. Donc oui c'est très important. »

Ces réponses sont particulièrement éclairantes, représentant précisément ce qu'est l'*intermédiarité catégorielle ou de nature en tant qu'espace* « *ni...ni*⁹³⁶ » : les pratiques musicales et théâtrales ne sont pas des activités professionnelles (ou alors elles sont des professions secondes), mais elles ne sont pas non plus des activités de loisir. Elles relèvent de l'*ailleurs*, pour reprendre le mot de Jacques, du besoin intrinsèque voire de l'identité : « c'est quelque chose qui définit » résume Fabien [*amat / rock / 30*]. Comme le soulignent Aurélie Maurin et Steven Corcoran dans leur traduction d'un article de Robert A. Stebbins :

« il est manifeste que les types de loisir sérieux – amateurisme, activités de hobby, bénévolat professionnel – ne sont pas du travail pour la plupart de ceux qui les pratiquent. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils soient du loisir.⁹³⁷ »

Du côté de la résignation, les mêmes enjeux se font jour au travers de formulations plus modérées. La musique est bien un loisir pour Emma [*amat / fest-noz / 39*] : « *par*

⁹³⁶ Merle, Anthony. « De l'inclassable à "l'espace d'espace" : l'intermédiarité et ses enjeux en géographie », *op. cit.*, p.89.

⁹³⁷ Maurin, Aurélie et Steven Corcoran. Loisirs sérieux : un exposé conceptuel, Les catégories sociales et leurs frontières, *op. cit.*, traduction de Stebbins, Robert A. « Serious Leisure. A conceptual statement », *The Pacific Sociological Review*, vol. 25, n°2, avril 1982, pp.251-272.

contre c'est relativement sérieux parce que y'a un temps de travail et de répétition qui est quand même important (...) » ; « c'est du loisir *mais* ça me semble nécessaire », raconte Henri [*amat / théâtre / 46*] ; « c'est du loisir mais c'est du loisir investi, d'investissement », précise Justine [*amat / théâtre / 45*] ; « si c'était uniquement un loisir, on n'en aurait rien à foutre du résultat », prévient Joshua [*amat / rock / 33*]... Les procédés rhétoriques marquant une distance avec le loisir sont légions : il est question de « loisir plus plus », de « gros gros loisir », et la comparaison s'incarne dans la gradation que font les interrogés avec d'autres activités qui, elles, sont vécues comme des loisirs. Rappelons l'agacement de Charles : « s'il me prend l'envie d'avoir un bateau et de faire de la belle promenade, là autour de la côte, là oui, ça serait un loisir ». Comme lui, ils sont plusieurs à avoir eu recours à une comparaison avec d'autres activités moins engageantes à leurs yeux pour souligner la puissance de leur engagement musical ou théâtral, qui ne tolère pas l'uniformité des loisirs. Alain [*amat / fest-noz / 49*] raconte :

« J'mettrais pas la musique sur le même plan qu'aller faire un footing, tu vois... faire un footing, c'est un loisir, nager c'est un loisir, c'que tu veux, on va dire euh, oh y'a le côté un petit peu, euh... Passion, qui est assez intéressant dans ce... Plus qu'un loisir, c'est vraiment une passion à côté quoi. »

Thibault [*amat / rock / 34*] dissocie également les différentes activités de loisir auxquelles il s'adonne avec les mêmes personnes :

« Bah non, je, ouais loisir c'est le mot, par contre loisir très poussé, comparé à c'que pourrait être, genre bah là, avec le chanteur on va à la pêche de temps en temps, bah c'est un loisir aussi, mais là c'est vraiment, on s'appelle, on s'dit tiens on va pêcher... »

Cette gradation des loisirs, entre ceux entrepris à des fins de plaisir et de détente et constituant « un sas » de décompression (selon le mot de Tomaz [*amat / rock / 60*]), et ceux qui sont « ultra engageant[s] », selon le mot de Joachim [*amat / rock / 33*]. Cette gradation a été minutieusement étudiée par Robert A. Stebbins, dont les conclusions se repèrent de manière extrêmement tangible à l'échelle de notre cohorte : Alain, Thibault et Charles font du footing, de la pêche et des promenades en bateau des *casual leisure*, des loisirs de détente entendus comme suit :

« Casual leisure is an immediately, intrinsically rewarding, relatively short-lived, pleasurable core activity, requiring little or no special training to enjoy it (Stebbins 1997, 2001b). It is fundamentally hedonic, pursued for its significant level of pure enjoyment, or pleasure.⁹³⁸ »

Leur pratique de la musique ou du théâtre semble relever quant à elle des *serious pursuits*, et dans leur cas de *serious leisure*, ces deux notions s'établissant autour de six caractéristiques fondamentales : la persévérance ; la possibilité de faire de l'activité en question une carrière ; les efforts consentis pour gagner en compétence, en connaissances ou suivre un entraînement ; la jouissance de bénéfices durables et tangibles provenant de l'activité (expression de soi, épanouissement personnel, ressourcement, meilleure image de soi, sentiment d'accomplissement, aisance relationnelle, sentiment d'appartenance...); un ethos spécifique développé au sein d'une communauté d'appartenance et enfin le fait de s'identifier fortement à l'activité pratiquée⁹³⁹. Robert A. Stebbins résume l'ensemble des caractéristiques des *serious pursuits* ainsi :

« In other words, notable perseverance and effort linked to a sharp sense of leisure career and durable benefits all of which are framed in the social world and ethos of the activity underlie the distinctive identity that emerges.⁹⁴⁰ »

Plusieurs indices laissent dès lors à penser que la musique ou le théâtre tels que pratiqués au sein de la nébuleuse amateur, ou du moins tels que présentés par les amateurs de notre cohorte, peuvent effectivement relever du *serious leisure* : nous avons pu identifier la persévérance au cours du chapitre précédent en évoquant les difficultés rencontrées par les artistes ; la notion de carrière peut s'entendre non seulement au regard des stratégies de développement de l'activité mises en place mais aussi dans le fait que les amateurs confient pour la plupart avoir des fluctuations dans leur investissement temporel⁹⁴¹ mais sans jamais de rupture ; les efforts liés au développement des connaissances et compétences se mesurent au regard des temps de formation⁹⁴² et à la valorisation de compétences transversales⁹⁴³ ; les bénéfices durables s'observent sur les plans artistique mais aussi relationnels et personnels⁹⁴⁴ ; l'ethos dédié s'est déjà manifesté

⁹³⁸ Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A synthesis, op. cit.*, p.31.

⁹³⁹ Les traductions des caractéristiques fondamentales sont celles d'Aurélié Maurin et Steven Corcoran.

⁹⁴⁰ Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A synthesis, op. cit.*, pp.25-27.

⁹⁴¹ Ils expliquent alors ces fluctuations par des contraintes professionnelles temporaires, la naissance d'un enfant ou des raisons de santé.

⁹⁴² Voir le neuvième chapitre.

⁹⁴³ Voir ci-après la notion de poly-amatorat.

⁹⁴⁴ Voir le neuvième chapitre.

à de nombreuses reprises (voir par exemple la dénomination des rémunérations⁹⁴⁵, le rejet du terme amateur⁹⁴⁶ ou la notion de supraconcurrence⁹⁴⁷) et la quasi-totalité de la cohorte enquêtée (98%) estime que sa pratique musicale ou théâtrale fait bien partie de son identité⁹⁴⁸. Précisons dès lors que l'ensemble des artistes amateurs rencontré ne relève pas de fait du *serious leisure* : ils peuvent aussi relever du *casual leisure*, dont nous avons également collecté des indices : acceptation des termes loisir et amateur, absence de stratégie, emphase sur la détente. Les lignes qui vont suivre s'attachent justement à démontrer la cohabitation de ces deux façons de faire la musique ou le théâtre.

Des signes d'engagement total...

« Wilhem s'active. Outre les chansons, il enseigne la musique. Leçons de piano au lycée Henri IV, cours de chant dans une pension de jeunes filles, flûte et harmonie à des élèves particuliers. Celui lui suffit-il ? Non point. Il prend le temps de réaliser une édition de la méthode du maître flûtiste Devienne. Le tout, alors qu'il travaille encore au ministère. Son travail administratif n'en souffrait-il pas ? Edmé François Jomard fermait les yeux : "Il composait comme s'il n'avait pas eu d'autre affaire, et il s'occupait des écritures du bureau comme s'il avait été étranger à la musique. On eût dit deux hommes en un seul", écrivait-il. »

Philippe Gumpowicz, *Les travaux d'Orphée*, 2001

Olivier Donnat décrit les passions culturelles comme s'échelonnant « entre engagement total et jardin secret »⁹⁴⁹. Cet « engagement total » se repère effectivement dans les propos des artistes amateurs rencontrés : il arrive que l'activité artistique soit perçue comme un travail et véhicule ce faisant certaines contraintes, notamment en termes de disponibilité. Joachim [*amat / rock / 33*] raconte par exemple poser ses congés en fonction de son métier de psychologue mais aussi selon les échéances de son groupe et les disponibilités de ses membres :

⁹⁴⁵ Voir le second chapitre.

⁹⁴⁶ Voir le troisième chapitre.

⁹⁴⁷ Voir le cinquième chapitre.

⁹⁴⁸ À l'exception de Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*] qui « ne sait pas trop » et de Justine [*amat / théâtre / 45*] qui confie ressentir « une certaine fatigue ». Notons que ce phénomène s'étend aux amateurs de musique au sens large de ceux qui écoutent également, pour qui la musique peut également être « un symbole de notre individualité ». Frith, Simon. « La musique live, ça compte... », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2-3, 2007, p.199.

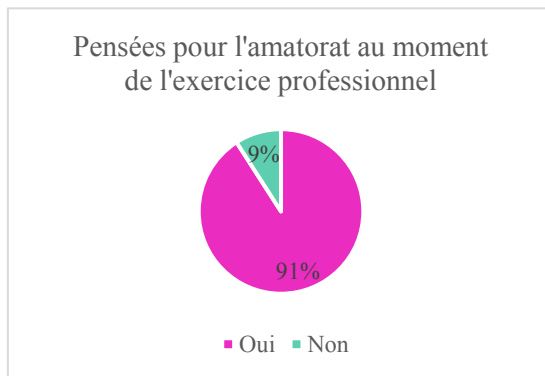
⁹⁴⁹ Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *op. cit.*

« (...) c'est sûr que dans les projets musicaux, on va avoir tendance à caler nos vacances les uns et les autres comme si on était au boulot quoi, il faut assurer des permanences ! (rires) Et du coup on part pas forcément en vacances à certains moments. (...) J'peux pas partir deux jeudis de suite, parce qu'il y a des répés, y'a le concert, machin, donc on peut caler en fonction (...) ».

Même en vacances ou en déplacement professionnel, Joachim s'assure de pouvoir continuer à produire textes et mélodies :

« (...) quand ça m'est arrivé de partir en déplacement, plus ou moins loin, plus ou moins longtemps, j'emmenais toujours mon matos pour continuer mes compo à moi, ou pour écrire correctement dans [nom du groupe]... »

Pour mieux percevoir les liens entre loisir et profession, nous avons abordé avec les artistes amateurs et en transition statutaire de la cohorte la question non plus du loisir *et* du travail, mais du loisir *au* travail. Ayant observé précédemment les incursions de la pratique artistique professionnelle dans les temps de repos et de loisirs de celles et ceux « qui en vivent », nous avons souhaité mesurer en miroir les éventuelles incursions du loisir dans le travail de celles et ceux qui n'en vivent pas, plus ou pas encore. Artistes amateurs et en transition se sont ainsi vu demander s'il leur arrivait de penser à la musique ou au théâtre lorsqu'ils sont sur leur lieu de travail.



« C'est pas vraiment cloisonné », prévient Laura [*transi entrant / théâtre / 26*]. « Ça devrait pas ! » sourit Justine [*amat / théâtre / 45*]. Les résultats sont sans appel : ils sont 91% à penser, réfléchir, imaginer voire organiser leur pratique musicale ou théâtrale sur leur temps de travail. Si Emma [*amat / fest-noz / 39*] « échange 12 000 mails par jour » avec ses collègues « notamment quand [ils] ont des dates qui arrivent » et que Gilbert [*amat / rock / 45*] « prépare des partitions » au bureau, les interférences de l'amatorat dans le métier sont le plus souvent d'ordre artistique, entre temps de *réflexion*, temps de *répétition*, temps de *production* et temps de *mobilisation*. Sébastien [*amat / rock / 33*] exerce le métier de chauffeur-livreur. Il passe ses journées seul au volant de son camion de livraison, ce qui lui permet d'écouter

de la musique sur son temps de travail, y compris la sienne afin d'en avoir un retour réflexif. Il répond ainsi :

« Oui, beaucoup beaucoup, vu que bah justement, toujours dans le principe de la compo et de rêver, bah des fois au boulot j'ai des absences, et du coup j'pense à la musique, et comme en couple et ben je pense moins à mon travail, et comme je travaille dans un camion, bah toute la journée j'écoute de la musique, ou... Donc forcément, ce que je compose chez moi, ben je vais l'écouter des fois toute la journée au boulot. J'vais pas dire que ça impacte, vu que j'travail du mieux que je peux, mais des fois ouais, j'suis un peu moins concentré à mon boulot parce que justement, je vais réfléchir à ma musique. »

Tous deux paroliers, Joachim [*amat / rock / 33*] et Virgil [*transi entrant / rock / 28*], respectivement psychologue et pompiste, s'amuse des temps d'écriture qu'ils trouvent dans leurs temps de travail :

« Bah oui carrément ouais, j'ai un travail où je me déplace beaucoup, je prends beaucoup ma bagnole donc j'peux me concentrer sur la musique quand je suis au volant, c'est peut-être un peu dangereux des fois, et puis bah ouais, en réunion quand ça parle pour ne rien dire, parce que ça arrive souvent hein, j'prends un bout de papier, j'écris, jusqu'à ce qu'on me dise : "et toi Joachim, qu'est-ce que tu en penses ?" (rires). »

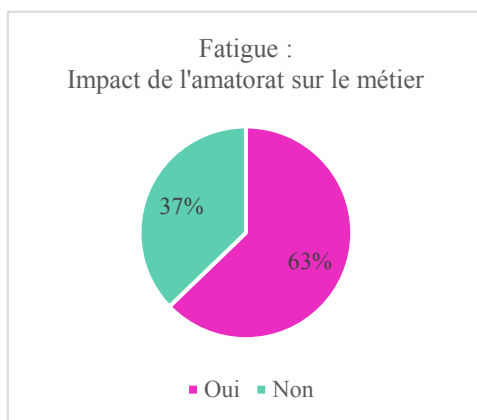
Virgil reçoit même l'appui de son employeur : « Ouais, j'ai même écrit des paroles là-bas, directement sur place, et mon patron derrière en train de regarder : "ah ouais c'est pas mal !" ». Cette connivence entre Virgil et son « patron » est loin d'être une exception : Martine [*amat / théâtre / 60*] raconte l'anecdote d'une période d'inventaire au cours de laquelle tous les salariés du supermarché où elle exerce était requise, sans exception possible. Son responsable a toutefois fait une entorse à cette obligation de présence lorsque Martine lui a demandé l'autorisation de s'absenter pour une représentation de sa troupe : « moi aussi j'ai fait du théâtre. Allez-y, mais juste pour cette fois ! ». Outre les responsables hiérarchiques, les pratiques musicales et théâtrales des artistes amateurs et en transition semblent le plus souvent connues de leurs collègues de travail. Fabien [*amat / rock / 30*] nous a ainsi donné le contact de Charles [*amat / théâtre / 52*] dans le cadre de la mise en œuvre du *snowball sampling*. Conseillers de vente au sein d'une même entreprise, Fabien n'aurait « pas pu passer à côté » de la pratique théâtrale de Charles car celui-ci

« répète au boulot ! J'répète mes pièces, eh ben quand j'ai quelques loisirs au téléphone, où euh, c'est plutôt calme, je, je m'fais les textes, euh, je me les répète ! Ça m'arrive, de temps en temps, surtout sur des, des textes difficiles où il faut vraiment, connaître par coeur quoi. Voilà. »

De la même manière, Matthieu [*amat / fest-noz / 60*], directeur d'une association, « chante dans les couloirs dès qu'[il] quitte [s]on ordinateur », et Goulven [*amat / fest-noz / 43*], policier municipal, confirme l'impossible séparation entre temps de travail et temps d'amatorat :

« Je chante beaucoup, ça m'arrive même de composer, quand j'suis parti à penser à autre chose, ça m'arrive même de m'enregistrer, de composer des morceaux, ouais ouais... Ça fait partie de moi, c'est quelque chose que j'peux pas, j'peux pas dissocier (...) »

Outre ces exemples de réflexion, de production, et de répétition, il arrive lorsque le métier s'y prête que les artistes amateurs ou en transition mettent leur amatorat au service de leur métier. C'est le cas chez quatre enseignants que nous avons pu rencontrer : Tomaz [*amat / rock / 60*] et Jacques [*amat / fest-noz / 60*] ont eu à cœur de transmettre à leurs élèves de primaire leur répertoire de prédilection. Même observation pour Fabrice [*transi entrant / rock / 31*] qui témoigne : « j'ai écrit une chanson avec mes 5^{èmes}, on a fait les paroles ensemble, j'ai joué du piano devant mes élèves pour qu'ils chantent, et tout, enfin bref j'intègre complètement ! », là où Martin [*amat / théâtre / 37*] « réinvestit les outils de l'impro dans [s]on travail », facilitant les échanges avec les collégiens et lycéens à qui il enseigne la physique-chimie.



Mises à part les « pensées volées » au travail par l'amatorat, la relation entre ces deux sphères de la vie s'étudie également à l'aune de la fatigue. 63% des artistes amateurs, en voie ou en sortie de professionnalisation confient que leur pratique musicale ou théâtrale peut engendrer une fatigue accrue qui se ressent sur le lieu de travail. Dans l'immense majorité des cas, la fatigue qui s'exerce est une fatigue physique, liée à la répétition ou de la représentation donnée la veille au soir. Emma [*amat / fest-noz / 39*] s'en amuse : « Ah ça c'est une certitude, le

vendredi matin j'suis beaucoup moins efficace, parce qu'on répète le jeudi ! (rires) », à l'instar de Joshua [*amat / rock / 33*] qui comme elle

« répète tous les jeudi, donc tous les vendredi j'ai méga mal au crâne, parce que en plus j'ai pas dormi assez parce que j'suis un gros dormeur (...) après la répét, généralement on plie le matos machin, j'arrive chez moi il est minuit, avec le bruit machin, euh, le côté physique du chant et tout, j'pense que j'm'endors réellement pas avant 1 heure et demie (...) j'me réveille à 7h et puis j'ai mal au crâne et j'suis fatigué, donc ouais ça impacte un peu, quand on joue le vendredi soir, concert machin, pareil j'suis ko le samedi (...) »

Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] fait plutôt état d'une fatigue psychologique liée à la vie en communauté imposée par les tournées estivales de son groupe :

« (...) ce qui peut être fatigant et que j'ai ressenti un peu cet été, c'est euh, le rythme soutenu de, comment dire, bah d'être tout l'temps avec les mêmes personnes pendant des semaines, de voir personne d'autre, parce qu'il y a des soirs où là on jouait, tous les soirs pendant une semaine, et en fait, bah les p'tites prises de tête, les trucs comme ça, parce qu'on est un groupe, ça veut pas dire que tout est rose, et à la fin c'est fatigant en fait, parfois même on a besoin de dire, bah les gars là, moi, on continue comme ça, prochain fest-noz c'est limite si j'viens pas pour m'poser et rester chez moi, penser à autre chose... Donc ouais on peut qualifier de fatigue psychologique, ouais ça arrive. »

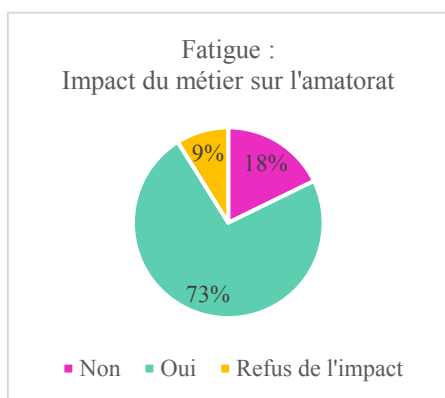
Outre la fatigue, le témoignage de Joachim [*amat / rock / 33*] démontre un autre impact de la pratique artistique en amateur sur les trajectoires professionnelles. Si son métier de psychologue lui plaît et qu'il y trouve des sources d'inspiration quant à l'écriture des textes de son groupe, il raconte avoir modulé son activité professionnelle en fonction de sa pratique musicale. Il n'a ainsi pas donné suite aux opportunités de mobilité internationale qui ont pu lui être proposées car elles l'auraient éloigné de son groupe, ce qu'il ne parvient pas à envisager, même de manière temporaire :

« (...) là j'suis au boulot aujourd'hui, et bah, je m'y mets hein, je bosse ! Mais j'ai des bouts de texte qui viennent, donc j'ai mon ordinateur un bout de crayon au cas où, et ça m'arrive aussi en entretien, en rencontrant des personnes hein, faut pas se leurrer, oh tiens, il m'a donné une super idée, j'ai envie de me mettre là-dedans... Euh voilà, y'a des choix aussi, professionnellement, parce que j'ai eu des opportunités pour bouger à droite à gauche, et ce qui m'a retenu c'était la musique quoi, clairement. Bouger au Québec, ou j'en sais rien, mais c'était possible quoi. Et j'ai fait le choix de rester. »

Parmi les 37% d'artistes ayant estimé que leur pratique musicale ou théâtrale n'engendrait pas de fatigue particulière qu'ils pourraient ressentir dans l'exercice de leur métier, à

l'image de Charles [*amat / théâtre / 52*] qui « n'en fai[t] pas assez pour qu'ça ait un impact réel », quatre artistes ont inversé la conséquence supposée du temps d'amatorat sur le temps de travail : il ne s'agit pas à leurs yeux d'une activité fatigante mais bien régénératrice. Les temps de répétition fonctionnent donc comme « un vrai moteur » pour Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*], qui rebooste[nt] Martine [*amat / théâtre / 60*], les représentations « nourrissant » Sébastien [*amat / rock / 35*] :

« Nan, souvent en fait, ça me stimule vachement en fait. Quand j'suis vraiment content et que, et que soit on a fait un bon concert ou quoi, y'a comme une excitation en fait qui reste, et du coup j'suis complètement, complètement excité, ça me donne vraiment de l'énergie en fait, comme si la musique me nourrissait. »



La même tendance se dessine dès lors que la question dans les termes inverses, cherchant à savoir si en retour, le métier pouvait engendrer une fatigue dont les conséquences viendraient peser sur l'activité musicale ou théâtrale. Ils sont 73% à regretter l'impact de leur métier sur leur pratique artistique : la formation d'Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] « a carrément impacté [s]a relation avec la musique, où [il était] moins motivé pour bosser » ; devenu professeur de français en collège, Fabrice [*transi entrant / rock / 31*] « ne compose plus du tout, parce qu'[il n'a] pas d'énergie, et pas l'esprit libre, vu qu'[il ne] pense qu'à [s]es cours » ; Jean-François [*amat / théâtre / 47*] se résigne parfois à annuler les répétitions prévues par sa troupe : « la fin de l'année où y'a les conseils de classe, les corrections, les élèves sont énervés, et puis voilà, des fois le soir, j'appelle en disant : "bah j'suis crevé, on reporte !" » Pourtant, de la même manière que certains artistes présentaient ci-dessus un apport presque énergétique de la pratique artistique servant potentiellement le métier, ils sont également 9% à « refuser » que leur métier n'empiète sur leur pratique artistique. Gilbert [*amat / fest-noz / 45*] « ne laisse pas faire » ; Luc [*amat / fest-noz / 47*] rejette cette fatigue qui « ne compte pas », et Sébastien [*amat / rock / 35*] y voit une opportunité de création supplémentaire, tâchant de retourner toutes les situations au profit de la musique :

« Non, parce que justement des fois avec la fatigue ça fait ressortir une autre émotion qu'on n'aurait pas eu si on avait la pêche. Et du coup des fois, ça peut être cool dans un morceau, que ce soit un p'tit peu, pas plus moi parce que c'est pas comme ça, mais... Ça donne une autre note des fois, d'avoir la fatigue par-dessus. Ça peut rajouter un autre sentiment, ou une autre sensation en fait. »

Si toutes ces situations semblent présenter des caractéristiques du *serious leisure*, nous avons été en mesure de répertorier des exemples démontrant que tous les amateurs ne s'adonnaient pas à la musique ou au théâtre selon le mode de l'engagement total.

Des aspirations divergentes

« En 1798, mon père, lié avec une trentaine de jeunes gens des deux sexes, et lié intimement avec plusieurs, joua la comédie avec eux. C'est une excellente étude que ce passe-temps-là, et je dirai ailleurs tout ce que j'y vois d'utile et de sérieux pour le développement intellectuel de la jeunesse. Il est vrai que les sociétés d'amateurs sont, comme les troupes d'acteurs de profession, divisées la plupart du temps par des prétentions ridicules et des rivalités mesquines. »

G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. 1, 1855, p. 191.

« Voici le message adressé aux chercheurs : lorsque vous observez les participants à un monde de l'art en interactions dans leurs milieux naturels, ou lorsque vous les interviewez à propos de leurs activités, recherchez les conflits. Enquêtez sur les divergences d'opinions et les violations des attentes qui ont provoqué le conflit.⁹⁵⁰ »

Force est de reconnaître que nous n'avons pas suivi le conseil d'Howard Becker : nous n'avons pas intégré aux guides d'entretien utilisés de question concernant le conflit au sein de la formation artistique. Nous avons toutefois été en mesure de collecter des éléments révélateurs de ces tensions internes. Si du côté des professionnels, la distinction entre ce qui relève du métier et ce qui relève du loisir peut présenter des contours imprécis, un flottement similaire apparaît au sein de certaines formations composées exclusivement d'artistes amateurs. Cette fois, l'ambiguïté ne se situe pas à la rencontre du métier et du loisir, mais au sein du temps de loisir lui-même, précisément parce que ce dernier, nous l'avons vu, n'est pas toujours vécu comme tel. Les observations qui vont suivre ne résultent donc pas d'une question que nous aurions posée au cours des entretiens, mais d'un commentaire récurrent qui émergeait en d'autres points de l'échange, notamment

⁹⁵⁰ Becker, Howard S. « Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », *op. cit.*, p.121.

lorsque nous répertorions les difficultés rencontrées : 24% des artistes amateurs ont en effet mentionné des difficultés d'ordre relationnel, la majorité d'entre elles prenant racine dans des dissensions internes au groupement de pratique (20%). Martine [*amat / théâtre / 60*] confie ainsi sa frustration quant à la variabilité des enjeux et des exigences présente au sein de sa troupe de théâtre :

« Oui parce que quelques fois, étant donné que dans la troupe il y a plusieurs niveaux, et puis des gens qui arrivent, des gens qui passent, et puis certains qui n'ont pas le même engagement... Certains, c'est vraiment qu'un passe-temps ! À la limite ils s'en foutent ! Bon, pas bon, on est là pour rigoler ! Et je suis souvent la première à m'énerver parce que, voilà, c'est trop amateur. Voilà. Et on se contente de ça. Mais bon, je voudrais aller plus loin souvent, mais bon... »

Elle tente par ailleurs de se positionner comme garante du sérieux et de l'engagement que requièrent à ses yeux les temps de répétition, agacée lorsque l'aspect relationnel de la pratique vient à l'emporter sur l'aspect artistique, citant « les nouvelles » personnes intégrant la troupe :

« “On essaie, on va voir, c'est pas grave si on se plante...” Bah nous ça nous énerve maintenant ! À la limite, on est là : “Pétard ! On bosse quoi !” Des fois, y'a trois quarts d'heure avant de s'y mettre, parce que bon, on raconte la semaine, mon fils, et patati patata.... Non ! Non ! On répète, on répète ! On est un peu les vieilles rabat-joie de service, mais on est toujours les trois anciennes : “Allez, allez on y va.... Vous irez boire un coup après, les jeunes ! Attention hein !” »

Justine [*amat / théâtre / 45*], ayant elle-aussi fait l'expérience d'un différentiel d'investissement important au sein d'une troupe de théâtre qu'elle avait elle-même fondé, a préféré renoncer au modèle de la troupe au profit d'ateliers de pratique théâtrale, précisément pour ne plus avoir à gérer ces écarts d'enjeux ou de motivation :

« (...) faire une troupe quand on est uniquement des amateurs, il faut être capable de se, s'auto-gérer, se gérer, d'avoir un regard extérieur ou autre, et ça c'est frustrant. Moi [je l'ai] rencontré dans ma seule expérience, quand j'ai créé cette troupe-là, parce que vous devez gérer des personnes plus ou moins motivées. Donc on n'a pas le même niveau d'avancement dans le projet, on n'a pas le même souhait de s'investir dedans, et là y'a quelque chose de frustrant. »

Martin [*amat / théâtre / 37*] va un peu plus loin, reconnaissant être de moins en moins tolérant envers celles et ceux qui rejoignent la troupe dans une optique d'amusement, de détente, de loisir, au détriment de l'exigence :

« J' fais une pratique amateur, c'est une pratique amateur, mais pour le coup la pratique loisir... Je tolère de moins en moins ceux qui l'envisagent en tant que loisir. Pour moi on fait de l'impro pour progresser. J'tolère de moins en moins les gens qui font de l'impro pour... ouais, un peu en freelance et je cherche pas à progresser, bah... Pour moi c'est quelqu'un qui irait faire du judo ou du karaté sans chercher à passer les ceintures... Y'a pas de ceintures en impro, mais... Faut une exigence. »

Si ce type de témoignage est plus prépondérant chez les comédiens, les musiciens ne s'affranchissent pas de ce type de difficultés rencontrées au sein-même des formations⁹⁵¹, comme le raconte Sybille [*amat / rock / 48*], qui chante au sein d'un groupe issu d'un atelier de pratique musicale mis en place par une école de musique associative :

« Ça a posé des problèmes dans les ateliers auxquels j'ai participé à [*nom de l'école de musique*], parce que c'est vrai que moi, les autres souvent, ils prenaient ça comme ça quoi, comme un truc, un loisir, j'ai pas travaillé mon instrument dans la semaine c'est pas grave, donc bon on répète quand même et on verra c'que ça donnera quoi, et ça, ça me... Quand t'es pas dans le même, la même optique, c'est... C'est... C'est relou, un peu. »

Ainsi, si nous avons évoqué plutôt les désaccords voire les différends pouvant apparaître au sein des formations quant aux éventuels processus stratégiques à mettre en place pour œuvrer au développement du projet théâtral ou musical, d'autres dissensions peuvent également poindre quant au sens que chacun donne au projet, au sérieux et à l'investissement tant temporel qu'émotionnel qui peut y être consenti. Nous avons vu au cours des chapitres précédents que les sources d'intérêt, les motivations, le temps hebdomadaire accordé à la pratique artistique pouvait différer entre les variables observées, mais ils diffèrent aussi au-sein même de ces variables. Ainsi, des artistes évoluant en amateur dans un même groupe de musique, une même troupe de théâtre ou un même atelier de pratique peuvent s'y présenter pour des raisons hétérogènes, un statut de pratique commun ne présageant pas de l'uniformité des attentes, des motivations, des objectifs de ceux qui s'y inscrivent, ni de leur capacité ou de leur volonté à s'y consacrer avec plus ou moins d'intensité. Les propos retranscrits ci-dessus tendent donc à relativiser la conception selon laquelle la pratique en amateur serait par essence synonyme de

⁹⁵¹ L'étude de la Fédélina sur les *Pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires*, op. citée, le souligne également en page 39, évoquant des « décalages en termes de niveaux d'exigence ou d'ambition. » Voir aussi le passage sur les « différenciations internes » dans Dubois, Vincent, Jean-Mathieu Méon, et Emmanuel Pierru. « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 181-182, n° 1-2, 2010, p.117, et Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, op. cit., p.80.

pratique en dilettante, que l'on interroge la régularité et l'importance du volume horaire consacré à cette dernière ou qu'il s'agisse du sens, de l'exigence et des enjeux qui lui sont attribués.

Refuser la binarité : les enjeux de l'entre-deux

« Le dessin est curieux, savant, et visant un peu au néo-Michel-Angélisme. – Tous les mouvements sont heureusement trouvés – et accusent un esprit sincèrement amateur de la forme, si ce n'est amoureux. »

Baudelaire, *Salon de 1845*, 1845, p. 37.

« Many hundreds of thousands of amateur musicians play only inside their own homes or the homes of friends. Their ability may or may not be far advanced.⁹⁵² » Les lignes qui vont suivre s'attachent précisément à ce qui se joue en privé, et à ce qui, contrairement au *serious pursuits*, ne requiert pas toujours un niveau de compétence élevé ou appelé à l'être. Robert A. Stebbins note effectivement :

« Casual leisure and especially the project-based form came on stream later and have generated fewer publications. But are the latter two therefore less important? No. For this synthesis shows how closely interrelated the three forms actually are and, for a more comprehensive understanding of leisure, how important it is that we grasp that interrelationship. The concept of serious leisure perspective also communicates this vital theoretic link.⁹⁵³ »

À l'échelle du panel enquêté, nous avons effectivement été en mesure d'isoler des liens parfois extrêmement forts entre *casual* et *serious leisure*, notamment lorsque les artistes rencontrés racontent mettre le premier au service du deuxième.

⁹⁵² Bierwirth, Arthur. *The Wonderful World of Amateur Music: the Other Side of the Performing Arts*, New York: Exposition Press, 1976, p.56.

⁹⁵³ Stebbins, Robert A.. *The Serious Leisure Perspective. A Synthesis*, op. cit., pp.4-5.

« There were a lot of gifted amateurs in my day. Most of the kids now play fantastically well. I think there are so many bands around now who might get there, but it's a tougher journey. »

Nick Mason

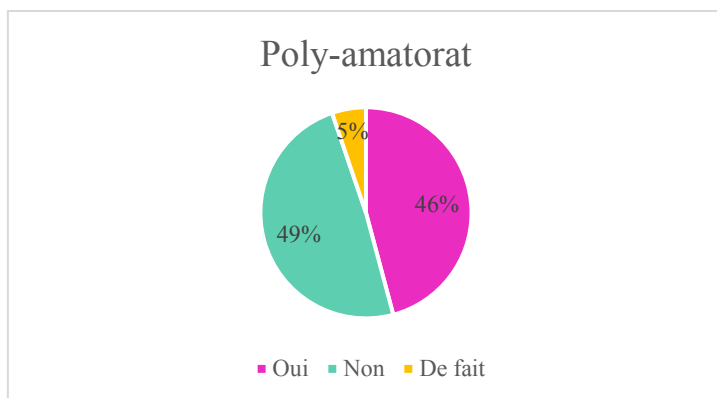
Le terme *amatorat* est emprunté à Bernard Stiegler, souhaitant ainsi contourner le terme amateurisme et les connotations péjoratives qui pourraient lui être associées. Nous viendrons dans quelques pages à celui de *poly-esthétisme*⁹⁵⁴ utilisé par Hyacinthe Ravet pour décrire une forme de démultiplication de l'activité articulée autour de différents répertoires musicaux. Dans l'intervalle, nous proposons d'associer les deux à la faveur du *poly-amatorat*, pensé comme une démultiplication des activités artistiques pouvant parfois être mise au service de l'activité musicale ou théâtrale. Il se distingue de la pluriactivité, de la polyvalence et de la polyactivité en ce sens qu'il n'est pas une condition de la professionnalisation à laquelle l'artiste devrait se plier afin de pouvoir *ne faire que ça* : il relève du choix de l'artiste et peut par ailleurs être conjugué tant à l'amatorat qu'à la professionnalité.

La notion de poly-amatorat

« I'm an amateur photographer, apart from being a professional one, and I think maybe my amateur pictures are the better ones. »

Elliott Erwitt.

⁹⁵⁴ Ravet, Hyacinthe. « Musicien "à part entière". Genre et pluriactivité », *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art, op. cit.*, p.131.

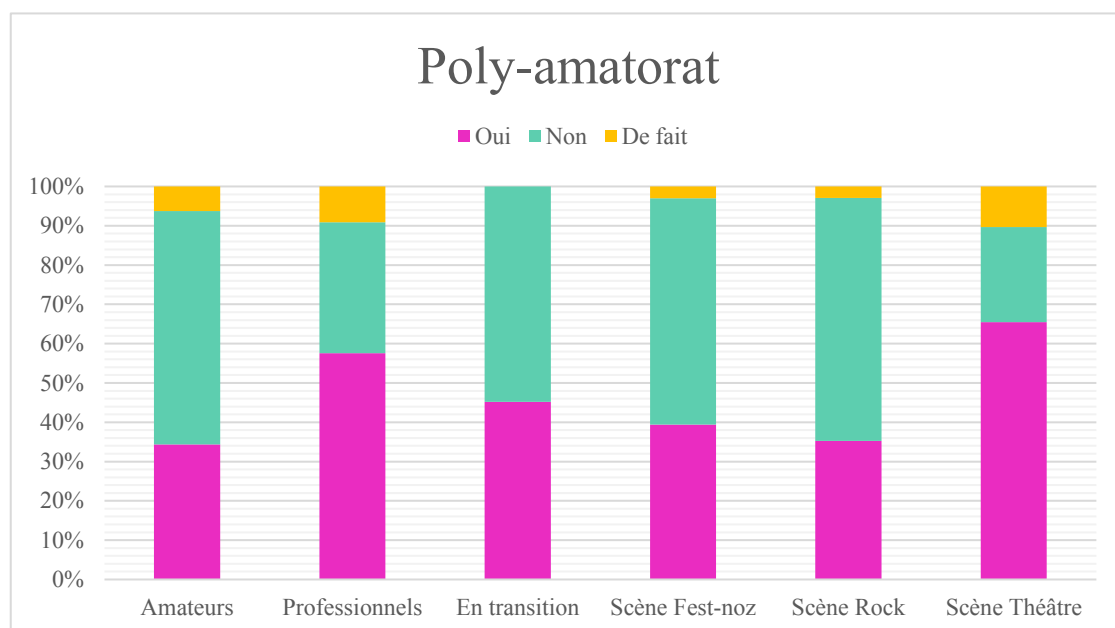


Nous avons ainsi demandé aux artistes rencontrés s'ils s'adonnaient à une autre pratique artistique que celle qui faisait l'objet de notre rencontre⁹⁵⁵. Les réponses se sont avérées très partagées, avec 51% d'artistes

effectivement investis dans au moins une autre activité artistique, et 49% se concentrant exclusivement sur une seule activité. Un tiers de ces derniers atténuent ou justifient cette activité unique en précisant leur souhait d'entreprendre quelque chose de nouveau, ou en évoquant des expériences révolues, démontrant une nouvelle fois le caractère mouvant que peut revêtir la pratique artistique et l'importance de l'étude longitudinale. Parmi les artistes engagés dans une autre pratique, ils sont près de deux tiers à opter pour une activité relevant d'un autre art de la scène et pouvant donc aboutir à des représentations scéniques (chant, danse, instrument de musique, théâtre d'impro, arts du cirque...), qui viendraient alors s'ajouter aux nombres de représentations indiqués en chapitre deux⁹⁵⁶. Le tiers restant s'oriente plutôt vers les arts visuels (photo, graphisme, dessin, peinture, gravure), le champ littéraire (poésie, écriture de chansons ou de pièce) ou des disciplines relevant plus du champ de l'artisanat (broderie et lutherie). Au total, vingt-deux des personnes interrogées confient s'investir dans au moins trois activités artistiques, l'une prenant systématiquement le pas sur les autres.

⁹⁵⁵ Le poly-instrumentisme ne fait pas partie des résultats présentés ici, nous l'avons considéré comme un élément de démultiplication de l'activité et non pas comme une activité annexe.

⁹⁵⁶ Ce qui peut éventuellement poser la question des quotas de représentations autorisées par la loi LCAP pour des artistes amateurs si certaines représentations, pour une activité ou l'autre, venaient à être réalisées dans un cadre lucratif. Nous y reviendrons en conclusion.



La moyenne des étendues mesurées au sein de la variable statutaire est de 19%, contre 24% selon la variable disciplinaire et esthétique. Ces cinq points d'écart tendent à indiquer que chacun de ces prismes est susceptible de générer des pratiques différentes. Ainsi, les artistes amateurs sont deux fois moins susceptibles d'entreprendre une seconde pratique artistique que les artistes professionnels, là où les artistes en transition sont les seuls à ne pas témoigner d'une pluralité d'activités menées au sein-même de leur pratique artistique principale. De plus, la scène théâtrale se distingue comme étant la plus propice à la démultiplication des pratiques artistiques, en interne et en externe, totalisant 76% de comédiens engagés dans une autre pratique artistique contre 42% de musiciens. Nous avons par ailleurs réalisé que la frontière entre activité artistique principale et activité artistique annexe était particulièrement poreuse. Ainsi, 5% des artistes s'accordent à dire que leur activité secondaire ne s'exerce non pas en complément de la première, mais au sein-même de celle-ci, donnant lieu à un poly-amatorat « de fait ». Accordéoniste, Philippe [*pro / fest-noz / 43*] s'est ainsi initié au théâtre :

« la musique m'a emmené à faire du théâtre, dans un spectacle. C'était du théâtre musical, j'étais à la fois comédien et musicien, ça m'a emmené aussi à accompagner un, même plusieurs conteurs et comédiens pour des textes (...) »

de la même manière que la comédienne Nicole [*amat / théâtre / 69*] s'est initiée au chant, sa troupe ayant choisi de monter une opérette « dans le cadre du théâtre, je me mets à chanter ». Pour Alison [*pro / théâtre / 31*], la frontière est d'autant plus abstraite que l'activité secondaire tend à se hisser au rang d'activité parallèle :

« J'suis au conservatoire, en cycle 3, donc ouais j'ai une pratique assez intensive quand même du chant, euh... (...) Ouais, ouais j'utilise dans plusieurs spectacles de théâtre, j'l'ai utilisé souvent, après moi j'ai l'désir de l'utiliser, enfin de, d'avoir une pratique de chanteuse aussi, indépendamment du théâtre. (...) »

Le poly-amatorat ne fait pas exception aux autres thématiques abordées dans ce travail : nous allons voir qu'il s'attache lui aussi à des proportions plutôt qu'à des modèles.

Les formes du poly-amatorat

« Hell is full of musical amateurs. »

George Bernard Show

Plusieurs témoignages vont dans le sens d'une pratique artistique secondaire certes existante, mais exercée dans des proportions difficilement comparables avec l'activité artistique principale, puisqu'ils lui confèrent une place visiblement moins importante en termes d'engagement émotionnel, temporel, et en termes de partage. Les réponses sont donc plus timides : Gaétan [*pro / fest-noz / 53*] répond ainsi : « Non, on va dire la photo, éventuellement, et encore... », selon les mêmes précautions que Lucas [*pro / fest-noz / 33*] « Non, un peu d' dessin, mais c'est rien de... » Ces précautions dans le discours permettent de confirmer la gradation des activités telle que décrite précédemment. Joachim [*amat / rock / 33*], chanteur dans un groupe de rock, indique une différence de finalité, pratiquant les arts du cirque « pour moi, pour me détendre », à l'image de Chloé [*amat / théâtre / 29*], qui chante et joue de la guitare « pour le plaisir », ou de Charles [*amat / théâtre / 52*] :

« Non. Si mais euh, à titre perso quoi. Euh, non non, j'fais un p'tit peu, j'suis harmoniciste, blues ! Je joue de l'harmonica blues, puis, comme ça, mais c'est juste pour le fun, pour moi, j'fais pas partie d'un groupe ni rien, non c'est juste... »

Ces précisions laissent entendre une distinction de perception entre l'activité artistique secondaire, qui serait alors exercée à des fins de « détente », de « plaisir » ou de « fun », là où l'activité artistique principale ou prioritaire, menée pour chacun de ces artistes selon

un modèle amateur, revêtirait en sus d'autres finalités identifiables à d'autres endroits de l'entretien : l'exigence, le collectif, la représentation scénique, la création... et ne répondrait donc pas à la quête du seul plaisir, ces praticiens amateurs n'étant donc pas seulement ceux « qui aiment ».

Si nous avons vu que Philippe, Nicole ou Alison se sont initiés à leur seconde activité dans le cadre de la première, pour d'autres, l'intérêt annexe prend racine dans un tout autre cadre. À titre d'exemple, Greg [*pro / rock / 37*] s'est initié aux arts plastiques pour opérer une rupture avec une pratique musicale invasive :

« (...) moi ça me détend vachement de dessiner, c'est pour ça que les arts plastiques pour moi ça a été un peu une bouffée d'air frais, parce que du coup je fais quelque chose qui n'a rien à voir avec la musique, (...) mais ça me fait vachement de bien quand j'ai le cerveau qui va exploser parce que j'ai trop fait de musique, quand je fais du dessin c'est un autre processus, donc voilà... »

Pourtant, il arrive que ces activités secondaires, au départ entreprises dans une optique de plaisir personnel ou de détente, ne soient mobilisées et mises au service de l'activité artistique principale. D'une « bouffée d'air frais » dans un quotidien musical, les arts plastiques sont ainsi devenus des « hobbies glorifiés », toujours selon le mot de Greg :

« Oui, bah après j'ai des hobbies glorifiés ! (rires) Bah si tu veux en fait, moi j'suis très sensible à l'art en général, toutes disciplines confondues, c'est vrai que par exemple, je fais beaucoup de dessin, je fais de la sculpture, je fais du stop motion, etc. mais je m'en sers dans mes projets musicaux donc c'est pour ça que c'est un hobby glorifié, hobby parce que voilà, je m'auto-forme, comme j'ai toujours fait pour tout, et après glorifié parce que j'm'en sers dans des clips, dans de la comm', des trucs comme ça. »

Comme Greg, ils sont 32% à construire des passerelles entre leur activité artistique principale et une activité secondaire. Par-delà les éventuelles autres pratiques artistiques, nous avons également abordé lors des entretiens la question plus englobante des activités de loisir, où le poids statistique de cette tendance à la « glorification » ou à la convocation d'autres pratiques, y compris hors du champ artistique, a achevé de se révéler. À la question de ses éventuels loisirs, Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*], raconte faire de la musculation. Lorsque nous l'interrogeons sur ses motivations à pratiquer ce sport, il précise alors avoir choisi cette activité parce qu'elle lui permettait de gagner en masse musculaire... et donc de mieux gérer le poids de son instrument de musique, la pratique

intensive de l'accordéon lui ayant provoqué des douleurs lombaires. À la question des loisirs, Joachim [*amat / rock / 33*] raconte s'être inscrit dans un club de sport collectif

« parce que le sport, ça permet quand même de gagner un certain souffle, et de travailler ça, de me sentir bien dans mon corps quoi, d'être plus à l'aise, de manière générale, parce qu'on se donne à voir aussi sur scène, et mine de rien, quand on se sent un peu bouffi ou j'en sais rien, ça aide pas trop à dégager quelque chose de serein sur scène. »

Martin [*amat / théâtre / 37*] va plus loin : les loisirs qu'il décrit prennent la forme de parcours de formation, entrepris dans l'unique but de réinvestir de nouvelles compétences dans sa pratique première, le théâtre d'impro :

« Non non non, bah en fait j'me forme, j'me forme à d'autres formes d'art, mais pour l'impro. J'me forme au clown, j'me forme au corps, à la voix, j'ai suivi un an d'ateliers de chant, enfin de voix en fait (...) Pfff, j'm'intéresse à d'autres formes d'art, mais dans l'but de réinvestir, de communiquer ça dans l'impro. »

Il ne s'agit alors plus de « glorifier » des hobbies pratiqués par ailleurs en leur donnant une finalité concrète, la démarche s'apparentant plutôt à celle d'une formation professionnelle... entreprise pour développer une pratique parfois menée en amateur et attestant de la volonté d'exigence existant au creux de chacun des statuts de pratique observés. La convergence des pratiques artistiques ou de loisir, venues suppléer l'exercice d'une discipline principale peut donc prendre racine à différents endroits, et servir l'activité artistique principale de différentes manières : la pratique des arts visuels peut permettre une certaine autonomie quant à la création d'une identité graphique et/ou visuelle autour du projet (réalisation d'un logo, d'une charte graphique, montage d'un clip ou d'un teaser vidéo...). Les formations peuvent ainsi garder la main sur tout ou partie de leur communication externe, en particulier lorsque les budgets sont restreints et que les services d'un graphiste sont hors de portée. La pratique sportive peut permettre de travailler un souffle, une condition physique afin de gagner en aisance et en endurance sur scène, tant sur le plan strictement physiologique que sur le plan de l'acceptation de soi permettant de se présenter sans gêne face à un public. Le recours à des formations ponctuelles permettant l'acquisition de compétences précises permet enfin de diversifier les répertoires de l'activité principale, pouvant illustrer une volonté d'enrichir le propos artistique, de multiplier les ressources pouvant l'alimenter, d'être force de proposition au sein de la formation voire de disposer des compétences nécessaires à la diversification

des rôles : arrangements, orchestration, mixage, mise en scène... Parmi les musiciens, la question des loisirs pratiqués fait apparaître une dissociation notable entre écoute et pratique instrumentale ou vocale. Artistes amateurs, professionnels ou en transition sont nombreux à indiquer l'assistance à des concerts comme leur loisir premier. Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] explique :

« (...) j'adore aller écouter des musiques que je n'joue pas, ouais, ça c'est mon, c'est un truc, et plus ça va, enfin j'ai toujours été comme ça, y'a des musiques que j'adore, mais j'veux pas rentrer dedans. Je n'veux pas les travailler, j'veux garder un côté très naïf par rapport à ces musiques-là. (...) Ça évoque des images en moi, et je sais qu'à partir du moment où tu commences à mettre le nez là-dedans, t'es plus passif mais actif et des fois j'ai besoin d'être passif dans la musique. (...) »

Ainsi, même si les postures d'auditeur et de praticien peuvent être perçues et ressenties de différentes manières, elles alimentent l'une et l'autre l'intérêt pour la matière musicale, qui prend alors une place prépondérante dans la vie des enquêtés. Comme nous l'avons déjà vu au sujet des modes de rémunération, de déclaration ou des stratégies de développement mis en place, le poly-amatorat s'ancre lui-aussi autour de degrés et d'imbrications : les activités artistiques secondaires et / ou les *casual leisure*⁹⁵⁷ (ces activités sont *a priori* menées dans une quête de plaisir immédiat, « le fun », « la détente », « comme ça ») sans demander d'assiduité particulière et ne semblent pas non plus générer d'ethos spécifique. Elles peuvent pourtant s'imbriquer dans l'activité artistique principale, par volonté ou par circonstance, lorsqu'elles sont réinvesties en son champ. Elles démontrent ainsi les différentes facettes de l'amatorat : si Martin [*amat / théâtre / 37*] « tolère de moins en moins » ceux qui s'adonnent au théâtre d'impro par loisir véritable, lui-même étant profondément impliqué dans sa discipline, il n'est pas impossible qu'il soit plus mesuré quant aux activités annexes qu'il entreprend (le chant et le clown). La balance peut alors s'inverser : le *casual leisure* de Martin peut tout à fait être le *serious leisure* de l'un de ses partenaires d'atelier, qui pourrait voir d'un mauvais œil le plus faible investissement de Martin. Précisons donc que de la même manière que nous tâchons de nous maintenir à distance de tout jugement de valeur concernant la compétence des amateurs ou l'évaluation de leurs productions, nous souhaitons insister sur le caractère inopportun que revêtirait une gradation hiérarchisée des activités de loisirs. Comme l'indique Robert A. Stebbins :

⁹⁵⁷ La liste complète des activités de loisir recensées au cours de l'enquête est disponible en annexe.

« Because the serious and casual forms have sometimes stirred discussion about the relative merit of one or the other, let us be clear from the outset that the SLP treats of each as important in its own way. That is, it is much less a question of which is best, than a question of how combinations of two or three of the forms serve individuals, categories of individuals (e.g., sex, age, social class, religion, nationality), and their larger communities and societies.⁹⁵⁸ »

(Im)possibles positionnements

« Artistic temperament is the disease that afflicts amateurs. »

Gilbert K. Chesterton

Ces différentes approches permettent de mettre en lumière les situations où la binarité travail *versus* loisir ne rencontre que peu de points d'accroche dans le quotidien des enquêtés. Les artistes professionnels ne peuvent ou ne veulent pas tous dissocier leur temps de travail de leur temps de loisir ; les artistes amateurs refusent pour certains le mot *loisir* où l'acceptent à la condition que l'on prenne bien note qu'il ne s'agit pas d'un loisir comme les autres, d'autant que ce dernier s'invite parfois sur leurs lieux de travail ; les groupements amateurs connaissent parfois des conflictualités internes qui proviennent de divergences de finalité et d'investissement dans la pratique musicale ou théâtrale ; les *casual leisure* sont certes entrepris dans un but premier de détente et d'apport personnel, mais sont d'autant mieux accueillis qu'ils contribuent au *serious leisure* en démultipliant les connaissances ou les capacités... Il semble donc que la partition travail *versus* loisir ne suffise pas à épuiser toutes les façons de faire la musique ou le théâtre : il existe d'autres pratiques par ailleurs. Ce clivage n'est pas le seul à avoir généré des réponses relevant de l'intermédiarité catégorielle : la dénomination du métier, de son statut d'appartenance et les partitions esthétiques sont d'autres facteurs qui atténuent la pertinence des classifications trop polarisées.

⁹⁵⁸ Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A synthesis. op. cit.*, p.vii.

« Even now I want to keep my amateur spirit, to spend my time, to be in the sport with all my heart. »

Sergei Bubka

Nous avons demandé aux artistes en transition quel était leur métier, cherchant à savoir comment s'articuleraient activités rémunératrices et activités vocationnelles. Quelle que soit la scène observée, la formulation de la réponse a semblé délicate : il s'agit de « la grande question » de Laura [*transi entrant / théâtre / 27*], Patrick [*transi entrant / rock / 35*] précise avoir « décidé [lui]-même que c'était [s]on métier », et Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] « ne sai[t] pas répondre à cette question. » L'autonomisation de Patrick quant à cet enjeu définitoire répond à la logique suivante :

« Musicien, sachant que, pour c'qui concerne la définition du métier, y'a un moment où j'ai, où j'ai décidé moi-même que c'était mon métier, j'ai dit, ah, bah voilà, c'est mon métier, et peu importe c'que d'une, la, le, les institutions ou l'administration en pensent, peu importe c'que d'eux, les gens autour de moi, la famille ou même les gens qu'je rencontre, pensent, c'est, ça deviendra mon métier si j'le décide et si j'm'investis. »

La pression sociale émergeant en différents lieux pour Patrick semble étrangère à Enzo, pour qui l'instance légitimatrice est bien connue :

« Ça paraît bête, mais euh, j'suis pas intermittent du spectacle, donc j'suis un peu dans la frontière entre l'amateur et le professionnel, et d'un autre côté, enfin j'suis salarié agricole pour l'instant, pour l'instant c'est ça ! »

Le reste du panel interrogé sur cet aspect fait le choix du double-métier, réconciliant identité première et identité seconde, activité rémunératrice et activité vocationnelle, activité actuelle et activité projetée. « J'en ai deux du coup », prévient Margot [*transi sortant / théâtre / 34*] : « Enseignante à mi-temps, et artiste à mi-temps. » ; Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*] a « deux métiers aujourd'hui : infirmière et chanteuse ». Les autres artistes sont ainsi « prof d'accordéon et musicien » ; « enseignante et artiste-chanteuse » ; « professeur de français et musicien », selon des

tandems dont on tire deux informations : l'activité (la plus) rémunératrice est presque systématiquement présentée en premier, répondant bien à la logique de l'identité première structurée sur la notion de métier⁹⁵⁹, et la dissociation des ethos enseignant et artiste⁹⁶⁰ dont il était question lors du chapitre précédent. L'enseignement et la pratique artistique ont beau pouvoir relever d'un même « faisceau de tâches » et pouvoir être acceptés comme deux pôles constitutifs d'un même métier⁹⁶¹, les artistes en transition élaborent une dissociation franche des deux activités. Seuls deux artistes inversent la tendance en plaçant l'activité la plus proche de leurs aspirations professionnelles en tête de liste : Laura [*transi entrant / théâtre / 27*] est « prof de théâtre et intérimaire dans l'milieu culturel, et Jérôme [*transi entrant / rock / 34*] est « artiste-musicien professeur de musique. » Ils sont quatre à passer sous silence leurs activités rémunératrices et à n'indiquer que l'objectif-métier voire l'une de ses ramifications créatrices, toujours autre que l'enseignement : Théo [*transi entrant / théâtre / 23*] est « metteur en scène et auteur » et Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] est « musicien, toujours ! », bien que l'un et l'autre fassent reposer leur subsistance économique respectivement sur les métiers de la restauration et du bâtiment, dans une définition de soi plus libre que ce qui a pu être référencé précédemment.

La question du métier semble également générer des acceptions plus englobantes qui passent soit par la notion d'artiste, permettant d'associer au creux d'une même dénomination un faisceau comprenant des tâches hétérogènes, comme le fait Gérald [*transi entrant / théâtre / 27*] : « « Instinctivement, je te dirais comédien, si je réfléchis un p'tit peu plus, je dirais artiste, parce que j'aimerais bien faire de la mise en scène, etc. » et comme l'énonce Joseph [*transi sortant / rock / 69*] : « « je suis artiste ! Compositeur-écrivain. Enfin je fais plein d'choses dans la musique. » Il arrive également que la notion d'artiste soit remplacée par celle d'artisan, comme le fait Cyril [*transi sortant / fest-noz / 69*] : « J'me sens pas artiste, je me sens plus artisan.⁹⁶² » Cette évocation de la notion d'artisanat est d'autant plus intéressante qu'elle s'inscrit dans ce

⁹⁵⁹ Weber, Florence et Yvon Lamy. *Amateurs et professionnels, op. cit.*

⁹⁶⁰ Pour ceux qui relèvent de l'enseignement musical et théâtral.

⁹⁶¹ Tant par l'administration qui permet quelques heures d'enseignement via l'intermittence que dans les représentations de certains artistes qui se plaisent à conjuguer interprétation et transmission.

⁹⁶² Deux artistes du panel professionnel de la cohorte se réclament également de l'artisanat.

que Marc Perrenoud a décrit comme « une désartification ou une artisanification⁹⁶³ » des pratiques artistiques, en écho aux travaux de Nathalie Heinich et de Roberta Shapiro⁹⁶⁴. Il fait essentiellement référence de son côté aux conditions de diffusion du propos artistique lors de représentations dites d'« entertainment » ou d'« animation anonyme » (restaurants, bars, casinos...) au cours desquels

« on a bien affaire à cette figure du musicien artisan mettant en œuvre une compétence professionnelle bien plus qu'une inspiration singulière. De fait, dans ces modalités du travail musical, deux critères définitionnels de l'artisanat mobilisés par Becker⁹⁶⁵ sont bien présents : l'utilité et la reproductibilité.⁹⁶⁶ »

Marie-Christine Bureau et Martin Thibault étendent quant à eux le phénomène aux processus créatifs empruntant conjointement à plusieurs techniques comme « le collage, les recombinaisons, le détournement, la réappropriation pirate » qui obligent selon eux à reconsidérer les partitions établies :

« les frontières sont bousculées à différents niveaux, s'enchantant les uns dans les autres : entre amateurs et professionnels, entre lieux de culture légitime et lieux non consacrés comme tels, tout autant qu'entre art et artisanat.⁹⁶⁷ »

Ces méthodes forment ainsi une échappatoire à l'injonction créative (rappelons le premier chapitre de ce travail au cours duquel nous avons cité Jean-Michel Lucas, déplorant que l'article 32 de la loi LCAP ne permette pas d'envisager les pratiques en amateur en-dehors du champ de la création artistique⁹⁶⁸).

⁹⁶³ Perrenoud, Marc. « Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », *Les mondes pluriels de Howard S. Becker, op. cit.*, p.92.

⁹⁶⁴ Voir Heinich, Nathalie et Roberta Shapiro. *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Les Éditions des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, 334pp.

⁹⁶⁵ Becker, Howard. *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988, 382p.

⁹⁶⁶ Perrenoud, Marc. « Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », *Les mondes pluriels de Howard S. Becker, op. cit.*, p.93.

⁹⁶⁷ Bureau, Marie-Christine et Martin Thibault. « L'art du bricolage : expériences d'artistes vidéastes et musiciens », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier, op. cit.*, pp.200-204.

⁹⁶⁸ Voir le premier chapitre.

« – Qui donc t'a fait entrer dans la loge de la belle Onoto ! demanda Athanase.
– Eh ! Gounsovski lui-même, mon cher. Il est très amateur, tu sais ? »

G. Leroux, *Rouletabille chez le tsar*, 1912, p. 86.

Si la difficulté à énoncer un titre de métier est prégnante et se contourne par la convocation d'un double-métier ou d'une approche globalisante, nous avons pu repérer au cours des entretiens un autre positionnement difficile à établir. Il concerne le statut de pratique, impliquant que l'artiste ne se ressente pas comme appartenant à l'une ou l'autre des nébuleuses. C'est ce que raconte Sybille [*amat / rock / 48*] :

« Non, non non, j'ai jamais, mais on m'a dit, enfin on a employé le terme, comment ils avaient dit, que j'étais entre les deux quoi, que j'étais... Plus dans les amateurs-amateurs, mais que j'étais pas pro non plus, mais que j'étais, on pouvait pas trop me situer quoi. »

Son propos illustre bien l'intermédiarité situationnelle : elle est professeure des écoles, n'envisage pas de *ne faire que ça* car elle a été extrêmement refroidie par l'expérience de son ex-mari, qui tout en étant musicien dans un groupe professionnel bénéficiant d'une exposition nationale et d'un solide accompagnement administratif, vit dans des conditions matérielles très précaires. Son intermédiarité n'est donc pas transitoire mais permanente : sa manière de faire du rock, elle (et ses proches) l'inscrivent dans certaine indépendance de la partition amateur-professionnel, elle n'est pas dans l'ailleurs, elle est dans le « ni (...) ni » décrit par Anthony Merle. Elle assoit cette intermédiarité de deux manières : elle convoque une posture d'extériorité (*on m'a dit ; ils m'avaient dit ; on pouvait pas*⁹⁶⁹), sans que ces tiers ne soient clairement identifiés. Elle a également recours à la notion de capacité : « on pouvait pas trop me situer », dans une formule qui laisse entendre que sa pratique musicale ne relève pas des schémas classificatoires disponibles : aucune catégorie n'est *a priori* faite pour elle, et elle n'a donc pas d'outil langagier pour qualifier sa pratique, ne se reconnaissant et/ou n'étant pas reconnue selon les modèles existants : amateur et professionnel.

⁹⁶⁹ Dans un emploi du « on » similaire à ce que l'on a déjà pu observer dans l'entretien d'un espoir de professionnalisation ultérieur : « si on me fait une proposition, je ne dirais pas non ». Voir le quatrième chapitre.

Karen [*amat / théâtre / 58*] raconte elle-aussi un difficile positionnement statutaire : elle se vit professionnelle, mais les instances professionnelles qu'elle sollicite la renvoient à une condition amateur qu'elle vit mal. Elle a effectivement suivi beaucoup de stages et de formations courtes, enseigne le théâtre en lycée et lors d'ateliers de pratique, mais n'en vit pas de manière exclusive ni ne bénéficie d'un diplôme reconnu :

« Aussi parfois, du coup, comme j'ai un peu avancé dans ce que je fais, je suis vraiment, je me sens plus amateur en fait, je me sens professionnelle, du coup si je suis payée pour ce que je fais, du coup, donc j'estime que si je suis payée, si les gens sont contents et qu'ils reviennent c'est que je mérite d'être là où je suis, or si tu n'as pas de diplôme, tu n'es pas reconnue. Ça, c'est... Très dur, c'est très dur, notamment, je m'étais inscrite à Comédiens en Bretagne, là, ou Tournages en Bretagne, tu sais, sur le site ? Et plusieurs fois j'ai demandé à être inscrite comme comédienne, et ils ont pas voulu parce qu'ils estimaient que je ne gagnais pas ma vie avec ça, je ne me méritais pas le titre de comédienne professionnelle, donc je pouvais pas m'inscrire comme figurante. C'est super hein ? Ça j'ai jamais compris, après j'imagine qu'ils ont des comptes peut-être à rendre aussi, donc il faut que ce soit des gens qui tiennent la route, mais bon, certains parcours quand même, j'pense faut qu'ils regardent les parcours quand même, tu vois... »

Lola [*transi entrant / théâtre / 23*] rencontre le même souci que Karen, à l'exception que le doute quant à son positionnement de future professionnelle émane de l'intérieur : c'est au sein de sa troupe de théâtre que ses capacités voire sa volonté à *ne faire que ça* sont remises en question :

« (...) c'est ça qui me frustre, de pas être prise au sérieux, en tant qu'amateur qui a des ambitions de devenir pro mais qui prend son temps. Qui a envie de tester avant. On me reproche aussi pas mal vu que j'ai un boulot alimentaire à côté, de pas me donner entièrement au théâtre, mais j'préfère m'assurer d'avoir une sécurité derrière et de pouvoir retomber sur mes pattes si justement j'arrive à cours de projets ou si voilà, y'a plus rien, j'trouve plus, ou j'peux plus, jouer, ou quoi que ce soit, je... »

Toutes les trois font montre de l'inconfort que peuvent revêtir les situations intermédiaires entre deux pôles opposés : en ne se reconnaissant sous aucune des nébuleuses qui s'offrent à elles, elles peinent à faire évoluer des projets qui paraissent flous aux yeux des pairs, qui semblent douter quant à la part de légitimité à leur accorder. Le conflit entre la manière dont elles perçoivent leurs pratiques musicales et théâtrales et la manière dont elles sont perçues par leur entourage artistique incarnent l'inconfort statutaire évoqué en troisième chapitre : que faire et comment se faire entendre lorsque l'on ne rentre pas tout à fait dans les cases prévues ? Il a d'ailleurs pu arriver que ces

impossibles positionnements quant à l'amatorat ou à la profession ne nous placent nous-même dans un certain inconfort : lorsque les entretiens se terminent et que les parcours artistiques ont été abordés dans le détail, une fâcheuse question nous a parfois été posée en retour de toutes celles que nous avons formulées : *mais du coup, je suis quoi moi, pour toi ?*

Appartenance sectorielle

« Winckelmann a les défauts et les avantages d'un Grec amateur des arts ; et l'on sent, dans ses écrits, le culte de la beauté, tel qu'il existoit chez un peuple où si souvent elle obtint les honneurs de l'apothéose. »

G. de Staël, *De l'Allemagne*, 1810, t. 2, p. 68.

Une dernière partition s'est avérée délicate à opérer au cours de l'enquête de terrain. Si nous n'étions pas en position de répondre aux interrogations des artistes quant à leur appartenance statutaire, nous avons parfois éprouvé des difficultés à établir leur positionnement sectoriel. La classification entre rock et fest-noz n'a effectivement pas toujours été des plus aisée à départager et la notion de scène s'est avérée d'autant plus précieuse qu'elle ne repose pas exclusivement sur une uniformité du répertoire, mais sur une double approche esthétique et géographique. Pour le rock, d'autres avant nous avaient fait le choix du terme comme acception globale allant de la pop au metal⁹⁷⁰, nous confortant dans la possibilité de cette approche mais en gardant en tête que les spécificités intra-sectorielles peuvent s'avérer clivantes : les franges les plus extrêmes de la scène rock se sont ainsi distinguées à plusieurs reprises dans nos travaux (intérieurisation de l'impossible déclaration ou rémunération notamment). La diversité des répertoires s'observe de la même manière au sein de la scène fest-noz, entre couples de sonneurs, chanteurs de kan-ha-diskan et groupes plus métissés sur le plan tant des instruments que des répertoires, pouvant conjuguer une formule guitare-basse-batterie typique des formations rock avec une ligne mélodique jouée à la bombarde. Malgré tout l'intérêt que

⁹⁷⁰ Notamment Jérôme Guibert et Fabien Hein : Guibert, Jérôme. « Les spécificités culturelles de la production de musique metal. Le cas de l'industrie de la musique live en France », *op cit.*, et « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2-3, 2007, pp.297-324. et Hein, Fabien. *Les musiques metal sont déjà des musiques comme les autres*, *op. cit.*

nous aurions éprouvé à mener une étude d'ordre musicologique voire ethnomusicologique quant à ces hybridations musicales, la scène fest-noz a été catégorisée selon un critère plus pragmatique : la présence de danseurs. La scène théâtre comprend elle aussi des disparités et des sous-catégories esthétiques voire disciplinaires fortes, compensées toutefois par l'approche géographique sur laquelle d'autres chercheurs avant nous ont mis l'emphase, en proie eux aussi à d'impossibles classifications esthétiques⁹⁷¹.

Outre les critères voulus comme objectifs des partitions esthétiques que nous avons mis en place, s'est adjointe une autre problématique : celle des multi-appartenances vécues par un seul et même artiste. C'est ce que Hyacinthe Ravet a qualifié de poly-esthétisme, détaillant la trajectoire professionnelle de David Krakauer qui « poursuit une double carrière dans la musique dite classique et dans la musique klezmer.⁹⁷² » À son image, les artistes de la cohorte peuvent jouer dans plusieurs groupes au sein de la même scène, mais peuvent aussi jouer sur des scènes différentes, qui plus est si l'on s'ouvre à des considérations longitudinales : Gilbert [*amat / fest-noz / 45*] joue dans deux groupes de fest-noz, accompagne un cercle celtique et joue également dans un groupe de rock ; Tom [*transi sortant / rock / 39*] faisait du rock et veut faire du théâtre ; Charles [*amat / théâtre / 60*] fait du théâtre et s'initie au blues par ailleurs ; Yvan [*pro / rock / 36*] fait du metal et du rockabilly ; Ludovic [*pro / rock / 36*] « fai[t] du classique, du fest-noz, du rock, et du “fest-noz énervé” », à la faveur du « pop plin »⁹⁷³... Cette conjonction de deux de nos catégories d'étude posait dès lors une réelle question méthodologique : n'aurait-il pas fallu inscrire Gilbert plutôt dans la scène rock et Ludovic plutôt dans la scène fest-noz ? Ces situations s'étant présentées à cinq reprises, nous avons eu recours aux degrés permis par le poly-amatorat pour départager la scène d'exercice : Gilbert, Ludovic et les autres ont rejoint la scène sur laquelle ils effectuent la majorité de leurs représentations et de leurs projets⁹⁷⁴. Le poly-esthétisme ne se borne toutefois pas aux catégories étudiées

⁹⁷¹ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit.

⁹⁷² Ravet, Hyacinthe. « Musicien “à part entière” ». Genre et pluriactivité », *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.131.

⁹⁷³ Defrance, Yves. « Le syndrome de l'acculturation musicale : un siècle de résistances en Bretagne », *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1996, généré le 21 avril 2021, disponible ici : <https://doi.org/10.4000/books.pur.24578>.

⁹⁷⁴ Nous avons estimé, à l'échelle de nos travaux toujours, que ces pratiques n'étaient pas antinomiques dans le sens où elles relèvent toutes du spectre plus large des musiques actuelles.

dans ces quelques pages, et bien des scènes absentes de ce travail sont investies par certains artistes rencontrés : chant lyrique, chant religieux, danse contemporaine, cirque, baroque, musique contemporaine⁹⁷⁵, d'autant qu'il peut s'incarner à des échelles bien plus large, la scène fest-noz pouvant par exemple se réclamer de « l'espace celtique⁹⁷⁶ » au vu de sa pleine inscription tant dans la programmation musicale que dans l'implantation de site du festival Interceltique de Lorient.

Nous avons vu plus haut que l'un des motifs de discorde au sein d'une même formation pouvait résider dans un désir inégalement partagé de professionnalisation ou dans les éventuels compromis à envisager pour y parvenir. La question du poly-amatorat et celle des activités de loisir, lorsqu'elles convergent afin de servir l'autonomisation de la pratique ou sa diversification, trahissent également une véritable quête d'exigence, lorsque tout ou partie du temps libre disponible en-dehors du temps de la pratique artistique est finalement mis à son profit plus ou moins directement. La diversité des situations et des profils décrits au cours des pages précédentes et les témoignages rapportés ci-dessus montrent néanmoins que cette exigence, pouvant être déclinée selon d'autres axes tels que la motivation, le volume horaire, la pratique individuelle (apprentissage des textes, travail de la technique vocale ou instrumentale) préalable à une pratique collective efficace tend à être appréhendée et expérimentée selon des schémas individuels distincts, un engagement moins ardent pouvant être le reflet d'une moindre capacité à s'investir (conciliation avec l'emploi du temps professionnel et ses contraintes, acceptation relative de la pratique au sein du cercle familial, engagement conséquent dans une autre formation) ou d'une moindre volonté à s'engager pleinement (motivation principale d'ordre personnel dans le cadre d'une pratique initiée au titre du « jardin secret », intérêt majoritairement axé sur la dimension relationnelle de la pratique collective plutôt que sur son objet, absence de projection ou d'objectifs à moyen-terme...).

⁹⁷⁵ Quant à la diversité des goûts musicaux, voir Glevarec, Hervé, et Michel Pinet. « La “tablature” des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, vol. 50, n° 3, 2009, pp.599-640 et Coulangeon, Philippe. « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, pp.3-33.

⁹⁷⁶ Lavenir, Catherine Bertho. « Au-delà du folklore : le festival interceltique de Lorient », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 4, 2012, p.720.

Il semble important de clore ce chapitre par un rapide retour sur la notion d'identité, convoquée dans les panels amateur et professionnel de la cohorte. Elle est en effet appelée à de multiples partitions, segmentée entre identité première (*a priori* définie par le métier) et identité seconde (*a priori* définie par l'engagement)⁹⁷⁷, mais elle peut aussi s'envisager avec plus encore de segmentations entre lesquelles naviguent les artistes mais surtout, elle peut s'envisager de manière non hiérarchisée. Le respect des droits culturels impose en effet la libre définition de son identité : l'amateur doit donc être en mesure de porter haut son engagement en musique ou en théâtre, plus haut que son activité professionnelle s'il le souhaite, puisque comme le dit Fabien [*amat / rock / 30*], la musique est pour lui « ce qui définit ». La littérature critique met en effet l'accent sur le poids des identités musicales tant du point de vue sociologique que du point de vue psychologique : structuration du quotidien⁹⁷⁸, espace refuge⁹⁷⁹, construction des cercles relationnels⁹⁸⁰... La notion d'identité (au-delà du musical et du théâtral) s'appréhende ainsi pour soi, dans ses évolutions potentielles⁹⁸¹ mais aussi par rapport aux autres :

« L'identité n'a de sens qu'en tant que processus inséré dans des dynamiques sociales et articulé autour de pratiques et de discours tournés tout autant vers la définition d'un "nous" qu'adressés à l'altérité. L'identité désigne en effet simultanément ce qui vit et ce qui sépare.⁹⁸² »

C'est aussi pour ces enjeux qui dépassent le clivage amateur / professionnel tout en y étant profondément ancrés que le sens prêté par les artistes à leur activité musicale

⁹⁷⁷ Weber, Florence et Yvon Lamy. « Amateurs et professionnels », *op. cit.*

⁹⁷⁸ DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, 181pp.

⁹⁷⁹ DeNora, Tia. « Pour quoi la musique est-elle bonne et pour qui ? », La prescription culturelle en question, sous la direction de François Ribac, Territoires contemporains - nouvelle série [en ligne], 15 juillet 2019, n° 11, disponible sur : <http://tristan.u-bourgogne.fr>

⁹⁸⁰ Hargreaves, David J., Dorothy Miell And Raymond A.R. Macdonald. « What Are Musical Identities, And Why Are They Important? », *Musical Identities*, Oxford : Oxford University Press, 2002, 224pp., Ruck Keene, Hermione. « Swooping in to save the day? »: Investigating the effects on musical identity of a choral collaboration between amateur and professional singers. *Visions of Research in Music Education*, n° 26, 2015, <http://www.rider.edu/~vrme>

⁹⁸¹ Kauffman, Jean-Claude. « Devenir autre », *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, Éditions Sciences Humaines, 2016, pp.100-104.

⁹⁸² Darré, Alain. « Les "partitions" de l'identité », *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, *op. cit.* Voir également Anne-Cécile Nentwig : « Comme toute pratique sociale, celle des musiques traditionnelles et des musiques du monde relève de dispositions particulières qui participent à la construction d'une identité collective, de partage de valeurs de symboles communs. » Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, *op. cit.*, p.131 et Le Guern, Philippe. « No matter what they do, they can never let you down... Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux* 2009/1, n° 153, pp.19-54.

ou théâtrale requière une attention toute particulière. Comme l'indique Pierre Garcin, ces enjeux sont d'autant plus prégnants à l'ère numérique :

« Les innovations technologiques ont permis d'accéder au matériel nécessaire à la réalisation d'enregistrements de qualité (*home studios*) pour une somme abordable, alors que les tarifs des studios professionnels, inaccessibles aux particuliers, rendaient autrefois l'appui d'une maison de disques indispensable. Par ailleurs, la fin des grands récits légitimants dans notre époque postmoderne nécessite de trouver de nouveaux points d'appui, de nouveaux tiers fondateurs sur lesquels construire son soi profond (...) La fluidité des identités crée en effet de nouvelles exigences en matière de construction qui favorisent l'investissement dans les pratiques artistiques en amateur.⁹⁸³ »

⁹⁸³ Garcin, Pierre. « Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes », *Sociétés*, vol. 117, n° 3, 2012, pp. 101-112.

Conclusion

« Louis, montrant le crucifix. – Vous êtes amateur de curiosités, débarrassez-moi de cette horreur.
Ali. – Mais cela n'a aucune valeur! la pluie et le temps en ont fait une chose informe.
Sichel. – Mon père, il est du quinzième.
Ali. – Il est rompu en morceaux. On dit que c'est madame votre mère qui l'a retrouvé et collectionné.
Louis. – Oui, elle était amateur de ce genre de choses. »

P. Claudel, *Le Pain dur*, 1918, III, 4, p. 478.

« Les passionné(e)s font souvent partie des personnes qui ont tendance à se définir non pas à partir de leurs propriétés statutaires ou des catégories administratives qui figurent sur leur carte d'identité comme le sexe, l'âge, la profession ou le lieu de naissance, mais à partir d'inclinations ou d'attributs personnels censés révéler leur "vraie" personnalité.⁹⁸⁴ »

Ce mot d'Olivier Donnat résume bien ce que qui se joue ici : affilier les artistes professionnels à leur seul métier peut être réducteur ; réduire les artistes amateurs à l'exercice d'un loisir peut l'être tout autant. La partition travail *versus* loisir peut s'avérer pertinente en certains points et pour certains artistes et permettre une première approche du clivage amateur / professionnel, mais ne saurait s'en contenter puisqu'elle masque des pratiques et des ressentis bien spécifiques qui éclosent à la rencontre de ses pôles. Plutôt qu'une coupe franche entre l'un et l'autre, c'est toute une zone hybride qui émerge à sa place et qui témoigne de ses propres caractéristiques, comme le montrent bien les travaux de Robert A. Stebbins. La question du loisir est d'autant plus cruciale qu'elle a été envisagée comme critère définitoire de l'amateur dans l'avant-projet de loi LORCA présenté en premier chapitre. Le texte annonçait alors :

« Est dénommée amateur, dans le domaine du spectacle vivant, toute personne qui pratique, seule ou en groupe, une activité artistique à titre de loisir et qui tire ses moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers à cette activité⁹⁸⁵ ».

⁹⁸⁴ Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *op. cit.*, p.83.

⁹⁸⁵ Selon le document de travail qu'il a été possible de se procurer.

Définir l'amateur par le loisir aurait donc pu susciter la grogne de 71% du panel amateur enquêté, ayant réfuté le terme ou l'ayant toléré faute de mieux. Mais ce mieux existe en la forme de la gradation développée par Robert A. Stebbins, à laquelle il serait possible d'adjoindre celle élaborée par Charles Leadbeater et Paul Miller au sujet des Pro-Ams. Nous n'avons pas repéré au creux de notre cohorte d'artiste s'adonnant à la musique ou au théâtre sous la forme de *project-based leisure*, mais avons recensé des incarnations du *casual leisure*, du *serious leisure* et du *devotee work*⁹⁸⁶. De leur côté, Charles Leadbeater et Paul Miller proposent la typologie suivante :

« Pro-Ams demand that we see professionals and amateurs along a continuum (see diagram below). Fully-fledged professionals are at one end of the spectrum, but close by we have pre-professionals (apprentices and trainees), semi-professionals (who earn a significant part of their income from an activity) and post-professionals (former professionals who continue to perform or play once their professional career is over.) These latter three groups of 'quasi' professionals are Pro-Ams. »

Nous avons donc en main les ressources permettant de dépasser les schémas de classification binaires, tant du point de vue de l'activité et de ce qu'elle procure que du point de vue de la personne qui s'y prête : les *versus* qui opposent le travail et le loisir, la rémunération et la gratuité, le marché et la liberté sont les causes du *Status Trouble*. En n'autorisant pas le compromis, ils brouillent des pistes importantes pour les artistes qui témoignent d'engagements forts et durables et qui font reposer une partie de leur identité dans leur pratique musicale ou théâtrale.

Dans un article publié en 2007 dans la revue *Réseaux*, Gêrôme Guibert a fait mention d'une « nébuleuse intermédiaire » qui viendrait rompre avec la « dichotomie "trop parfaite" entre les sphères amateurs et professionnelles [et qui] ne reflétait pas, en réalité, les usages de la musique sur le territoire vendéen. » Soulignant l'hétérogénéité de la catégorie et « les logiques organisationnelles interstitielles » qui s'y jouent, il y agrège plusieurs typologies de pratiques :

« C'est au cœur de cette nébuleuse "intermédiaire" que circulent les musiciens des scènes locales, où existe une grande indétermination des statuts d'emplois, les situations étant fréquemment précaires et réversibles. Certains sont dans un cursus de formation initiale ou possèdent un travail

⁹⁸⁶ Pour les appréhender sous forme de diagrammes, voir : <https://www.seriousleisure.net/slp-diagrams.html>

dans un autre champ d'activité et pratiquent la musique en amateur, d'autres cherchent à devenir professionnel, d'autres encore gagnent leur vie grâce à la scène, rémunérés sous la forme d'emploi intermittent.⁹⁸⁷ »

Cette seconde étape de notre travail vise à identifier plus précisément ce qui se joue au cœur de cette nébuleuse amateur. Contrairement à Jérôme Guibert, nous n'hybridons pas tout à fait les nébuleuses amateur et professionnelle au sein d'un même monde de l'entre-deux : la première partie de cette étape a permis de repérer assez de clivages pour ne pas annihiler totalement la dichotomie : modalités de répétition, temps de pratique hebdomadaire, fréquence, nature et dénomination des rémunérations, perception de soi comme artiste, impacts sur les cercles relationnels... Nous penchons plutôt pour une persistance des catégories à la faveur d'un « emboîtement clan / nébuleuse » tel qu'il a pu être décrit au sujet de la blogosphère⁹⁸⁸ : un cercle de proches (la formation et ses pairs) inscrit dans un écosystème plus large (la scène locale), le clan comme la scène pouvant être hétérogènes. Tous les amateurs n'y sont pas fréquemment rémunérés, tous ne démultiplient pas leur activité, tous ne se produisent pas sur scène, de la même manière que les artistes professionnels qui ne vivent que de ça ne sont pas tous précaires ni tous instables. C'est également l'approche de Gaëlle Redon au sujet des troupes de théâtre :

« (...) la troupe amateur ou la compagnie professionnelle ne peuvent être étudiées isolément ; une forte relation s'opère entre leur environnement externe et leur organisation interne, pouvant être, selon les circonstances et successivement, la cause et / ou l'effet de l'un sur l'autre.⁹⁸⁹ »

Nous avons en revanche construit notre approche sur une analyse plus précise des figures qui évoluent dans cette catégorie intermédiaire, elle-aussi nébuleuse : des passagers d'un sas temporel *a priori* plutôt inconfortable qui peuvent être en voie ou en sortie de profession, pour qui la traversée peut être rapide ou s'étirer sur le moyen voire le long terme ; des artistes qui se plaisent dans cet espace hybride devenu sas situationnel, cherchant à promouvoir leur activité et à la pratiquer dans des conditions améliorées ; un lieu de rencontre pour 85% du panel enquêté qui s'y croise, (s') y apprend, fait ensemble ou côte-à-côte ; des artistes qui aspirent à faire de leur pratique un métier temporaire,

⁹⁸⁷ Guibert, Jérôme. « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2-3, 2007, p.303.

⁹⁸⁸ Cardon, Dominique, et Hélène Delaunay-Téterel. « La production de soi comme technique relationnelle. Un essai de typologie des blogs par leurs publics », *Réseaux*, vol. 138, n° 4, 2006, pp.47-48.

⁹⁸⁹ Redon, Gaëlle. « Le choix d'une pièce de théâtre : trois étapes à l'interprétation », *Sociologie de l'Art*, op. cit., p.37.

permanent ou à qui n’y songent pas du tout quoiqu’en mobilisant des standards professionnels ; des Pro-Ams, des représentants du *serious leisure*, du *devotee work* et des poly-amateurs... Outre la nébulosité des *faire* (stratégie de diffusion, de réception, économies circulaires, encastrement des référentiels formels et informels⁹⁹⁰), nous avons souhaité rendre compte de la nébulosité des *penser* et des *ressentir*⁹⁹¹ car nous pensons qu’ils constituent une piste de travail privilégiée pour l’accompagnement et la valorisation des artistes qui peuplent cet interstice, d’autant qu’Howard Becker estime que ces points de rencontre sont la source des rapports de force, par-delà les formes de concurrence préalablement décrites :

« De tels conflits émergent généralement à la limite entre deux groupes – par exemple, lors d’interactions entre différents professionnels impliqués dans la production d’œuvres d’art, entre fournisseurs de matériel et artistes, entre artistes et profanes, entre artistes et personnes impliquées dans le financement du projet artistique. Chaque groupe emmène dans l’affrontement un ensemble d’idées relatives à la manière dont les choses doivent se faire, à la distribution de l’autorité, à la manière dont l’argent est réparti et distribué, et ainsi de suite au sujet de tout ce que les participants qui travaillent ensemble de façon routinière dans n’importe quel projet attendent les uns des autres. (Une approche similaire [Star et Griesemer, 1989⁹⁹²] se concentre sur les “objets frontières” auxquels chacune des parties de telles transactions ont recours, mais qui ont des significations différentes pour chacune d’elles.⁹⁹³ »

Nous reviendrons en conclusion sur ces objets frontières et la manière dont ils pourraient être abordés, après l’étude exploratoire qui s’annonce.

⁹⁹⁰ Les amateurs ne *font* d’ailleurs pas comme les pro-ams : voir McGrath, Sean, Alan Chamberlain, Alan and Steve Benford. 'Making music together: an exploration of amateur and pro-am Grime music production'. In: Proceedings of the Audio Mostly Conference, Norrköping, Suède, du 4 au 6 octobre 2016, <http://dx.doi.org/10.1145/2986416.2986432>

⁹⁹¹ Voir Juniu, Susana Ted Tedrick & Rosangela Boyd. « Leisure or Work? Amateur and Professional Musicians' Perception of Rehearsal and Performance », *Journal of Leisure Research*, vol.28, n° 1, 1996, pp.44-56, doi : 10.1080/00222216.1996.11949760 et Hummel, Michael J. Three American Artists at Midlife: Negotiating the Space Between Amateur and Professional Status, thèse de doctorat en sociologie, Université du Maryland, 2007.

⁹⁹² Star, Susan L et Griesemer, James R. « Institutional ecology, “translations” and boundary objects : amateurs and professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1939 », *Social Studies of Science*, n° 19 (3), 1989, pp.387-420.

⁹⁹³ Becker, Howard S. « Quelques implications de l’équation Art = Travail pour la sociologie de l’art », *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, op.cit., p.120.

TROISIÈME ÉTAPE : EXPLORER
CE QUE MASQUE LE CLIVAGE

TROISIÈME ÉTAPE : EXPLORER.....	476
<i>CE QUE MASQUE LE CLIVAGE</i>	476
Introduction	479
Chapitre 7 : Des constructions sociétales	
<i>Les manifestations de l'héritage, de l'âge et du genre</i>	482
Une question d'héritage : accompagner la professionnalisation	483
Un regard sur les parents	484
Un regard sur les conjoints	486
Une question d'âge : corrélations disciplinaires et générationnelles.....	489
L'intérêt plus tardif des comédiens	489
L'intérêt plus immersif des comédiens.....	495
Une question de genre : des pratiques artistiques féminines sous contraintes	501
Des écarts de pratiques et de sensations	505
Des écarts de formation et d'organisation	508
Chapitre 8 : Des constructions nationales	
<i>Les manifestations du pays d'exercice</i>	514
Étudier l'ailleurs	517
Des constructions supranationales.....	520
L'amateur en creux.....	520
La démultiplication de l'activité.....	523
Emploi artistique et précarité.....	526
Des constructions nationales	528
Devenir amateur : le rôle de l'école.....	529

Devenir professionnel : les survival jobs.....	532
Devenir intermittent versus devenir syndiqué.....	538
Devenir concurrents.....	544
L'enjeu des mobilités internationales	548
Déplacements des représentations sociales	549
Déplacements des pratiques musicales et théâtrales.....	553
Chapitre 9 : Des constructions sectorielles	
<i>Les manifestations du répertoire</i>	558
S'intéresser : les manières d'advenir	559
Musique <i>versus</i> théâtre : les rôles contraires de l'entourage.....	560
L'entre-soi générationnel de la scène rock	574
Se perfectionner : les manières d'apprendre.....	579
Des musiciens plus prompts à l'autodidaxie que les comédiens	580
Une scène rock moins encline aux formations longues ou institutionnelles	587
Se produire : les manières de partager.....	595
Entrées en scène : du flou au tardif.....	597
Entrées en scène : du trac pragmatique au trac systématique.....	599
Se réaliser : les manières de ressentir	603
Une quête d'apports personnels et interpersonnels... ..	604
Une quête sur la durée	610
Conclusion.....	617

« Par quelle merveille les plus mauvais exemplaires de la photographie ou de la prédication trouvent-ils leurs amateurs et parfois leurs fanatiques ? me demandais-je à mon réveil. À cause de la diversité des goûts et de la rareté du bon goût ; à cause ensuite de l'inégalité de culture et de la variété des besoins. »

H.-F. Amiel, *Journal intime*, 1866, p. 198.

Les premiers chapitres ont permis de dessiner les contours du cloisonnement amateur / professionnel en mesurant sa persistance tant dans les pratiques que dans les esprits des artistes et de leur entourage. En jugeant de son caractère rémanent, il a aussi été possible de constater la pluralité des manières de faire, de percevoir et d'être perçu, ces dernières pouvant diverger *entre* les modèles amateur et professionnel, *en leur sein* et *à leur rencontre*, à la faveur d'une nébulosité tant de l'amatorat, de la professionnalité que de l'intermédialité. C'est à la diversité des manières de faire *au cœur* d'un même statut de pratique que s'attachent les trois prochains chapitres. Comment expliquer les disparités observées au sein même des catégories d'étude, alors même que le clivage amateur / professionnel s'est avéré prégnant ? Comment comprendre que l'amateur soit essentiellement défini par son rapport d'opposition au professionnel, mais que les pratiques du premier ne soient pas toujours si éloignées de celles du second, présentant des pratiques similaires quoique réparties selon des proportions distinctes ? Quels facteurs construisent cette nébulosité des statuts de pratique ?

Au sujet de la « dévalorisation » dont les pratiques en amateur font l'objet depuis le creux du XVIII^e siècle et qui les oppose aux pratiques professionnelles qualifiées, Pascale Riou écrit qu'elle constitue « un des biais de lecture à évacuer si l'on veut mieux saisir certaines pratiques artistiques contemporaines.⁹⁹⁴ » Cette troisième étape dans nos travaux est donc celle de l'exploration : il s'agit de mettre de côté la seule observation du clivage amateur / professionnel et de ses contournement afin d'identifier d'éventuels autres enjeux. La théorie des catégories *zombie* impliquerait que la seule étude du prisme statutaire nous empêcherait de percevoir d'autres réalités : même si nous avons distancié

⁹⁹⁴ Riou, Pascale. « L'artiste en amateur : un positionnement critique au tournant du XXI^e siècle », *op. cit.*, p.188.

le fait que les termes amateur et professionnel ne voudraient plus rien dire une fois rapportés au secteur artistique, la démultiplication des modalités de pratique et de représentations qui se joue dans l'amatorat comme dans la profession permet de se questionner sur l'existence d'autres facteurs classificatoires. Ils permettraient non pas de remplacer l'approche statutaire puisqu'elle s'avère encore pertinente par endroits, mais de l'enrichir en rendant compte d'autres clivages partitionnant chacune des nébuleuses. L'objet de cette dernière étape est donc d'explorer quelques-unes de ces autres réalités en fonction des hypothèses présentées en introduction, cherchant à mieux rendre compte de la pluralité des pratiques artistiques. Les trois prochains chapitres correspondent donc à l'étude d'autres partitions pouvant être le produit de constructions sociétales, nationales, disciplinaires et esthétiques différenciées et agissant sur les pratiques et les représentations des artistes. Ainsi, le septième chapitre sera celui de l'approche sociétale, au travers duquel il s'agit de voir en quoi l'âge et le genre des artistes sont susceptibles de conduire à des façons de faire ou de dire la musique ou le théâtre différenciées ; le huitième chapitre sera consacré à une approche territorialisée du cloisonnement amateur / professionnel en observant notamment ses incarnations américaines ; le neuvième chapitre sera celui de l'approche sectorielle, étudiant les segmentations disciplinaires et esthétiques par l'étude comparative plus précise des scènes finistériennes.

Sur le plan méthodologique, ces trois chapitres répondent à des logiques différentes. Les deux premiers sont des chapitres exploratoires : ils apportent des données qualitatives importantes et autorisent les tendances, mais ne permettent pas la pleine comparaison statistique. En effet, pour nous assurer de mener ce travail dans les délais impartis, il a été nécessaire de faire un choix parmi les variables comparatives : nous avons ainsi recensé le statut de pratique, la discipline et l'esthétique, le genre, la classe d'âge et le pays d'exercice de l'activité artistique comme des critères susceptibles d'influer sur les pratiques et les représentations des artistes. La technique d'échantillonnage du *snowball sampling* permettant de naviguer aisément dans les scènes musicales locales, nous avons construit notre cohorte autour des deux variables principales que sont le statut de pratique et la discipline / l'esthétique pratiquée⁹⁹⁵. Le chapitre consacré à l'approche sectorielle s'inscrit donc dans une visée comparative :

⁹⁹⁵ Voir le tableau récapitulatif présenté en introduction.

ayant veillé à équilibrer chaque catégorie d'étude en réalisant un minimum de trente entretiens au sein de chacune d'elle, il était possible de mesurer et de comparer l'influence des appartenances statutaires et disciplinaires à l'échelle de panels équilibrés. Les autres variables que sont la classe d'âge, le genre et le pays d'exercice ont été traités comme des axes d'étude secondaires : nous nous sommes efforcée de tendre vers la plus grande représentativité possible afin que ces prismes d'observation apportent de solides éclairages complémentaires, sans toutefois que le temps de la thèse ne nous permette de multiplier plus avant les entretiens afin d'obtenir des panels parfaitement équilibrés au sein de l'ensemble des catégories d'étude.

Chapitre 7 : Des constructions sociétales

Les manifestations de l'héritage, de l'âge et du genre

« Growing up doesn't mean that you are older than someone, it means that you are no longer an amateur. »

Michael Bassey Johnson

De nombreux travaux ont étudié les liens de corrélation et/ou de causalité entre l'appartenance à une classe d'âge, à un genre et à une catégorie socioprofessionnelle et les modalités de pratiques artistiques. L'attention portée à ces appartenances dans le champ du spectacle vivant se justifie à maints endroits : si nous les abordons comme des vecteurs de nébulosité dans le cadre de notre approche exploratoire, ces appartenances sont pour Anne-Cécile Nentwig « des conditions de possibilités d'une pratique.⁹⁹⁶ » Elles sont aussi les témoins des évolutions sociétales, le rapport du Conseil Économique, Social et Environnemental Régional (CESER) de Nouvelle-Aquitaine évoquant des processus de *numérisation*, d'*expansion* et de *féminisation*⁹⁹⁷ des pratiques en amateur. Toutefois, nos travaux rejoignent ceux de Pierre-Yves Hurel au sujet des jeux vidéo créés par des amateurs sur le plan de la méthode de travail :

« De plus, comme la recherche par théorisation ancrée le préconise, nous avons cherché à qualifier l'expérience de création de jeux vidéo en amateur sans nous appuyer sur un échantillonnage démographique, que ce soit en termes de catégorie socioprofessionnelle, d'âge ou de genre. En effet, la théorisation ancrée ne vise pas à objectiver des effets de disposition liés aux données sociologiques et nous ne traiterons pas de ces informations.⁹⁹⁸ »

Comme lui, nous n'avons pas construit notre cohorte d'enquêtés au prisme de déterminants sociaux mais avons navigué par la musique et le théâtre au travers de

⁹⁹⁶ Nentwig, Anne-Cécile. *Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie*, op. cit., p.160.

⁹⁹⁷ Téléchargeable ici : https://ceser-nouvelle-aquitaine.fr/sites/default/files/2020-03/200305_Ceser_Abstract_PratiquesCulturelles_Final_web.pdf

⁹⁹⁸ Hurel, Pierre-Yves. « Créer des jeux vidéo en amateur. La prévalence de l'improvisation », *Réseaux*, vol. 224, n° 6, 2020, pp.148-149.

réseaux relationnels, faisant de l'origine sociale, de l'âge et du genre des artistes rencontrés des variables secondaires. Ce chapitre s'entend donc comme un répertoire de données visant à dépeindre les portraits des artistes des scènes locales. Il s'appréhende surtout à la lumière de l'objectif premier de ce travail : proposer un regard sur la diversité des manières de faire et de dire la musique et le théâtre au creux des scènes finistériennes. Les pages qui vont suivre ont été rédigées en ce sens : les effets produits par l'origine sociale, l'âge et le genre font partie des questions récurrentes qui ont pu nous être posées lorsque les premiers résultats de ce travail ont été présentés en colloques universitaires ou en groupes de travail, et il était dès lors délicat de les oblitérer totalement de l'étude car elles contribuent effectivement à la photographie que nous prenons du paysage musical et théâtral finistérien. La somme de ces observations implique donc que les résultats ci-dessous soient bien perçus avec le recul que nécessitent les indices et les tendances.

Une question d'héritage : accompagner la professionnalisation

« An amateur practises until he can do a thing right, a professional until he can't do it wrong. »

Anonyme

Il a été indiqué au cours du troisième chapitre que plusieurs artistes avaient précisé avoir rencontré leur conjoint dans le cadre de leur pratique artistique. Nous verrons au cours du neuvième chapitre qu'ils sont aussi nombreux à être venus à la musique ou au théâtre par l'entremise de leur cercle familial restreint ou élargi. Le premier focus qui sera présenté ici s'attache donc aux professions du cercle proche. Toutefois, la variété des catégories permettant la mesure de ces professions associées aux trente entretiens menés par catégorie de pratique n'autorise pas, sur le plan méthodologique, de faire réellement émerger de théorie ancrée. Nous brossons donc dans ce chapitre un portrait très rapide de l'héritage professionnel familial, car nous y reviendrons avec bien plus de précisions au cours du neuvième chapitre, où nous mesurerons son influence artistique.

« When it comes to living and loving, we're all amateurs. »

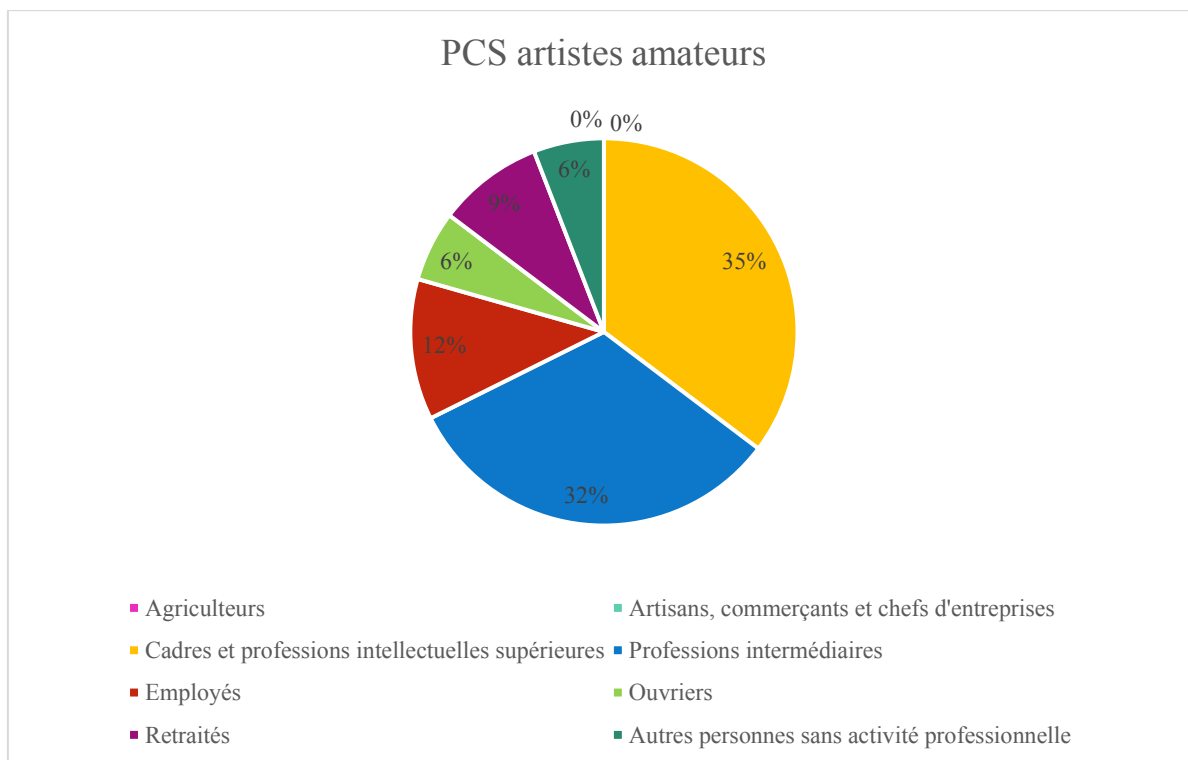
Marty Rubin

Nous avons agrégé les données concernant les pères, les mères et les conjoints des artistes, et les avons mises en regard de leur statut de pratique : seuls trois artistes amateurs ont un parent ou un conjoint exerçant comme comédien ou musicien professionnel. En revanche, les artistes professionnels, en voie ou en sortie de professionnalisation semblent plus entourés par d'autres artistes professionnels : ils sont seize à avoir un père, une mère ou un conjoint musicien ou comédien professionnel. Une autre donnée s'est avérée frappante : 33% de la cohorte sont entourés par des parents ou un conjoint évoluant dans les secteurs de l'enseignement ou du soin à la personne. 95 proches exercent ainsi en qualité de médecin, infirmier, aide-soignant, aide à domicile, professeur des écoles ou travaillent dans le secteur public, selon un schéma également repéré par Serge Proust :

« Ces deux groupes proviennent souvent des mêmes milieux sociaux, et notamment de groupes professionnels relevant du secteur public (enseignants, infirmières, etc.), ce qui est une caractéristique commune aux actifs des secteurs associatifs.⁹⁹⁹ »

À titre informatif et dans le cadre de l'outil que ce travail espère représenter, nous présentons donc ci-dessous les données relatives aux catégories socio-professionnelles des enquêtés par statut de pratique.

⁹⁹⁹ Proust, Serge. « Directeurs artistiques et administratrices : une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes », *Travail, genre et sociétés*, vol. 38, n° 2, 2017, p.103.



Ces résultats sont en tous points comparables avec ceux avancés par l'étude précitée de la Fedélima, étudiant les pratiques en amateur dans les musiques actuelles à l'échelle nationale :

« Les personnes qui ont répondu au questionnaire sont plus qualifiées que la population française dans son ensemble. Les cadres et professions intellectuelles supérieures (27,6%), les professions intermédiaires (24%), ainsi que les étudiants et chômeurs (22,2%) y sont nettement surreprésentés (voir graphique ci-contre). Inversement, les agriculteurs (0%), les employés (10,8%), les ouvriers (6,7%) et les retraités (3,2%) sont sous-représentés dans la population de l'enquête.¹⁰⁰⁰ »

Du côté des parents des artistes, les résultats se présentent comme suit : les mères des artistes amateurs se répartissent principalement entre les catégories employés (35%), les professions intermédiaires (23%) et les personnes sans activité professionnelle (21%). Les pères des amateurs relèvent principalement des professions intermédiaires (27%), puis des ouvriers (23%) et enfin des cadres et professions intellectuelles supérieures (20%). Du côté des artistes étant engagés dans la profession ou l'envisageant, les ratios sont différents. Les mères relèvent plutôt des professions intermédiaires (32%), des

¹⁰⁰⁰ Voir en page 12 :

https://www.fedelima.org/IMG/pdf/etude_fedelima_pratiques_collectives_en_amateur_2020.pdf

employés (29%) puis des cadres et professions intellectuelles supérieures (15%). Les pères sont majoritairement représentés dans les cadres et professions intellectuelles supérieures (37%), les professions intermédiaires (21%) puis les employés (16%). Ces décalages, notamment sur le plan des cadres et professions intellectuelles supérieures, peuvent ainsi se lire au regard du statut de pratique des enquêtés : avoir dans son entourage des artistes professionnels semble favorable quant à l'entretien d'une dimension vocationnelle. Ces transmissions familiales seront évoquées plus avant au cours du neuvième chapitre.

Un regard sur les conjoints

« J'ai longtemps arpenté les chemins d'Ovalie, le territoire sans frontières des amateurs de rugby. C'est un monde où l'on se rencontre plus qu'on ne se croise. »

Daniel Herrero

« Après y'a des gens qui... Ils ont une vie à côté ! On n'a pas le même métier au sens où... C'est très juste de poser la question d'savoir comment on est socialement. Moi je suis célibataire, je connais des gens dans ce métier, des comédiens, des comédiennes qui ont une vie mais, le conjoint ou la conjointe amène une sécurité donc c'est pas la même vision, forcément ça change tout ! Par rapport à moi qui dit, mais oui mais j'ai personne d'autre ! Si moi j'ai pas d'boulot, je vais... C'est pas la même histoire que se dire, bah y'a toujours le conjoint ou l'autre qui va pallier, et oui ! Le temps de retrouver, et même dans l'travail, ça change tout (...) Pour un rôle, je dis souvent, "c'est une question de vie ou d'mort". Pour tout l'monde c'est pas une question de vie ou d'mort, eux, c'est pas une question de vie ou de mort. C'est vrai que ça change beaucoup de choses. »

Cette réflexion de Richard [*pro / théâtre / 39*] attire l'attention sur une composante importante de la profession artistique. Il semble indiquer qu'un comédien ou un musicien professionnel célibataire ne disposant pas par ailleurs d'un capital économique confortable serait plus en proie aux compromis artistiques que ne le sont les artistes professionnels engagés dans une relation durable avec quelqu'un évoluant hors secteur, ou du moins hors profession artistique. Son observation convoque donc les enjeux décrits au fil du cinquième chapitre sur les mécanismes stratégiques mis en place par les artistes pour pérenniser et développer leur activité : le célibat des artistes agirait sur leur propension à accepter le compromis artistique par nécessité économique. Aux yeux de

Richard, le célibat appose donc une fracture au sein même de la profession, qu'elle soit en place ou en projet : en couple *versus* célibataire. Dès lors, la situation sentimentale de l'artiste et l'éventuelle stabilité de ses relations pourrait être un facteur de nébulosité de la profession, en ce sens qu'elle agirait sur les pratiques des artistes professionnels.

Un artiste professionnel ou en passe de le devenir célibataire serait ainsi plus sujet à consentir à des compromis d'ordre esthétique, administratif ou économique et, plus schématiquement, à faire partie des 34% d'artistes professionnels ayant d'emblée annoncé mettre en place des procédés stratégiques. La dichotomie activité libre *versus* activité pour le marché¹⁰⁰¹ initialement apposée à la scission amateur *versus* professionnel et qu'il a déjà été possible de relativiser lors du cinquième chapitre rencontrerait ici un nouvel espace d'application : elle pourrait non plus servir d'outil de distinction inter-nébuleuses mais infra-nébuleuses, au moins pour les nébuleuses intermédiaire et professionnelle. Cette hypothèse est bien-sûr à appréhender avec toutes les précautions nécessaires, dans des mondes de l'art qui ne souffrent que peu les schèmes binaires : de la même manière qu'il est impossible de calquer la dichotomie « liberté *versus* marché » aux réalités des pratiques et des aspirations des enquêtés, il est tout aussi impossible de conclure à un tandem *célibataire – marché* qui viendrait s'opposer à un tandem en *couple – liberté*, mais pourrait être l'une des explications qui, parmi d'autres, viendrait expliquer que le clivage amateur *versus* professionnel ne s'exprime qu'en proportions et non en nature. Ce vecteur de nébulosité potentiel achève de relativiser l'approche polaire opposant l'art au marché :

« Certeau (...) considère comme une coupure factice celle qui oppose les logiques d'une rationalité économique à un monde culturel et symbolique refoulé dans les marges : "La frontière entre un texte économique et les marges culturelles apparaît moins certaine, et poreuse."¹⁰⁰² »

Pour preuve de la porosité entre ces notions, qui plus est observée au regard des situations sentimentales des artistes, il a été possible de recueillir le témoignage d'un artiste étant justement dans la situation décrite par Richard : un artiste professionnel,

¹⁰⁰¹ Eliot Freidson cité par Bureau Marie-Christine, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro. *L'Artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, op. cit., p.17.

¹⁰⁰² De Certeau, Michel. « Économies ethniques : Pour une école de la diversité », *Annales ESC*, n° 4, juillet-août 1986, p.796., cité par Dosse, François. *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, op. cit., p.4572.

Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*], marié à une professeure des écoles fonctionnaire, bénéficierait ainsi d'une plus grande liberté de choix dans ses projets due à la stabilité des revenus de sa compagne. Si cette dernière a effectivement beaucoup soutenu Corentin au cours de sa carrière professionnelle, (tant sur le plan affectif que sur le plan matériel), cette dernière ne tolérait plus les sacrifices qu'il devait faire afin de se maintenir dans la profession : démultiplication des représentations (causant des absences), conditions scéniques dégradées (causant de la frustration), intermittence fragile (causant des inquiétudes)... Corentin explique que le schéma décrit par Richard, s'il a fonctionné, n'a cependant fonctionné qu'un temps. À la question du positionnement de sa conjointe par rapport à sa pratique artistique¹⁰⁰³, il répond :

« Oh là là, euh... Vaste débat ! Euh, je dirais que, elle tolère et elle soutient, mais euh, jusqu'à une certaine mesure en tant qu'artiste professionnel. C'est-à-dire que, que je fasse pas de la musique, c'est pour elle, c'est même inimaginable, c'est comme ça qu'on s'est rencontrés d'ailleurs, inimaginable que j'en fasse pas. Euh, que j'me coupe un bras pour essayer d'continuer à faire, à courir l'cacheton, ça elle trouve ça inadmissible, et je pense qu'elle a raison. C'est une des raisons aussi pour lesquelles j'ai décidé d'changer d'métier, enfin d'prendre un métier à côté parce que, je, n'étais plus, ça tire beaucoup sur la vie d'couple. Tant qu'ça marche, ça va, mais quand tu rentres plus assez d'argent à la maison, et que là comme moi tu passes 7 mois sans Assedic, sans être indemnisé, bah l'autre c'est un peu raide quoi ! (rires). Donc j'dirais elle m'soutient, mais jusqu'à un certain degré. Un certain degré, euh, c'est plus tolérable pour le couple quoi. »

Rappelons par ailleurs que 19% des artistes interrogés engagés dans une vie de couple partagent leur vie avec un professionnel du spectacle vivant. Au sein des franges professionnelle et en voie de professionnalisation de la cohorte, ils sont ainsi 11% à vivre avec un autre artiste professionnel ou en voie de professionnalisation, évoluant sur les mêmes scènes qu'eux. Ils sont également 8%, amateurs et professionnels confondus, à partager le quotidien d'un professionnel du spectacle officiant à l'administration, la technique, la programmation ou l'enseignement artistique¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰³ Les résultats complets ont été présentés en troisième chapitre.

¹⁰⁰⁴ Sont recensées ici les personnes ayant une activité d'enseignement seule, sans mener de projet artistique en parallèle.

Une question d'âge : corrélations disciplinaires et générationnelles

« Et sans doute les vrais musiciens sont ceux que la technique seule intéresse et qui se moquent bien de savoir si ce qu'ils éprouvent coïncide avec ce que l'auteur a voulu dire, pourvu qu'ils voient "comment c'est fait". Un amateur est, au contraire, un homme qui n'aime pas la musique pour elle-même, que la musique passionne dans la mesure où elle le modifie : deux familles d'esprit qui d'habitude s'entendent mal ; même quand ils admirent le même chef-d'œuvre, c'est presque toujours pour des raisons différentes. »

F. Mauriac, *Journal 2*, 1937, p. 125.

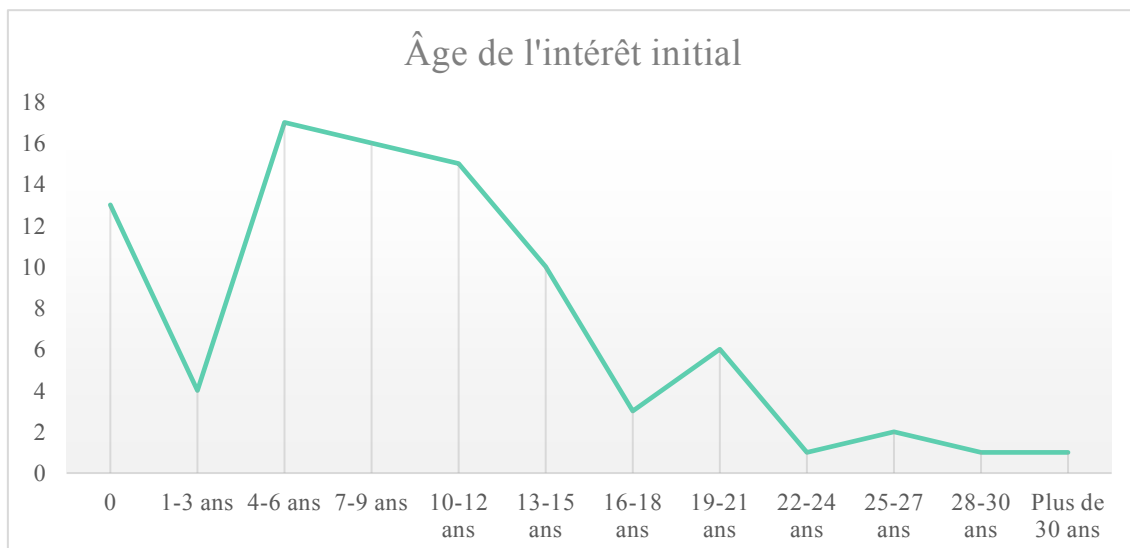
Quatre classes d'âge sont représentées au sein du panel enquêté : les 20-29 ans (18 artistes), les 30-39 ans (42 artistes), les 40-49 ans (26 artistes) et les 50-59 ans (14 artistes). La dispersion des âges rendant délicate toute approche réellement comparative, le choix est ici fait de présenter les thématiques étudiées dont l'âge apparaît comme une composante essentielle, pour nous prémunir de tout biais méthodologique.

L'intérêt plus tardif des comédiens

« Every expert began as an amateur. »

Jeffrey Fry

Faisant suite à la collecte des données sociographiques précédemment présentées, nous avons immédiatement amorcé nos entretiens par une question portant sur l'âge auquel nos interrogés ont commencé à porter un intérêt à leur discipline de prédilection. Le but de cette question était multiple : collecter des indications sur l'âge auquel leur curiosité a été piquée, sur les éléments de contexte pouvant expliquer cet attrait, mais aussi sur leur manière de se représenter leur entrée en musique ou en théâtre.

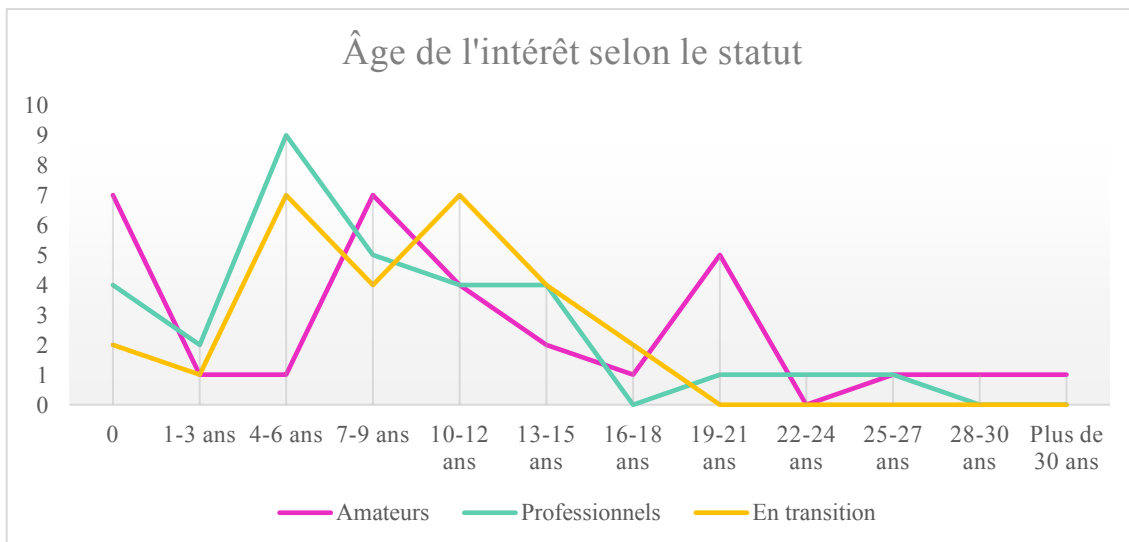


Avant d’amorcer l’analyse des résultats obtenus, il convient de noter qu’une part non-négligeable des personnes interrogées ont fait mention d’un intérêt qui se voudrait inné pour leur discipline : ils sont en effet 13%, tous musiciens, à indiquer avoir manifesté une forme d’intérêt pour la musique dès les premiers moments de leur vie. Nous avons fait le choix de représenter ces anecdotes par la valeur 0 : y sont comptabilisées les réponses témoignant d’une attraction survenue dès la naissance, voire même avant, comme l’expliquent Greg [*pro / rock / 37*] : « In utero ! (rires) En fait ma mère allait voir des spectacles de percu’ africaines et apparemment j’aimais beaucoup ça. À ses dépens ! » ou Sébastien [*amat / rock / 35*] :

« Ça remonte tellement loin.... J’aurais pas te donner un âge précis. (...) Ma mère me racontait qu’il y avait un pote à elle au boulot, quand il faisait d’la guitare, et bah son ventre il bougeait direct, dès qu’il s’arrêtait et ben j’m’arrêtais donc euh, j’pense que j’ai toujours eu ça en moi, ça fait partie de moi et voilà, donc j’aurais pas te donner un âge précis. »

Figurent également sous cette valeur 0 les locutions comme « depuis toujours » ou « nés avec », fréquemment rencontrées, qui témoignent d’une absence de souvenir d’un temps où la vie ne comprenait ni musique ou théâtre. La courbe représentant les réponses des cent personnes rencontrées nous apprend que 50% des interrogés se sont intéressés à leur discipline avant l’âge de dix ans. La prime adolescence constitue la deuxième classe d’âge où la curiosité est susceptible d’être piquée, comptabilisant à elle seule 25% des entrées en musique ou en théâtre. Ainsi, si 75% des artistes que nous avons rencontrés ont témoigné d’une attraction pour leur discipline entre leur naissance et leurs

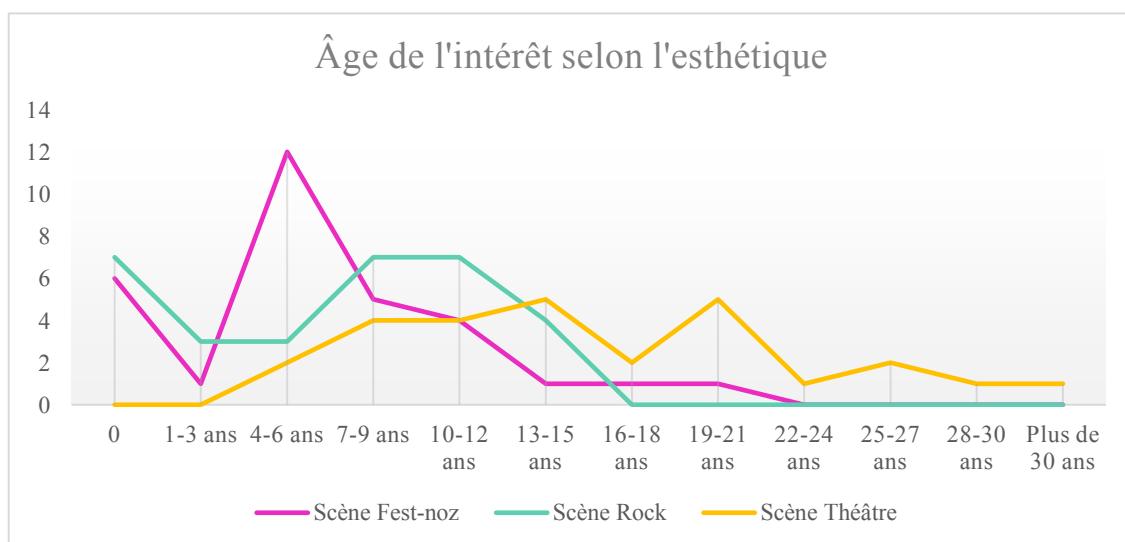
quinze ans, on note que peu d'intérêts se sont déclenchés après seize ans, si ce n'est un sursaut chez les jeunes adultes, entre dix-neuf et vingt-et-un ans.



En observant ces mêmes résultats selon la variable du positionnement statutaire, on remarque des divergences selon que les artistes évoluent en amateur, en professionnel, ou soient dans un mouvement entre ces catégories. Les amateurs font apparaître deux classes d'âge comme étant les plus propices au développement d'un intérêt : entre sept et neuf ans, l'âge de l'imagination, de l'ingéniosité mais aussi du développement musical intentionnel et encadré, selon les théories de la psychologie du développement¹⁰⁰⁵, puis entre dix-neuf et vingt-et-un ans, qui correspondrait à l'âge de la passion. La pratique en amateur s'impose à la fois comme celle où les interrogés ont le plus fait mention d'un attachement de toujours à leur discipline, et comme celle où l'intérêt peut émerger tout au long de la vie, jusqu'à 40 ans pour l'âge le plus tardif qui nous a été rapporté. D'un autre côté, les professionnels rencontrés font remonter cet intérêt à un stade plus précoce de leur vie, avant six ans pour la moitié d'entre eux, l'âge où se développent la vitalité et le jeu, mais aussi celui du développement de la sensibilité sensorielle, émotionnelle et de l'expression musicale spontanée.

¹⁰⁰⁵ Asmstrong, Thomas. *The Human Odyssey: Navigating the Twelve Stages of Life*, New York: Sterling, 2008, 364p, et Burland, Karen Burland, *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, op. cit.

L'autre moitié des professionnels évoque son intérêt initial comme datant d'avant leurs quinze ans, vingt-cinq ans étant l'âge le plus tardif de l'intérêt chez les professionnels. Les artistes en voie ou en fin de professionnalisation, quant à eux, présentent une classe d'âge plus resserrée quant à leur attachement initial : entre quatre et quinze ans pour la quasi-totalité d'entre eux, dix-huit ans étant l'âge le plus tardif recensé. Ils semblent ainsi emprunter à la fois au schéma des professionnels, avec un même âge prioritaire entre quatre et six ans, et aux amateurs, avec là aussi un deuxième pic un peu plus tardif, quoique survenant plus tôt que chez les praticiens amateurs. Sans franchir le pas de la causalité, nous remarquons néanmoins une forme de corrélation entre l'âge auquel survient l'intérêt, et la transformation de ce dit-intérêt en profession, qu'elle qu'en soit le stade au moment de l'entretien : avérée, projetée ou révolue. Il apparaît en effet que ceux qui vivent ou frôlent la profession ont le souvenir d'un intérêt survenu de manière plus précoce que les amateurs.



En observant cette fois la variable de l'esthétique pratiquée, il apparaît que l'on devient amateur de musique traditionnelle bretonne plus tôt que l'on ne devient amateur de rock ou de théâtre : l'intérêt survient majoritairement avant sept ans. La scène rock semble présenter un schéma similaire : bien que la tranche d'âge majoritaire soit un peu plus tardive, avant douze ans au lieu de sept, les courbes des deux esthétiques musicales présentent un net déclin à partir de treize ans : on s'intéresserait alors à la musique dans l'enfance plutôt que dans l'adolescence. La courbe représentant le théâtre révèle un processus différent : là où 20% des musiciens interrogés estiment que la musique les accompagne depuis leur naissance, le théâtre n'est jamais annoncé comme ayant toujours

fait partie de la vie, l'intérêt émergeant à six ans au plus tôt, à l'âge où le déclin commence déjà pour la scène fest-noz. On note par la même occasion que l'intérêt pour le théâtre peut trouver sa source tout au long de la vie, jusqu'à quarante ans¹⁰⁰⁶, là où l'entrée en musique se fait de manière quasi-systématique avant l'âge de quinze ans.

Nous retenons quatre phénomènes de cette première approche. Les deux premiers relèvent de la variable statutaire, nous ayant appris d'une part que les professionnels et transitionnels s'intéressent à leur discipline plus tôt que les amateurs, ensuite que les transitionnels présentent un motif hybride entre les parcours repérés chez les amateurs et ceux observés chez les professionnels. L'observation des résultats au regard de l'esthétique pratiquée nous livre deux autres éléments de réflexion : une première divergence dans les parcours apparaît au niveau disciplinaire, puisque l'entrée en théâtre se fait de manière plus tardive et plus progressive que l'entrée en musique. Au niveau esthétique enfin, on repère un écart entre les deux scènes musicales observées, puisque les musiciens pratiquant au sein de festoù-noz témoignent à la fois d'un intérêt plus précoce pour leur discipline et d'une plus grande difficulté à retrouver la trace de cette attraction première. Cette première question de notre guide d'entretiens nous aura donc mise dès le départ sur la voie de possibles clivages disciplinaires, auxquels semblent pouvoir s'ajouter des divergences héritées soit de l'esthétique pratiquée, soit plus précisément de la scène dans laquelle s'inscrit la pratique, cumulant ainsi des critères d'ordre esthétique mais aussi géographique.

Il est ainsi fort à parier que la scène rock brestoise diverge en plusieurs points de la scène rock bordelaise, parisienne ou limougeaude. Plus encore, les résultats récoltés lors de cette question tendent à confirmer l'hypothèse selon laquelle l'observation des variables statutaires et disciplinaires doit se faire de manière conjointe plutôt que dissociée. Dans le cas précis de l'âge auquel survient l'intérêt initial pour la musique ou le théâtre, on note que la variable disciplinaire et esthétique prend très légèrement le pas sur la variable statutaire. Les mesures d'étendues montrent des écarts de l'ordre de 15% pour l'esthétique contre 11% pour le statut de pratique. Pourtant, l'observation des

¹⁰⁰⁶ Séverine Wuttke note que le théâtre est « une activité qui se découvre tardivement ». Wuttke, Séverine. *Les amateurs de théâtre en Lorraine, op. cit.*, 2011, p.55.

résultats obtenus selon les différents statuts de pratique fait poindre des notions fortes de sens, notamment la possible corrélation entre la précocité de l'intérêt initial et l'établissement d'une carrière professionnelle¹⁰⁰⁷.

Au-delà de l'âge auquel survient la première attache, la première question de nos entretiens nous permettait de collecter dans le même temps des données précieuses quant à la nature de cet intérêt initial, dans ses formes et dans ses éléments déclencheurs. La lecture des travaux d'Antoine Hennion s'étant révélée particulièrement constructive quant à notre grille d'appréciation et de définition des pratiques en amateur, nous avons comme lui considéré que l'histoire de l'amateur est aussi « l'histoire de l'auditeur¹⁰⁰⁸ » et souhaité nous détacher de la notion de « faire » souvent sous-entendues dès lors que les pratiques en amateur sont convoquées. Si l'étude du « faire » a ceci de nécessaire qu'elle peut interférer dans les débats politiques et juridiques autour de la valorisation et/ou de l'encadrement des pratiques en amateur, cette approche aboutit à ce qu'Antoine Hennion décrit comme « une définition restrictive de l'amateur, au sens de celui qui pratique ses loisirs, par opposition aux professionnels et au simple public¹⁰⁰⁹ ». Nous avons donc pris soin d'inclure à nos travaux ces différentes facettes du goût pour la musique ou le théâtre, en nous penchant dans un premier temps sur la nature de l'intérêt initial pour une esthétique : est-il généré par un début de pratique, par une posture d'auditeur ou spectateur, par la synchronicité de l'écoute, de l'observation et du jeu instrumental ou théâtral ? Nous avons donc étudié les réponses de nos interrogés pour déterminer qui du « musiqué » ou du « musiquant¹⁰¹⁰ », qui du comédien amateur ou de l'amateur de théâtre apparaît de manière préalable.

¹⁰⁰⁷ Corroborant les enquêtes menées au sujet des danseurs. Voir Rannou, Janine, et Ionela Roharik. *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2006, pp.249-278. Philippe Coulangeon note également que la précocité de l'engagement musical semble corrélé au maintien de celui-ci dans le temps : « Sans doute en partie du fait de la précocité des débuts et des investissements consentis en matière de formation, la pratique musicale est sensiblement moins souvent abandonnée à l'âge adulte que d'autres pratiques amateurs. » Coulangeon, Philippe. *La musique, une industrie, des pratiques*, *op. cit.*, p.32.

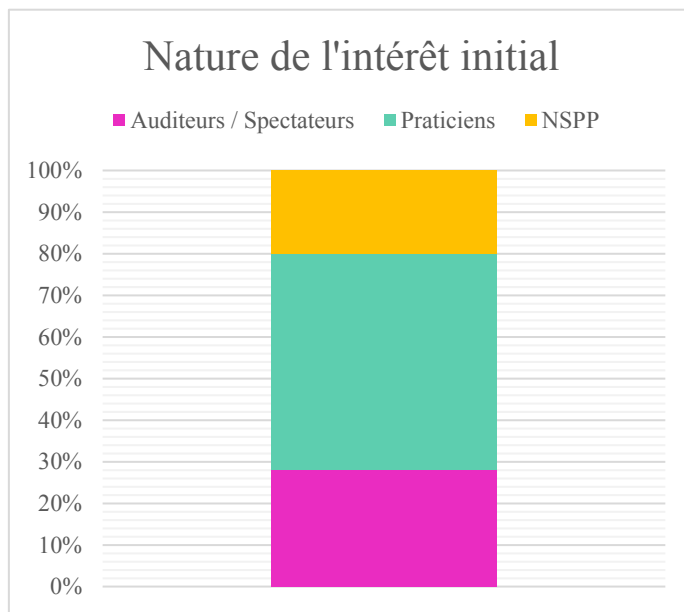
¹⁰⁰⁸ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur, Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, *op. cit.*, p.58.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p.36.

¹⁰¹⁰ Voir Rouget, Gilbert. *La Musique et la transe*, *op. cit.*

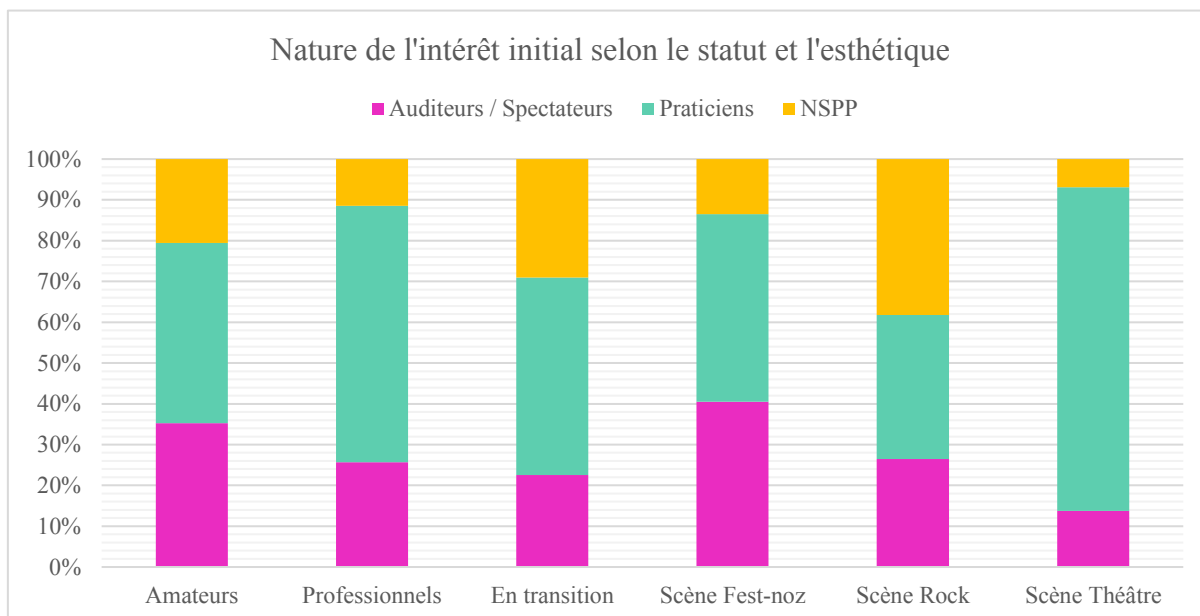
« Ce sont des amateurs qui un jour ont inventé le professionnalisme. »

Sid Ahmed Benlazaar



À l'échelle de notre panel finistérien, on note que l'intérêt porté à la discipline aujourd'hui pratiquée arrive majoritairement via le jeu instrumental ou théâtral, du moins pour 52% de nos interrogés, là où 28% seulement témoignent d'un intérêt initié par une écoute de musique ou l'assistance à des concerts ou spectacles. Cette question a ceci

de particulier qu'elle a suscité un fort taux de non-réponse, même lorsque nous avons sollicité plus de détails auprès de nos interrogés. Les vingt artistes n'ayant pas été en mesure de fournir plus de détails sont les mêmes que ceux ayant fait état d'un intérêt pour la musique étant survenu de manière extrêmement précoce, dans les premières années voire les premiers mois de vie, auxquels s'ajoutent sept comédiens dont les souvenirs n'ont pas permis d'identifier précisément la forme ayant généré un premier attrait pour le théâtre.



Indépendamment de la variable observée, on remarque une nette tendance à entrer dans la discipline par la pratique instrumentale, vocale ou théâtrale. En adoptant le prisme du statut, on observe une légère démarcation des professionnels, qui entrent dans leur discipline par la pratique à plus de 60%, contre respectivement 47% et 48% chez les amateurs et les artistes en transition. Ils sont aussi ceux pour qui la recontextualisation des débuts est la plus aisée, puisque seulement 10% d'entre eux ne nous ont pas fourni de réponse spontanée ou clairement identifiable, contre le double chez les amateurs et le triple chez les personnes en voie ou en sortie de professionnalisation. Ces derniers empruntent là encore à la fois aux amateurs et aux professionnels : ils présentent le même taux d'entrée dans la discipline par l'écoute ou l'assistance que les professionnels, à près de 25%, et le même taux d'entrée via la pratique que les amateurs.

C'est donc l'analyse des résultats par esthétique qui témoigne des plus grands écarts, de l'ordre de 34% contre 16% pour la variable statutaire. Au niveau de la discipline tout d'abord, le théâtre se distinguant à nouveau des scènes musicales puisque près de 80% des comédiens rencontrés développent leur intérêt via la pratique : c'est deux fois plus que chez les musiciens, qui sont seulement 41% en moyenne à approcher la musique directement par le jeu instrumental sans sensibilisation préalable. Précisons toutefois que la pratique musicale peut être entendue de diverses manières et que les réponses des enquêtés ont pu ne pas tenir compte des pratiques données en exemple par Francis Wolf :

« Le premier et le grand plaisir de la musique, c'est d'en faire, dirions-nous. Avant d'être un acte contemplatif, une écoute ou un spectacle, un art chez nous est d'abord un savoir-faire. Avant le plaisir du concert ou du disque, il y a pour l'enfant le ravissement de produire un rythme avec ses mains et ses pieds. Et le babillage est autant la satisfaction de s'essayer aux sons qu'à s'initier au sens. Avant le mp3, avant le disque, avant même le concert, il y avait la musique de chambre pratiquée entre amis ; avant encore, il y avait le chant et les danses des jours de fête, la flûte et les tambours à la veillée ou dans les banquets. La musique existe pour être faite avant d'être faite pour être entendue. On éprouve un plaisir plus intense à jouer, mal, une fugue de Bach au piano qu'à l'entendre bien jouée par les meilleurs interprètes, ne serait-ce que parce qu'en la jouant soi-même, on la comprend infiniment mieux, on en perçoit plus distinctement les différentes voix, on entend ce qu'on n'arrive à rendre que maladroitement, comme un acteur comprend à force de lectures les mille nuances d'une réplique dont il ne peut traduire qu'une faible partie.¹⁰¹¹ »

13% seulement des comédiens interrogés font part d'un rapport au théâtre antérieur à la pratique via des lectures de pièces ou l'assistance à des spectacles. Si l'on rapporte ces résultats à la globalité de notre panel finistérien, le théâtre est la variable d'observation dont les représentants recontextualisent le plus facilement les origines de leur intérêt premier, avec seulement 7% des interrogés ne s'étant pas clairement positionnés.

Dans le cas précis du théâtre, l'entrée peut également se faire par la lecture, comme en témoigne Théo [*transi entrant / théâtre / 23*], qui s'est lancé dans le jeu théâtral

« À 20 ans, très particulièrement, parce qu'après j'avais lu énormément de théâtre. Donc j'avais déjà une bonne culture théâtrale avant, mais c'est qu'à 20 ans que j'ai commencé à attaquer vraiment. »,

ou par une posture de spectateur, comme dans le cas d'Alexis [*amat / théâtre / 31*] :

« Des copains faisaient de l'impro, je trouvais ça sympa, j'en parlais avec eux en disant, ça pourrait être cool d'en faire, ou de voir des entraînements, d'essayer en tous cas, et j'ai commencé sur la fin de l'année, en mai-juin 2013. Et après ça m'a tout de suite plu en fait, et j'ai continué. »

L'entrée par l'assistance à des représentations scéniques se retrouve également chez les musiciens. Pascal [*amat / rock / 42*] a ainsi été séduit par le caractère festif de manifestations organisées près de chez lui, au point de déclencher son envie de jouer de la musique à son tour :

¹⁰¹¹ Wolf, Francis. Pourquoi la musique ?, Paris : Arthème Fayard, 2015, p.90.

« c'était les concerts de l'été sur les plages avec des groupes qui passaient, là y'avait toute une ambiance sonore, souvent c'était des concerts de reprises (...) le déclic est venu de là, en voyant des gens jouer en live, faire des reprises l'été, et j'ai complètement accroché.¹⁰¹² »

tout comme Paul [*pro / fest-noz / 60*] qui rapporte cette anecdote :

« L'élément déclencheur, je sais pas, je crois que c'est l'environnement des vacances. (...) à 4-5 ans quand on me demandait ce que je voulais faire [plus tard, ndlr] c'était être breton. Mais avec l'idée de faire de la musique, quoi ! »

Les musiciens ayant développé leur premier attrait via l'écoute de musique à domicile rapportent plusieurs façons et plusieurs temporalités quant au franchissement du cap entre écoute et jeu vocal ou instrumental. Xavier [*amat / rock / 33*] situe le déclic dans l'enfance, lorsqu'il a entendu un groupe de musique en particulier :

« bah j'ai découvert Iron Maiden j'avais 6 ans, et puis en fait par exemple un truc tout con, j'me souviens que, tu vois j voulais faire de la guitare donc j'écoutais Iron Maiden en fait et puis j'avais un cageot, donc je m'étais taillé une bande de bois et en fait je, dans ma chambre je... Ouais. »

Après avoir mimé le jeu des guitaristes quelques temps, Xavier a conservé une écoute assidue de musique, avant de se lancer dans la pratique instrumentale à 16 ans, dix ans après avoir eu un coup de cœur pour Iron Maiden et s'être confectionné une guitare de fortune. Tomaz [*amat / rock / 60*] fait état d'une temporalité beaucoup plus longue entre l'émergence de son intérêt d'auditeur, la survenue de son envie de pratiquer, et la concrétisation de cette dernière. Il fait ainsi remonter l'apparition de son intérêt « à la fin de l'école primaire, début du collège », où il avait « l'envie d'écouter beaucoup de musique. » Le souhait de développer une pratique instrumentale s'est ensuite « manifestée assez vite, aux alentours de 18 ans par-là, entre 16 et 18 ans, mais elle se n'est jamais vraiment réalisée ». Il précise alors qu'il « y a toujours eu beaucoup d'écoute », mais que « ce n'est qu'à partir de mes 40-45 ans que j'ai commencé à prendre des cours de guitare ». Une trentaine d'années séparent ainsi son intérêt pour la musique de sa pratique instrumentale.

¹⁰¹² On note par ailleurs que Pascal ne joue d'ailleurs que des reprises, comme le faisaient les groupes qui ont déclenché son attrait initial pour la musique.

Si Xavier et Tomaz ont vu défilé plusieurs années avant de transformer leur qualité d'auditeur en qualité d'instrumentiste, freinés par des contraintes matérielles autant que temporelles, d'autres ont pu concrétiser cette volonté de manière beaucoup plus immédiate, à l'image de Walter [*transi sortant / rock / 39*], pour qui la pratique instrumentale est survenue dans les deux ans suivant son premier coup de cœur musical pour Supertramp :

« Ouais, j'pense 4 ans maximum, parce que je restais scotché devant les vinyles de ma mère, en train de les écouter, j'écoutais Supertramp pendant des heures, donc ouais, j'ai tout de suite eu une rapide et vive obsession pour la musique. Alors j'ai commencé à jouer de la guitare à 6 ans, de la guitare classique (...) ».

Les exemples de Xavier et de Tomaz soulignent deux choses : le rôle de la classe d'âge sur les réalités vécues par les musiciens ainsi que le poids des conditions matérielles d'existence. Tomaz, 60 ans, témoigne d'une époque où les gammes d'instruments de musique bon marché ne s'étaient pas encore développées. Une certaine aisance financière était donc requise afin de pouvoir acquérir un premier instrument, les plateformes permettant la circulation d'instruments de seconde main ou la location n'existant que sous la forme de sections dédiées au sein de certains magasins de musique, les instruments restant particulièrement onéreux. Pourtant, ce critère économique quant à la possibilité d'une pratique instrumentale, même en-dehors du financement de cours de musique réguliers, reste prégnant pour les adolescents nés trente ans après Tomaz. La famille de Xavier n'a ainsi pas été en mesure de lui offrir une guitare avant ses seize ans. Au-delà des capacités financières des familles, persiste également une certaine représentation sociale selon laquelle la pratique musicale serait réservée à des familles aisées. Victoire [*transi entrant / rock / 32*] raconte :

« Moi j'pense que mon plus loin souvenir, j'dirais pour la musique, c'était quand j'étais vraiment toute gamine, p'tet 4 ans, c'est un de mes plus anciens souvenirs, c'est quand j'allais chez des amis ou la marraine de ma mère, des souvenirs d'appuyer sur tous les instruments de musique que je trouvais, j'étais très attirée par la musique. Mais moi, j'viens... Ma mère est ouvrière ! Ma mère, la musique, c'était pas pour nous quoi. Donc j'ai pas fait de la musique. J'ai commencé à essayer de faire de la guitare, j'avais 18 ans quoi, quand j'ai commencé à essayer de faire des choses toute seule. »

La seule question de l'entrée en musique ou en théâtre permet donc d'isoler de nombreux points d'intérêt. Elle porte en elle la marque des cultures disciplinaires : théâtre et musique se distinguent ainsi en ce sens qu'ils n'interviennent pas au même moment

dans la vie de celles et ceux qui les pratiquent : l'intérêt pour le théâtre semble pouvoir survenir à tout âge, là où la musique s'impose très majoritairement avant 15 ans. Les chemins se rencontrent même aux alentours de 13 ans, âge-clé autour duquel l'intérêt se déclare le plus fréquemment pour les comédiens alors qu'il est, à cet âge, déjà bien en place pour les musiciens. En plus de ne pas entrer en musique ou en théâtre au même âge, on n'y entre pas non plus selon la même posture, selon la même forme d'amatorat, cette nuance semblant elle aussi plutôt corrélée à la discipline pratiquée qu'au statut de pratique. On s'attache ainsi principalement au théâtre en le pratiquant, dans 80% des cas, les modalités d'entrée en musique étant plus diversifiées, passant notamment par l'écoute de musique live ou enregistrée pour 41% des musiciens. À ces divergences disciplinaires s'ajoutent une dimension esthétique : les résultats obtenus suggèrent que toutes les pratiques musicales ne s'exercent pas de la même manière. L'exemple du devenir amateur décrit ci-dessus indique qu'en moyenne on n'aborde pas ces esthétiques au même âge : 51% des musiciens de fest-noz développent un intérêt pour leur répertoire avant l'âge de six ans, mais 62% des musiciens de rock n'ont pourtant pas encore rencontré la musique à ce stade de leur vie. Ces observations rencontrent ainsi celles d'Olivier Goré au sujet du fest-noz :

« Le fest-noz est plutôt une pratique que l'on découvre jeune – 58,7 % des sondés affirment avoir découvert le fest-noz à moins de 20 ans et 27,4 % à moins de 15 ans. (...) À moins de 15 ans on découvre essentiellement le fest-noz en famille (59,8 %), en accompagnant ses parents. Entre 15 et 20 ans, c'est plutôt le cercle des amis (47,5 %) qui va servir de tremplin. Entre 20 et 40 ans, aucune voie ne semble prévaloir, même si la curiosité ou l'occasion d'un séjour touristique en Bretagne ressortent. Enfin, entre 40 et 60 ans, c'est essentiellement par le biais d'une association (25,6 %) que l'on intègre la « communauté idéalisée » du fest-noz. Cette forte dépendance entre la manière dont les individus découvrent le fest-noz et l'âge à laquelle ils le découvrent montre bien que les voies de la découverte du fest-noz sont multiples. La présence à un fest-noz relève plus de choix individuels guidés par des pratiques culturelles générationnelles que d'un processus de sélection sociale comme pour les repas dansants.¹⁰¹³ »

Le statut de pratique semble également porteur de quelques distinctions, quoique moins marquées : les mesures d'étendues indiquent des écarts de l'ordre de 16% si l'on analyse les résultats portant sur la nature de l'intérêt initial selon la variable statutaire,

¹⁰¹³ Goré, Olivier. « Le géosymbole, vecteur de la territorialité régionale. L'exemple du fest-noz en Bretagne », *Noroi*, n° 198, 2006, pp.21-33, mis en ligne le 13 décembre 2008, consulté le 28 avril 2021, <http://journals.openedition.org/noroi/2014>

contre 34% selon la variable disciplinaire. Les artistes professionnels semblent plus susceptibles de conjuguer ces trois caractéristiques : en moyenne, ils s'intéressent à leur discipline trois ans plus tôt que les artistes amateurs ou en transition ; ils l'abordent par la pratique à 62% (contre une moyenne de 45% pour les deux autres catégories) ; ils ont plus de facilité à retracer leurs parcours (10% seulement des professionnels ne se prononcent pas sur cette question, contre 20 et 30% pour les amateurs et artistes en transition).

Une question de genre : des pratiques artistiques féminines sous contraintes

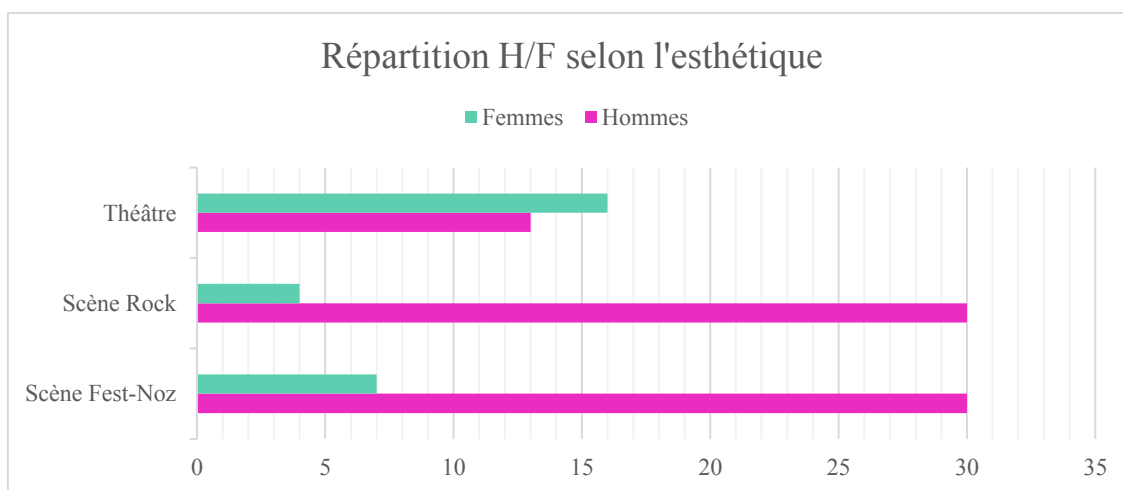
« Les gens de lettres ? La plaie de la métropole. Et si l'on apprenait son passage à Londres, gare à ces dames bas-bleu, « esthétiques », artistes-amateurs, qui donnent des thés, bâclent des bouquins, et dont les filles composent des poèmes, forment un album d'autographes ! »

J.-É. Blanche, *Mes modèles*, 1928, p. 176.

« Sur notre panel d'étude, 76% des musiciens sont actifs, 16% sont étudiants et 8% inactifs. 30% ont moins de 25 ans, 37% entre 25 et 30 ans et 1/3 d'entre eux ont plus de 30 ans. Parmi les actifs 79% appartiennent aux CSP "professions intermédiaires" ou "cadres et professions intellectuelles supérieures". On constate sur ce panel comme de manière générale dans les pratiques musicales actuelles se donnant à voir sur scène, une surreprésentation des hommes, ils constituent 84% des musiciens interrogés.¹⁰¹⁴ »

¹⁰¹⁴ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., p.96.

La méthode de construction de la cohorte, comme évoqué plus haut au regard des travaux de Pierre-Yves Hurel, n'a pas permis d'obtenir une meilleure parité que Claire Hannecart, qui attribue ces écarts entre les genres à l'investissement plutôt masculin des répertoires relevant des musiques actuelles. Les scènes fest-noz et rock de notre cohorte en relevant l'une et l'autre, il semblait donc délicat de nous en prémunir. Qui plus est, la question de recherche qui sous-tend la globalité de ce travail vise à objectiver les manifestations du *Status Trouble* généré par la non-adhésion au cloisonnement amateur / professionnel, la formule de *Status Trouble* étant un emprunt direct au *Gender Trouble* de Judith Butler. Si cela n'a pas été le cas au sein des scènes finistériennes analysées, nous avons, au cours du volet américain¹⁰¹⁵ de notre enquête de terrain, rencontré Marlon [*transi entrant / théâtre / 20*] qui s'identifie comme « non-binary ». Il¹⁰¹⁶ revendique très fortement cette identité de genre puisqu'elle est son objet de militantisme : Marlon se passionne pour les comédies musicales américaines. « Born and raised » à New York, son objectif est de pouvoir passer des auditions aussi bien pour des rôles de femmes que pour des rôles d'hommes dans les spectacles de Broadway. À la lueur de son exemple, il convient donc d'appréhender avec précaution les résultats binaires présentés ci-dessous, dans la mesure où des enquêtés ont pu connaître pareille situation au moment de l'entretien sans en faire mention.



¹⁰¹⁵ Qui fera l'objet du chapitre suivant.

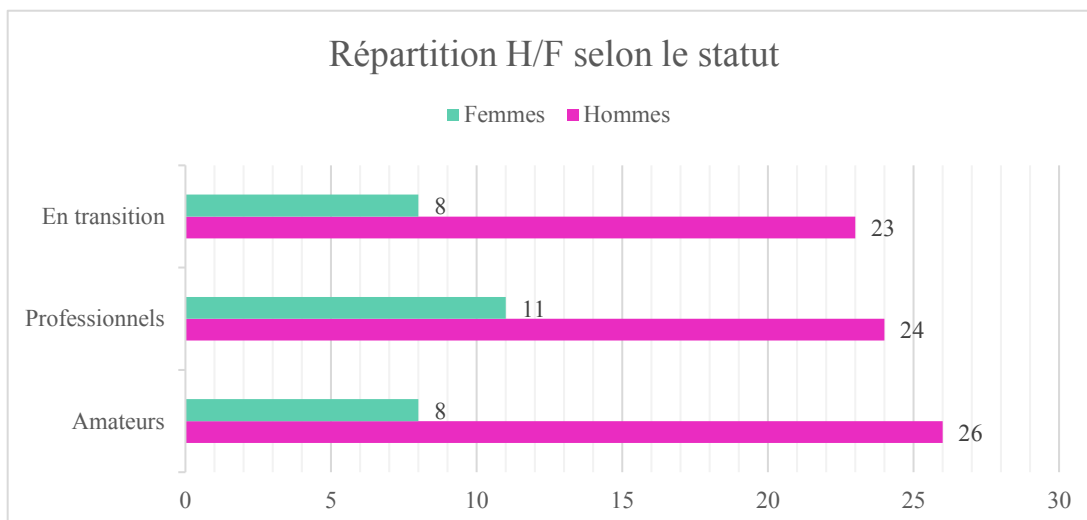
¹⁰¹⁶ Selon le pronom et le prénom d'emprunt de son choix.

Par *snowball sampling* au sein des scènes locales en Nord de France, Claire Hannecart aboutit donc à 84% d'hommes dans son panel. Nous n'en sommes pas très loin, puisque le nôtre comporte 73% d'hommes et 27% de femmes. L'observation sectorielle liée aux musiques actuelles semble particulièrement justifiée et s'appliquer tout autant à l'ouest qu'au nord : les deux scènes étudiées font montre d'une concentration masculine très importante, puisque quatre musiciens sur cinq sont des hommes. Plus encore, l'étude nationale pilotée par la Fédélisma tend à confirmer ces ratios à plus large échelle : leur panel est composé à 78,5% d'hommes contre 21,5% de femmes. En revanche, la donne s'inverse sur la scène théâtrale, où nous avons rencontré plus de femmes que d'hommes, dans un phénomène comparable aux données nationales puisqu'en 2015, si les femmes occupaient 36% des emplois artistiques du spectacle vivant, les ratios étaient également divergents selon la discipline : le recensement faisait état de 48% de femmes dans le théâtre contre 27% en musique et chant¹⁰¹⁷. Il pourrait être possible d'y voir la féminisation des pratiques en amateur pointée par le CESER Nouvelle-Aquitaine, confirmée par les chiffres de la dernière étude du DEPS sur les pratiques culturelles des Français :

« Alors qu'il était plutôt masculin de pratiquer une activité artistique (tous genres confondus) jusqu'au début des années 1990, cette tendance s'est inversée ensuite : 41 % des femmes et 37 % des hommes ont pratiqué l'une de ces activités en 2018 contre respectivement 27 % et 33 % en 1973. Cette dynamique est portée par la pratique de la danse en particulier qui, en plus de figurer comme une des pratiques en amateur qui compte le plus de pratiquants en proportion, est aussi celle qui s'est la plus fortement féminisée. Par ailleurs, la féminisation des pratiques artistiques en amateur est un constat vérifié dans tous les domaines à l'exception de la musique puisqu'il y a toujours davantage de musiciens ou de chanteurs parmi les hommes que les femmes sur toute la période.¹⁰¹⁸ »

¹⁰¹⁷ D'après les chiffres de l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication pour l'année 2018, consultables ici : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2018-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>

¹⁰¹⁸ Lombardo, Philippe et Loup Wolff. « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture études*, vol. 2, n° 2, 2020, p.73.



Au regard du prisme statutaire, la branche masculine de la cohorte est systématiquement deux à trois fois plus nombreuse que la branche féminine. La note de Claire Hannecart, si elle avance un élément explicatif de la surreprésentation masculine au sein de son panel, attire dans le même temps l'attention sur une nuance extrêmement importante : les hommes sont surreprésentés dans les musiques actuelles qui *se donnent à voir sur scène*.

« Et les femmes... (...) elles sont plus nombreuses à exercer un métier accessoire, qu'elles sont plus nombreuses à avoir une formation artistique, etc. En d'autres termes, comme dans bien des professions intellectuelles, il y a une plus grande difficulté à accéder à une position supérieure pour les femmes.¹⁰¹⁹ »

Il ne s'agirait dès lors pas uniquement d'une position supérieure, mais d'une position visible. Florence Launay estime ainsi que les activités artistiques des femmes sont existantes, mais plus cantonnée au cercle familial :

« Nous tendons à penser que les « arts d'agrément » – et l'importance qui a été donnée à la sphère privée dans les activités culturelles féminines, autant dans les pensées féministes qu'antiféministes – ont agi comme un écran, occultant la professionnalisation des musiciennes.¹⁰²⁰ »

La cohorte n'étant pas paritaire, les données qui suivent ne visent pas à dresser un tableau comparatif entre pratiques masculines et pratiques féminines. Elles permettent néanmoins

¹⁰¹⁹ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.32.

¹⁰²⁰ Launay, Florence. « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, vol. n° 19, n° 1, 2008, p.49.

d'observer quelques grandes tendances qu'il convient de mettre en regard d'études nationales afin d'en mesurer la portée.

Des écarts de pratiques et de sensations

« N'oubliez jamais que ce sont des professionnels qui ont construit le Titanic et des amateurs l'Arche de Noé. »

Anonyme

« Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme¹⁰²¹ », titre Marie Buscatto. Son étude pointe une hiérarchisation des pratiques musicales sur les scènes jazz peu valorisante pour les femmes musiciennes. Il est avant tout question de pratiques : hommes et femmes se distingueraient quant à la nature de leur activité artistique. Dans le champ des musiques actuelles, les femmes se tourneraient ainsi plutôt vers les pratiques vocales et les hommes vers les pratiques instrumentales :

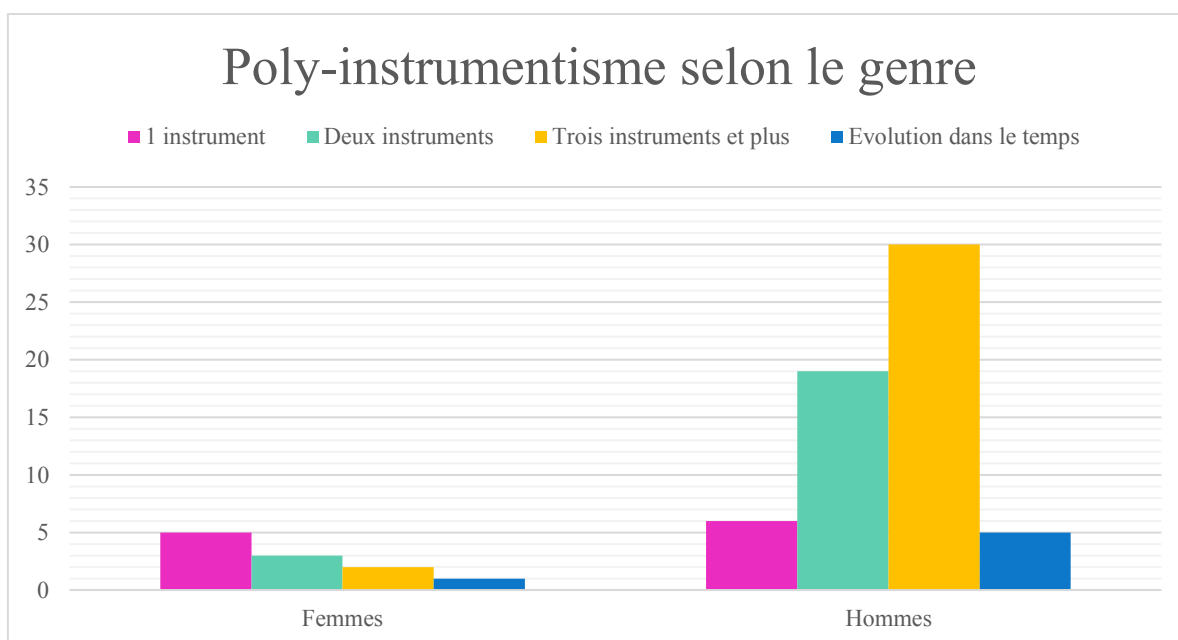
« Le monde des musiciens de jazz est un monde d'hommes. Non seulement les instrumentistes sont avant tout des hommes et les chanteurs des femmes, mais surtout les chanteuses sont situées aux échelons inférieurs de la renommée et de la valeur musicales. Cette double différenciation sexuelle est produite et légitimée par trois processus sociaux interdépendants : une hiérarchisation esthétique socialement sexuée ; des conventions langagières, sociales et techniques "masculines" ; des stéréotypes féminins qui, en enfermant les chanteuses dans des rôles illégitimes, les rendent peu employables. Être chanteuse se révèle bien un métier de femme (...).¹⁰²² »

Au-delà de la hiérarchisation des pratiques des interprètes, Marc Perrenoud a démontré que les stratégies mises en place par les musiciennes divergeaient de celles des musiciens, les premières mettant en place des « arrangements stratégiques pour exister dans le métier », comprenant la participation à des projets musicaux avec le conjoint ou le choix d'un projet solo qui émanciperait de la domination masculine observée sur les scènes jazz

¹⁰²¹ Buscatto, Marie. « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, pp.35-62.

¹⁰²² *Ibid.*, p.59.

françaises et romandes¹⁰²³. Ces constats se repèrent également au cours de l'étude précitée de la Fédélima, étendue au champ des musiques actuelles, faisant apparaître des préférences instrumentales au sein de chaque genre : le chant, le violon, l'alto, le violoncelle et les instruments à vent sont majoritairement joués par des femmes, la guitare, la basse, la batterie et la MAO sont plutôt joués par les hommes. Les mêmes ruptures se repèrent à l'observation des esthétiques musicales : le chant, le chant choral, la pop/folk, les musiques du monde et musiques traditionnelles sont privilégiées par les femmes alors que le rock, le punk, le metal, le hard et les musiques électroniques sont plus investis par les hommes¹⁰²⁴.



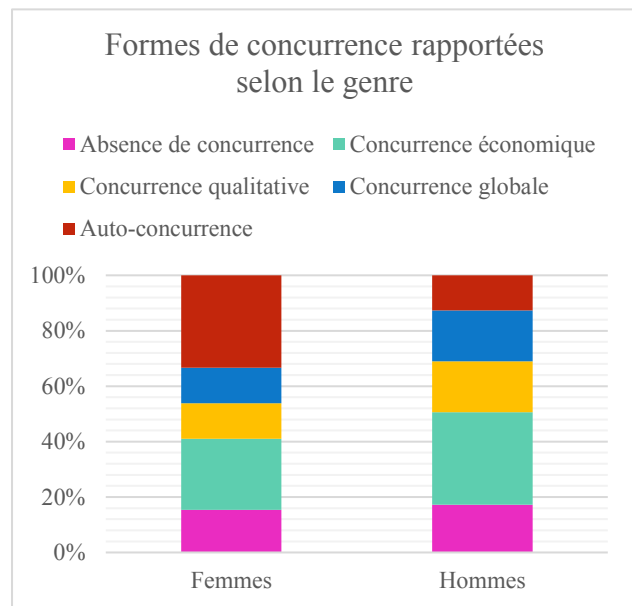
¹⁰²³ Perrenoud, Marc, et Jérôme Chapuis. « Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, vol. 46, n° 1, 2016, pp.71-82.

¹⁰²⁴ Voir en page 18 :

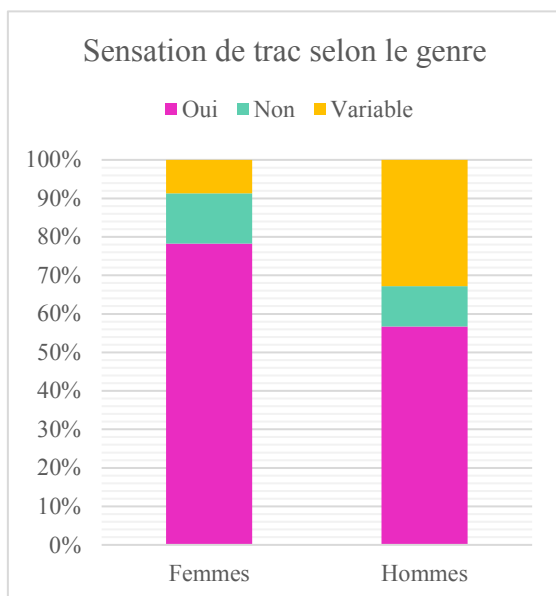
https://www.fedelima.org/IMG/pdf/etude_fedelima_pratiques_collectives_en_amateur_2020.pdf

À l'échelle des scènes musicales finistériennes, la principale divergence qu'il ait été possible de recenser concerne le poly-instrumentisme. Malgré la sous-représentation des femmes au creux du panel, une tendance divergente se repère aisément : les femmes sont moins susceptibles de jouer de plusieurs instruments. Plus encore, les pratiques féminines semblent effectivement plus susceptibles de rester circonscrites aux

pratiques en amateur : l'évaluation peut se faire au regard de la répartition des genres au sein du panel professionnel de l'étude, mais aussi au regard des aspirations à la profession. À l'échelle de notre cohorte, une femme sur deux confie avoir envisagé de se professionnaliser, contre deux hommes sur trois.



Outre les questions de pratiques, les femmes posent également un regard différencié sur l'écosystème dans lequel elles évoluent. La nébulosité des réponses présentées au cours du cinquième chapitre quant à la notion de concurrence pourrait ainsi trouver ancrage dans les divergences de représentation des schémas concurrentiels : les hommes observent majoritairement des situations de concurrence économique à l'endroit où les femmes rapportent plutôt des situations d'autoconcurrence, estimant que leurs propres pratiques sont susceptibles de nuire à leur propre développement de carrière ou à celui d'artistes évoluant selon les mêmes modalités de pratique artistique.



Une autre divergence observée au regard de la variable de genre concerne la sensation de trac avec les représentations scéniques. Toutefois, si les femmes semblent plus sujettes à un trac systématique, il pourrait s'agir d'un phénomène disciplinaire et non d'un phénomène de genre. En effet, le panel féminin est composé de plus de comédiennes que de musiciennes, et l'étude mentionnera en neuvième chapitre que la

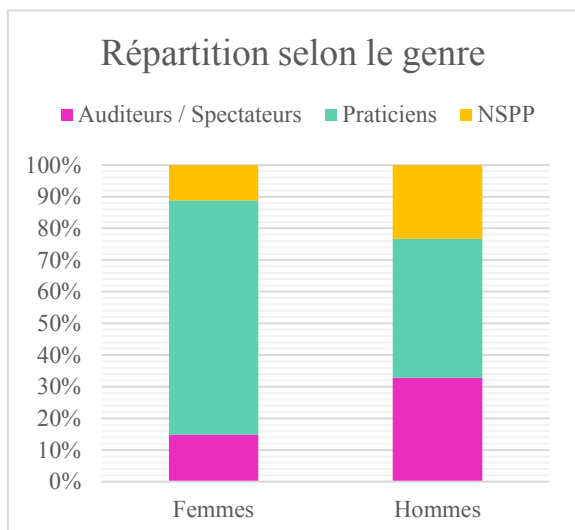
discipline théâtrale semble plus génératrice de trac que la discipline musicale.

Des écarts de formation et d'organisation

« Le plaisant de l'éducation actuelle, c'est qu'on n'apprend rien aux jeunes filles, qu'elles ne doivent oublier bien vite, dès qu'elles seront mariées. Il faut quatre heures par jour pendant six ans, pour bien jouer de la harpe ; pour bien peindre la miniature ou l'aquarelle, il faut la moitié de ce temps. La plupart des jeunes filles n'arrivent pas même à une médiocrité supportable ; de là le proverbe si vrai : Qui dit amateur dit ignorant. »

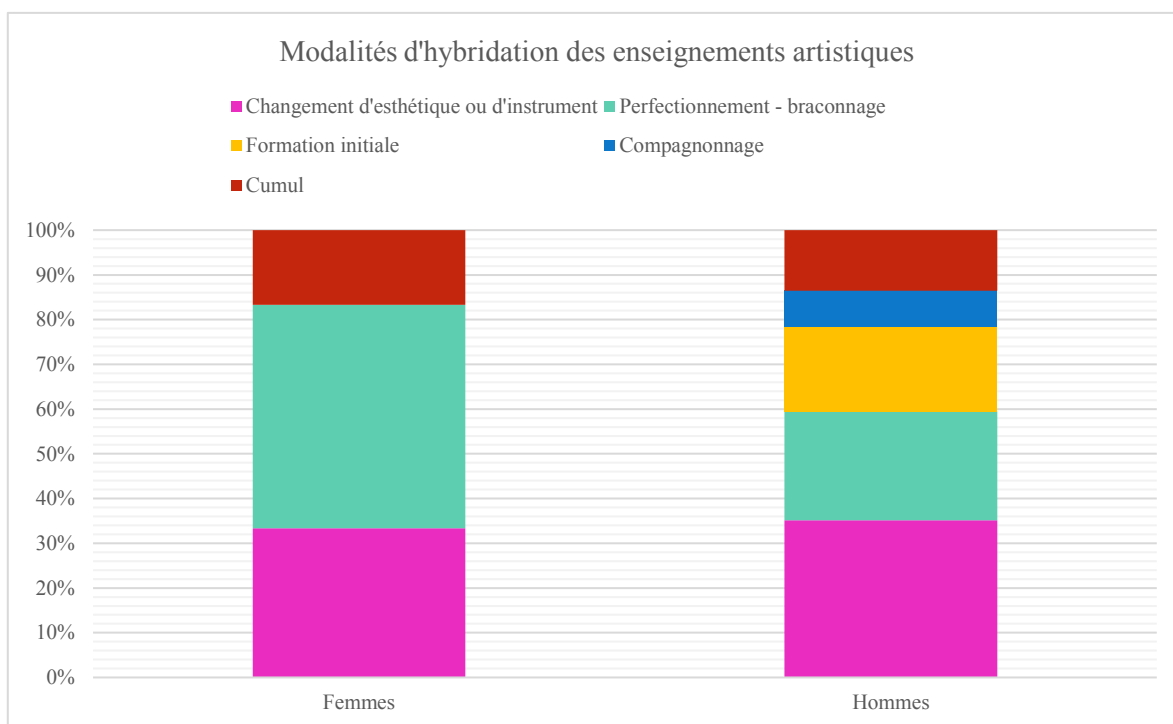
Stendhal, *De l'Amour*, 1822, p. 211.

La comparaison de la variable liée au genre des enquêtés, avec toutes les précautions qu'elle implique, fait également apparaître des écarts sur le plan de la formation et de l'organisation des comédiens et de musiciens. Les premières entrent très majoritairement dans l'amatorat par la pratique instrumentale ou théâtrale, passent plus



de temps que les hommes en formation, et construisent leur trajectoire d'apprentissage de manière différenciée. Les femmes sont donc presque deux fois plus nombreuses à entrer dans l'amatorat par la pratique que les hommes, dans un écart qui ne semble toutefois pas uniquement imputable à un phénomène de genre : le clivage semble plutôt résulter à nouveau de la combinaison entre une

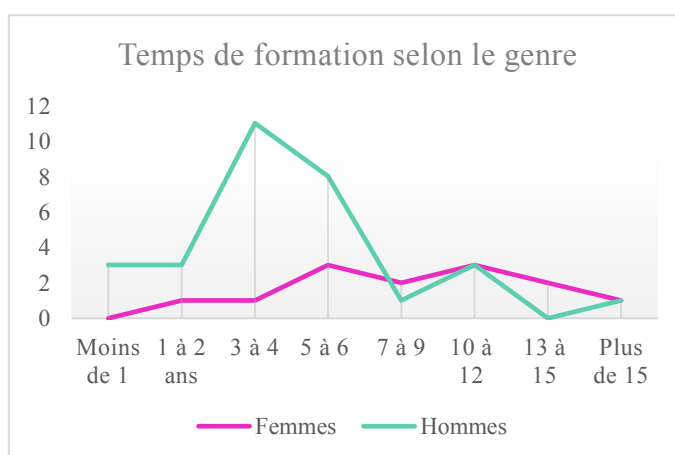
divergence de genre et une divergence disciplinaire. En effet, les femmes rencontrées sont principalement des comédiennes, et il a été indiqué quelques pages plus haut que l'entrée en théâtre s'effectuait plutôt par la pratique.



Outre le mode d'entrée dans l'amatorat, les femmes présentent également des trajectoires de formations divergeant des schémas observés au sein de la cohorte masculine. Le détail des structures de formation sera étudié dans le neuvième chapitre, mais il est d'ores et déjà possible d'indiquer que les parcours de formation recensés se

déclinent en trois grands modèles : l'autodidaxie, la formation suivie dans un cadre formalisé avec une relation enseignant-enseigné, et l'hybridation de ces deux modalités. C'est au sein de ce dernier mode que les parcours féminins se démarquent. Les femmes enquêtées sont deux fois plus nombreuses à construire leur parcours de fonctionnement via des dispositifs autonomes ou ponctuels : aucune des comédiennes ou musiciennes rencontrées n'a repris de parcours de formation initiale en cours de carrière, ni mis en place de schéma de compagnonnage pérenne. Ainsi, lorsqu'elles entreprennent un changement dans leur pratique artistique, en diversifiant leur répertoire ou en s'essayant à un nouvel instrument de musique, elles semblent privilégier les schémas de formation très ponctuels et autonomes : tutoriels sur Internet, rendez-vous informel, ou prise de cours de perfectionnement de manière très ponctuelle.

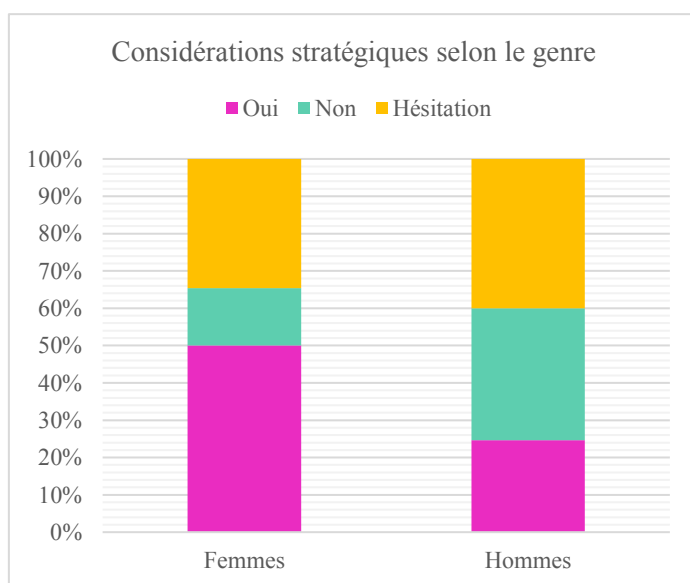
Cette observation est d'autant plus étonnante que les femmes semblent passer plus de temps en formation artistique que les hommes, comme le montre le graphique ci-contre : bien que les femmes soient statistiquement moins nombreuses au sein du panel enquêté, la courbe qui



représente leur temps de formation dépasse la courbe masculine à compter de sept années de formation. La formation artistique des comédiennes et des musiciennes semble donc se distinguer de celle des hommes en ce sens qu'elle semble cumuler des formats courts et informels sur la durée, là où les hommes présentent des parcours plus condensés et plus formalisés. Ce recours aux formations informelles, ponctuelles ou autonomes pourrait être relié à des contraintes organisationnelles a priori plus marquées chez les femmes qu'elles ne l'ont été documentées chez les hommes. Sans que les résultats statistiques ne permettent de tirer de conclusion, à l'échelle plus globale de l'enquête de terrain, il s'est avéré que les femmes étaient moins représentées que les hommes dans la catégorie NSPP : elles ont eu plus de facilité à chiffrer leur temps de pratique hebdomadaire¹⁰²⁵,

¹⁰²⁵ Toutes les femmes ont été en mesure de fournir une donnée chiffrée contre 50% des hommes.

leur nombre de représentations annuel, à énoncer des montants lors des questions relatives aux dépenses et aux rémunérations perçues au titre de l'activité artistique. Il pourrait ainsi sembler que les femmes, sur lesquelles reposent encore majoritairement les charges ménagères, soient plus soumises aux contraintes familiales et donc plus dans l'obligation de rationaliser temps artistique et temps domestique.



Cette dernière hypothèse quant à des temporalités plus optimisées chez les femmes de la cohorte pourrait également expliquer le plus fort taux de mécanismes stratégiques mis en place par les femmes quant à la pérennisation ou au développement de leur carrière artistique. Il est possible d'y voir une volonté d'efficacité, qui

serait exacerbée par deux autres observations : l'entourage des femmes présente des réactions plus polarisées quant à leur engagement en musique ou en théâtre que l'entourage des hommes. Les femmes bénéficient d'un plus fort taux d'acceptation de leur pratique, mais aussi d'un plus fort taux de rejet, là où les hommes se voient opposer des proportions plus élevées de réactions mesurées, telle que l'inquiétude ou l'intérêt moindre. Enfin, les femmes sont plus nombreuses à rejeter le terme de loisir, pouvant souligner d'autant une volonté d'affirmation de la pratique dans ce qu'elle représente d'engagement tant émotionnel que temporel¹⁰²⁶.

¹⁰²⁶ Les travaux de Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia confirment tant « le partage des tâches ménagères et familiales, encore largement inéquitable » que le rôle du conjoint dans la bonne gestion des temporalités familiales et artistiques. « 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 », notent-ils alors. Voir Sinigaglia-Amadio, Sabrina, et Jérémy Sinigaglia. *Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques*, op. cit., pp.202-205.

Associée aux enjeux de transmission et de génération, la variable de genre est donc susceptible de produire une multitude de ruptures internes aux nébuleuses étudiées. Hyacinthe Ravet résume ainsi les polarités qui s'articulent autour du genre des artistes :

« Ce constat s'accroît encore selon les métiers de l'interprétation musicale et les univers esthétiques considérés. Tous genres musicaux confondus, les femmes deviennent nettement plus souvent chanteuses qu'instrumentistes : elles représentent 57 % des chanteurs/euses contre 16 % des instrumentistes. En distinguant maintenant à grands traits selon les univers esthétiques, leur part monte à 39 % parmi les instrumentistes de l'univers « savant » contre 8 % d'entre eux au sein de l'univers « populaire ». Cela recoupe le constat de rôles différenciés entre femmes et hommes. Si les premières s'orientent plus souvent vers l'enseignement que l'interprétation (et cumulent moins souvent les deux), elles occupent aussi plus régulièrement des fonctions d'accompagnement au sein du domaine de l'interprétation : davantage choristes que les hommes, elles jouent plutôt de la basse (qui accompagne) que de la guitare (comme leader virtuose) au sein des « musiques actuelles », par exemple. La répartition des tâches opère également au moment des concerts : les femmes s'occupent davantage des activités de communication et d'organisation que de la technique, par exemple.¹⁰²⁷ »

Outre les dimensions décrites précédemment, les divergences s'incarnent également sur le plan du sexisme auquel peuvent être confrontées les enquêtées. Élodie [*transi entrant / fest-noz / 20*] raconte :

« Ouais, alors j'avais p'tet passer pour une grosse féministe mais ouais, quand on me dit, qu'on me propose une date et que tu te rends compte que c'est pour la déco, un peu, des choses comme ça, ou tu joues, tu vas chercher ton bizbille après, et là : “ouais, j'te paye un resto ?” Tout ça parce que t'es une femme par rapport aux hommes qui jouent, ça ouais ça me déçoit un peu mais j'pense que ça a tendance à changer, y'a de plus en plus de femmes... »

Lola [*transi entrant / théâtre / 23*] fait elle état de difficultés à s'imposer au sein de sa troupe, qu'elle impute à des facteurs de genre autant que générationnels :

« (...) des fois, on est un très bon groupe de potes, mais des fois on travaille, et ça on le voit pas, l'implication est pas partout pareille en fait dans le groupe, donc ça amène pas de disputes ou d'embrouilles ou quoi que ce soit, mais moi je le sens et j'essaie un peu de prendre sur moi, en mode, genre, vas pas faire ta snob, nan mais vous n'y connaissez rien, mais enfin, genre... J'suis là, nan, j'accepte ce qu'il se passe, en essayant... C'est pas évident non plus des fois d'arriver ! On a

¹⁰²⁷ Ravet, Hyacinthe. « L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques », *L'Observatoire*, vol. n° 44, n° 1, 2014, pp.45-48.

le même âge, où j'suis plus jeune que certains des membres, et leur dire “bah je vais vous apprendre des trucs”... Et en plus j'suis une fille ! »

L'ensemble des données apportées sur les dimensions familiales, générationnelles ou de genre sont à manipuler avec précaution, mais elles permettent de mettre en lumière des faire et des dire disparates au sein-même des nébuleuses. Rapportées à des études nationales, elles semblent suffisantes à la formulation de l'hypothèse selon laquelle la convergence des regards et des dispositifs juridiques et administratifs sur le cloisonnement amateur / professionnel tend à invisibiliser des divergences voire des inégalités dans les pratiques des comédiens et des musiciens, qui pourraient bénéficier d'une attention plus particulière. Plusieurs dispositifs ont été mis en place à ce titre, concernant notamment la place des femmes dans le milieu musical, à l'image des programmes de mentorat féminin Wah ! et Mewem¹⁰²⁸.

¹⁰²⁸ Voir <https://www.irma.asso.fr/Wah-nouveau-programme-de-mentorat> et <https://www.irma.asso.fr/MEWEM-programme-de-mentorat-pour>

Chapitre 8 : Des constructions nationales

Les manifestations du pays d'exercice

« (...) de plus, il avait commis la faute de se faire amateur, j'entends de se détacher de tout pour se promener partout. On ne vit qu'en s'incorporant à quelque être plus grand que soi-même ; il faut appartenir à une famille à une société, à une science, à un art ; quand on considère une de ces choses comme plus importante que soi, on participe à sa solidité et à sa force ; sinon, on vacille, on se lasse et on défaille ; qui goûte de tout se dégoûte de tout. »

H. Taine, *Notes sur Paris, Vie et opinions de Monsieur Frédéric-Thomas Graindorge*, 1867, p. IX.

« Et en parallèle de ça, on est tombés sur un gars qui s'appelle Levi, qui est un producteur de disque en fait, réal', qui est le mec le plus demandé en ce moment. C'est le numéro 1 qui fait [*noms de groupes de metal américains*]. Enfin bref, laisse tomber, le mec il pèse vénère, qui est un mec mortel, c'est vraiment devenu un ami, c'est un mec super cool, et bah typiquement, j'te mettrai en relation avec lui, parce qu'il est musicien. »

Voici donc comment l'entretien mené avec Greg [*pro / rock / 37*] a posé la première pierre d'un *snowball sampling* internationalisé. En parallèle du groupe de punk-rock dans lequel il officie depuis plus de dix ans, il se lançait au moment de l'entretien dans un projet parallèle avec un ami de longue date, expatrié aux États-Unis. Profitant du réseau de ce dernier, ils ont pu réaliser plusieurs show-cases et tournées outre-Atlantique et ont enregistré leur premier album dans un célèbre studio de Los Angeles auprès de Levi, grand nom de la scène metal américaine, œuvrant le plus souvent dans son studio hollywoodien mais enregistrant régulièrement des groupes à New York et à Las Vegas. Nous avons donc contacté Levi [*pro / rock / 46*], qui s'est montré intéressé par la recherche que nous menions et disposé à nous mettre à son tour en relation avec des musiciens de sa connaissance. La recherche d'un appui académique¹⁰²⁹ nous a mise sur la piste du Centre de Recherche en Ethnomusicologie¹⁰³⁰ de Columbia University, à New York, ayant été sensible aux travaux d'Aaron A. Fox, Associate Professor of Music... et

¹⁰²⁹ Nous avons également bénéficié de l'appui académique et financier de l'UBO, sous la forme d'une bourse de mobilité.

¹⁰³⁰ Voir : <https://music.columbia.edu/research-centers/center-for-ethnomusicology>

musicien. Nous avons pu bénéficier d'un statut informel de *guest researcher*, qui sans correspondre à une réelle affiliation universitaire nous a toutefois permis d'obtenir un précieux sésame : la carte de *visiting student*, nous ouvrant les portes des bibliothèques du campus. Les entretiens composant le corpus français ont été réalisés dans six localités différentes : Brest Métropole, Landerneau, Châteaulin, Quimper, Pont-L'abbé et Rosporden, avec deux incursions hors frontières finistériennes : à Lorient à l'occasion du Festival Interceltique, et un entretien a été mené à Paris à l'occasion d'une communication. Aux États-Unis, les entretiens ont donc été conduits en deux temps, afin de conjuguer appui et ressources académiques grâce au concours d'Aaron A. Fox et mise en œuvre du *snowball sampling* grâce à celui de Levi. Une première série de rencontre a d'abord été menée à New York (28 entretiens) puis une seconde à Los Angeles (13 entretiens). Le séjour a également été l'occasion de mener un entretien complémentaire à San Francisco, à l'occasion du colloque *Amateurism across the Arts*¹⁰³¹ auquel nous avons pu assister à UC Berkeley, au sein du *Arts Research Center*¹⁰³². Au total, ce sont donc quarante-deux entretiens qui ont été menés dans une démarche comparative.

La mobilité a eu deux répercussions sur les scènes étudiées : nous en avons élargi le champ géographique en nous déplaçant aux États-Unis, et nous en avons resserré le champ esthétique puisque les scènes finistériennes ne pouvaient pas toutes s'étudier dans les mêmes proportions sur le territoire américain. En l'occurrence, la scène fest-noz a été plus délicate à appréhender outre-Atlantique : elle n'y est pas inexistante (nous avons rencontré trois musiciens jouant entre autres des répertoires de musiques à danser d'inspiration traditionnelle bretonne), mais son étude nous aurait conduite à interroger les artistes relevant d'une poignée très restreinte de formations¹⁰³³ et n'aurait pas permis d'apprécier la diversité des pratiques et des points de vue. Nous nous sommes donc concentrées sur les scènes rock et théâtre, mais les appartenances esthétiques et disciplinaires nous ont semblé plus mobiles qu'à l'échelle du corpus français. Toujours selon la méthode du *snowball sampling*, le maillage des entretiens à l'échelle des scènes new-yorkaise et anglaise a ainsi conduit à une plus grande diversité esthétique que ce à

¹⁰³¹ Le programme est toujours disponible à cette adresse : <https://arts.berkeley.edu/amateurism-across-the-arts-march-9/>

¹⁰³² Voir : <https://arts.berkeley.edu/>

¹⁰³³ L'État de New York a par exemple son propre bagad, géré par l'association Kevrenn New York. Voir : <https://www.facebook.com/bagadnewyork>

quoi elle nous a amenée en France. Par l'entrée théâtre, nous avons ainsi rencontré beaucoup de comédiens évoluant au plateau mais également attachés au cinéma et à la télévision, ce qui n'a pas été le cas à l'échelle du panel français ; par l'entrée rock, nous avons bien rencontré des musiciens investis dans un répertoire rock mais également reconnus sur les scènes folk, rap¹⁰³⁴, jazz, électro¹⁰³⁵ ou country¹⁰³⁶. Nous verrons plus loin que ces mobilités esthétiques se repèrent également en France, mais l'application du *snowball sampling* les ont rendues moins perceptibles.

Cette même méthode d'échantillonnage a abouti à ce que nous avons initialement perçu comme un biais : en tant que doctorante française, il a ainsi pu arriver que certains artistes rencontrés à New York nous guident spontanément vers des musiciens¹⁰³⁷ français installés aux États-Unis. Nous avons donc rencontré deux d'entre eux à titre exploratoire, estimant que leur retour pourrait s'avérer éclairant pour notre approche comparative. D'un entretien à l'autre, nous avons finalement décidé d'investir pleinement cette opportunité qui s'offrait à nous sans que nous ne l'ayons envisagée : nous avons pu rencontrer onze artistes français installés aux États-Unis où ils exercent en qualité de professionnels, avec l'aide parfois du service culturel de l'Ambassade de France aux États-Unis¹⁰³⁸ ou du Bureau Export¹⁰³⁹. Les données issues de ces entretiens sont perçues comme complémentaires à la comparaison internationale menée : nous ne l'intégrons pas tout à fait au corpus comparatif, notamment car cela pourrait comporter des biais sur le plan des représentations sociales, plus précisément sur la définition de l'amateur. Ce sont donc deux volets d'étude qui émergent de ce déplacement outre-Atlantique, avec un corpus comparatif américain et un corpus confirmatif franco-américain, présentant les caractéristiques suivantes :

¹⁰³⁴ Sur les « transactions » entre le rock et le rap aux USA, voir : Gonzalez, Éric. « “Cash still rules” : La représentation du succès dans le rap », *Revue française d'études américaines*, vol. 104, n° 2, 2005, pp.31-49.

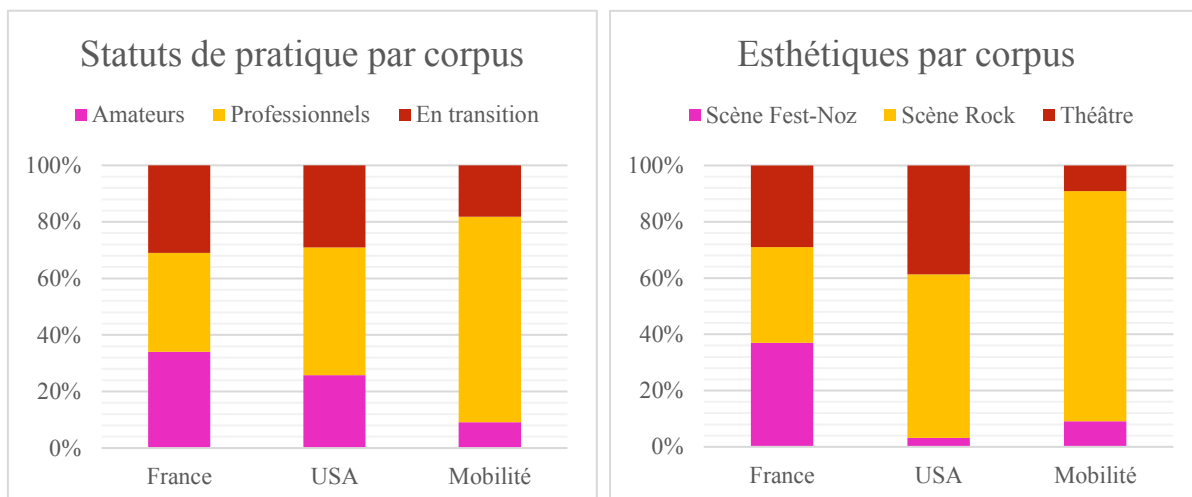
¹⁰³⁵ Sur la structuration de la techno, voir Birgy, Philippe. « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *Revue française d'études américaines*, vol. 104, n° 2, 2005, pp. 50-62.

¹⁰³⁶ Chastagner, Claude. « La Country, histoire d'une renaissance », *Revue française d'études américaines*, vol. 104, no. 2, 2005, pp. 5-18.

¹⁰³⁷ Le cas de figure ne s'est pas présenté pour les comédiens.

¹⁰³⁸ Le détail de leurs antennes et missions est présenté ici : <https://frenchculture.org/>

¹⁰³⁹ Nous remercions à ce titre Michèle Amar, fondatrice du France Rock Summer Fest pour les mises en relation. Voir <http://www.francerocks.com/summerfest2019/index.html>



Précisons qu'à des fins comparatives, nous avons appliqué le même critère de classification des statuts de pratique à l'ensemble de la cohorte. Les artistes professionnels américains sont donc également ceux qui vivent exclusivement de leur pratique artistique (avec éventuellement une charge d'enseignement), les artistes amateurs sont ceux qui n'en vivent pas de manière exclusive, et les artistes en transition sont ceux qui aspirent à en vivre exclusivement ou qui au contraire sont engagés dans un processus de diversification de leurs ressources.

Étudier l'ailleurs

« I had zero idea of what I was doing... I honestly had no idea where to start. All I knew was I had something I craved to say... I wanted to create art that lived on longer than I do. Perseverance and teaching yourself, every day through stress and hard work proves shit really does progress without you realizing. One minute you're an amateur, knowing nothing, not even the basics. The next you can put pen to paper, write a song, and create art in such little time! It's crazy beautiful. »

Scott McGoldrick

La préparation de cette mobilité internationale a obligé à des considérations certes très pragmatiques mais déjà porteuses d'indices, notamment lorsque la quête d'un hébergement a commencé. Le séjour ne pouvant excéder trois mois et comportant deux terrains différents, les quelques semaines que nous avons à passer dans chaque ville se

devaient d’être les plus efficaces possibles, et nous avons pour ce faire mené un important travail préparatoire en amont. Afin de maximiser nos chances d’obtenir des entretiens sur des scènes que nous ne connaissions pas et où nous ne bénéficions pas de la confiance de pairs qui auraient pu agir en qualité de médiateurs, nous avons opté pour une solution d’hébergement nous permettant d’obtenir des contacts directs avec des artistes américains. Nous avons en effet fait jouer les réseaux sociaux et obtenu une place dans une colocation via *Gypsy Housing*¹⁰⁴⁰. Il s’agit d’un groupe Facebook privé rassemblant près de 300 000 membres, mettant en lien des personnes recherchant une solution d’hébergement temporaire à New York et des colocataires à la recherche de nouveaux membres. *Gypsy Housing* a ceci de particulier que l’immense majorité de ses membres œuvre dans les métiers du spectacle et du cinéma : l’hébergement étant une donnée extrêmement délicate à New York¹⁰⁴¹, entre logements insalubres, loyers exorbitants et faibles revenus des professions artistiques¹⁰⁴².

Gypsy Housing vise donc à faire jouer les solidarités¹⁰⁴³ : les musiciens et comédiens étant fréquemment appelés à se déplacer pour quelques jours, quelques semaines voire quelques mois à l’occasion de tournées ou de tournages, ils sous-louent le cas échéant leur chambre new-yorkaise à un artiste venu d’ailleurs qui aurait besoin d’une solution d’hébergement temporaire, notamment pour venir passer des auditions. Ce système repose sur un double objectif : le premier est celui de l’impératif économique, mais il permet aussi de se faire du réseau. Nous avons donc rejoint le groupe *Gypsy Housing* et y avons trouvé notre colocation new-yorkaise, effectivement composée d’artistes. Nous avons ainsi vécu à Long-Island City le temps de quelques semaines avec trois comédiennes et un musicien, tous en voie de professionnalisation, remplaçant au

¹⁰⁴⁰ Voir : <https://www.facebook.com/groups/NYC.BK.Apartments/>

¹⁰⁴¹ Le même problème s’observe en d’autres villes, notamment Chicago, San Francisco et Los Angeles. Voir à ce titre Mahmoud, Jasmine. « Right to the Artistic City: Performing Engagements Beyond Austerity in Post-Collapse Chicago », *Revue française d’études américaines*, vol. 148, n° 3, 2016, pp. 84-97, Lehman-Frisch, Sonia. « San Francisco, ville injuste ? La capitale du progressisme états-unien à l’épreuve de la croissance des inégalités », *Annales de géographie*, vol. 714, n° 2, 2017, pp. 145-168 et Boudreau, Julie-Anne, Sophie Didier et Claire Hancock. « Homogénéisation résidentielle et indépendance politique : de la sécession urbaine et autres incorporations à Los Angeles », *L’Espace géographique*, vol. 33, n° 2, 2004, pp.131-148.

¹⁰⁴² Voir Arnow, Daniel. « Affordable Housing for Artists in New York City - What are the challenges? », *Multiple Cities*, 17 avril 2018, consulté le 12 décembre 2020, <https://www.multiplecities.org/home/2018/4/16/affordable-housing-for-artists-in-new-york-city-what-are-the-challenges>

¹⁰⁴³ Voir Talpin, Julien, et Hélène Balazard. « Community organizing : généalogie, modèles et circulation d’une pratique émancipatrice », *Mouvements*, vol. 85, n° 1, 2016, pp.11-25.

sein de la colocation une musicienne partie enregistrer un album de pop-folk dans un studio de Boston.

De la sorte, nous avons pu conduire des entretiens avec nos colocataires, en conduire d'autres avec les proches qu'ils invitaient (parfois à dessein) à la colocation et observer leur quotidien. Ils nous ont par ailleurs guidée dans la ville et recommandé différents lieux de diffusion où rencontrer des artistes relevant des esthétiques et des statuts de pratique qui nous intéressaient : bars¹⁰⁴⁴, clubs¹⁰⁴⁵, community theatre¹⁰⁴⁶, Broadway venues¹⁰⁴⁷, off-Broadway venues¹⁰⁴⁸, off-off Broadway venues¹⁰⁴⁹, les *Amateur Night* du célèbre Apollo Theatre de Harlem¹⁰⁵⁰ et autres *Best Amateur Nights*¹⁰⁵¹ de la ville... Outre les ressources de Columbia, nous avons également veillé à obtenir une carte auprès de la *New York Public Library*¹⁰⁵² afin d'avoir accès au Lincoln Center, et plus précisément à la *New York Public Library for the Performing Arts*. Nous y avons trouvé pléthore de ressources quant aux pratiques en amateur, particulièrement dans le cas du théâtre. Outre les ouvrages académiques, l'espace propose également une profusion de guides à destination des comédiens amateurs et de leurs encadrants : comment diriger une troupe amateur ; comment choisir sa pièce de théâtre ; comment organiser une représentation¹⁰⁵³... La somme de ces rencontres, ressources et expériences ont permis d'isoler quelques convergences dans les manières de faire et de dire la musique et le théâtre de part et d'autre de l'Atlantique, plus encore de divergences et d'identifier quelques enjeux des mobilités artistiques internationales.

¹⁰⁴⁴ Notamment le *LIC Bar* et ses « local musicians » : <http://www.licbar.com/>

¹⁰⁴⁵ Notamment le *Shrine* à Harlem : <https://www.shrine.nyc/>

¹⁰⁴⁶ Notamment les *Heights Players* à Brooklyn : <http://www.heightsplayers.org/>

¹⁰⁴⁷ Notamment le *Broadway Theatre* : <https://shubert.nyc/theatres/broadway/>

¹⁰⁴⁸ Le off-Broadway désigne des lieux de diffusion aux jauges plus réduites que ce qui se joue sur l'avenue principale, combinant par ailleurs des répertoires plus expérimentaux et des artistes moins reconnus. Voir à ce titre : <http://www.offbroadway.org/>

¹⁰⁴⁹ Le off-off Broadway désigne des lieux de diffusion aux jauges plus réduites encore programmant essentiellement des artistes émergents. Une recontextualisation de ce fonctionnement est disponible ici : <https://broadwaydirect.com/what-are-broadway-off-broadway-off-off-broadway-and-the-west-end/>

¹⁰⁵⁰ Voir : <https://www.apollotheater.org/amateur-night/>

¹⁰⁵¹ Référencées ici :

https://www.yelp.com/search?find_desc=amateur+night&find_loc=New+York%2C+NY

¹⁰⁵² <https://www.nypl.org/locations/lpa>

¹⁰⁵³ Voir par exemple Cohen, Gary P. *The Community Theater Handbook: A Complete Guide to Organizing and Running a Community Theatre*, Portsmouth: Heinemann Educational Books, 2003, 176p, et <http://www.ruralroot.org/docs/guide-to-producing.pdf>

« The study of Scripture I find to be quite like mastering an instrument. No one is so good that they cannot get any better; no one knows so much that they can know no more. A professional can spot an amateur or a lack of practice or experience a mile away. His technicality, his spiritual ear is razor-sharp. He is familiar with the common mistakes, the counter-arguments; and insofar as this, he can clearly distinguish the difference between honest critics of the Faith and mere fools who criticize that which they know nothing. »

Criss Jami, *Healology*

La présentation des résultats commence par les quelques traits d'union reliant les façons de faire et de dire le théâtre et la musique en France et aux États-Unis, en corrélation avec les scènes et statuts de pratique étudiés. Nous en avons repéré trois : la perception de l'amateur, la démultiplication de l'activité et la redondante précarité semblant inhérente aux professions artistiques, à la faveur d'un ethos musicien ou comédien dont les contraintes matérielles semblent être une composante par-delà les frontières. Précisons d'emblée que ces axes d'étude indiquent une convergence des faire et des dire français et américains en nature, mais que leurs incarnations tangibles peuvent impliquer des proportions fortement différenciées, comme la démonstration s'apprête à le montrer.

L'amateur en creux

« AMATEUR, n. A public nuisance who mistakes taste for skill, and confounds his ambition with his ability. »

Ambrose Bierce, *The Unabridged Devil's Dictionary*

Le premier point commun repéré s'ancre dans les représentations sociales attachées à l'amateur. Nous avons mentionné au cours du premier chapitre que les mêmes et gifs anglophones usant du terme amateur n'étaient pas employés à des fins mélioratives. De son côté, le dictionnaire *Merriam Webster* propose les entrées suivantes :

- « 1 : one who engages in a pursuit, study, science, or sport as a pastime rather than as a profession
 2 : one lacking in experience and competence in an art or science
 3 : devotee, admirer¹⁰⁵⁴ »

On y retrouve donc les mêmes entrées que dans le *Larousse*, entre l'amateur qui aime, l'amateur qui ne fait pas profession, et l'amateur incompetent. Les définitions formulées par les artistes américains rencontrés avancent les mêmes critères définitoires que ce qui a pu être recensé au creux du panel français, avec une même tendance à la conjugaison des critères¹⁰⁵⁵. Les ressemblances avec les données issues du panel français sont déroutantes. On y repère la même difficulté à formuler une réponse : « I dunno, it's hard to say », hésite Jonah [*transi entrant / théâtre / 28*] ainsi que la même polysémie conjuguant approche économique et approche qualitative : « There are two definitions, very technical. One that is, someone who is not paid, in any way shape or form. And a more derisive definition: someone who is not good or not worthy to perform », selon Alec [*pro / théâtre / 54*]. Les critères définitoires sont identiques : l'amateur ne vit pas de son art, il *ne fait pas que ça*, il est un débutant voire un incompetent : « Not an artist. Not skilled or craft. They're performing entertainers. Bad ones », selon le mot de June [*transi entrant / théâtre / 22*]. Cette définition en creux conduit donc au même rejet du terme que ce qui a pu être observé pour un tiers des amateurs français rencontrés : « another phrasing would be much more polite and sensitive towards an actor's feelings », résume Marlon [*transi entrant / théâtre / 20*], peu enclin à se voir qualifier de la sorte.

Au creux des entretiens, l'amateur est donc apparu comme une figure malhabile, d'autant que nous n'avons pas recensé de phénomène d'inversion qualitative comme cela avait pu être le cas pour 21% du panel français qui avait précisé que la comparaison amateur / professionnel ne devait pas être opérée à l'aune de la qualité. Qui plus est, le jugement de valeur quant aux productions des amateurs a semblé plus vif aux États-Unis. Nous avons justement indiqué en premier et quatrième chapitres que les discours des enquêtés finistériens avaient de tout temps été plutôt mesurés quant à la déqualification de l'amateur et quant à l'exemplification des enjeux de concurrence économique. À New York comme à Los Angeles, les propos envers les amateurs ont été plus abrupts : ils sont les « bad ones » qui ne méritent pas de se produire, les « unworthy ». Cette approche très

¹⁰⁵⁴ Voir : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/amateur>

¹⁰⁵⁵ Voir le premier chapitre.

hiérarchisée des statuts de pratique et la charge péjorative incluse dans les propos des enquêtés pose la question de la réelle signification du terme. Le creux par lequel l'on désigne l'amateur est-il plus profond aux États-Unis, ou est-ce là l'expression d'une caractéristique américaine¹⁰⁵⁶ « où la liberté d'expression est normalement sans limites ?¹⁰⁵⁷ » L'incompétence de l'amateur est-elle un enjeu définitoire plus probant outre-Manche, ou les enquêtés français sont-ils plus politiquement corrects¹⁰⁵⁸ que ne le sont leurs pairs américains ? La question se pose d'autant plus que les amateurs bénéficient de lieux de diffusion dédiés et très recherchés. L'*Apollo Theatre* d'Harlem propose ainsi une *Amateur Night* tous les mercredis soirs, décrite comme suit :

« one of New York's most popular live entertainment experiences, attracting performers and audiences the world over. The classic competition is known for its notoriously "tough" audience, gleefully deciding who will "be good or be gone" to win the grand prize.¹⁰⁵⁹ »

Le concept découle de l'*Amateur Hour*¹⁰⁶⁰ mise en place par l'artiste et producteur Ralph Cooper, dans un principe de scène ouverte ou *open mic* ayant permis de révéler entre autres Ella Fitzgerald¹⁰⁶¹. L'artiste se produit ainsi devant un public à des fins promotionnelles et peut éventuellement remporter un *cash prize* (prévu par l'organisateur de l'événement ou collecté au chapeau parmi les spectateurs) : l'*Amateur Hour* devenue *Amateur Night* est donc une compétition où les artistes sont soumis au jugement et aux votes des publics, qui élisent leur artiste favori à l'applaudimètre ou par vote électronique.

Le modèle est aujourd'hui décliné sous une multitude d'émissions télévisées telles *America Got Talent* ou *American Idol*, sur le modèle des émissions compétitives décrites en premier chapitre. Le succès de l'*Amateur Night* de l'*Apollo* connaît un tel écho qu'elle

¹⁰⁵⁶ Voir à ce sujet Weiss, Marie-Andrée. « Liberté d'expression sur les réseaux sociaux. Regards croisés États-Unis/Europe », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 51, n° 3, 2014, pp.20-22, Martin-Breteau, Nicolas. « Sport, race, et politique : *Taboo* et la réception du discours sur les aptitudes athlétiques des races aux États-Unis », *Le Mouvement Social*, vol. 242, n° 1, 2013, pp.131-147, et Scanlon, Thomas M. « L'épreuve de la tolérance », *Raisons politiques*, vol. 63, n° 3, 2016, pp.113-129.

¹⁰⁵⁷ Béja, Alice. « Liberté d'expression : le miroir américain », *Esprit*, vol. février, n° 2, 2015, p.35.

¹⁰⁵⁸ Voir Bellon, André. « Isabelle Barbéris. *L'Art du politiquement correct*. Presses universitaires de France, 2019 », *Humanisme*, vol. 324, n° 3, 2019, pp.115-116 et Rosier, Laurence. « Politiquement correct », *La Revue Nouvelle*, vol. 5, n° 5, 2020, pp.64-69.

¹⁰⁵⁹ <https://www.apollotheater.org/amateur-night/>

¹⁰⁶⁰ Cooper, Ralph et Steve Dougherty. *Amateur Night at the Apollo: Ralph Cooper Presents Five Decades of Great Entertainment*, New York : Harper Collins Publishers, 1990, 260p.

¹⁰⁶¹ Voir l'article « Ella Fitzgerald wins Amateur Night at Harlem's Apollo Theater », *A&E Television Networks*, 19 novembre 2020, consulté le 26 avril 2021, <https://www.history.com/this-day-in-history/ella-fitzgerald-wins-amateur-night-at-harlems-apollo-theater>

représente aujourd'hui un tremplin pour les artistes amateurs... et professionnels. En effet, les potentiels *Amateurs* doivent passer par un processus de sélection avant de pouvoir espérer fouler la scène de l'Apollo. Le formulaire d'inscription aux auditions comporte la mention suivante : « An "Amateur" is considered to be anyone who DOES NOT currently have a recording, film, or TV contract with a major label or studio.¹⁰⁶² » Ainsi, n'importe quel artiste indépendant vivant ou non de sa pratique artistique peut se présenter aux premières étapes de sélection. L'*Amateur Night* de l'Apollo connaît ainsi de nombreuses répliques en plusieurs lieux de la ville, mais également au-delà : le site *Yelp* référence alors les « best amateur nights » de New York, de Los Angeles ou de Seattle¹⁰⁶³. La figure de l'amateur américaine apparaît donc comme peu valorisée dans les discours mais susceptible de trouver de nombreux espaces de diffusion où se produire malgré tout.

La démultiplication de l'activité

« Every orchid or rose or lizard or snake is the work of a dedicated and skilled breeder. There are thousands of people, amateurs and professionals, who devote their lives to this business. Now imagine what will happen when the tools of genetic engineering become accessible to these people. »

Freeman Dyson

Le deuxième point commun qu'il a été possible d'observer concerne la démultiplication de l'activité, entre polyvalence, pluriactivité et polyactivité. Elle s'exerce selon les mêmes termes qu'en France (gestion de plusieurs projets parallèles, maximisation du nombre de représentations scéniques, diversification des fonctions, des instruments et / ou des répertoires), mais selon des proportions qui ne tolèrent qu'une comparaison thématique. Le sentiment est celui de la démultiplication d'une activité artistique déjà multiple. La collecte du nombre de représentations données à l'année en est un exemple flagrant : les artistes rencontrés estiment réaliser une moyenne de cent cinquante concerts ou spectacles par an, pouvant monter jusqu'à trois cents pour certains

¹⁰⁶² Téléchargeable ici : <https://www.apollotheater.org/amateur-night/auditions/>

¹⁰⁶³ https://www.yelp.com/search?find_desc=amateur+night&find_loc=Los+Angeles%2C+CA

d'entre eux, soit le triple du maximum recensé en Finistère. Le cadre de ces représentations peut toutefois être amené à varier conséquemment, notamment pour les musiciens. Ces trois cents représentations potentielles ne sont pas toutes données dans le confort des salles de concert ou des clubs : beaucoup prennent place dans les bars, selon un schéma qui s'observe également en France, mais également dans des restaurants.

Lors d'un concert de Nolan [*pro / rock / 34*] donné dans un club de l'Upper East Side, nous avons fait la connaissance de Julian [*pro / rock / 33*], officiant au piano dans des groupes de jazz et aux claviers dans des groupes de rock. Ce dernier nous a ainsi proposé de venir assister à son prochain concert et de conduire son entretien dans la foulée. Le concert en question se déroulait à un horaire surprenant : de 11h à 15h dans un restaurant de type buffet à volonté. Julian joue ainsi quatre à cinq fois par semaine dans ce type de lieux, dans un schéma correspondant en tous points au dispositif d'*entertainment* documenté par Marc Perrenoud¹⁰⁶⁴ : le public ne porte que peu d'attention au groupe qui se produit, le but de la représentation étant surtout de produire un fond sonore le plus souvent couvert par les discussions des clients du restaurant. Julian raconte s'accommoder plutôt bien de ces prestations : d'abord parce que sa subsistance économique en dépend (il repart avec quelques billets après chaque concert), ensuite parce qu'il ne les perçoit pas comme des représentations véritables. Elles ont pour lui valeur de répétition, d'espaces d'expérimentation où il teste de nouveaux répertoires et où il « get warm for the real show ». Le « real show » correspond aux concerts donnés dans des lieux plus agréables, où le public est attentif, avec lesquels il enchaîne parfois au sortir de ses prestations d'*entertainment*. Usant de la formule consacrée : « passion alone doesn't pay bills », il explique ainsi que ces occasions de diffusion sont celles qui lui permettent de vivre exclusivement de sa musique. Marc Perrenoud prévient au sujet de ces dispositifs d'*entertainment* :

« Cette inscription est assez problématique, tant par rapport à soi-même (quelle identité musicienne construire quand on est contraint de vivre en jouant sans être jamais écouté ?) que vis-à-vis des autres musicos (qui ne jouent qu'occasionnellement dans ce type de dispositif et honnissent cet univers), pour que peu de musiciens tournent uniquement en animation et se

¹⁰⁶⁴ Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, op. cit., p.129 et Perrenoud, Marc. « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, vol. 8, n° 1, 2006, pp.25-42.

spécialisent dans le travail de démarchage protéiforme, de contorsions de l'ethos et/ou de renoncements que requiert le système.¹⁰⁶⁵ »

Outre la représentation accrue des occasions d'*entertainment* au sein du panel américain, nous avons également repéré que la méthode de comptage des représentations scéniques a pu s'avérer divergente de part et d'autre de l'Atlantique, dans le cas des comédiens. Là où les musiciens emploient le terme de *gig* pour recenser les prestations et ne prête pas à confusion, le mot *show* aurait pu causer des biais dans la collecte des données. Lorsque la dimension scénique a été abordée avec les comédiens, il s'est avéré que la méthode de comptage ne s'articulait pas autour du nombre de *dates* réalisées mais autour du nombre de *spectacles* auxquels ils avaient participé. Le « 2 to 3 shows a year » de June [*transi entrant / théâtre / 22*] ne s'entend donc pas comme deux à trois représentations théâtrales données à l'année, mais comme deux ou trois spectacles pouvant comporter jusqu'à trente représentations chacun. De plus, lorsque nous demandions des précisions afin d'objectiver le nombre de prestations réalisées en public, la réponse ne portait pas non plus sur des dates mais sur une période de *run* correspondant au temps de diffusion du spectacle, comme l'exemplifie le propos de Jonah [*transi entrant / théâtre / 28*] : « I'd be lucky enough if I'm on stage once a year ». Cette unique apparition scénique annuelle masque en réalité une moyenne de dix-huit dates, « once a year » signifiant « one play a year », qui se joue « over 5 weeks », à raison de « 3 to 4 shows a week ». Si le recensement du nombre de dates était important pour l'exercice comparatif, notre propre déstabilisation face à cet autre référentiel quant à la quantification de l'activité artistique nous a semblé être un écho du *spectre de l'intermittence* que nous aurions nous-même intériorisé.

Nous avons effectivement déjà avancé quelques hypothèses quant au fait que l'intermittence du spectacle agissait sur les modalités de pratiques musicales ou théâtrales en faisant reposer la rémunération de l'emploi artistique sur les représentations scéniques¹⁰⁶⁶. Il s'avère effectivement que si la démultiplication de l'activité en France porte surtout sur le nombre de projets, le nombre de dates, le multi-instrumentisme et le

¹⁰⁶⁵ Perrenoud, Marc. *Les musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*, op. cit., pp.208-209.

¹⁰⁶⁶ Rappelons les cas de Jules et Gurvan, tous deux reconvertis professionnellement, qui aspirent désormais à faire de la création sans diffusion scénique. Voir le quatrième chapitre.

potentiel recours à l'enseignement, une autre facette apparaît au sein des scènes musicales new-yorkaise et anglaise étudiées. Il s'agit de la production musicale, ou de la composition, mobilisée par Hayden [*pro / rock / 33*], Lewis [*pro / rock / 35*], Daryl [*pro / rock / 52*] ou Jared [*pro / rock / 27*]. Tous composent des titres, des génériques, des samples ou tous types de produit sonore à destination d'autres artistes (notamment des compagnies de théâtre cherchant à mettre en musique un spectacle), à destination de réalisateurs de jeux vidéo, de publicitaires ou de producteurs de films et séries télévisées. Ils facturent ensuite leurs prestations, et si l'on en croit Jared qui exerce comme comédien, musicien et producteur, c'est cette dernière facette qui « pays the more ». Cette modalité de diversification de l'activité n'a pas fait l'objet de témoignage spécifique à l'échelle de notre cohorte finistérienne, mais elle semble être une alternative importante outre-Atlantique, préférée par certains aux représentations d'*entertainment* que réalise Julian. L'autre recours privilégié est toutefois semblable à ce qui s'observe sur les scènes finistériennes, avec un important recours à l'enseignement puisque un artiste professionnel ou en transition statutaire sur deux y a recours, quoique ce dernier ne soit pas toujours vu d'un bon œil : « Those you can't do teach », explique June.

Emploi artistique et précarité

« Those who earn their living by puppetry must satisfy the public demand, and so are to a large extent compelled to be conservative. As so often in other branches of the performing arts, it is only the amateur who can safely afford to experiment, to explore new forms and techniques, and to run the risk of failure. »

Peter D. Arnott, *Plays Without People: Puppetry and Serious Drama*

Au sujet des difficultés recensées au cœur du panel finistérien, il a été possible d'isoler des écueils d'ordre personnel, relationnel, organisationnel ou artistique. Outre-Atlantique, il est systématiquement fait mention de difficultés d'ordre économique avant d'envisager les autres dimensions potentiellement problématiques des pratiques musicales et théâtrales. « Struggles are monetary rather than artistic » ; « financial stability is a fucking wild concept » ; « actors get low money » ; « how do you support a family ? » ; « consistency. Very difficult. » ; « it's economically very difficult to do this

for a living »... Le sujet fait presque l'unanimité auprès de la frange professionnelle de la cohorte américaine. Les montants des rémunérations varient en revanche fortement, notamment par le recours aux *door deal* des bars et des clubs. Alec [*pro / théâtre / 54*] raconte avoir perçu « 9 dollars a show » sur son dernier spectacle. Hayden [*pro / rock / 33*] estime que ses concerts dans les bars et les clubs de New York lui procurent des revenus issus de deux mouvements distincts : les gérants de ces lieux s'engagent à reverser vingt à trente dollars par musicien en guise de minimum garanti, et le reste de la rémunération dépend de la capacité de l'artiste à remplir la jauge de la salle en assurant sa propre communication, car le reste de la rémunération dépend des *tips* consentis par les spectateurs ou provient d'un pourcentage des recettes du bar (sur le modèle du *door deal* évoqué au cours du second chapitre). La rémunération peut également être amenée à varier selon le statut des membres de la formation, sauf qu'il ne s'agit pas ici d'un statut de pratique correspondant au modèle amateur *versus* professionnel. Il s'agit d'un clivage basé sur la direction artistique de la formation, selon une dichotomie « lead *versus* side » observée chez les musiciens.

Cette dichotomie est liée à la même tendance que celle observée en France consistant à jouer au sein de plusieurs formations afin d'assurer une certaine stabilité économique. Cette forme de démultiplication s'incarne dans des proportions similaires, avec une moyenne de cinq projets parallèles pour les deux cohortes professionnelles. Toutefois, l'investissement au sein de ces groupes connaît un cloisonnement interne : les artistes sont *lead* de leur propre projet, celui qui leur tient à cœur et dont ils assument la direction artistique, et les autres musiciens sont des *side* ou *free-lance* recrutés par le *lead* pour mener à bien ce projet. À l'exception de quelques groupes de rock fonctionnant sur une dynamique collective dont l'entité ne permet pas de gradations internes, la plupart des musiciens rencontrés tant dans le rock que dans le jazz fonctionnent sur ce modèle d'appariements ponctuels ou pérennes, y compris dans le cas de formation jouant ensemble depuis longtemps. Cette scission interne se ressent sur le plan économique : dans la mesure où le montant des rémunérations est indexé sur la fréquentation du lieu de diffusion le jour du concert, il n'est jamais garanti ni connu d'avance, chaque représentation pouvant donc représenter un risque financier. C'est le *lead* qui supporte ce risque, et c'est donc lui qui est le moins (ou le mieux) payé dans le cas où les *tips* et recettes de bar soient faibles : en tant que recruteur des musiciens *side*, il redistribue lui-

même les montants perçus lors des concerts aux musiciens qu'il emploie selon des codes implicites. Ava [*pro / rock / 38*] estime à un minimum de 50 dollars par musicien le montant qu'elle se doit de reverser à ses *side musicians* dans les lieux de petite jauge, et 100 dollars pour les concerts donnés en clubs, selon des montants confirmés par Dylan [*pro / rock / 44*]. Dans le cas où les sommes perçues seraient trop faible pour tenir ces montants, il arrive que le *lead* ne se reverse aucune rémunération, voire finance ses musiciens sur ses propres ressources, d'où la nécessité de jouer également par ailleurs en tant que *side* afin d'avoir la garantie des montants précités.

Des constructions nationales

« It was the end of the era of the amateur, a time when everyone had to be a bit of everything. You helped your neighbors build their homes, fight their fires, raise and butcher and preserve their own food. You knew how to repair a weapon, pull a tooth, hammer a horseshoe, and deliver a child. But industrialization fostered specialization—and it was fantastic. Trained pros were better than self-taught amateurs, and their expertise allowed them to demand and develop better tools for their crafts—tools that only they knew how to operate. Over time, a subtle cancer spread: where you have more experts, you create more bystanders. Professionals did all the fighting and fixing we used to handle ourselves; they even took over our fun, playing our sports while we sat back and watched. »

Christopher McDougall, *Natural Born Heroes: How a Daring Band of Misfits Mastered the Lost Secrets of Strength and Endurance*

Ces trois grandes thématiques que sont la perception péjorative de l'amateur, la démultiplication de l'activité artistique et la redondante précarité des professionnels du spectacle constitue les trois axes majoritaires rapprochant les façons de faire et de penser la musique et le théâtre en France et aux États-Unis. Il a toutefois été possible de recenser des schémas fortement différenciés tant au regard des pratiques que des représentations. Les lignes qui suivent s'attachent à trois pôles ayant permis de conclure à de réelles divergences imputables à des constructions nationales différenciées : l'émergence de l'intérêt initial pour la musique ou le théâtre, les techniques de lutte contre la précarité, et les schémas concurrentiels.

« Experts were once amateurs who kept practicing. »

Amit Kalantri, *Wealth of Words*

Nous aborderons au cours du neuvième chapitre les façons dont les artistes français sont venus à la musique ou au théâtre, détaillant les facteurs ayant déclenché l'intérêt initial, les temps et lieux de formation et le souvenir de la première expérience scénique. Précisons de suite que les deux tiers d'entre eux ont découvert leur discipline de prédilection au contact d'un proche, le plus souvent au creux de son cercle familial ou amical, le tiers restant faisant plutôt état d'une découverte liée à un parcours de spectateur, d'auditeur ou survenue dans le cadre scolaire. Ces schémas se repèrent de la même façon au creux de la cohorte américaine : Marlon [*transi entrant / théâtre / 20*] raconte un coup de cœur musical « listening to radio on the way to school » et Mayra [*transi entrant / théâtre / 23*] « was singing before [she] was talking », comme l'ont également indiqué plusieurs artistes du panel français. Levi [*pro / rock / 46*] a quant à lui eu un coup de cœur pour un titre de Michael Jackson, concrétisé de la sorte :

« No! You know... So growing up in America in that era, that was in the 1970s, the music that you listen to determined how you dressed, who your friends were, what you spoke about, that kind of things, so every group of kids had their music, and that's... That was the first level of my interest. I think I started playing music, maybe at the age of 11 or 12. »

Si les motifs du *devenir amateur*¹⁰⁶⁷ sont très semblables de part et d'autre de l'Atlantique, ses développements ne semblent pas s'opérer en les mêmes lieux. Plus précisément, les écoles américaines semblent jouer un rôle important dans la formation des futurs artistes, et ce à tous les niveaux scolaires. Dans son ouvrage *De la culture en Amérique*, Frédéric Martel prend ainsi l'exemple des universités américaines et souligne leur rôle dans le développement des pratiques artistiques, qu'elles soient entreprises en amateur ou qu'elles représentent un potentiel projet professionnel. Il note :

¹⁰⁶⁷ En écho au « devenir spectateur » de Christian Ruby. Voir Ruby, Christian. *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2017, 184p.

« On trouve dans les 4182 établissements d'enseignement supérieur américains (...) 700 musées d'art ou galeries professionnels, 300 radios universitaires indépendantes, 345 salles de concerts de rock et pop (...) et environ 2300 "performing arts centers" qui accueillent des spectacles de niveau professionnel en théâtre, musique classique, jazz et danse. Pour un Européen, c'est tout un nouvel univers à découvrir et la clé principale du modèle culturel américain.¹⁰⁶⁸ »

À ce cadre s'ajoutent les pratiques artistiques des étudiants. Prenant l'exemple du Dartmouth College dans le New Hampshire, il dénombre sur le campus « 9 orchestres étudiants, 8 groupes vocaux, 1 compagnie de danse et plusieurs compagnies de théâtre » disposant d'espaces dédiés leur permettant « de se produire et de répéter gratuitement ». Il note alors :

« Les groupes de théâtre amateurs se produisent dans le "Black Box Theatre" de 181 places qui leur est entièrement réservé. Là, les étudiants répètent, jouent, dirigent, mais ils se forment également à la lumière, au son, fabriquent les décors, tout cela librement mais avec la possibilité de faire appel à leurs professeurs et surtout de faire valider ces savoirs. Les universités américaines sont en effet très soucieuses de prendre en compte les activités amateurs dans les notations et la validation des diplômes. Ce point est capital : les activités extrascolaires deviennent en fait des activités à caractère parascolaire, même si les étudiants sont libres de leurs choix et de leurs pratiques. Là réside leur originalité : la combinaison d'une liberté totale avec un encadrement minimum ; et en même temps l'apport de l'université qui offre les espaces de répétition, incite aux activités, les finance et, selon les cas, récompense ces pratiques avec des attributions d'unité de valeur. Un système qui insisterait trop sur le contrôle, dans un cadre strictement scolaire, empêcherait les étudiants de s'engager, pour eux-mêmes, et pour leur propre plaisir, dans des pratiques culturelles amateurs. »

Il semble, à la lueur des parcours racontés par la cohorte américaine de l'étude, que ce même schéma se décline également dans les collèges et lycées, qui comprennent en leur sein des ensembles de pratique instrumentale, vocale ou théâtrale. C'est ce qui transparait dans le propos de Levi [*pro / rock / 46*] : « The reason I played saxophone was because that I was able to get lessons at the public school and play in the school band ». Ces ensembles musicaux ou théâtraux constituent les premiers lieux de formation des artistes américains rencontrés et donnent lieu aux premières représentations devant un public, entre les « school musical », regroupant les effectifs de l'établissement autour

¹⁰⁶⁸ Martel, Frédéric. *De la culture en Amérique*, Paris : Flammarion, 2006, p.491.

d'un projet de commun de comédie musicale, les « school play » et les « Junior High School Talent Show », où chaque élève est invité à se produire devant ses camarades. Ce poids de l'école dans le déclenchement et l'entretien des pratiques artistiques a fortement marqué Wyatt [*pro / rock / 32*], musicien français expatrié depuis plus de dix ans aux États-Unis et y ayant enseigné la musique en milieu scolaire

« (...) ici, il y a une grosse culture de la musique. Par exemple tu vois, y a beaucoup de High Schools où il y a de la musique, où on apprend bien la musique. En France, on nous fait faire du demi-solfège et du sous solfège et souffler dans des flûtes quoi. Donc ici par exemple, t'es déjà, en général, mieux formé à la musique. Et puis t'es mieux formé à l'idée que la musique se fait à plusieurs. Et c'est un truc social. (...) Ici y a plein de gamins qui vont au lycée qui ont des classes d'ensemble et qui jouent du rock ou n'importe quoi mais qui jouent ensemble quoi, et qui font de la musique ici. Ils sortent déjà plus préparés. »

Qui plus est, la formation qui y est dispensée n'est pas qu'artistique : les projets d'école rassemblant les différentes classes d'âge ne visent pas la seule pratique vocale, instrumentale ou théâtrale mais permettent également de s'investir à la construction des décors, à la confection des costumes, à la réalisation d'affiches et de flyers, à la lumière, au son, à la mise en scène... Par ailleurs, plusieurs artistes de la cohorte ont raconté avoir suivi leur scolarité dans des « dedicated Junior High School » comprenant des programmes renforcés en musique ou en théâtre, les ayant conduit à suivre des études universitaires dans le domaine, le plus souvent jusqu'au niveau *bachelor*. Ces formations professionnalisantes comportent *a priori* une divergence notable avec les conservatoires français, si l'on en croit Pierre Estève :

« Aux États-Unis, à UCLA, un apprenti compositeur étudie la musique mais aussi le fonctionnement des industries culturelles, ainsi que les méthodes pour générer de l'argent par son talent. Il rencontre des professionnels en activité et des mentors qui l'éclairent sur les réalités du métier.¹⁰⁶⁹ »

¹⁰⁶⁹ Estève, Pierre. « Artiste-entrepreneur. La troisième voie », *L'Observatoire*, *op. cit.*, p.53.

« The anxiety of the unpredictable came only when you dealt with amateurs »

David Morrell, *The Fraternity of the Stone*

Nous avons indiqué lors du huitième chapitre que les artistes en transition statutaire pouvaient éprouver des difficultés à se positionner quant à l'appellation de leur métier, hésitant entre leur profession artistique passée ou en devenir et les emplois occupés le temps de franchir le sas temporel de la (dé)professionnalisation. Un trouble similaire s'est observé au cours des entretiens américains. Les entretiens commençant par le recueil de données socio-démographiques, l'une des premières questions était celle-ci : *what's your actual job?* Les réponses s'articulaient le plus souvent selon ce modèle : « the one that makes me money ? » demande Mayra [*transi entrant / théâtre / 23*] ; « my day job, as we say in America ? » s'enquiert Warren [*transi sortant / rock / 54*] ; « you mean my survival job », suppose Marlon [*transi entrant / théâtre / 20*]. *Day job, survival job, money-making job...* Les formulations sont diverses mais les réalités qu'elles recouvrent sont très uniformes :

« Typically artists allocate their working time between three types of jobs, corresponding to three separate labour markets: the market for their creative work (including all preparation, practice, rehearsal, research and similar time); the market for "other arts-related work" such as teaching in their artform (especially relevant to visual artists, instrumental musicians, singers and dancers); and the non-arts labour market (for actors this seems inevitably to involve work as a taxi-driver or a waiter in a restaurant).¹⁰⁷⁰ »

Ce fonctionnement tripartite s'est confirmé chez plusieurs des enquêtés américains, avec une récurrence effectivement marquée des métiers de la restauration qui a fortement marqué Evan [*transi entrant / théâtre / 23*] à son arrivée aux États-Unis :

« (...) ici, surtout à New York, t'as même un grand truc ! C'est quand quelqu'un te dit : "ah, je suis acteur !", tu lui réponds toujours : "dans quel restaurant ?" Il y a tellement d'acteurs et de personnes qui veulent faire ça qu'en fait, ça devient basique et on en rigole tous en fait. »

¹⁰⁷⁰ Throsby, David. « Economic analysis of artists' behaviour: some current issues », *Revue d'économie politique*, vol. 120, n° 1, 2010, p.49.

À la question du métier, June [*transi entrant / théâtre / 22*] répond donc ainsi : « I'm a cocktail server, that's where I make my money. I'm an Equity Actor. My income comes from both of those places. »

Au cours du quatrième chapitre traitant des mobilités statutaires, il a été possible de répertorier quelques secteurs d'activités particulièrement investis par les artistes finistériens, notamment celles et ceux étant en voie de professionnalisation. Ce sont ces mêmes secteurs qu'investissent les artistes américains rencontrés : hôtellerie, restauration et catering pour June [*transi entrant / théâtre / 22*] qui travaille de nuit dans le bar d'un hôtel, Mayra [*transi entrant / théâtre / 23*] et Elijah [*transi entrant / rock / 24*] qui mettent en place des catering ou Lexie [*transi entrant / rock / 21*] qui travaille dans le restaurant familial ; accueil, vente et caisse pour Abby [*amat / rock / 35*] qui fait des extras dans une imprimerie ou Marlon [*transi entrant / théâtre / 20*] qui est vendeur chez *Abercrombie & Fitch*. D'autres évoquent la petite porte (devenue *back door* dans les entretiens outre-Atlantique) et les métiers connexes à la pratique musicale ou théâtrale. Joyce [*pro / théâtre / 39*] travaille parfois en billetterie dans un théâtre lorsque ses revenus de comédienne ne suffisent pas (de la même manière que Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] cumule temporairement des cachets provenant des annexes 8 et 10 de l'assurance chômage), Riley [*transi entrant / théâtre / 42*] est également charpentier spécialisé dans la construction des décors de théâtre et d'opéra et Jonah [*transi entrant / théâtre / 28*] fait du doublage.

En revanche, l'enseignement n'est que très peu investi par les artistes en transition statutaire, à l'inverse de ce qu'il a été possible de recenser en France, ce champ semblant plutôt réservé aux artistes professionnels. Si l'occupation d'un emploi annexe est bien commune aux mobilités statutaires françaises et américaines, c'est le format tripartite qu'elle prend qui marque la distinction. Là où les artistes finistériens concernés par ces situations opèrent le plus souvent un système de vases communicants entre deux activités, la professionnalisation outre-Atlantique semble nécessiter l'exercice conjoint de trois postes : la pratique artistique choisie, la pratique artistique subie, et l'activité

rémunératrice. Reprenant la « typologie à trois termes » élaborée par David Jacobs¹⁰⁷¹ puis par James Baron et David Kreps¹⁰⁷², Pierre-Michel Menger propose la lecture suivante de cette organisation tripartite :

« Dans les pratiques de pluriactivité que j'ai examinées, nous trouvons les deux ou trois types d'emploi évoqués par l'analyse fonctionnelle. Celui d'artiste (créateur ou interprète soliste) est évidemment un *star job*. L'activité artistique ou intellectuelle de complément (e.g. celle d'enseignant associée à la carrière de peintre ou de compositeur, celle de journaliste associée à la carrière d'écrivain, etc.) appartient à la deuxième catégorie, dans la distinction de Stinchcombe, et tantôt à celle des *guardian jobs*, tantôt à celle des *foot-soldier jobs*, dans la typologie de Baron et Kreps [1999]. Enfin, les activités extra-artistiques relèvent le plus souvent des *footsoldier jobs*.¹⁰⁷³ »

Partager le quotidien de Mayra [*transi entrant / théâtre / 23*] pendant quelques semaines a permis d'observer plus finement la manière dont elle organisait cette démultiplication des activités. Son organisation personnelle répond en tous points aux schémas tripartites présentés ci-dessus. Son *star job* ou *creative work* s'articule autour de ses pratiques vocales et théâtrales. Elle passe jusqu'à cinq auditions par semaine auxquelles elle s'inscrit via le site *Backstage*¹⁰⁷⁴ dans l'espoir de décrocher un rôle intéressant ; son *guardian job* ou *other arts-related work* ressemble de loin à du baby-sitting, mais dans un format bien spécifique : « it's somehow music related : I sing to babies ». Elle travaille ainsi pour le compte d'une agence de baby-sitting qui la sollicite à la manière d'une agence d'intérim afin qu'elle aille donner de petits concerts dans des crèches, des écoles maternelles, des services de pédiatrie ou chez des particuliers. Ces animations impliquent le plus souvent de la garde d'enfants lorsqu'elle se rend chez des particuliers : elle chante, fait chanter puis fait patienter les plus jeunes jusqu'au retour de leurs parents. Son *footsoldier job* ou *non-arts labour market* implique des mises en place de caterings. Elle raconte :

« I'm very lucky because the 2 jobs I have are very flexible. In both of them the majority of the actual staff are actors or musicians, so they're kind of made for us. So I can call, you know, you

¹⁰⁷¹ Jacobs, David. « Toward a Theory of Mobility and Behavior in Organizations », *American Journal of Sociology*, n° 87, 1981, pp.684-707.

¹⁰⁷² Baron, James et Daniel Kreps. *Strategic Human Resources*, New York: John Wiley & Sons, 1999, 624p.

¹⁰⁷³ Menger, Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, vol. 120, n° 1, 2010, p.225.

¹⁰⁷⁴ <https://www.backstage.com/magazine/article/new-york-city-talent-agencies-beginner-actor-agents-70074/>

can call day 2 before and say “I have an audition”, or “I am out of town”... You can take more or less shifts depending on the time you have / the money you need »

Ce propos confirme d’abord le systématisme du recours à des emplois non-artistiques pour les comédiens et musiciens, puisque la majorité de ses collègues de travail sont également artistes. Il confirme ensuite que ces secteurs sont presque réservés aux artistes, ces postes étant « made for [them] ». Étudiant la statistique états-unienne du *multiple job holding*, Pierre-Michel Menger note ainsi que

« (...) des segments du marché du travail jouent le rôle de réservoirs dans lesquels les mondes artistiques peuvent puiser et rejeter les candidats à la carrière sans être embarrassés par les coûts fixes qui seraient à associer à des recrutements en emploi à durée indéterminée (...) ¹⁰⁷⁵ »

Le mot de Mayra indique enfin l’hyper-flexibilité de ces emplois annexes : au quotidien, elle accepte ou refuse les missions qui lui sont proposées en fonction de son *creative work* ou *star job*. Une audition de dernière minute peut la conduire à annuler une mission de *singing baby-sitting* quelques heures avant le début de celle-ci : elle prévient alors les parents et l’agence qui la recrute de son absence, et ses interlocuteurs l’encouragent alors : « break a leg Mayra ! » ; « go get them, tiger ! »... avant de solliciter une autre *singing sitter* dans la foulée.

« Beggars can’t be choosers » estime alors Marlon [*transi entrant / théâtre / 20*]. C’est effectivement l’une des caractéristiques de cette triple activité professionnelle : comment arbitrer entre les trois secteurs investis lorsque leurs temporalités viennent à se chevaucher ? Ethan [*pro / rock / 36*] joue aujourd’hui en tant que *side musician* pour une tête d’affiche internationale, mais il se remémore sans peine la technique, répandue selon ses dires, permettant de choisir entre plusieurs propositions. Cette dernière est elle-aussi tripartite et repose sur les trois acceptions suivantes :

- « 1 : The music is good.
- 2 : The hang is good.
- 3 : The money is good. »

¹⁰⁷⁵ Menger, Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, *op. cit.*, p.223.

Lorsqu'il doit opérer un choix quant à la sélection d'un projet, il applique cette grille d'analyse : deux de ces critères sur trois doivent être remplis par l'opportunité qui se présente à lui, faute de quoi il ne donnera pas suite afin de ne pas bloquer son emploi du temps avec un projet peu rémunérateur et / ou peu épanouissant. C'est cette logique tripartite qu'isolent également Vincent Cardon et Olivier Pilmis :

« Nous proposons de distinguer trois dimensions de ces projets, et de les définir comme la conjonction d'un salaire, d'une équipe, œuvrant à la réalisation d'un spectacle. Un projet artistique est donc tout à la fois un travail, un emploi et un produit. Lorsqu'il s'agit de choisir entre deux collaborations, ou de décider de participer à la production d'un spectacle, la qualité – du travail, de l'emploi et du produit fini – est le point focal d'anticipation. Le dialogue de ces trois dimensions nourrit les termes du colloque intérieur présidant à la décision, par un artiste, de participer ou non à un projet. »¹⁰⁷⁶

S'ils concentrent leurs travaux sur les pratiques professionnelles et orientent leurs analyses autour de la sélection faite par l'artiste de participer ou non à un projet qui lui serait proposé, cette même perspective cumulant des enjeux artistiques, sociaux et économiques semble transposable à certaines pratiques observées au creux du panel transitionnel de la cohorte américaine. Le triptyque *salaire – équipe – spectacle*, reformulé comme *travail – emploi – produit fini* et énoncé par Ethan comme *money – hang – music* explique dès lors la « forte volatilité des salaires *journaliers* auxquels les artistes consentent au cours d'une même année¹⁰⁷⁷ » documentée par Vincent Cardon et Olivier Pilmis. De la sorte,

« Throsby explique cette sous-rémunération par le fait que le travail artistique aurait une utilité en soi, ce qui limiterait alors la contrepartie monétaire attendue. L'artiste bénéficierait donc d'une double rémunération : une de nature psychologique qu'il se verse à lui-même à travers la satisfaction qu'il retire de sa propre activité ; une de nature monétaire.¹⁰⁷⁸ »

C'est donc l'équilibre entre rémunération psychologique et rémunération monétaire que vise Ethan, Mayra ou Marlon : parvenir à une situation quelque peu stabilisée sur le plan matériel par le biais des *footsoldier jobs* permet d'être plus sélectif

¹⁰⁷⁶ 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*, vol. 91, n° 3, 2013, p.46.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p.47.

¹⁰⁷⁸ Greffe, Xavier. *Artistes et marché*, op. cit., p.99.

quant aux *gardian jobs*, et les revenus des *guardian jobs* permettent à leur tour de s'épanouir dans un *star job* de son choix. C'est ce que raconte June [*transi entrant / théâtre / 22*] : un agent s'occupe de son insertion professionnelle en la plaçant sur des rôles ou des auditions. Toutefois, il arrive que ces rôles ou auditions ne l'intéressent pas particulièrement, notamment lorsqu'il s'agit de doublage, de figuration ou de publicité. Pour l'heure, ses revenus ne lui permettent pas de refuser ce qui lui est proposé. Elle aspire donc à avoir une assise matérielle plus confortable à l'avenir avec d'avoir « more choice into what to do and what not to do », ce qui contribuerait a priori à son épanouissement artistique, comme le montre Jérémy Sinigaglia :

« À un niveau plus individuel, le bonheur au travail est le produit de conditions objectives (niveau de revenus, degré de stabilité de l'emploi, dimension expressive du travail, autonomie dans la définition des tâches, etc.) et d'une évaluation subjective de ces conditions qui varient fortement en fonction des trajectoires sociales et professionnelles, du moment dans la carrière ou dans le cycle de vie, de la conjoncture économique et sociale générale, etc. Si le bonheur fonctionne donc bien comme une rétribution du travail artistique, c'est au sens d'un bonheur construit socialement, échappant à toute tentative de définition intrinsèque.¹⁰⁷⁹ »

Ces observations ramènent ainsi au mot de Mohammed Chaouki Zine quant aux notions de stratégie et de tactique telles que formulées par Michel de Certeau : « la tactique est une activité créatrice qui saisit des opportunités dans la force de l'ordre : une sorte de *braconnage*.¹⁰⁸⁰ » Les artistes américains, en construisant des trajectoires professionnelles sur le modèle de multiples stratégies et en opérant des choix tactiques au sein du cadre posé par ces dernières braconnent, le plus souvent indépendamment de leur statut de pratique : démultiplication de l'activité pour les professionnels (notamment via le recours à l'enseignement), insertion pluridimensionnelle pour les artistes en voie de professionnalisation et pluriactivité pour les artistes amateurs. Cette dispersion des revenus joue ainsi sur les choix à opérer quant aux projets artistiques entrepris : là où l'intermittence du spectacle oblige à la course aux cachets et à « se vendre » le plus souvent au sein même de sa scène artistique ou à recourir aux rémunérations des interstices, les *footsoldier jobs* et certains *guardian jobs* peuvent permettre aux artistes

¹⁰⁷⁹ Sinigaglia, Jérémy. « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, vol. 91, n° 3, 2013, p.39.

¹⁰⁸⁰ Zine, Mohammed Chaouki. « La pensée et l'action dans la perspective sociologique de Michel de Certeau. » *Laval théologique et philosophique*, volume 66, numéro 2, 2010, p. 420. <https://doi.org/10.7202/044848ar>

américains de s'investir (notamment en tant que lead) dans un projet artistique qui leur tient particulièrement à cœur mais dont ils savent qu'ils ne retireront que peu de contreparties monétaires. On comprend dès lors le mot de Dylan [*pro / rock / 44*], arrivé aux États-Unis après plusieurs années d'intermittence en France lorsqu'il raconte faire des entorses à la fameuse règle des 100 dollars minimum pour les concerts en club :

« En général j'essaie de pas aller en dessous de 100 dollars. (...) Oui, en gros c'est à peu près ça. Mais je me, y ' a aussi la part de plaisir c'est à dire que si c'est vraiment avec des musiciens que j'aime bien et que ça paye que 60 dollars, mais c'est un musicien qui joue mieux que la plupart des musiciens, et qui me plaît vraiment, du coup je vais la faire. Je serai payé en musique. »

Notons que ces calculs entre rémunération psychologique et rémunération monétaire a également des incarnations françaises, sous la forme de l'*entertainment* décrit par Marc Perrenoud mais aussi sous le nom de « musiciens périphériques », selon le terme de Philippe Coulangeon :

« un cinquième des effectifs recensés en 2000, concerne des musiciens qui effectuent une part importante de leur activité dans des branches d'activité situées à la périphérie du secteur du spectacle et de l'audiovisuel. Ces emplois englobent des activités d'animation à caractère commercial ou culturel et émanent d'entreprises, de collectivités locales, mais aussi de particuliers. (...) 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'entreprise, 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. Certains de ces musiciens trouvent ainsi leur épanouissement personnel et construisent leur identité professionnelle en marge de leur activité principale.¹⁰⁸¹ »

Devenir intermittent versus devenir syndiqué

« Nobody was born a master; amateurs become experts because they did not give up on learning. You are going as far as you can if you'll learn and apply! »

Israelmore Ayivor, *Daily Drive 365*

¹⁰⁸¹ Coulangeon, Philippe. *La Musique, une industrie, des pratiques, op. cit.*, p.62.

Plusieurs chapitres de ce travail font mention d'une course aux cachets visant à obtenir l'ouverture de droits à l'intermittence du spectacle en France. Le devenir intermittent constitue dans ces cas un objectif à atteindre afin de sécuriser les revenus du travail artistique pendant douze mois. Les artistes américains qu'il a été possible de rencontrer et qui aspirent à devenir professionnels nous ont semblé entretenir un rapport similaire avec un dispositif anglo-saxon visant lui aussi, quoique d'une manière tout à fait différente, à sécuriser un temps soit peu les revenus de l'emploi artistique. Il s'agit du recours aux syndicats, baptisés *guilds* ou *unions*. Quatre d'entre eux ont été évoqués au gré des entretiens menés avec le panel professionnel ou en voie de professionnalisation de la cohorte américaine : Stage Actors Equity¹⁰⁸², Screen Actors Guild¹⁰⁸³ (SAG), American Federation of Musicians¹⁰⁸⁴ et Stage Directors et Choreographers Society¹⁰⁸⁵. L'exemple du syndicat Stage Actors Equity, plus communément appelé Equity¹⁰⁸⁶ semble un bon révélateur de leur fonctionnement.

L'Equity est un dispositif datant de 1913, fondé dans le but de protéger les comédiens des abus pouvant avoir lieu lors de leurs projets : non-rémunération des répétitions ni des heures supplémentaires, montant des rémunérations dégradé, obligation de financer par soi-même son matériel de travail (costumes, décors, maquillage, accessoires...). L'Equity a ainsi été constitué pour protéger les artistes de ces abus, et propose aujourd'hui les garanties suivantes :

« Equitable Salary Standards: the fundamental right of fair treatment in terms of minimum salary and compensation for additional duties, overtime and extra performances.

- Pension and Health Plans: Since 1960, Equity has required producers to contribute to pension and health trust funds.
- Work Rules: Equity monitors and addresses safety issues like raked stages, smoke and haze exposure and sanitary rules, and places limits on rehearsal hours, media promotion and publicity.
- Guaranteed Paycheck: Equity requires most producers to post a bond to ensure payment; even if a show closes or a producer defaults, you still get paid and won't get stranded.

¹⁰⁸² <https://www.actorsequity.org/>

¹⁰⁸³ <https://www.sagaftra.org/>

¹⁰⁸⁴ <https://www.afm.org/>

¹⁰⁸⁵ <https://sdcweb.org/>

¹⁰⁸⁶ Il en existe un pendant britannique : <https://www.equity.org.uk/>

- Audition Access: Equity has negotiated required auditions for principal and chorus performers. More than 1,300 audition notices are posted on Equity's website annually¹⁰⁸⁷. »

L'adhésion au syndicat permet donc de s'assurer de la perception d'une rémunération minimum lors d'une embauche ; d'être rémunéré lors des répétitions et des heures supplémentaires dont le volume ne peut dépasser les quotas fixés, et permet de cotiser à des complémentaires retraite et santé. Le fonctionnement est le suivant : Equity met en place un système de conventionnement avec des lieux de productions et de diffusion partenaires, qui s'engagent à respecter les conditions d'emploi fixées par le syndicat lorsqu'elles font appel à des artistes du spectacle¹⁰⁸⁸. Il existe donc des *Equity venues*, des lieux conventionnés qui obligent aux conditions fixées par le syndicat, et des *non-Equity venues*, structures non-partenaires et n'étant donc pas engagées à respecter de conditions particulières quant au salariat des artistes ou à leurs conditions de travail¹⁰⁸⁹. En miroir, il existe donc des *Equity actors*, comédiens syndiqués, et des *non-Equity actors* qui ne le sont pas. Cette dichotomie est particulièrement importante car les *Equity actors* ne sont pas autorisés à se produire dans des *non-Equity venues*. Il s'agit là du premier devoir de l'artiste : « Never rehearse or perform without a signed Equity contract. » Ce sont donc deux circuits de production et de diffusion qui prennent forme autour de syndicats : d'un côté, les artistes syndiqués bénéficiant des garanties prévues par Equity se produisant dans des lieux conventionnés ; de l'autre, les artistes non-syndiqués dont les conditions de rémunération et de travail ne sont pas garanties et qui se produisent dans des lieux non-conventionnés.

Il convient de préciser que l'adhésion au syndicat ne va pas de soi : trois procédures peuvent être mises en place pour obtenir son affiliation. La première consiste à être recruté sur contrat par une *Equity venue* sur une durée assez longue pour justifier d'une adhésion ; la seconde consiste en un transfert d'un autre syndicat auquel l'artiste aurait été préalablement affilié, et la troisième consiste en un capital de points ou *credits*

¹⁰⁸⁷ La présentation synthétique est consultable ici :

file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Equity%20At%20A%20Glance%202018%20web.pdf

¹⁰⁸⁸ Plusieurs types de conventions sont établies en fonction de la nature du lieu : jauge, missions, objectifs...

¹⁰⁸⁹ Le site Internet de la structure permet d'identifier les lieux et structures de production conventionnés : <https://askifitsequity.com/>

que les artistes accumulent afin de pouvoir intégrer *Equity*. Cette dernière solution est celle qu'il a été possible d'observer auprès des artistes en voie de professionnalisation rencontrés à New York comme à Los Angeles : les aspirants à la profession sont pour la plupart engagés dans l'EMC Program, l'*Equity Membership Candidate*. Ils sont donc candidats à la syndicalisation, qu'ils obtiennent lorsqu'ils parviennent à totaliser vingt-cinq points ou crédits. Un point correspond à une semaine de travail dans un lieu partenaire de l'EMC Program¹⁰⁹⁰ : il s'agit donc de décrocher des rôles dans un ou plusieurs de ces lieux jusqu'à justifier de vingt-cinq crédits, sachant que les semaines de travail n'ont pas à être consécutives ni effectuées sur une temporalité précise. Une fois ce capital de points atteint, l'accès au syndicat est encore conditionné par l'acquittement d'un droit d'entrée d'un montant de 1700 dollars, que l'artiste peut régler en mobilisant ses ressources propres ou en faisant ponctionner un pourcentage de sa rémunération durant ses semaines de travail menées dans le cadre de l'EMC Program. Une fois qu'il rencontre l'ensemble de ces conditions, le comédien peut ainsi obtenir son *Equity Card*, sa carte de membre, qui atteste de son affiliation. L'adhésion n'est pas révocable si l'activité de l'artiste se fait moindre dans le temps : il peut conserver sa carte tant qu'il s'acquitte des frais de renouvellement d'adhésion, soit 88 dollars tous les six mois.

C'est à cet endroit que nous semble apparaître le pendant américain du clivage amateur / professionnel, en la forme d'un cloisonnement *non-union / union*. L'appartenance à l'une de ces instances semble faire office de statut au même titre que l'intermittence, et constitue comme elle un élément légitimant, attestant de la professionnalité de l'artiste. Elle se repère effectivement dans les critères définitoires de l'amateur : « Amateur usually means like non-professional, that you're not... Here it usually means non-union, you're not part of the union like SAG (...) or Equity which is for stage », comme l'indique Jared [*pro / rock / 27*]. Elle se repère également à l'annonce du métier « I'm an Equity actor », comme le précise June [*transi entrant / théâtre / 22*], devenant le miroir du « je suis musicien intermittent » ; elle génère enfin la frustration de celles et ceux qui peinent à rassembler les crédits nécessaires à la première affiliation et souffrent de la déqualification que leur non-syndicalisation entraîne « having to be part

¹⁰⁹⁰ La liste est consultable ici : <https://cdn.actorsequity.org/docs/EMC%20Theatres.pdf>

of a union to be seen as professional is lame ! » regrette *Marlon* [*transi entrant / théâtre / 20*].

La course aux cachets observée sur les scènes finistériennes a donc un écho sur les scènes américaines en la forme d'une course aux crédits, d'autant que l'appartenance à l'une de ces structures syndicales ne confère pas seulement un cadre rémunérateur : il s'agit aussi pour les comédiens d'avoir des accès privilégiés aux auditions. *Elijah* [*transi entrant / rock / 24*] raconte que les auditions prennent toujours la même forme : un jury dans une salle recevant les aspirants comédiens ou musiciens, des candidats attendant dans une salle annexe, voire faisant la queue dans la rue lorsque le rôle ou le poste proposé suscite un engouement important dans la scène locale. Les auditions étant annoncées publiquement, il arrive que des foules impressionnantes se déplacent pour tenter leur chance¹⁰⁹¹ alors-même que l'équipe de production n'a prévu qu'une journée d'audition. Il est donc parfois matériellement impossible pour les jurés de recevoir chaque artiste s'étant présenté sur le lieu de l'audition. C'est là que se joue l'autre intérêt majeur des *unions* : la présentation de la carte de membre permet de « skip the line », et d'être prioritairement auditionné par le jury. Ainsi, à l'ouverture des auditions le matin, le jury reçoit en premier tous les artistes présents étant membre de l'un de ces syndicats ; les non-membres seront reçus à leur suite par ordre d'arrivée sur les lieux du casting, si et seulement si le jury a encore le temps de recevoir des candidats par la suite. Si des artistes syndiqués arrivent en cours de journée, ils sont également reçus en priorité. Il peut donc arriver que des comédiens non (encore) membres d'Equity ou SAG¹⁰⁹² attendent des journées entières que leur tour arrive... avant d'être congédiés sans avoir pu faire montre de leurs compétences, trop d'artistes syndiqués s'étant présentés ce jour-là.

¹⁰⁹¹ Voir Greenberg, Kimberly F. « 8 Realities Of Auditioning In NYC », *Theatrenerds*, 2017, consulté le 27 avril 2021, <https://theatrenerds.com/8-realities-auditioning-nyc/>

¹⁰⁹² Notons que les musiciens qui exercent par ailleurs une activité de production musicale sont le plus souvent syndiqué à la SAG, qui protège les droits d'auteur des artistes composant pour le cinéma, la publicité ou la télévision. *Levi* [*pro / rock / 46*] propose le détail suivant : « So here, there's a, another union called the Screen Actors Guild, and if you sing or perform with your voice in any way whether it's on, anything, that's on the television or in the movies, that's governed by the Screen Actors Guild. I'm also a vested member of the Screen Actors Guild because I'm... Some of my music is used in TV commercials or on television shows or... Some... Even if it's just singing in the background "ooh ooh" on a theme song in a movie, that's part of the Screen Actors Guild. »

Elle fait par ailleurs place à des mécanismes de contournements très similaires à ce qu'il a été possible de repérer en quatrième chapitre au sujet des dissimulations statutaires. S'il arrive en France qu'un artiste fasse en sorte de passer sous silence le fait qu'il ait « perdu le statut » intermittent pour ne pas risquer la dévaluation de ses rémunérations, il arrive aux États-Unis qu'un artiste dissimule à l'inverse son appartenance à Equity ou SAG¹⁰⁹³ lorsqu'un lieu de production ou de diffusion non-conventionné fait appel à ses services et qu'il souhaite s'investir dans le projet qui lui est proposé malgré le non-respect des garanties syndicales. Kayla [*amat / théâtre / 27*] explique :

« People usually use that to differentiate amateur and non-amateur which is not necessarily true. If I've lived in Minneapolis and I was a professional actor, it would actually be smart for me to not sign in Equity because there are so few Equity houses. Equity houses would be Broadway, obviously, off-Broadway sometimes...»

Le maillage territorial en termes de structures conventionnées est ainsi un point d'importance qui vient brouiller le clivage *union versus non-union* comme critère définitoire du clivage amateur *versus* professionnel : des villes comme New York ou Los Angeles disposent d'une variété de lieux conventionnés permettant aux artistes de se livrer à la démultiplication de l'activité obligatoire pour *ne faire que ça* ou presque, là où des territoires moins dotés en Equity *houses* ne permettent pas aux artistes de diversifier leurs engagements professionnels. Il arrive donc que des comédiens professionnels fassent le choix de ne pas adhérer à Equity puisque cela les priverait de trop d'opportunités d'emploi.

¹⁰⁹³ Pour le détail de l'évolution de SAG, le syndicat des acteurs de cinéma et de télévision, voir Soba, Joseph Armando. « La Screen Actors Guild face à la mondialisation et aux nouveaux médias (1950-2008) », *Revue française d'études américaines*, vol. 116, n° 2, 2008, pp.83-98.

« An amateur should be more willing to be impressed by the professional than eager to impress the professional... »

Amit Kalantri, *Wealth of Words*

Le cinquième chapitre a permis de proposer une typologie des formes de concurrences rapportées par les artistes finistériens. La dernière d'entre elle correspond à une supraconcurrence s'exerçant à l'échelle globale d'une scène musicale ou théâtrale, entre artistes investis dans une même esthétique. L'approche des logiques concurrentielles par la dimension sectorielle de l'activité semble particulièrement transposable aux scènes investiguées à New York puis à Los Angeles. Le premier exemple qui justifie cette transposition prend racine dans le panel amateur de la cohorte américaine, plus précisément dans le cas du théâtre. Danny L. Balfour et Ramya Ramanath définissent ainsi les différentes organisations théâtrales américaines :

« American theatre consists of a wide repertoire of theatres from commercial theatre organizations such as Broadway production companies and dinner theatres, to professional nonprofit theatres, amateur nonprofit theatre companies, and community-based theatres.¹⁰⁹⁴ »

La recherche au sein des scènes théâtrales de New York et de Los Angeles s'est donc portée sur les *amateur nonprofit theatre companies* et les *community-based theatres*¹⁰⁹⁵ afin de constituer le panel amateur de la cohorte américaine. Il a été possible d'investiguer en détails le fonctionnement d'une compagnie de community theatre à Brooklyn, installée au sous-sol d'une église désaffectée : il a été possible de rencontrer l'administrateur, de visiter le lieu, d'assister à la répétition générale puis à la première, de prendre part au catering et de mener deux entretiens auprès de comédiens investis dans cette troupe. « Community Theatre refers to theatre primarily produced by and for

¹⁰⁹⁴ Balfour, Danny L. et Ramya Ramanath. « Forging Theatre and Community: Challenges and Strategies for Serving Two Missions », *Public Voices*, Vol. XII, n° 1, p.47.

¹⁰⁹⁵ Les deux types de structures relèvent de la même structuration juridique à but non-lucratif, régies par l'article 501c3 du code des impôts américain. Voir Martel, Frédéric. *De la culture en Amérique, op. cit.*, p.446.

residents of a local or regional geographical area¹⁰⁹⁶ », indique l'association nationale dédiée, dans une approche assez similaire à la notion de scène mobilisée dans ce travail : unité de lieu et unité de répertoire fonctionnent ainsi à la faveur de productions pensées, dirigées, jouées, administrées, produites, promues par les habitants d'un quartier, d'une ville, d'une région, désignée sous le terme *community*. La compréhension de ce dernier n'est pas aisée :

« Parmi tous les ressorts de la société américaine, la notion de « communauté » est probablement l'une des plus difficile à comprendre. À l'origine du mot, il y a pourtant une chose toute simple : se réunir et vouloir faire quelque chose pour aider les « siens ». Le mot, d'un usage constant aux États-Unis, renvoie à une dimension géographique et on parle alors des “communautés” comme on parlerait des villes, des villages et même d'un quartier précis ; d'autres fois, il renvoie aux personnes qui vivent dans ces lieux, et il indique alors un lien d'appartenance ethnique ou religieuse (...). Dans la plupart des cas, il renvoie à l'endroit où l'on vit avec les gens qui partagent la même existence. Une collectivité et parfois une collectivité locale.¹⁰⁹⁷ »

Au premier regard, cette troupe de *community theatre* semblait fonctionner sur le même modèle que les groupements de théâtre amateur étudiés sur la scène finistérienne : un collectif constitué d'amateurs de théâtre provenant d'une même localisation, qui se structurent de manière à présenter des pièces à un public le plus souvent issu du même périmètre géographique, faisant éventuellement appel à un professionnel pour les accompagner à la mise en scène.

Dans l'instant, la divergence entre ces espaces de pratique américains et les troupes amateurs finistériennes n'était pas visible. Elle est pourtant fondamentale : les comédiens amateurs passent par un processus de sélection pour pouvoir jouer dans le spectacle de *community theatre*. Là où les comédiens finistériens s'inscrivent librement pour rejoindre une troupe et doivent seulement s'acquitter des frais d'adhésion à l'association et, le cas échéant, de la cotisation permettant de rémunérer le metteur en scène et de veiller au bon fonctionnement de la structure, aux États-Unis, il faut passer

¹⁰⁹⁶ Selon le site de l'American Association for Community Theatre : <https://aact.org/aacts-mission-purpose>

¹⁰⁹⁷ Martel, Frédéric. *De la culture en Amérique*, op. cit., p.610. Voir également à ce sujet Conrad, Cecil et Jean-Philippe Durant. *L'anglais pour la diffusion internationale du spectacle. Direction et gestion d'une entreprise culturelle*, Paris : Weka, 2010, 224p.

une audition pour pouvoir jouer en amateur dans une pièce de community theatre. Joyce [pro / théâtre / 39] se souvient :

« There was a community theatre by my appartement in Minneapolis. One day I drove by, saw a sign about an upcoming play, went in, sang, and got cast as a pig. I was 12. »

Les réseaux sociaux numériques ont permis de suivre l'actualité tant de la troupe rencontrée à Brooklyn que des comédiens rencontrés lors du spectacle proposé. La troupe était bien une collectivité éphémère : le *run* de la pièce a duré quatre semaines pendant lesquelles le spectacle était joué trois fois par semaine (sans qu'aucun artiste ne perçoive de rémunération, étant des *non-equity actors* se produisant dans une *non-equity house*). Ces quatre semaines passées, chacun a repris son chemin : les comédiens ont postulé pour d'autres pièces montées par d'autres lieux de community theatre ; la troupe (ou plutôt ses administrateurs) ont décidé de monter une nouvelle pièce et ont fait passer des auditions afin de sélectionner ce nouveau plateau artistique. Il a été possible de consulter le casting : seuls quatre artistes rencontrés lors de la première du spectacle font partie de la nouvelle aventure¹⁰⁹⁸.

Les entretiens ont par la suite révélé que ces espaces de community theatre avaient valeur de lieux de formation : les apprentis comédiens y participent afin de se construire leur CV d'artiste en attendant d'être suffisamment identifié par un réseau professionnel pour prétendre aux rôles et contrats prévus par *Equity*. Ce faisant, la notion même de community est quelque peu malmenée, car les comédiens n'hésitent pas à rompre l'unité géographique qu'elle suppose pour un rôle ou une pièce qui leur plaît, quand bien même celle-ci serait montée de l'autre côté de la ville. Ainsi, si nous avons rencontré Marlon [transi entrant / théâtre / 20] au sein de cette troupe de Brooklyn où il vit par ailleurs, il a par la suite été sélectionné pour prendre part à une pièce montée à Harlem. Les community theatre sont donc des espaces mobiles, où seuls le lieu et l'équipe administrative sont fixes ; ils ont un nom et une identité juridique, mais seule cette forme est immuable : celles et ceux qui la font vivre vont et viennent. Ce faisant, une logique

¹⁰⁹⁸ Pour un aperçu des représentations sociales liées au community theatre, voir Pullman, Anna. « The Crucial Role of Community Theatre », *MD Theatre Guide*, 13 juin 2012, consulté le 27 avril 2021, <https://mdtheatreguide.com/2012/06/the-crucial-role-of-community-theater/>

concurrentielle s'engage dès le départ y compris au sein des groupements (éphémères) amateurs.

Trois autres indices tendent à mettre l'accent sur une concurrence globale, à commencer par la précarité dénoncée par les artistes bénéficiant d'une très forte popularité à l'échelle internationale. Les albums de Levi [*pro / rock / 46*] et de Daryl [*pro / rock / 52*] se vendent par millions ; ils participent tous deux à des tournées mondiales et œuvrent dans de prestigieux studios d'Hollywood et de Pasadena, entre projets produits, projets menés en *lead* et projets investis en *side*. Pourtant, l'un comme l'autre racontent une concurrence permanente dont une conclusion hâtive aurait pu les imaginer exempt :

« I think any time you're in a position where you do something to support yourself and your family, that other people are willing to do for free, there's going to be a competition. »

Malgré la profusion des opportunités d'emploi et les montants relativement importants perçus au titre des concerts, le sentiment de concurrence et d'insécurité matérielle est éminemment prégnant. Le second indice concerne les appartenances sectorielles. Nous avons noté en sixième chapitre qu'il avait parfois été extrêmement délicat de déterminer la scène d'appartenance de certains artistes rencontrés en Finistère, en raison de leurs multiples projets répondants parfois à des esthétiques différentes ou en raison de la fusion des genres. Cette démultiplication esthétique et disciplinaire de l'activité est fortement plus marquée sur les scènes new-yorkaise et anglaise : au creux de la cohorte américaine, un artiste sur deux décline sa profession ou son projet de profession autour de deux disciplines, associant le plus souvent la musique et le théâtre. April [*pro / rock / 32*] explique : « a way to survive in this industry is to have many different ways to expressing yourself. » La concurrence s'incarne donc également sur le plan sectoriel, y compris dans les niches artistiques. Dylan [*pro / rock / 44*], français installé à New York, raconte :

« (...) à New York, c'est que la concurrence est telle que y' a vraiment dans chaque... (...) moi je fais dans la contrebasse jazz, c'est donc déjà assez limité. C'est restreint quand même. Mais même dans ça, y' aura non pas un musicien, mais y' aura plein, qui présentent ce qui est fait de meilleur, de meilleur au monde ! »

Elle s'exerce enfin sur le plan géographique, aux échelles régionale, nationale voire internationale, l'attractivité des villes comme New York et Los Angeles où l'on

vient « tenter sa chance » s'additionnant à la renommée des formations musicales et théâtrales¹⁰⁹⁹ dispensées en ces lieux. Hayden [*pro / rock / 33*] explique :

« (...) en plus t'as tous les groupes qui sont un peu en périphérie, à Boston qui viennent. Pour eux c'est important de venir jouer ici, donc il y a énormément de monde, donc c'est pas facile. »

À son tour, Nolan [*pro / rock / 34*] confirme :

« Ici c'est surtout avec les étudiants, les étudiants qui viennent des autres pays et qui viennent étudier ici. Et ils veulent jouer, ils veulent avoir de l'expérience, ils vont jouer gratuitement ou vraiment pas cher quoi. Y 'a pas vraiment d'amateurs. C'est pas vraiment le problème ici. Les étudiants de "Newschool"¹¹⁰⁰, de l'université.....Ils cherchent à trouver des gigs. Ça casse le marché et il y en a de plus en plus, c'est l'offre et la demande, y 'a trop de demande. »

Ces derniers témoignages provenant de la cohorte ayant opéré une mobilité géographique, permettent donc de poser un regard sur la « compétition féroce et atroce », selon le mot de Lewis [*pro / rock / 35*] ressentie par les artistes. Ils permettent aussi d'illustrer la concurrence internationale venue d'autres scènes, convergeant vers New York ou Los Angeles : sur les onze artistes français rencontrés outre-Atlantique, ils sont neuf à avoir fait le voyage pour étudier dans une école de musique ou de théâtre américaine.

L'enjeu des mobilités internationales

« The amateur avoids discomfort. The pro leans in. »

Maxime Lagacé

L'un des principaux enjeux des mobilités internationales a semblé résider dans les divergences de représentations sociales. Si l'amateur semble défini de manière plus péjorative aux États-Unis, l'accès au qualificatif « professionnel » ou « artiste » semble plus souple. Rares sont les témoignages ayant précisé que la professionnalité s'estimait à

¹⁰⁹⁹ Citons par exemple la Juilliard School à New York : <https://www.juilliard.edu/> ou 3.2.1 Acting Studios à Los Angeles : y' aura non pas un musicien mais y' aura plein qui présentent ce qui est fait de meilleur, de meilleur au monde.

¹¹⁰⁰ <https://www.newschool.edu/jazz/>

l'aune du fait d'*en vivre*, par exemple. La professionnalité semble commencer plus tôt dans la trajectoire artistique qu'elle ne l'est en France bien qu'étant toujours articulée sur la rémunération.

Déplacements des représentations sociales

« You are trying to lure us into revealing information you're not entitled to? With chocolate and wine? Are you amateurs? »

Moira J. Moore, *Heroes at Odds*

Il ne s'agit pas outre-Atlantique de *ne faire que ça* pour s'identifier ou être identifié comme professionnel, mais d'*être payé pour ça*. Le propos de Jenna [amat / rock / 34] résume à la fois la dimension économique et les critères définitoires complémentaires évoqués plus haut :

« Amateur means that you don't get paid for doing it. Let's say you're doing community theatre like in a basement, or... In, I dunno, someone's appartement for nothing, that would be considered amateurism. The literal definition is, if you make any money doing it, you're professional. Some people say you have to make a certain amount of money a year, to be a professional, some people say you have to be part of a union...»

Rappelons la définition du terme amateur donnée par Alec [pro / théâtre / 54] : « someone who is not paid, in any way shape or form ». En miroir, la définition du professionnel semble corrélée à la perception d'une rémunération indépendamment du montant, de la nature ou de la fréquence de celle-ci, quoique les lignes soient *a priori* aussi mobiles qu'en France selon les interprètes rencontrés. C'est néanmoins à l'échelle de la cohorte ayant fait l'expérience d'une mobilité franco-américaine que les enjeux représentationnels se sont avérés être les plus frappants. Leurs témoignages ont ceci de précieux qu'ils expérimentent les scènes américaines depuis plusieurs années, là où n'avions que quelques semaines à passer de part et d'autre des États-Unis. C'est à ce titre que nous mobilisons les données issues de leurs entretiens, pensés comme des éclairages confirmatifs des conclusions tirées ci-dessus.

Ainsi, lorsque la question de la divergence amateur / professionnel est posée à Ava [pro / rock / 38], elle répond :

« Eh ben ça dépend dans quel pays t'habite. En France, c'est un intermittent, ce qui ne veut pas dire que c'est forcément un bon musicien. C'est souvent un problème, mais ça peut être un bon businessman. (...) Aux États-Unis la vie est tellement dure et tout est tellement cher que tu peux être extrêmement connu et ne pas avoir d'argent et devoir travailler à côté. Ça étonne souvent les Français qui pensent que les stars ont forcément de l'argent mais c'est pas forcément vrai. Tout le monde est obligé d'avoir une activité c'est à dire que même si on a une bonne tournée on revient par exemple avec 10 000 dollars, le loyer c'est entre 2 000 et 3 000 dollars pour un appartement, la sécurité sociale, ton machin... En fait l'argent de ta tournée ça va durer un mois, un mois et demi, deux mois trois mois max et euh... On est obligé, souvent tout le monde enseigne, donne des masters class. T'as un autre travail à côté alimentaire quoi. Par contre la différence avec la France c'est qu'ici quand on te demande ce que tu fais dans la vie tu vas dire que tu es artiste ou musicien.....tout le monde sait que c'est un travail de merde pour manger. La vie est comme ça ici. En France, si tu dis que tu as un travail à côté en étant musicien, c'est que t'es un mauvais musicien pas intermittent. C'est un gros problème pour moi ça. À New York tout le monde enseigne, tout le monde est photographe, tout le monde a plein de boulots. »

Au-delà du qualificatif professionnel, le mot d'Ava met également en avant le qualificatif artiste. Rappelons qu'au sein de la cohorte française, seuls 38% des amateurs s'identifient comme tel. L'attribution du terme est beaucoup plus aisée outre-Atlantique, puisque tous les artistes rencontrés indépendamment de leur statut de pratique reconnaissent l'attribution du terme artiste comme un possible, non seulement pour eux-mêmes mais aussi pour les amateurs le cas échéant. Il s'agit d'avoir un *instinct*, un *but*, un *engagement* dans l'activité pour se voir apposer le terme, indépendamment du fait d'*en vivre exclusivement* ou non.

Notre grille de classification selon laquelle l'amateur est celui qui ne vit pas exclusivement de sa pratique artistique et le professionnel celui qui en vit exclusivement s'est donc trouvée malmenée lors de l'étude de terrain comparatif, et avec elle nos objectifs en termes de nombres d'entretiens à collecter. Celles et ceux *qui ne vivent que de ça* sont très difficiles à trouver, et nous devons l'équilibre des catégories composant la cohorte américaine aux impressionnants réseaux mobilisés par Levi [pro / rock / 46] et Daryl [pro / rock / 44], tous deux produisant les albums d'artistes de renommée internationale. Toutefois, comme l'indique parfaitement la démonstration d'Ava, même les réseaux les plus formalisés sont en proie à de sévères difficultés économiques. À titre

d'exemple, Ethan [*pro / rock / 36*] est un *side* musicien de Beyoncé. Il réalise toutefois plus de 260 concerts à l'année dont la moitié dans des dispositifs d'*entertainment* pour pouvoir s'acquitter de son loyer new-yorkais. Caleb [*pro / rock / 44*] connaît bien la France, et se souvient des concerts qu'il y a donné lors de ses tournées aux côtés d'Iggy Pop, dont il est également l'un des *side* les plus réguliers. Levi travaille pour Blondie et Paramore ; Daryl pour Courtney Love, R.E.M et Ryan Adams ; Alec a joué dans les blockbusters *Interstellar*, *Taken 3* et apparaît fréquemment dans la série NCIS¹¹⁰¹. Tous citent l'instabilité économique comme la plus grande difficulté à laquelle ils font face. Qui plus est, leur classification dans la catégorie professionnelle de la cohorte ne tient que parce que nous avons considéré l'enseignement et la production musicale comme des composantes de la professionnalité de part et d'autre de l'Atlantique.

L'exercice d'un *footsoldier job* venant compléter les revenus perçus au titre des *star job* et *guardian job* semble toutefois être une norme bien plus répandue que l'accession à des postes de *side* ou *guest* tels que décrits dans les lignes précédentes. En apposant notre grille d'analyse aux scènes musicales et théâtrales de New York et Los Angeles, nous avons ainsi classé dans la catégorie amateur des artistes présentant des profils extrêmement divergents dont les conditions de pratique (en termes de jauges, de publication d'albums, de volume horaire hebdomadaire ou de fréquence d'apparitions scéniques) sont finalement plus proches de ce qui a été observé en France au sein de la cohorte professionnelle qu'au sein de la catégorie équivalente. *Ne vivre que de ça* outre-Atlantique implique dès lors soit une inscription sur les scènes internationales, à l'image des artistes rencontrés dans les studios de musique et de cinéma hollywoodiens, ou un recours intensif à des *survival jobs* opéré au sein même du secteur artistique, à l'image des concerts d'*entertainment* ou d'un fort taux d'enseignement.

Cette prédominance de l'organisation tripartite entre les emplois fait que la professionnalité n'est pas réduite au seul critère économique de la subsistance. Elle semble intégrée à l'ethos musicien ou comédien tel qu'il se construit aux États-Unis, de la même manière que Jérémie Sinigaglia a pu montrer que la précarité et l'intermittence

¹¹⁰¹ Nous partageons ces informations pouvant trahir l'anonymat des enquêtés avec leur accord préalable.

faisaient office de marqueur d'appartenance à une communauté artistique. Lewis [*pro / rock / 35*] apprécie cette plus grande liberté d'identification aux professions artistiques :

« Euh, alors les, il y a beaucoup moins de cloisons aux États-Unis. Les gens peuvent avoir plusieurs boulots, euh, les gens peuvent avoir un boulot passion, et puis euh, un boulot qui leur permette de vivre cette passion, alors c'est vraiment beaucoup plus souple à ce niveau-là. Il y a beaucoup moins de cases. Ce qui est assez chouette et ça se voit même d'un point de vue administratif (...) [permettant] d'avoir des réponses solides sur qui on est, où on doit aller (...) »

Rappelons le quatrième chapitre et l'histoire de Margot [*transi sortant / théâtre / 34*] et Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*]. Après plusieurs années de recours à l'intermittence du spectacle, l'un comme l'autre ont entrepris des processus de reconversion professionnelle : professeure des écoles pour l'une, charpentier pour l'autre. Tous deux continuant à se produire sur leurs scènes respectives, nous avons évoqué avec eux la question de la légitimité et de la bascule métier / loisir, au vu de la puissance de cooptation du statut intermittent. Margot raconte :

« Ah ouais ! Ah j'm'étais dit, si j'deviens prof j'suis plus artiste, ça c'est la France quoi ! J'étais aux USA à un moment, parce que j'ai fait une école internationale donc avec des gens qui voilà, donc j'ai été aux USA parce que j'avais une amie là-bas, comédienne, et ils font tous plein de trucs quoi ! Et t'es pas, si t'es artiste, t'es artiste, c'est pas parce que tu, pendant un an, ou pendant 6 mois, tu fais autre chose, voilà, ici pas du tout quoi ! »

Sa découverte de la scène théâtrale américaine et de ses modes de fonctionnement lui ont permis de moins souffrir de la perte du statut, ayant observé qu'elle serait tout à fait considérée comme professionnelle en un autre pays d'exercice, même en enseignant à temps partiel. Même écho du côté de Corentin, qui a vécu quelques mois au Canada et a fait plusieurs excursions aux États-Unis :

« Y'a pour moi la pratique et la profession. Mais les musiciens qu'j'ai vus aux USA ou au Canada, ils se considèrent musiciens professionnels mais ils ont un autre boulot à côté. (...) Alors que 90% de leur revenus, c'est d'être... (...) En France, c'est trop cloisonné quelque part, et je l'sens bien. J'suis pas mal en questionnement depuis qu'j'suis parti au Canada avec ça. »

Par-delà ses questionnements sur la professionnalité de l'activité artistique, le séjour de Corentin a également eu un impact sur sa perception de la dichotomie métier *versus* loisir. En analysant avec lui sa reconversion professionnelle, nous en étions venue

à lui demander s'il envisageait sa pratique actuelle comme un loisir retrouvé, selon le déroulé prévu par les guides d'entretien :

« Non ! Pas du tout. Je n'aurais pas été au Canada, je t'aurais dit ça. Euh, le fait d'avoir vécu un an au Canada, d'avoir travaillé beaucoup avec des musiciens professionnels là-bas, d'avoir vu comment ils fonctionnaient, comment c'était la vie d'artiste là-bas, pour moi c'est deux activités complémentaires, je... Je suis, dans ma tête, toujours musicien professionnel. Musicien professionnel et charpentier. C'est pour moi, y'a pas l'un et l'autre, c'est l'ensemble, voilà, c'est... Si j'dois partir en tournée bah j'partirai en tournée, j'continue les concerts, j'continue les répétitions, j'ai trouvé une boîte qui est super pour ça, qui m'soutient bien là-dessus. Pour moi, c'est pas du tout antinomique. Euh... C'est un peu les deux, je pense que si j'avais pas été au Québec, euh, déjà j'aurais pas fait forcément ce choix-là, ça a permis d'prendre du recul sur ma profession... »

Les deux exemples montrent bien l'enjeu qui réside dans l'entreprise de mobilités internationales en termes représentationnels : les divergences dans les façons de faire et de dire la musique et le théâtre sont de taille à être agissantes sur les représentations de soi en tant qu'artiste ; en tant que professionnel ; en tant que comédien ou en tant que musicien.

Déplacements des pratiques musicales et théâtrales

« The biggest criminals that I have met in life are working for the government. They make mass murderers look like amateurs. »

Steven Magee

Ces séjours entrepris peuvent ainsi expliquer la variété des réponses collectées en cours de la première étape de ce travail : les enjeux réputationnels et représentationnels peuvent être fortement teintés par des schémas de pensée venus d'ailleurs. La plus forte propension de certains artistes professionnels à reconnaître la compétence des amateurs et à leur attribuer sans l'ombre d'un doute le qualificatif d'artiste pourrait par exemple être le reflet d'une expérience menée à l'étranger et de l'observation d'un système similaire à celui qui régit les scènes américaines, où l'immense majorité des artistes, même insérés dans des réseaux solides, recourent temporairement ou régulièrement à des *footsoldier jobs*. À l'échelle du panel français, ils sont dix-huit artistes à dire avoir

envisagé ou entrepris un séjour à l'étranger, soit de manière temporaire dans le cadre d'une tournée, soit de manière plus pérenne à l'occasion d'un déménagement et d'une carrière menée hors de France. Outre cette forte représentation des projets de mobilité internationale, ces dix-huit artistes font état de motivations et de destinations variées. Laura [*transi entrant / théâtre / 26*] envisage un séjour de formation :

« Bah, si tout marche bien, j'aimerais bien aller m'former au Royaume-Uni en fait, parce que j'trouve que les, ils ont une vision totalement différente de l'enseignement du théâtre qui est beaucoup plus ouverte, qui est plus totale aussi, j'dirais, avec la fonction du corps, la voix, j'trouve qu'ils ont, 'fin, ils ont une inventivité aussi qui est beaucoup plus ouverte, des fois qu'en France, et du coup j'aimerais vraiment aller m'former là-bas ouais. »

Lionel [*pro / rock / 26*] envisage l'Angleterre pour poursuivre sa carrière musicale si celle-ci venait à être interrompue en France :

« Ouais ouais ouais, carrément, en Angleterre en particulier parce que j'ai eu des plans et des contacts là-bas, j'ai tourné là-bas l'été dernier, et puis c'est un peu une expérience que je vais refaire, après faire carrière, tu veux dire, complètement déplacer le projet là-bas ? C'est une idée, c'est une des hypothèses possibles si jamais l'intermittence s'arrêtait en France, par exemple, tu vois. (...) le rapport au public n'est pas le même, donc le live est de meilleure qualité je trouve, mais les conditions de vie sont plus compliquées. »

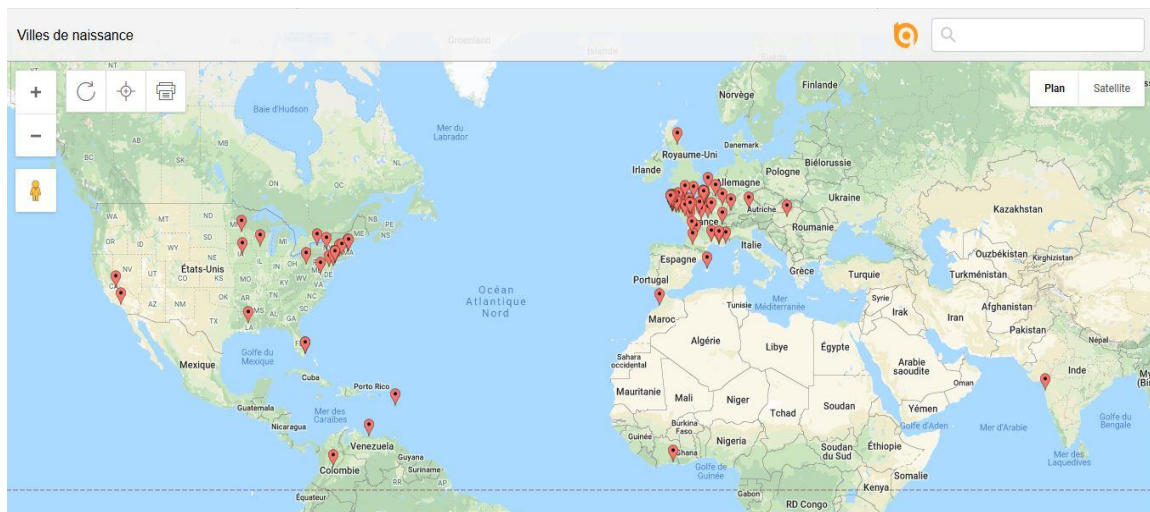
À l'inverse, Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] est choqué des conditions de travail des artistes outre-Atlantique :

« Ah non, non non parce qu'on est déjà allés jouer ailleurs (...) mais quand je vois, j'ai plein de potes zikos qui sont ailleurs, dans plein de pays, au Québec, aux Pays-Bas, en Angleterre, on est quand même vachement bien ici quoi. On a un statut qui est cool, faut le dire hein, même si c'est compliqué. (...) Mais on est quand même assez protégés par rapport à d'autres pays quoi. Les USA, c'est n'importe quoi, les mecs ils jouent dans des rades, c'est des tueurs, ils jouent dans des rades devant 3 personnes, ils sont payés une misère, ils jouent au chapeau, 'fin voilà. »

Que la mobilité attire ou rebute, elle fait ainsi très clairement bouger les lignes représentationnelles : elle permet de prendre du recul sur sa propre situation, sur les plans artistiques, économiques et identitaires ; elle donne des perspectives complémentaires lorsqu'il s'agit d'opérer un arbitrage entre rémunération monétaire et rémunération psychologique. Les dix-huit artistes impliqués de près ou de loin dans des séjours à l'étranger mentionnent des destinations variées : les États-Unis, le Canada et l'Angleterre reviennent le plus souvent, mais l'on trouve aussi l'Allemagne, l'Irlande, la Turquie,

l'Argentine, la Suisse, la Suède, le Luxembourg et l'Espagne, soit autant de potentielles constructions nationales pouvant donner à voir et à penser ses pratiques et ses représentations de la musique ou du théâtre. Pour achever cette démonstration, il a semblé pertinent de faire appel à l'une des données sociodémographiques collectées au cours de l'enquête de terrain. Nous avons donc mené un total de cent-quarante-deux entretiens sur onze localités différentes : six en Finistère, deux aux États-Unis, et trois incursions en-dehors des schémas prévus (Lorient, Paris et San Francisco).

La carte des lieux de naissance des enquêtés fait apparaître sept fois plus de localités, réparties comme suit :



Sur cent-quarante deux rencontres avec des comédiens et des musiciens en onze lieux différents, il a été possible de recenser soixante-treize villes de naissance et cinquante-deux villes de résidence, dont dix dans des pays que nous n'avons pas visités.

Ce terrain comparatif aura ainsi servi une triple finalité. Il aura permis de conclure à des constructions supranationales concernant les pratiques musicales et théâtrales : la revendication délicate de l'amatorat, la démultiplication de l'activité artistique et la prégnance de la précarité économique des nébuleuses professionnelles. Il aura également permis de mettre en lumière des pratiques nationales et des déplacements de frontières concurrentielles qui mettent à distance le clivage amateur / professionnel, qui ne rencontre que peu d'écho outre-Atlantique. Les scènes américaines semblent trop concurrentielles par essence pour que les débats s'articulent autour d'une seule et même

figure de pratique artistique. Il aura surtout permis de mesurer toute la puissance des enjeux représentationnels, illustrant comment l'expérience d'un voyage même court peut agir sur la (dé)construction des référentiels et participer du sentiment de légitimité des artistes.

Il semble toutefois que ces mobilités ne soient pas des plus aisées à entreprendre sur le plan administratif, en dépit de l'existence de dispositifs spécialisés¹¹⁰², et au risque énoncé par Gilles Cailleau : « la mobilité n'est pas à gagner, il faut plutôt ne pas la perdre¹¹⁰³ ». Richard [*pro / théâtre / 39*] plaisante :

« (...) j'suis allé travailler un an à Londres sur un spectacle, euh, et donc c'était très compliqué le système, là, de feuillet. Ah bah c'était l'horreur, donc du coup je l'avais plus, 'fin bon, c'était vraiment très compliqué. Je sais plus, y'a le, y'a l'espèce de feuillet là, c'est comme dans Astérix, le laissez-passer A38, c'est le, ça a un nom, c'est pas que par rapport à l'Angleterre hein, c'est un truc Européen (...) Ah bah là ça coupe l'envie hein, et pourtant j'ai bossé pas que à Londres, j'ai bossé aussi au Luxembourg, la question s'est posée aussi (...) »

Au sein du corpus ayant fait l'expérience de la mobilité franco-américaine, la lourdeur du système administratif français a également été fortement décriée. Jason [*pro / rock / 37*] explique :

« Ah, c'est sûr que, ah, ici c'est un peu comme une profession libérale. T'es en profession libérale, donc tu fais un concert, tu fais une facture, et après en fin d'année, tu paies ta feuille d'impôts et tu ne discutes pas. Donc, ça c'est sûr, c'est beaucoup, c'est fluide quoi. Il y a une fluidité et une facilité de faire des trucs, et donc ben voilà, je pense que c'est ça le truc. Et tu, et tu fais, encore une fois, un concert en France, imagine en France, je vais faire des concerts avec des musiciens de différents pays, alors là laisse tomber quoi, laisse tomber. Il faut des visas il faut des trucs, laisse tomber. Je vais faire une entourloupe de facture, de bidule, et au final, au final personne n'y gagne quoi. »

Même expérience pour Lewis [*pro / rock / 35*] :

« Quand j'étais en France et que j'étais étudiant, je donnais des concerts, j'enseignais, j'enregistrais, et je faisais de la musique. J'arrangeais de la musique aussi. Et je crois qu'il y avait 4 caisses de retraite auxquelles il aurait fallu que je souscrive, et c'était pas possible. Parce que les frais d'URSSAF étaient assassins pour quelqu'un qui comme moi était toujours étudiant. J'ai décidé de tout faire au black. Alors qu'ici, on peut en fait tout déclarer, tout ce qu'on gagne sur une même

¹¹⁰² Voir notamment <https://www.lebureauexport.fr/> et <https://www.spectacle-vivant-bretagne.fr/developpement-international-des-structures-artistiques-de-bretagne/>

¹¹⁰³ Cailleau, Gilles. « En découdre avec la mobilité artistique », *L'Observatoire*, vol. 38, n° 1, 2011, pp.60-64.

feuille de déclaration, sans se poser de souci. C'est plus du black à ce moment-là. On déclare ses revenus, peu importe les revenus, on les déclare. »

Il pourrait dès lors être opportun de réfléchir plus avant à des dispositifs administratifs¹¹⁰⁴ et organisationnels pouvant faciliter les mobilités entre scènes musicales et théâtrales de différents pays par le biais de l'unité de répertoire, au nom de l'« épanouissement professionnel¹¹⁰⁵ » qu'elles représentent pour les artistes. Leur intérêt se nicherait dans leur ouverture à d'autres typologies de pratiques que celles de la nébuleuse professionnelle : les dispositifs existants, quel que soit le type de soutien à la mobilité internationale apporté, sont réservés aux artistes professionnels. Par-delà les enjeux définitoires, les mobilités sont aussi pourvoyeuses de sens quant au propos artistique, entre découverte d'autres méthodes de travail, d'autres références et réflexion quant à la diffusion de ses productions dans un contexte culturel différent¹¹⁰⁶. Il s'agirait donc d'incarner au mieux ce titre d'un article de Loïc Riom : « *we're very local, but we have international standards*¹¹⁰⁷ ».

¹¹⁰⁴ Voir sur les enjeux de rémunération : St-Onge, Sylvie, *et al.* « Gérer la rémunération dans un contexte de mobilité internationale : l'art de jongler avec différentes perspectives », *Gestion*, vol. 27, n° 1, 2002, pp.41-55.

¹¹⁰⁵ Sinigaglia, Jérémy. « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant », *Culture études*, vol. 4, n° 4, 2013, p.8.

¹¹⁰⁶ Moghadam, Amin. « Ghazel : l'artiste mobile, l'art de la mobilité », *Hommes & migrations*, n°1312, 2015, pp.91-97.

¹¹⁰⁷ Riom, Loïc. « “We’re Very Local, but We Have International Standards”: Indie Rock’s Dissemination and Appropriation by Six Swiss Bands », *Volume !*, vol. 14, n° 1, 2017, pp.51-63.

Chapitre 9 : Des constructions sectorielles

Les manifestations du répertoire

« Le philosophe est l'amateur de la sagesse et de la vérité : être sage, c'est éviter les fous et les méchants.
Le philosophe ne doit donc vivre qu'avec des philosophes. »

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*

Ce dernier chapitre nous ramène sur les scènes finistériennes. En complément des approches sociodémographiques et territoriales, il clôt ce travail en proposant une approche sectorielle fondée sur le poids des cultures disciplinaires et sur les façons dont elles agissent sur les nébuleuses amateur et professionnelle. Au cours du troisième chapitre, nous avons mentionné les travaux d'Isabelle Kauffmann et Loïc Lafargue, qui indiquaient que « l'idéologie propre » à la techno et au hip-hop conduisait à une « revendication de l'amateurisme¹¹⁰⁸ » plus forte. En étudiant les « modes d'organisation hétérogènes » des différents « domaines artistiques » investis par les amateurs en Haute-Savoie, Cécile Martin et Samuel Périgois ont conclu à des

« relations entre amateurs et professionnels (...) plus fluides dans le secteur des musiques actuelles (dans lequel la délimitation entre les univers amateur et professionnel est moins marquée), et plus contrastées dans d'autres domaines.¹¹⁰⁹ »

À l'endroit où les deux chapitres précédents apportaient des éclairages complémentaires et des facteurs explicatifs de la nébulosité des catégories observées, ce dernier chapitre indique que certains facteurs oblitérés par le clivage amateur / professionnel sont susceptibles de le surpasser : les pages qui suivent montrent en effet que sur des thématiques données, il y statistiquement plus de divergences entre un comédien et un musicien qu'entre un amateur et un professionnel, voire plus de divergences entre un musicien de fest-noz et un musicien de rock. Les objets qui clivent

¹¹⁰⁸ Kauffmann, Isabelle, et Loïc Lafargue de Grangeneuve. « Pluriactivité et amateurisme. Hip-hop et techno aux portes des mondes de l'art », *op. cit.*, p.149.

¹¹⁰⁹ Martin, Cécile, et Samuel Périgois. « Les pratiques artistiques en amateur en Haute-Savoie dans le domaine du spectacle vivant. Bilan et perspectives », *L'Observatoire, op. cit.*, pp.91-96.

les manières de faire et les manières de dire plus fortement que la partition amateur / professionnel sont la survenue d'un intérêt initial pour la musique ou le théâtre, les modalités de formation, de représentations scéniques et les finalités de la pratique artistique. Si les deux chapitres précédents sont exploratoires, celui-ci se veut comparatif : il est construit sur un panel équilibré entre les variables observées et repose donc sur des comparaisons statistiques, qui ancrent d'autant plus le poids des constructions sectorielles dans les expériences musicales et théâtrales.

S'intéresser : les manières d'advenir

« Un amateur ne prend plaisir à voir un tableau de Vernet que parce qu'il lui rappelle une série d'effets qu'il a observés lui-même ; et je tiens qu'il n'en peut connaître tout le mérite s'il n'a vu la mer et même s'il n'y a navigué. »

J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature*, 1814, p. 282.

« La prédominance écrasante de la famille dans la constitution de toute forme de capital humain est connue », commence Xavier Dupuis, convoquant les travaux de Pierre Bourdieu¹¹¹⁰ :

« (...) il y a processus d'héritage et même si la transmission est imparfaite, les enfants héritent dans bien des cas d'une partie importante des goûts de leurs parents ou sont, pour le moins, largement influencés, bien que parfois il puisse y avoir rejet du modèle familial.¹¹¹¹ »

Pierre-Emmanuel Sorignet ajoute les pairs et les écoles d'enseignements artistiques comme vecteurs de vocation chez les danseurs¹¹¹². Antoine Hennion s'attache quant à lui à énumérer les « prises et modes d'entrées » que sont « l'école, des lectures, la danse, le concert, la sociabilité » et à comprendre comment ces primes intérêts contribuent à façonner, dans leur diversité, des « représentations de la musique¹¹¹³ » elles aussi

¹¹¹⁰ Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

¹¹¹¹ Dupuis, Xavier. « Entreprises culturelles, consommateurs et pouvoirs publics face à la tarification. Stratégies et pratiques », *Les tarifs de la culture*, sous la direction de François Rouet, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2002, p.94.

¹¹¹² Sorignet, Pierre-Emmanuel. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, op. cit., pp.27-66

¹¹¹³ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, op. cit., p.121.

plurielles. C'est d'ailleurs à ce titre qu'il insiste sur le fait que l'écoute musicale est déjà une pratique en soi, et rejette l'idée d'une posture passive d'auditeur. D'abord parce que les deux contribuent à leur manière au marché de la musique, ensuite parce la musique ne nous parvient jamais toute faite, que l'on soit auditeur ou instrumentiste. Il s'agit dans les deux cas de l'interpréter, ce qui nécessite « une ouverture de l'être à ce qui vient du dehors » et interdit donc la notion de passivité : l'auditeur compare et juge, mais surtout il apprend. La musique ne devient puissante que parce qu'il a préalablement appris à la recevoir, qu'il a éduqué son oreille à force d'écoutes répétées comme d'aucuns éduquent leurs palais. Deux exemples sont mis en avant par lui pour prouver la dimension active de l'écoute de musique : celui des musiques dites « exotiques¹¹¹⁴ » qui laissent de marbre celui qui n'est pas préparé à les écouter, et celui du morceau pourtant si incontournable à nos yeux qui n'émeut pas celui ou celle avec qui nous souhaitons le partager :

« On n'aime pas directement une musique inconnue, contrairement aux romantiques élections affectives qu'on se réécrit après coup, une fois qu'on aime, autrement dit après que la musique est devenue son propre répondant à travers le goût de l'amateur qui la reconnaît. On aime la musique qu'on est prêt à aimer, que déjà on aime aimer.¹¹¹⁵ »

Ces lignes vont ainsi tâcher de décrire les facteurs déclenchants puis les conditions de l'accoutumance qui vont créer le goût de la musique ou du théâtre et potentiellement l'ériger en compétence, indépendamment de la nébuleuse d'évolution de l'artiste.

Musique *versus* théâtre : les rôles contraires de l'entourage

« I was a good amateur but only an average professional. I soon realized that there was a limit to how far I could rise in the music business, so I left the band and enrolled at New York University. »

Alan Greenspan

Le détail des éléments susceptibles de déclencher un intérêt pour l'une ou l'autre des disciplines observées indique une forte implication des proches¹¹¹⁶ à l'échelle de la

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p.39.

¹¹¹⁵ Hennion Antoine. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Éditions Métailié, 2007, pp. 205-253, <https://www.cairn.info/la-passion-musicale--9782864246329-page-205.htm>

¹¹¹⁶ Également repérée chez les plasticiens. Voir Patureau, Frédérique, et Jérémy Sinigaglia. *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2020, pp.57-97.

cohorte interrogée. Si les entretiens commençaient par la collecte des données sociodémographiques présentées au cours du septième chapitre et se poursuivaient avec une première question concernant l'âge de l'intérêt initial pour la musique ou le théâtre, ils se poursuivaient avec la question suivante : *comment cet intérêt s'est-il manifesté ?* Le choix d'une question ouverte était pour nous l'occasion de ne pas risquer l'enfermement dans les questions de transmission de capital culturel par le couple parental en laissant la possibilité à d'autres modes de socialisation artistique de se faire jour. Au creux de la cohorte, le rôle des parents semble toutefois prépondérant puisqu'il a été possible de recenser 20% d'inscriptions « de fait » dans un cours de musique ou de théâtre, sans que l'enfant n'en ait formulé le souhait. « On m'a inscrite au Conservatoire, j'avais quatre ans ! » raconte Gabrielle [*fest-noz / pro / 41*]. Nous avons repéré des cas de figure où les parents imposaient la discipline, l'esthétique et l'instrument devant être étudié par l'enfant, et d'autres où ils lui laissaient une part de choix : une inscription obligatoire à l'école de musique, par exemple, mais la possibilité de choisir l'instrument parmi l'offre de formation proposée par cette dernière. À l'échelle de la cohorte enquêtée, deux motifs semblent guider ces inscriptions imposées à des cours de musique ou de théâtre : la *réparation* ou l'*inculcation*. Il semble effectivement être parfois question pour le parent de réparer sa propre histoire, le père de Fabien [*amat / rock / 30*] ayant imposé à son fils de prendre des cours de guitare car lui-même n'a jamais eu la possibilité d'en suivre. La pratique musicale de Victoire [*transi entrant / rock / 32*] résonne comme une victoire gagnée à l'autel de la légitimité : « à la base pour ma mère, la musique, c'était pas pour nous ». Elle est finalement parvenue à déjouer « les barrières symboliques s'ajout[ant] aux difficultés économiques¹¹¹⁷ » et à « faire comme les autres », ces autres faisant dans son cas référence aux enfants issus de familles plus aisées¹¹¹⁸.

Pour d'autres, il peut s'agir d'une composante de l'éducation souhaitée pour ses enfants, les parents de Jacques [*amat / fest-noz / 60*] et de Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] souhaitant qu'ils « fasse[nt] quelque chose », et il arrive alors que la nature de l'activité importe alors peu : Jacques « est allé au bagad » parce qu'il s'agissait de la structure d'initiation musicale la plus proche de son domicile, et Marie a « choisi le

¹¹¹⁷ Saada, Serge. *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2018, p.7.

¹¹¹⁸ Tranchant, Lucas. « Des musiciens à bonne école. Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, vol. 7, n° 1, 2016, pp.23-40.

théâtre » parce que le village où elle résidait ne proposait « que ça et du rock acrobatique » le mercredi après-midi¹¹¹⁹. D'autres parents encore ont pu pousser leurs enfants à entreprendre une pratique dans une optique d'émancipation, pour les aider à se dépasser ou à sortir de leur réserve, selon un processus observé uniquement dans le cas du théâtre. Ainsi, Vincent [*pro / théâtre / 42*] explique que sa pratique a débuté à la suite de l'incitation de ses parents : « On m'a inscrit, un peu... On m'a demandé d'essayer en tous cas, j'étais pas du tout du tout intéressé par le théâtre », dans une histoire semblable à celle de Valentin [*amat / théâtre / 41*] : « Ma mère m'a inscrit parce que j'étais timide (...) j'ai eu un flash, je suis vraiment tombé amoureux de la discipline ». Notons que si ces premières approches sont mues par une volonté parentale, l'enfant peut s'en saisir avec plus ou moins de force et faire sienne la quête de développement de soi initiée par le parent, à l'image de Fabien [*amat / rock / 30*] qui s'est réellement intéressé à la guitare après plusieurs années de pratique certes « obligatoire », mais peu investies par lui, lorsqu'il a compris qu'il pouvait mobiliser la musique comme un outil pouvant pallier ses difficultés à exprimer ses sentiments : « [l'intérêt] s'est manifesté quand après plusieurs années de guitare, j'me suis rendu compte que, euh, les émotions pouvaient passer par l'instrument et, euh... Et sortir beaucoup plus facilement ».

Ces exemples relèvent tous de la première mécanique de transmission familiale identifiée par Sylvie Octobre et Yves Jauneau : « l'éducation volontaire, plus largement nommée “inculcation”, et qui passe par des normes (contrôle, incitation, co-consommation en sont trois modalités usuelles) ». Ils identifient par ailleurs une autre mécanique de transmission, celle de « l'imprégnation, par exposition de l'enfant aux exemples parentaux¹¹²⁰ », tout aussi déterminante d'après les observations de Serge Saada :

« Ressentir comme évident notre accès aux œuvres, c'est oublier, voire renier, que nous avons rencontré sur notre parcours des médiateurs et des médiations, diffus ou conscients. C'est se comporter avec la connaissance et le plaisir esthétique comme un parvenu avec l'argent. La compagnie d'un père qui lit des romans policiers est suffisante pour donner le goût de la lecture.

¹¹¹⁹ Soulignant dès lors le rôle du maillage territorial en termes de structures de formation artistique.

¹¹²⁰ Octobre, Sylvie, et Yves Jauneau. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *Revue française de sociologie*, vol. 49, n° 4, 2008, p.701.

Un frère ou un ami avec qui l'on fait des dessins apaisera au musée le regard du visiteur de demain.¹¹²¹ »

La recherche du premier contact avec la musique ou le théâtre au fil des entretiens a effectivement permis de recenser des formes d'exposition au cours desquelles l'intérêt de l'enfant est piqué en creux, de la même manière qu'elle a permis d'élargir le cercle des médiateurs potentiels. Il convient effectivement de relever la non-circonscription des facteurs déclencheurs au couple parental, l'influence pouvant également émaner d'une sphère familiale élargie (frères et sœurs, cousins, cousines, oncles, tantes, grands-parents...). Émerge également le rôle du cercle amical, ainsi qu'un processus de double influence : s'il s'agit effectivement de faire survenir un intérêt de manière plus ou moins consciente (du « bain de musique » raconté par les enfants de mélomanes à des formes de transmission proches du compagnonnage), il est aussi question des ressources qui vont permettre à l'enfant de faire grandir ce prime intérêt.

Outre les parents, plusieurs membres de la famille peuvent donc interférer dans la transmission d'un intérêt pour la musique. On repère notamment un jeu de mimétisme par rapport aux activités pratiquées par les frères et sœurs. Emma [*amat / trad / 39*] raconte :

« Alors, j'ai commencé la musique j'avais 8 ans, parce que ma petite sœur, qui elle donc a deux ans de moins que moi, a fait de l'initiation musicale à l'école primaire, à l'époque où le collège musical des quartiers existait, et c'était l'école municipale de Brest, qui faisait des interventions en école maternelle et invitait les personnes intéressées à rentrer au collège musical en CP. Donc ma sœur est rentrée en CP et j'ai dit bah si elle y va, j'y vais aussi. Tout simplement. »

De la même manière, Laurent [*amat / trad / 49*] a demandé à suivre des cours de percussions pour « [suivre] l'exemple de [sa] sœur. » Les oncles et tantes peuvent également jouer un rôle prescripteur : la tante de Thibault [*amat / rock / 34*] est ainsi responsable du coup de foudre musical qui l'a incité à s'initier à la batterie, lui ayant offert un disque de Michael Jackson qui aura été pour lui une révélation. Sybille [*amat / rock / 48*] et Virgil [*transi entrant / rock / 28*] ont été guidés dans leur découverte du rock par leurs oncles respectifs, guitaristes dans des groupes de rock : l'oncle de Sybille la laissait assister aux répétitions du groupe dans le garage de ses grands-parents, celui de

¹¹²¹ Saada, Serge. *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, op. cit., pp.9-10.

Guillaume le conseillait quant aux groupes et aux chansons à écouter. Pour Luc [*amat / trad / 47*], le déclic est venu en « voyant [son] cousin jouer de la guitare », là où Margot [*transi sortant / théâtre / 34*] « faisait des spectacles » avec ses cousins et cousines lors des réunions de familles, découvrant par ce biais le jeu théâtral. Corentin [*transi sortant / trad / 42*] confie par ailleurs qu'au sein de sa famille, la pratique musicale se transmet de génération en génération :

« Mon grand-père était musicien, accordéoniste, il jouait du musette à Paris pendant la guerre (...) il faisait de la valse, et il est revenu avec ça quoi. Donc moi j'ai toujours entendu de la musique à la maison, mon père est violoniste, il a été talabarder parce qu'on a fait de la bombarde ensemble, ma mère était une fana de musique aussi, elle écoutait beaucoup de musique classique à la maison, et mon père de la musique trad, ce qui m'a donné envie de faire de la musique en fait, en écoutant des albums de Planxty, ce genre de groupes. »

D'autres découvrent leur discipline par le biais de leur cercle amical. Ainsi, Henri [*amat / théâtre / 46*] situe très clairement l'élément déclencheur lui ayant révélé le théâtre : « J'ai vu des copains-copines de collège faire leur première représentation en 6^{ème} et ça m'a donné envie, donc dès la 5^{ème}, ça m'a... J'ai pris le virus. »

Au-delà du fait de générer de manière plus ou moins consciente et plus ou moins active une curiosité pour une discipline artistique, les proches contribuent aussi à mettre à disposition des futurs amateurs (au sens de celles et ceux qui aiment) des ressources leur permettant d'assouvir cette curiosité puis de l'approfondir. Avoir dans ses cercles proches des amateurs de musique ou de théâtre, qu'ils soient dans une posture de réception, d'apprentissage ou de production, confère un accès plus direct aux diverses expériences musicales ou théâtrales ayant marqué les artistes rencontrés. Yannick [*transi entrant / trad / 37*] confie ainsi avoir été influencé par son père, un « gros gros mélomane » disposant d'une collection de « mille CD, 500 cassettes, et puis je sais pas combien de vinyles » : lorsque son intérêt a été piqué, il a pu trouver dans la discothèque de son père de quoi prolonger la découverte. Là où l'accès à de la musique enregistrée est facilité pour les proches des mélomanes, les proches de musiciens ont quant à eux un accès privilégié aux instruments de musique. Maxence [*transi entrant / rock / 24*] a donc « commencé le piano à l'âge de 7 ans, donc parce qu'il y avait un piano chez mes grands-parents et que j'aimais bien aller dessus », décrivant exactement le même processus qu'Erwan [*pro / rock / 35*]. Noémie [*amat / rock / 29*], fille de pianiste, a également

bénéficié d'un accès facilité à l'instrument et d'une discothèque fournie, écoutant « tout le temps » de la musique à la maison. Mais plutôt que de la musique enregistrée, elle retient surtout le fait d'avoir entendu beaucoup de musique jouée en *live* :

« (...) je suis née dedans, et j'ai pianoté un petit peu (...) j'entendais ma mère faire du piano, donc principalement musique classique et variété. On écoutait un peu de disques mais principalement du piano *live* en fait, 'fin direct, et des fois je me retrouvais dans des soirées où elle jouait avec des groupes, et voilà. »

Comme elle, Gérald [*transi entrant / théâtre /27*] a pu se construire un parcours de spectateur dès le plus jeune âge :

« il est évident que je suis tombé un peu dans la marmite quand j'étais petit puisque j'avais deux parents comédiens, donc j'ai grandi un peu dans ce monde-là, en allant quand même plus souvent que la majorité des garçons de ma génération au théâtre (...) ».

Quelle que soit la forme et les moyens de la transmission de l'engouement pour une discipline, il semblerait que la personne vectrice de l'intérêt ait eu plus ou moins conscience de l'impact qu'elle générerait sur les futurs artistes, et ait donc plus ou moins cadré sa transmission. Dans certaines situations, on note qu'il s'agit plutôt d'une passation effectuée de manière détachée, voire fortuite. Florent [*pro / fest-noz / 38*], fils de violoniste, a ainsi été inspiré par les « écoutes répétées » auxquelles se livrait son père, qui lui « ont vraiment donné envie de commencer un instrument », sans toutefois que ce dernier n'interagisse avec lui à ce sujet. C'est donc l'atmosphère sonore cultivée par son père au domicile qui a agi sur Florent comme un incubateur : en immersion dans la musique irlandaise pendant de longues années, il a finalement émis le souhait d'en jouer à son tour. Le processus immersif ne passe cependant pas par la seule écoute de musique. Des jeux de reproduction se dessinent également, comme dans le cas de Séphora [*transi sortant / trad / 50*] : « (...) mon père était musicien donc j'étais dedans, et j'adorais, j'adorais ça ! Et je chantais tous les airs que j'entendais déjà. » Anne [*pro / rock / 38*] fait elle aussi état d'un processus d'imitation : « Maman chantait beaucoup, donc moi j'ai toujours, toujours chanté. » Imitation et immersion se mêlent alors dans les propos de Naïg [*transi entrant / trad / 39*], qui peine à se remémorer lequel du chant ou de la danse a eu la primeur de son intérêt :

« (...) je sais pas. En fait ma mère chantait en fest-noz¹¹²², ma grand-mère chantant aussi, j'suis vraiment née dans une famille de musiciens et de chanteurs, tous les week-ends on allait en fest-noz, mes parents dansaient en cercle celtique, donc j'ai baigné dedans, naturellement j'ai dansé en cercle celtique, en fest-noz, j'ai pas appris à chanter, j'ai pas appris à danser, c'est venu... Comme ça quoi. »

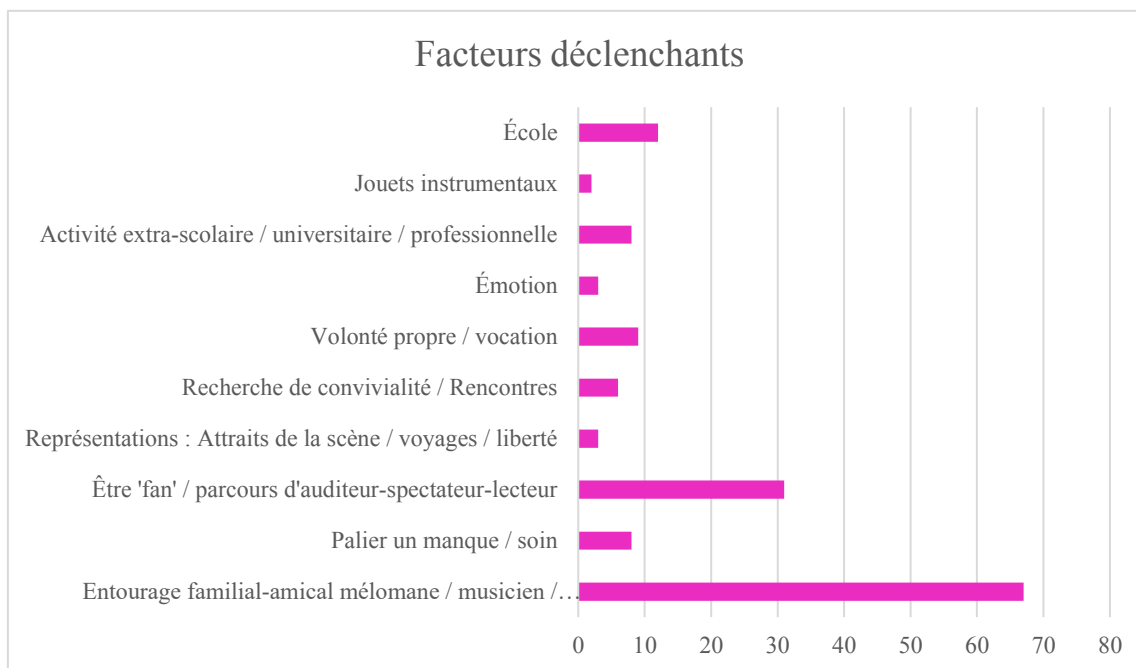
Si ces exemples relatent une transmission en creux de la pratique, par imprégnation et par volonté d'imitation émanant des futurs artistes, d'autres interrogés décrivent une transmission plus guidée par les personnes transmettrices. Daniel [*transi sortant / trad / 44*] et Éric [*amat / trad / 59*] font tous deux état d'une forme de compagnonnage s'étant mis en place avec leurs pères respectifs. Pour Daniel, la musique

« a toujours fait partie de ma vie, je suis né avec, c'que j'peux te dire c'est que j'ai commencé, mon père a commencé à m'apprendre la bombarde à l'âge de 8 ans, 7-8 ans, ça j'me rappelle, mais euh, pour autant que j'men souviene, j'ai toujours eu au moins un tin whistle entre les doigts... »

Éric raconte une histoire similaire :

« mon père dirige (...) le cercle celtique, il a affaire à un sonneur qui a une forte tête et le mec il se barre du jour au lendemain. Mon père (...) comme il m'avait déjà un peu appris la flûte et tout ça, il me dit "ben maintenant, je vois plus qu'une seule solution, c'est que tu apprennes la cornemuse et que tu deviennes le sonneur du cercle". Et c'est comme ça que concrètement j'ai commencé à jouer sur scène, j'avais 13 ans. Et que j'ai jamais arrêté depuis. »

¹¹²² Philippe Coulangéon souligne « le rôle spécifique des mères » dans l'influence et l'encadrement des pratiques artistiques ; Sylvie Octobre et Yves Jauneau indiquent que « le rôle de la mère apparaît majeur » en matière de transmission culturelle. Voir Coulangéon, Philippe. « *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2004, p.145 ; Octobre, Sylvie, et Yves Jauneau. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *Revue française de sociologie*, vol. 49, n° 4, 2008, p.709 ; De Singly, François. *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris : PUF, 1987.



Outre l'entourage, les propos des artistes interrogés ont fait ressortir d'autres modalités d'entrée en musique ou en théâtre. On y repère aisément la prépondérance de l'entourage et du parcours d'auditeur / spectateur ainsi que le rôle de l'école¹¹²³, qui est l'endroit où le déclic s'est produit pour 12% des enquêtés¹¹²⁴, là où 8% s'émancipent de toute influence extérieure en faisant appel à la notion de vocation¹¹²⁵. Viennent ensuite la découverte de l'activité lors de la recherche d'une activité extra-scolaire, universitaire ou professionnelle, la notion de soin lorsque l'activité est entreprise dans une optique de développement personnel (lutte contre la timidité, expressivité...) puis la recherche d'un espace de rencontres et de convivialité. D'autres facteurs déclenchants quoique plus minoritaires apparaissent également : les jouets instrumentaux, qui ont donné envie à certains de nos musiciens de passer à un « vrai » instrument de musique par la suite (Philippe [*pro / fest-noz /43*] s'est vu offrir son premier instrument et ses premiers cours de musique car ses parents avaient remarqué, dès sa petite enfance, son attrait particulier pour les jouets instrumentaux qui avaient toujours sa préférence), l'émotion forte

¹¹²³ Également étudié dans le monde de la danse. Voir Germain-Thomas, Patrick. « La danse à l'école, une relation sensible aux artistes et aux œuvres », *Quaderni*, n°92, 2017, pp.63-76.

¹¹²⁴ Dans des proportions moindres que ce qui a pu être observé aux États-Unis.

¹¹²⁵ Décrite comme suit : « L'activité guidée par une vocation attache à elle l'existence du sujet, de telle manière que sa pratique est ressentie comme une priorité, et même une nécessité. » Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, op. cit., p.100.

provoquée lors de la réception d'une œuvre théâtrale et musicale, suscitant la quête d'une émotion similaire par la suite, ainsi que les représentations sociales entourant la vie d'artiste : certains de nos interrogés se sont en effet lancés dans une pratique artistique car ils y voyaient une opportunité de voyage, de liberté, ou étaient fascinés par le fait de se produire sur scène et souhaitaient tenter l'expérience à leur tour¹¹²⁶.

Cette pluralité d'éléments déclencheurs rejoint de nombreux travaux de sociologie : Antoine Hennion a recensé la radio, la publicité et le cinéma comme des « déclencheurs d'écoute¹¹²⁷ » ; Karen Burland a minutieusement étudié comment la personnalité du professeur de musique (ou du professeur des écoles, le cas échéant) et le temps accordé à ses enseignés pouvait contribuer à l'ériger au rang de modèle aux yeux de ces derniers et ce faisant, faire de lui source d'inspiration¹¹²⁸ ; Nicole Berthier a détaillé l'influence des médias¹¹²⁹, dont il est possible d'estimer qu'ils contribuent au façonnement des fantasmes musicaux :

« la référence à la musique ne correspond pas seulement à une culture d'enfance dans laquelle il est possible de puiser des fragments de logique du sensible, elle répond plus profondément à un rêve : celui de composer une œuvre musicale.¹¹³⁰ »

Bernard Lahire décrit alors

« différentes matrices de socialisation (groupes de pairs, industries culturelles et médias destinés aux jeunes, famille, école), qui fonctionnent comme des marchés culturels relativement autonomes et plus ou moins contradictoires entre eux, dans l'évolution des pratiques au cours du temps (entre 12 et 25 ans).¹¹³¹ »

¹¹²⁶ La diversité des réponses apportées à cette question induisant une faible représentativité de la plupart d'entre elle, l'étude statistique est moins révélatrice que pour les autres questions soulevées. Le travail de mesures d'étendues à néanmoins été réalisé dans les mêmes conditions, et a révélé des écarts légèrement plus marqués selon la variable statutaire (59%) que selon la variable esthétique (47%).

¹¹²⁷ Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, op. cit., pp.113-117.

¹¹²⁸ Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, op. cit., p.19.

¹¹²⁹ Berthier, Nicole. « L'amateur de musique, une approche sociologique », op. cit., p.25.

¹¹³⁰ Donin, Nicolas, et Frédéric Keck. « Lévi-Strauss et "la musique". Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 14, n° 1, 2006, p.128.

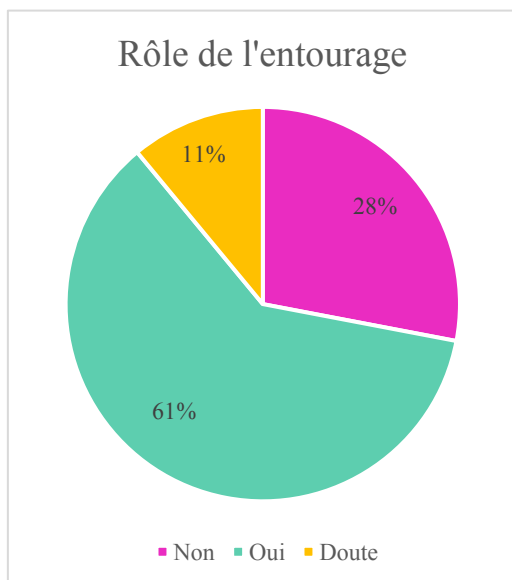
¹¹³¹ Lahire, Bernard. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2006, p.500.

Son approche est complétée par Sylvie Octobre et Yves Jauneau sur le plan du référencement des matrices de socialisation, ces derniers ajoutant à l'« effet de socialisation scolaire » produit par l'école et à l'« effet de socialisation juvénile » produit par les pairs deux registres supplémentaires : « la modification de l'offre culturelle d'une génération à l'autre (effet de contexte), les effets de l'autonomie croissante de l'enfant en matière de choix de comportements culturels (effet d'âge). » Surtout, ils relativisent l'aspect contradictoire de ces matrices :

« (...) l'effet de concurrence entre transmission familiale et avancée en âge n'est pas systématique : dans certains cas, le rapprochement des goûts des parents et des enfants avec l'avancée en âge de ces derniers accentue les effets de la transmission culturelle (...).¹¹³² »

Il est donc possible de conclure à une complémentarité potentielle des facteurs déclenchants répertoriés, lesquels ne sont pas mutuellement exclusifs et étant dès lors susceptibles de favoriser une

« adhésion [qui] s'appuie sur une longue série de répondants en enfilade : je connais le compositeur, le genre et l'interprète, Untel qui m'a dit que c'était bien, les trois violoncelles et les quatre *forte* de mon magazine préféré, le cadre jaune ou rouge de la pochette, les conseils d'un vendeur à qui j'ai envie de faire confiance...¹¹³³ »



Afin d'avoir la confirmation de ces observations menées sur la base de notre question ouverte, nous avons posé aux enquêtés la question de manière plus directe, leur demandant si leur entourage familial ou amical avait joué un rôle dans leur implication dans la musique ou le théâtre. Ils sont ainsi 61% à estimer que leur entourage a effectivement contribué, d'une manière ou d'une autre, à leur attachement à leur discipline, confirmant l'hypothèse formulée sur la base du traitement de la question

¹¹³² Octobre, Sylvie, et Yves Jauneau. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *Revue française de sociologie*, vol. 49, n° 4, 2008, p.712.

¹¹³³ Hennion, Antoine. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, op. cit., pp.205-253.

précédente. Ils sont aussi 28% à considérer que leur entourage n'a pas influencé leur trajectoire artistique. Ces interrogés ont d'ailleurs, pour moitié, insisté sur ce « non », l'amplifiant ou le substituant par des locutions telles que « pas du tout » ou « absolument pas », à l'image de Pascal [*amat / rock / 42*] :

« Absolument pas. Mon père est complètement étanche, ça le dépasse complètement, il écoute pas de musique, jamais, rien, du tout. Et ma mère, un peu la radio comme ça mais c'est tout. Aucun lien de parenté avec le fait que j'écoute de la musique. Amical non plus. »

Charles [*amat / théâtre / 52*] semble indiquer que sa pratique théâtrale relève plutôt d'une forme de « jardin secret¹¹³⁴ », justement développée par et pour lui-même : « Pas du tout, c'est perso ça, c'est un développement personnel. » Clovis [*pro / théâtre / 33*] regrette d'être « un ovni » dans sa propre famille. Là où certains interrogés attirent l'attention sur le fait que leur désir de musique ou de théâtre soit « vraiment venu juste d'[eux] », certains des récits collectés semblent indiquer que la pratique artistique, quelle qu'elle soit, ait aussi pu être un élément important d'une construction dans l'opposition. Tom [*transi sortant / rock / 39*] s'est mis au rock par « transgression », et Gaëtan [*pro / trad / 53*] explique que ses envies de musique ont été plutôt mal accueillies dans sa famille. À la question du rôle joué par l'entourage dans l'émergence d'un intérêt initial, il répond : « Je dirai même le contraire ! Ah oui, vraiment... » avant de souligner que la méfiance ou défiance exprimée par ses parents ne l'a pas empêché de toujours pratiquer puis de se professionnaliser. Ces témoignages décrivant une absence de transmission par l'entourage familial n'est pour autant pas nécessairement synonyme d'absence de transmission réelle : d'abord parce que celle-ci peut justement se jouer de la non-conformité avec les attendus familiaux¹¹³⁵, ensuite parce qu'elle peut émaner d'autres cercles relationnels, notamment à l'adolescence. Olivier Donnat explique :

« Dans de tels cas, le fait que les parents n'aient manifestement joué aucun rôle actif dans la découverte du hobby-passion ne doit pas faire croire à une absence d'influence du contexte

¹¹³⁴ Selon le mot d'Olivier Donnat. Voir Donnat, Olivier. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, n° 153, 2009, pp.79-127.

¹¹³⁵ Ou intervenir en réaction à une expérience traumatique lorsque l'intérêt « ne procède pas d'une quelconque volonté de transmission de la part des parents, mais est liée à un événement particulier, souvent dramatique, ayant introduit une rupture dans l'histoire familiale ou la biographie du « passionné » : mort d'un proche, accident ou maladie grave, immigration ou déménagement... L'enfant ou l'adolescent trouve alors dans l'activité investie un support à son imaginaire qui lui permet de reconstruire une réalité sans souffrance et de découvrir ainsi à la fois une réponse aux difficultés qu'il doit affronter et un nouvel horizon de vie. » Olivier Donnat, « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *op cit.*, p.110.

familial, car celui-ci, en réalité, est bien là, cette fois en toile de fond comme image repoussoir, et non comme référence ou modèle. On est tenté face à ce genre de situation de parler de transmission en négatif ou “en creux” pour indiquer le lien qu’en général l’intéressé établit lui-même entre son engagement d’adulte dans un hobby-passion et son milieu familial d’origine¹¹³⁶ »

dans un phénomène le plus souvent imputable aux « instances de socialisation de la vie adolescente¹¹³⁷ », repérée comme la période « des contacts extra-familiaux les plus riches¹¹³⁸ ». Ce processus d’émancipation par rapport à la sphère familial semble à nouveau renforcée à l’heure des réseaux sociaux numériques, comme le montre Margot Déage au moyen de la plateforme Snapchat, outil accélérant la « période de transition entre l’identification à l’univers parental et la construction d’une identité propre¹¹³⁹ ».

Deux artistes rencontrés sur trois s’identifient donc plutôt comme « héritiers¹¹⁴⁰ », selon le mot de Philippe Coulangeon, tandis qu’un sur trois se vit plutôt comme « rebelle¹¹⁴¹ », dans des proportions qui rappellent l’attrait de Michel de Certeau pour « les interstices, les frontières, les marges par lesquelles l’individu échappe à ce que l’on attend de lui », n’étant dès lors pas « réductible à une somme de déterminations causales¹¹⁴² », selon ce que Claire Hannecart a également observé sur les scènes locales du Nord de France, mettant en avant « les capacités critiques des acteurs comme les pratiques de réappropriations créatives » dont ils deviennent alors les coproducteurs, mettant à distance l’« optique seulement déterministe¹¹⁴³ ». Il ne s’agit donc pas de « nier les diverses modalités de conditionnement des individus¹¹⁴⁴ » mais d’affirmer leur capacité à s’en émanciper, dans une approche également soulignée par Sylvie Octobre et Yves Jauneau, qui indiquent « que la transmission “moderne” revêt un sens tout à fait

¹¹³⁶ *Ibid.*, p.90.

¹¹³⁷ Coulangeon, Philippe. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d’une profession*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2004, p.146.

¹¹³⁸ Lahire, Bernard. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2006, p.499.

¹¹³⁹ Déage, Margot. « S’exposer sur un réseau fantôme. Snapchat et la réputation des collégiens en milieu populaire », *Réseaux*, vol. 208-209, n° 2-3, 2018, p.149.

¹¹⁴⁰ Nathalie Heinich note à ce sujet que les « héritiers » obtiennent plus aisément la légitimité à s’inscrire parmi les artistes que les « rebelles », en vertu de « l’idée – pourtant profondément injuste – d’une grandeur qui ne soit pas relative à des actes mais soit “donnée” par la naissance ». Heinich, Nathalie. « À quoi servent les créateurs en régime démocratique ? », *L’Observatoire*, *op. cit.*, p.23.

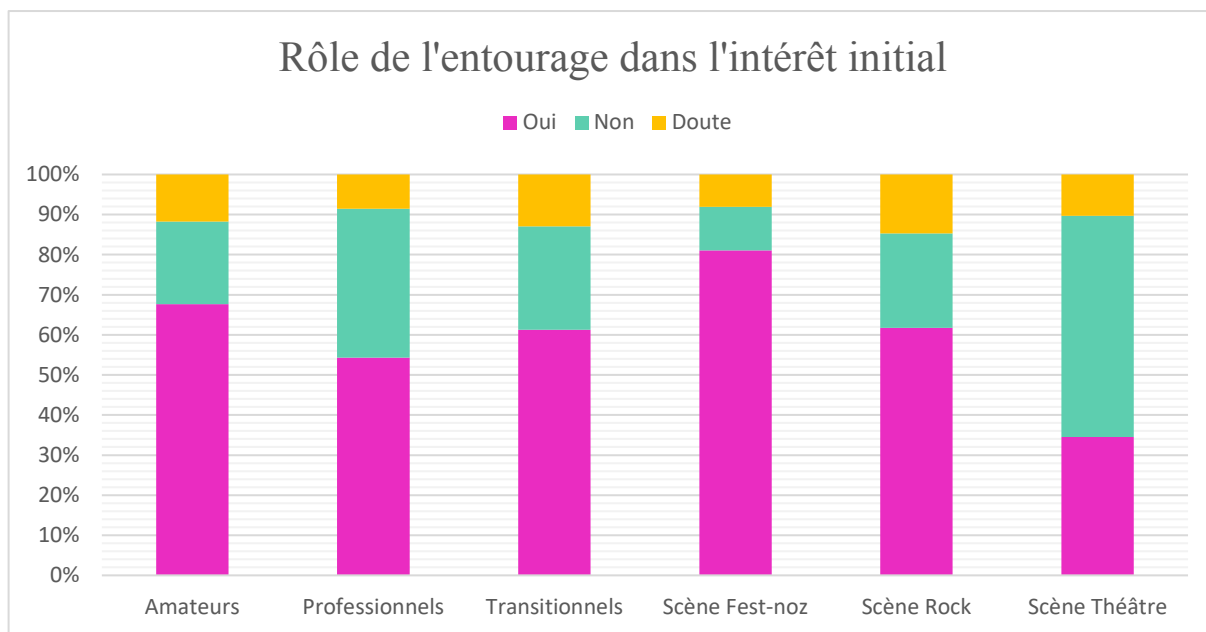
¹¹⁴¹ Coulangeon, Philippe. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d’une profession*, *op. cit.*, pp.109-155.

¹¹⁴² Dosse, François. *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, *op. cit.*, p.453.

¹¹⁴³ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d’engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, *op. cit.*, p.80.

¹¹⁴⁴ Dosse, François. *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, *op. cit.*, p.453.

particulier, celui d'un héritage laissant une large initiative aux héritiers¹¹⁴⁵ », initiative amplifiée par les possibilités offertes par les technologies du numérique¹¹⁴⁶.



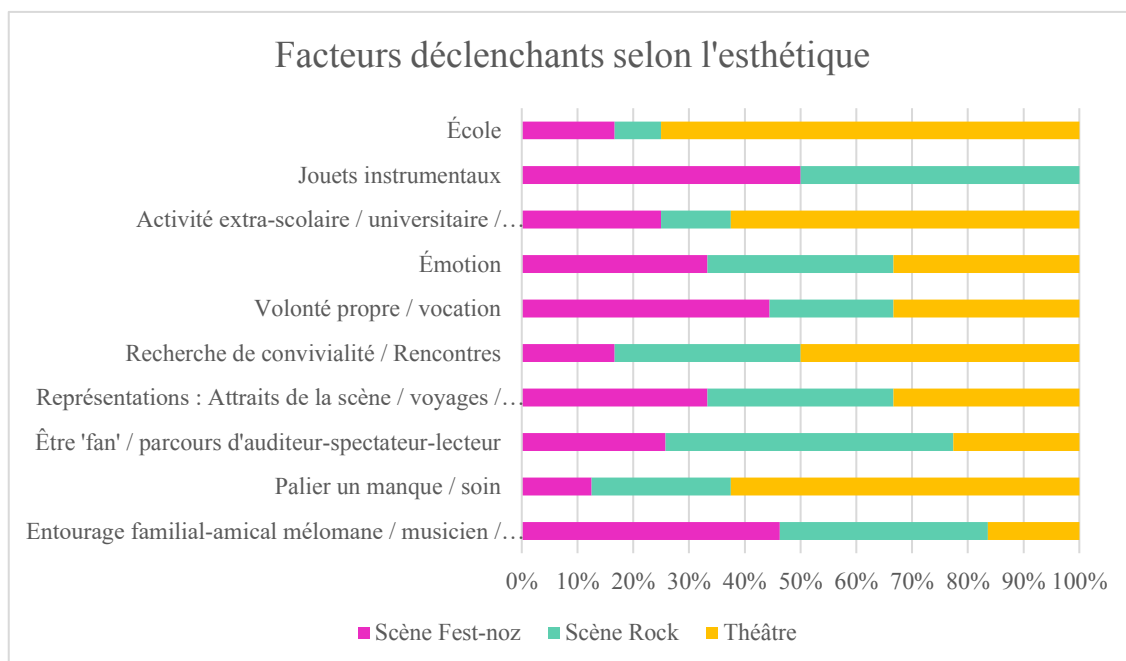
De la même manière que l'âge du déclenchement d'un intérêt initial et sa nature pointaient la discipline pratiquée comme étant vectrice de parcours différenciés¹¹⁴⁷, la perception du rôle joué par l'entourage dans la survenue d'une curiosité initiale varie bien plus fortement en fonction de la discipline et de l'esthétique pratiquée (avec une moyenne des étendues de 32%) qu'en fonction du statut de pratique (12%). À nouveau, musiciens et comédiens relatent des histoires différentes : 56% des comédiens assurent ne pas devoir leur premier contact avec le théâtre à leur entourage familial ou amical. Ils sont en moyenne 71% de musiciens à déclarer l'inverse, attribuant la découverte de leur esthétique musicale à un ou plusieurs proches. Plus encore, la scène fest-noz semble à nouveau présenter une particularité d'ordre non pas disciplinaire mais esthétique : là où les musiciens de fest-noz s'intéressent plus jeunes que les autres à leur répertoire, ils sont aussi ceux qui le découvrent le plus souvent au sein de leurs cercles familiaux ou

¹¹⁴⁵ Octobre, Sylvie, et Yves Jauneau. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *op. cit.*, p.696.

¹¹⁴⁶ Sylvie Octobre et Yves Jauneau notent à ce titre que « certaines activités – comme l'écoute musicale – sont devenues des invariants générationnels, ce qui explique la faiblesse de l'exemple parental comme facteur différenciant du rapport à la consommation, en termes d'accès et d'intensité de consommation, et suggère de déplacer les analyses vers les choix de contenus, qui révèlent des distinctions fines et puissantes, comme les phénomènes de "mise en genre musical" l'attestent (Glevarec, 2005). » *Ibid.*, p.712.

¹¹⁴⁷ Voir le septième chapitre.

amicaux : 80% d'entre eux confient devoir leur entrée en musique à un proche, contre 62% des artistes jouant du rock. Le théâtre présente ici un renversement de la tendance majoritaire observée au sein du panel, le « non » prenant le pas sur le « oui ». De manière beaucoup plus ténue, la variable statutaire porte elle aussi deux informations notables : les professionnels semblent se revendiquer plus autonome que les artistes amateurs ou en transition quant au déclenchement de leur intérêt initial, étant 38% à réfuter le rôle de leur entourage contre une moyenne de 24% pour les autres catégories étudiées¹¹⁴⁸. Les artistes en transition se distinguent aussi très légèrement, de deux manières différentes : ils sont d'abord 13% à n'avoir pas été en capacité de répondre avec certitude à notre question, et ils confirment par ailleurs leur position d'intermédierité, avec un résultat statistique s'érigeant en médiane des catégories amateur et professionnelle.



L'observation des facteurs déclenchants au regard du prisme disciplinaire et esthétique apporte quelques pistes explicatives : si nous avons vu plus haut que le rock, le fest-noz et le théâtre ne se découvraient pas au même âge, ils ne se découvrent pas non

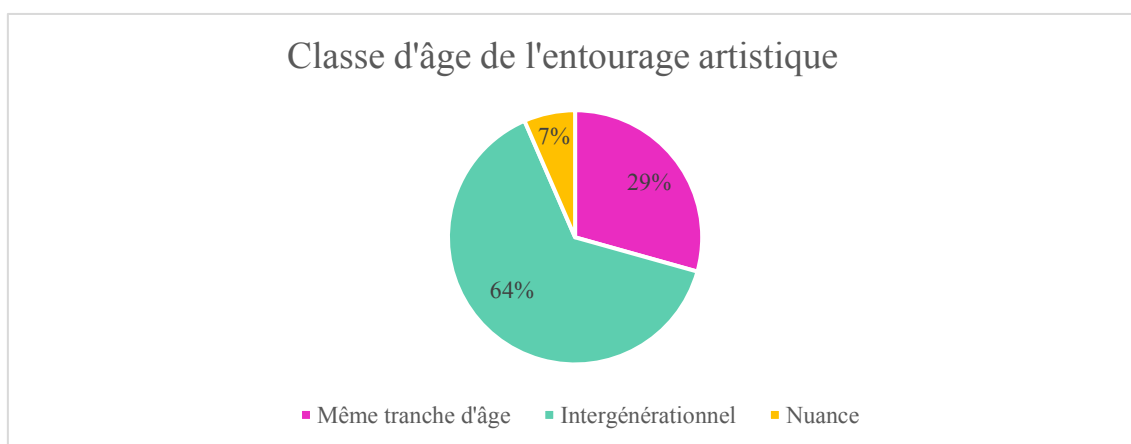
¹¹⁴⁸ Il est possible d'y voir l'expression de la vocation telle que définie par Flore Augereau : « C'est l'idée selon laquelle chacun choisit une manière personnelle d'exprimer et de réaliser ce qu'il est, d'affirmer son identité par ses actes. Lorsque le sujet adopte une attitude vocationnelle, se consacre pleinement à une activité, il fait exclusivement dépendre de celle-ci la satisfaction de ce besoin. » Augereau, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, op. cit., p.100.

plus aux mêmes endroits. Ainsi, chaque scène étudiée semble avoir un motif de découverte privilégié, plus prépondérant en son sein qu'au cœur des autres esthétiques abordées. Toujours à l'échelle du panel enquêté, la moindre influence des proches quant à l'éveil d'un intérêt pour le théâtre se comprend au regard du lieu où celui-ci se déclenche : 32% des comédiens rencontrent le théâtre à l'école primaire, au collège ou au lycée, soit dans le cadre du programme, soit dans le cadre d'un club-théâtre animé au sein de l'établissement. C'est huit fois plus que chez les musiciens, qui ne nouent presque jamais avec la musique dans le cadre de leur parcours scolaire. Les scènes musicales étudiées présentent elles aussi des schémas différenciés : le répertoire fest-noz fait très majoritairement l'objet d'une transmission par les proches (à près de 60%), alors que le goût du rock émerge le plus souvent d'un « coup de cœur » musical (31%), raconté sur le mode suivant : « un jour, j'ai entendu Iron Maiden, et là... »

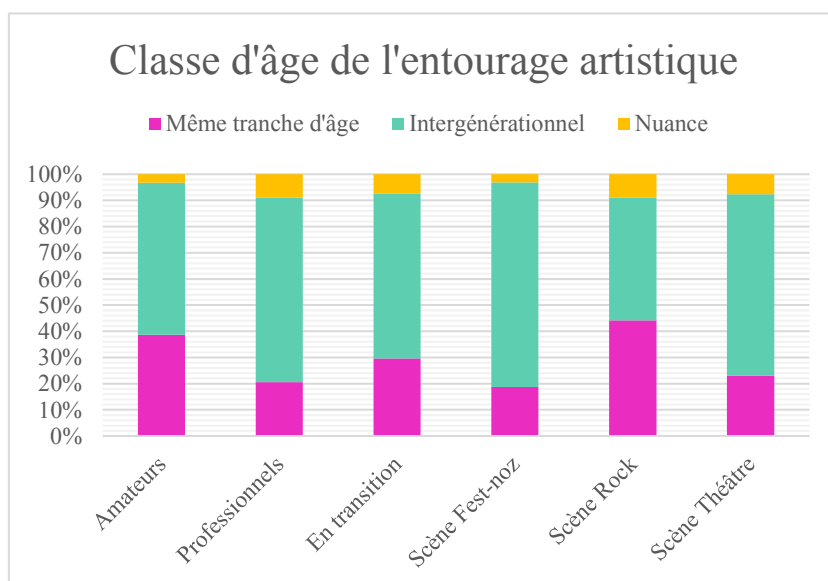
L'entre-soi générationnel de la scène rock

« Artistic self-indulgence is the mark of an amateur. The temptation to make scenes, to appear late, to call in sick, not to meet deadlines, not to be organized, is at heart a sign of your own insecurity and at worst the sign of an amateur. »

Harold Prince.



Si l'entourage apparaît donc bien comme l'un des éléments déclencheurs de la pratique artistique, une autre dimension au sein-même de cet entourage vient souligner le poids des cultures disciplinaires : il s'agit de la classe d'âge auquel il appartient. Par entourage artistique, nous entendons les proches des artistes rencontrés pratiquant également la musique ou le théâtre, qu'ils soient amateurs, professionnels ou en transition statutaire. 64% des artistes composant notre panel précisent alors que leur entourage artistique est intergénérationnel, comprenant ainsi des écarts d'âge de plus de vingt ans. Ils sont aussi 29% à estimer que leur entourage musical ou théâtral est plutôt constitué d'artistes de la même génération, avec un écart d'âge maximal de dix ans. Ils sont par ailleurs 7% à nuancer leurs réponses, cherchant justement à diversifier leurs relations artistiques, à l'image de Vincent [*pro / théâtre / 42*], qui « essaie de faire un travail, justement, pour ne pas être qu'avec des gens comme [lui] ».



L'observation des résultats obtenus selon les variables indique des écarts plus marqués selon l'esthétique que selon le statut de pratique, avec une moyenne d'étendues de 20% contre 12%. Si l'on repère une tendance plus marquée pour les

artistes amateurs à évoluer auprès d'artistes appartenant à la même classe d'âge, la comparaison avec les artistes professionnels ou en transition tend à atténuer légèrement cette prépondérance. Du côté de la variable esthétique, on repère cette même tendance à l'entre-soi générationnel du côté des musiciens rock, qui sont 44% à être entourés d'artistes du même âge, soit plus du double que les comédiens ou les musiciens de fest-noz. Ces derniers sont par ailleurs ceux qui s'inscrivent le plus dans une dynamique intergénérationnelle, peut-être amplifiée par les processus intra-familiaux de collectage,

de compagnonnage ou d'immersion décrits plus haut¹¹⁴⁹ : 78% des musiciens de fest-noz expliquent ainsi que leur entourage artistique est composé d'artistes de tous âges, pouvant relever de la même classe d'âge mais également être plus jeunes ou plus âgés d'au moins vingt ans. Le phénomène pourrait avoir des origines musicales autant que sociales, car comme le pointe Erik Neveu : « si la tradition est héritage, elle est aussi invention, construction par les effets conjugués d'une démarche "archéologique" (le collectage), d'attentes sociales (le besoin de racines et de territorialité).¹¹⁵⁰ » Ainsi, les plus jeunes représentants de la scène fest-noz chercheraient à apprendre de leurs aînés les répertoires dit traditionnels dans une quête de promotion de leur patrimoine culturel, là où les plus anciens se feraient un devoir de transmission. C'est effectivement ce que raconte Jacques [amat / fest-noz / 60] :

« (...) c'est une identité, et puis bon, j'me sens... On est de passage sur la Terre, moi j'ai appris pas mal de choses et j'ai envie que ça continue, donc j'me fais un devoir aussi, un devoir de transmission, c'est p'tet un peu pompeux c'que j'dis là, c'est... Si, si, j'ai pas envie qu'ça se perde, donc j'me pousse au derrière quelques fois (...) »

Qui plus est, la pratique collective de la danse au sein des festoù-noz favoriserait les liens intergénérationnels. Comme l'indique Fañch Postic : « toutes ces manifestations permettent aux plus jeunes de se mêler aux anciens, et d'être ainsi initiés aux pratiques de la société rurale traditionnelle.¹¹⁵¹ » À l'inverse, le plus fort entre-soi générationnel de la scène rock pourrait être imputable à « la représentation des identités sociales » qui dépasse le seul cadre de pratique ou d'écoute musicale : l'identification au rock se fait également « hors de la salle¹¹⁵² », soutenue par

« les significations, les rêves, les désirs sociaux investis dans ces pratiques. Se déclinent alors les rôles d'emblématisation, de distinction, de mobilisation, de protestation occupés par la musique rock pour une, des générations. On y retiendra en particulier le rapprochement fait entre la participation à l'univers rock et le registre de l'action collective.¹¹⁵³ »

¹¹⁴⁹ Rappelons les propos de Naïg, Lisa, Éric, Séphora ou Florent, ayant tous été initiés au répertoire fest-noz auprès d'un parent.

¹¹⁵⁰ Neveu, Erik. « Sciences sociales et sociabilités musicales : vers un déplacement des problématiques ? », *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, op. cit.

¹¹⁵¹ Postic, Fañch, et al. « Reconnaissance d'une culture régionale : la Bretagne depuis la Révolution », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 3, 2003, p.388.

¹¹⁵² Hennion, Antoine. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Éditions Métailié, 2007, pp. 289-323, <https://www.cairn.info/la-passion-musicale--9782864246329-page-289.htm>

¹¹⁵³ Neveu, Erik. « Sciences sociales et sociabilités musicales : vers un déplacement des problématiques ? », *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, op. cit.

Comme le note Bertrand Ricard,

« C'est autour d'un imaginaire, de goûts communs, d'un partage de valeurs et de références que se nouent les affinités de départ, chères à Jean Maisonneuve et propices au regroupement musical. Des affinités de base, découlent fréquemment les motivations suffisamment profondes pour assurer un glissement vers la création musicale. Rares sont en effet les musiciens qui déclarent se retrouver plongés dans le bain musical de leur propre chef.¹¹⁵⁴ »

Ainsi, la *contagion fest-noz* et la *contagion rock* ne se dérouleraient pas dans les mêmes sphères : la première prendrait plutôt place dans le cercle familial, la deuxième plutôt dans le cercle amical, construit par ailleurs autour d'idéaux et/ou de revendications communs dont le rock serait le signe plutôt que la cause. C'est ce même groupe initial qui perdurerait dans le temps et ralentirait les mixités intergénérationnelles, d'autant que les vocations rock découleraient non seulement de « l'imaginaire social rock¹¹⁵⁵ » que de

« cet entre-soi (...) [qui] semble alors jouer un rôle de soutien, et même de développement, du sentiment vocationnel. Il constitue, en quelque sorte, un rappel à l'ordre permanent de la valeur et de l'intérêt de la pratique musicale qui mérite que l'on s'y consacre pleinement.¹¹⁵⁶ »

Il semble par ailleurs que les technologies du numérique ne soient susceptibles d'agir sur les modes de transmission du goût musical ou théâtral, qui peuvent désormais prendre place sur la toile. Si avons déjà évoqué les communautés d'amateurs (de fans), il est également possible d'observer comment le numérique accélère le partage des goûts musicaux. À titre d'exemple, les plateformes de streaming musical permettent de constituer des playlists pouvant être partagées sur les réseaux sociaux : d'aucuns peut donc aller consulter les profils musicaux des proches inscrits sur ces plateformes à la recherche d'une nouvelle découverte musicale. Les jeux de commentaires sur les plateformes de vidéo comme Youtube favorisent également les prescriptions¹¹⁵⁷, à l'instar des algorithmes de suggestion¹¹⁵⁸ : Deezer propose par exemple une playlist intitulée *flow* qui agrège des titres fréquemment écoutés par l'utilisateur et stockés dans ses propres

¹¹⁵⁴ Ricard, Bertrand. *Rites, codes et culture rock*, op. cit., p.61.

¹¹⁵⁵ Ricard, Bertrand. *Ibidem*.

¹¹⁵⁶ Deslyper, Rémi. « Les conditions sociales d'une vocation tardive. Le cas des apprentis musicos des écoles de « musiques actuelles » », *Sociétés contemporaines*, vol. 111, n° 3, 2018, p.120.

¹¹⁵⁷ Michau, Béatrice, Marie Després-Lonnet et Dominique Cotte. « La recommandation musicale entre inscriptions documentaires, pratiques sociales, et dispositifs d'écoute », *Études de communication*, n°49, 2017, pp.33-56.

¹¹⁵⁸ Beuscart, Jean-Samuel, Samuel Coavoux, et Sisley Maillard. « Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming », *Réseaux*, vol. 213, n°. 1, 2019, pp.17-47.

playlists avec des morceaux non encore écoutés par lui sur la plateforme mais susceptibles de lui plaire. S'observent également des recherches musicales qui ne passent plus par l'artiste ou l'esthétique, mais par la fonctionnalité que l'on attend du morceau à écouter : naissent ainsi les playlists de running, de yoga, de fitness, de relaxation... Comme le note Irène Bastard

« (...) le support Internet multiplie les canaux de communication : les limites posées dans le monde physique au nombre de radios ou d'organes de presse sont fortement réduites dans le monde numérique. Ensuite, l'émergence du Web 2.0 et de ses fonctions sociales renforce le bouche-à-oreille, autrefois circonscrit à la sphère familiale ou amicale : l'évaluation d'un album par un inconnu peut être consultée par tous sur Amazon ; la plate-forme YouTube centralise des vidéos de concerts amateurs ou professionnelles ; les fans Facebook d'un groupe sont autant d'ambassadeurs de la qualité sociale ou esthétique du groupe, leur *like* contribuant à une diffusion virale inégalée dans les médias de masse (Wasik, 2009). Internet transforme donc profondément la promotion et le bouche-à-oreille traditionnels, alors même que le changement de paradigme reportant la valeur d'un contenu sur l'attention qu'il suscite rend d'autant plus critique la visibilité d'un artiste pour sa survie (Kessous *et al.*, 2010).¹¹⁵⁹ »

Cependant, la rapidité comme l'ouverture permise par le numérique, ses processus de diffusion et de recommandation n'ont pas fondamentalement changé les transmissions musicales. Sophie Maisonneuve note en ce sens :

« Finalement, si on découvre probablement plus de musique aujourd'hui qu'il y a vingt ans (...) l'enjeu de la réussite – entretenir la dynamique de son attachement à la musique – est toujours aussi important (...) En somme, si les technologies ont partiellement changé les arts de faire de l'amateur et modifié ses manières de consommer la musique, celui-ci reste toujours celui qui bricole ses dispositifs de découverte (...) l'approche par les pratiques amateurs conduit à encadrer ces dispositifs dans des pratiques hybrides, variées et variables, qui contribuent à en éclairer la valeur pour leurs utilisateurs et l'appropriation qu'ils en font.¹¹⁶⁰ »

Cette première approche a permis de mettre en lumière une première facette des cultures disciplinaires : s'il s'agit ici aussi de proportions plutôt que de modèles, chaque scène observée semble coopter ses nouveaux membres selon des schémas de transmissions qui sans leur être propres, y sont toutefois majoritaires. La scène fest-noz s'affiche ici comme celle où les transmissions familiales sont les plus fortes, générant une

¹¹⁵⁹ Bastard, Irène, *et al.* « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », *Réseaux*, vol. 175, n° 5, 2012, p.24.

¹¹⁶⁰ Maisonneuve, Sophie. « L'économie de la découverte musicale à l'ère numérique. Une révolution des pratiques amateurs ? », *Réseaux*, vol. 213, n° 1, 2019, pp.75-76.

dispersion des âges dans l'entourage musical ; la scène rock semble fonctionner à rebours, construite sur des affinités interpersonnelles qui vont générer un sentiment d'appartenance à un imaginaire rock et / ou une découverte musicale fondamentale. La scène théâtre recrute quant à elle essentiellement sur les bancs des écoles, des collèges et des lycées, espaces qui apparaissent cependant comme peu propice au déclenchement d'un intérêt pour la musique.

Se perfectionner : les manières d'apprendre

« (...) certains adolescents à perpétuité ne trouvent jamais en eux l'intensité du vouloir qui leur permette de secouer la séduction bourdonnante de tous les possibles, et d'inscrire en actes définitifs des renoncements absolus et des fidélités inébranlables ; touche-à-tout de la connaissance ou de l'amour, amateurs et fleureteurs à vie, ratés qui se prennent pour des condottieri, impuissants qui confondent l'universalité et leur indécision vitale. »

E. Mounier, *Traité du caractère*, 1946, p. 428.

« (...) tous les mondes de l'art n'exigent pas le même type de formation et requièrent même souvent une variété de formations.¹¹⁶¹ » C'est précisément l'observation qu'il a été possible de faire au cours de l'enquête : les représentants des scènes fest-noz, rock et théâtre ne semble pas acquérir leurs connaissances de la même manière. L'étude se tourne donc vers les manières d'approfondir cet intérêt initial en étudiant les processus de formation. Ce point revêt une importance toute particulière, puisqu'il s'agit de la thématique la plus clivante qu'il ait été possible d'observer au cours de l'étude, toutes variables d'observation confondues. Elle souligne ainsi d'autant plus la nécessité de prise en compte des cultures disciplinaires, qui semblent agir non seulement sur la survenue d'un premier attrait mais aussi sur les manières dont celui-ci va pouvoir s'enraciner puis se développer dans le quotidien des artistes, corrigeant de la sorte ce constat de Robert H. Schauflier :

« The ordinary person regrets few things more than his inability to play or sing. Or, if he does play or sing, he regrets all the more wistfully his inability to play or sing *well*. (...) Look closely enough

¹¹⁶¹ Becker, Howard S. « La formation en art », *Sociologie de l'Art*, vol. 23 & 24, n° 1-2, 2015, p.41.

during any concert and you will see, hovering above the audience, the sad smoke of heart-burning.¹¹⁶² »

Des musiciens plus prompts à l'autodidaxie que les comédiens

« Today's amateurs are tomorrow's champions. »

Matshona Dhlwayo

À travers la question de l'apprentissage, nous avons pu répertorier des données sur la formation initiale, la formation continue, la durée des phases de formation et les structures d'apprentissage. Nous avons commencé par étudier les modes d'apprentissage, qui se sont avérés répartis entre trois grandes modalités : la formation, entendue au sens d'un apprentissage formalisé avec une relation enseignant-enseigné, l'autodidaxie¹¹⁶³, entendue au sens d'un apprentissage réalisé par soi-même, et l'hybridation, consistant en un cumul ou une alternance entre périodes de formation et périodes d'autodidaxie. Avançons d'emblée quelques éclairages quant à la notion complexe d'autodidaxie : celle-ci repose effectivement moins sur la dimension solitaire qui lui est souvent conférée que sur sa dimension autonome. « Autoformation n'est pas soloformation », précise en ce sens Philippe Carré.

« Une erreur largement répandue, liée à un contresens étymologique récurrent, consiste à confondre “auto” et “solo”. Il ne s'agit pas d'apprendre “seul”, mais bien d'apprendre “par soi-même” (...) l'autoformation est portée par le désir et la capacité d'apprendre de façon intentionnelle, en utilisant les ressources humaines, sociales et pédagogiques à sa disposition. (...) Plus que la solitude de l'apprenant, l'autoformation, ou pratique de formation par soi-même, interroge la notion d'agentivité dans l'apprentissage, c'est-à-dire la capacité des individus à exercer intentionnellement un contrôle et une régulation de leurs actes, en tant qu'“architectes partiels de leurs propres existences” selon la formule de Bandura (1986)¹¹⁶⁴. Les pratiques

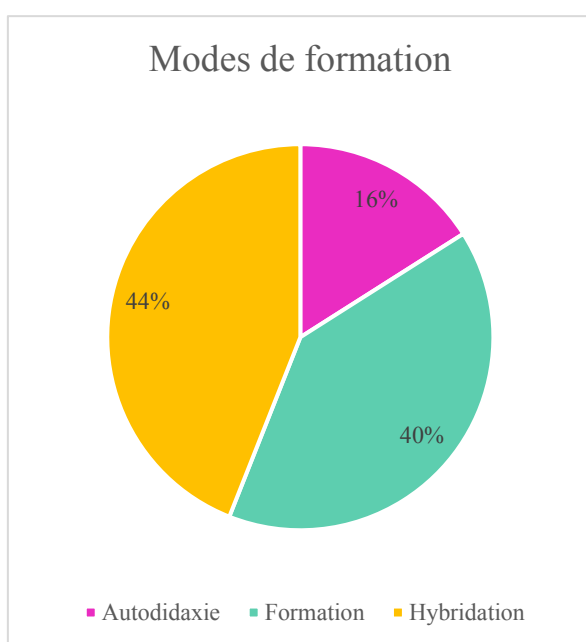
¹¹⁶² Schauffler, Robert H. *The musical amateur. A book on the human side of music*, New York: Books for libraries press, 1911, p.58.

¹¹⁶³ À laquelle d'aucuns préfèrent le terme *autoformation*. Voir Carré, Philippe, André Moisan, et Daniel Poisson. *L'autoformation. Perspectives de recherche*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010, 372p.

¹¹⁶⁴ Bandura, Albert. *Social Foundations of Thought and Action, a Social-cognitive Theory*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1986, 617p.

d'apprentissage autodirigées, loin d'être des activités solitaires par nécessité, sont des activités sociales (...).¹¹⁶⁵ »

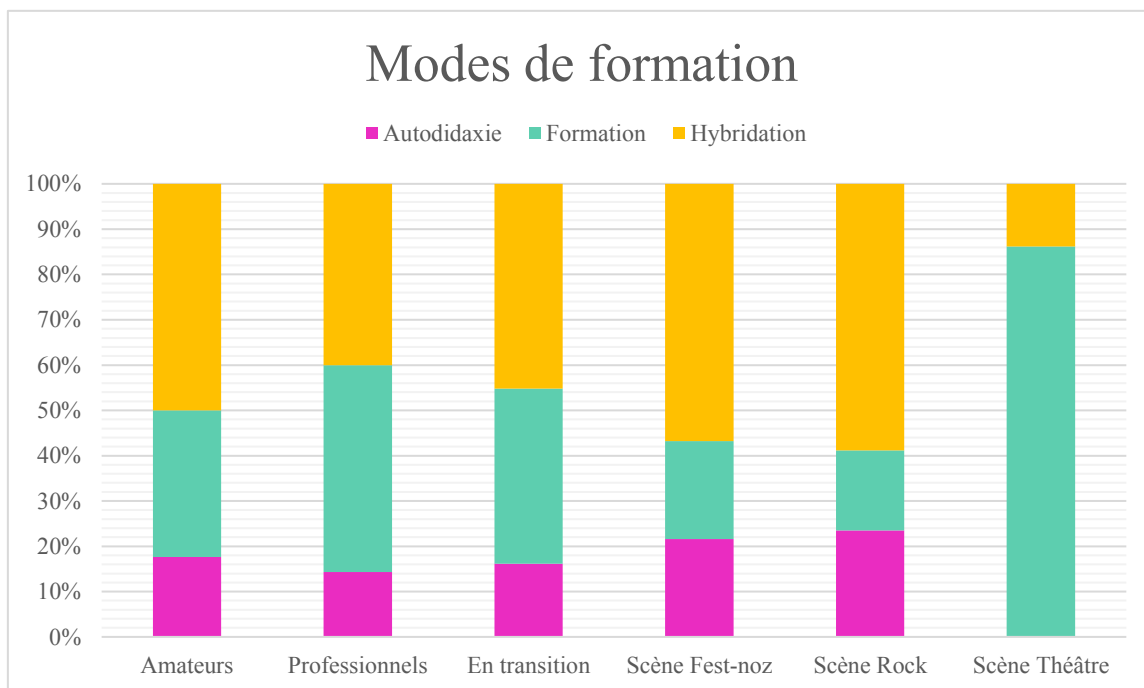
C'est donc en ces termes d'une autodidaxie sociale qu'il convient d'entendre les pages qui suivent, approchée en tant qu'« autonomie coopérative¹¹⁶⁶ ».



L'autodidaxie ne représente que 16% des parcours de formation parmi ceux racontés par les artistes rencontrés, pourcentage qui passe à 44% si l'on comptabilise l'autodidaxie combinée à des périodes de formation encadrée. L'apprentissage formalisé réalisé grâce au concours d'un tiers, qu'il s'agisse d'une formation initiale suivie en début de parcours artistique ou d'une formation continue suivie tout au long du parcours, concentre par ailleurs 40% des réponses.

¹¹⁶⁵ Carré, Philippe. *Pourquoi et comment les adultes apprennent. De la formation à l'apprenance*, Paris : Dunod, 2020, pp. 221-222.

¹¹⁶⁶ Poisson, Daniel. « Les dispositifs d'autoformation et leurs ingénieries », *L'autoformation. Perspectives de recherche*, op. cit., pp.209-212.



Le théâtre se distingue alors très fortement de la musique puisqu’aucun des comédiens rencontrés n’a fait mention d’un parcours tout à fait autodidacte : chacun d’eux s’est formé ou se forme encore dans un cadre formel. L’autodidaxie n’est cependant pas totalement absente des parcours théâtraux : elle apparaît en effet de manière cumulative avec des phases de formation encadrée chez 14% des interrogés. Elle peut alors prendre des formes diverses. Charles [*amat / théâtre / 52*] a ainsi commencé son parcours théâtral en autodidacte, sur la base d’une rencontre avec un auteur ayant eu lieu au cours d’une année d’étude en Argentine. Sans aucune expérience théâtrale préalable, il s’est retrouvé à tenir le premier rôle d’une pièce écrite par cet artiste, au sein d’une compagnie spécialisée en théâtre de rue. Il décrit alors un « apprentissage direct : j’apprends, je regarde, j’observe, et je fais » faisant écho aux observations de Pierre-Michel Menger, convoquées par Howard S. Becker :

« Les comédiens, comme nous dit la grande étude de Menger, prennent majoritairement des cours privés, mais aussi plusieurs types de cours, puis insistent pour dire qu’ils ont appris les choses les plus importantes sur le tas. Menger explique que *comme pour la plupart des métiers artistiques, celui de comédien a pour caractéristique de faire voler en éclats la partition simple entre formation initiale et mise en œuvre, dans l’exercice du métier, des compétences acquises : c’est parce que le métier recèle de très nombreuses facettes et place les comédiens dans des situations de travail très variées et changeantes qu’il est tout à la fois séduisant, par son caractère non*

routinier, et perpétuellement ouvert à des apprentissages sur le tas qui en renouvellent et en approfondissent le contenu.»¹¹⁶⁷

Théo [*transi entrant / théâtre / 23*] considère également que sa formation s'est majoritairement effectuée en autodidacte : il est venu au théâtre par la lecture de pièces, et a voulu s'essayer à la pratique en s'inscrivant au conservatoire d'art dramatique. Il y a suivi quelques mois de cours qui ne lui ont pas donné satisfaction, dont il s'est retiré avant la fin de sa première année. Il a alors fondé sa propre troupe immédiatement après avoir abandonné son cursus au conservatoire, et se forme depuis « sur le tas », au fur et à mesure des échéances qui se présentent à sa troupe, qu'il conduit actuellement à la professionnalisation.

Néanmoins, ces profils laissant place à une part de formation autonome sont rares dans le théâtre, les comédiens amateurs rencontrés évoluant principalement en troupe ou au sein d'ateliers pilotés par un animateur ou un metteur en scène assurant également le rôle d'enseignant. Là où l'hybridation des modes de formation concerne 14% des comédiens, elle est le socle de la formation de 60% des musiciens rencontrés. L'étude permet d'apporter plus de précisions quant aux formes et aux motivations qui sous-tendent cette modalité d'apprentissage. Nous avons ainsi repéré quatre schémas d'hybridation entre formation et autodidaxie, le premier prenant racine au moment d'un changement d'esthétique et/ou d'instrument. Baptiste [*pro / fest-noz / 35*] explique ainsi avoir commencé la musique par l'étude du cor d'harmonie, avant d'abandonner cet instrument au profit de la bombarde et d'un répertoire inspiré des musiques d'inspiration traditionnelles bretonnes. Il explique avoir commencé la musique :

« y'a 20 ans, c'était, bah solfège. Le cor d'harmonie. D'abord en école de musique, jusqu'au conservatoire, jusqu'à la médaille d'or du conservatoire à Douai, dans le nord. (...) par contre le jour où j'ai décidé de passer intermittent avec la bombarde ici en Bretagne, j'ai voulu arrêter tout, j'ai voulu oublier tout ce que j'avais connu, faire comme à l'ancienne ici, bouche à oreille... Alors ça me sert bien-sûr, j'peux pas dire que ça m'sert pas tout c'que j'ai appris au conservatoire, mais j'essaie au maximum de jamais écrire la musique, de faire vraiment... Comme les anciens faisaient, la tradition orale, et voilà. »

¹¹⁶⁷ Menger, Pierre-Michel. *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris : La Documentation Française, 1997, 455p, cité par Becker, Howard S. « La formation en art », *Sociologie de l'Art*, op. cit., 2015, p.45.

Ce changement dans l'esthétique ou l'instrument pratiqué se retrouve à de multiples reprises, les musiciens de rock comme ceux de fest-noz confiant pour beaucoup avoir suivi des cours de musique classique en école de musique ou au conservatoire, avant de prendre leur envol et de se tourner vers un répertoire qu'ils affectionnent et qu'ils développent alors en autodidactes. Nous avons repéré des changements de la sorte chez 21% des musiciens interrogés, répartis comme suit : deux artistes ont changé de discipline artistique (Jacques [*amat / fest-noz / 60*] a été formé à la danse et à la bombarde au sein d'un bagad mais entreprend aujourd'hui une carrière de chanteur, et David [*transi entrant / rock / 26*], formé à la danse contemporaine et au théâtre, est aujourd'hui en cours de professionnalisation en tant que chanteur et guitariste de rock : aucun des deux n'a suivi de formation dans sa discipline actuelle.).

Huit autres musiciens pratiquent le même instrument depuis toujours, mais ont changé d'esthétique entre temps, ayant été formés au blues ou au classique et ayant depuis investi des répertoires rock ou d'inspiration traditionnelle, en autodidacte ou via des démarches de perfectionnement ponctuelles. Ils sont six autres musiciens à avoir toujours évolué sur la même scène musicale, mais à avoir abandonné l'instrument sur lequel ils se sont formés pour prendre en main un nouvel instrument en autodidacte : Lionel [*pro / rock / 26*] est ainsi passé de la batterie à la guitare, Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] a troqué le whistle et la bombarde pour la flûte traversière en bois, Virgil [*transi entrant / rock / 28*] a préféré le chant à la guitare, Thibault [*amat / rock / 34*] a finalement choisi la batterie plutôt que la guitare. Aucun de ces artistes n'a suivi de formation, même ponctuelle, pour apprendre à manier ce nouvel instrument. Ils sont enfin cinq musiciens à avoir changé à la fois d'instrument et d'esthétique, à l'image de Baptiste mentionné plus haut, étant passé du cor d'harmonie à la bombarde en fest-noz, certains étant passé du piano classique au kan-ha-diskan, des percussions classiques à la guitare en fest-noz, du violon classique à la basse dans un groupe de rock.

Ils mobilisent alors plus ou moins les acquis de leur formation initiale et les détournent au profit de leur nouvel instrument ou de leur nouvelle esthétique musicale. Là où Baptiste exploite en autodidacte des connaissances précédemment acquises dans le cadre d'une formation encadrée, d'autres artistes poussent légèrement plus loin ce

premier schéma en se perfectionnant dans leur nouvel instrument ou leur nouveau répertoire par le biais de sessions de formation encadrées relativement courtes. Il peut alors s'agir de stages, de quelques cours particuliers pris en fonction des besoins pour maîtriser une technique particulière, ou d'un compagnonnage avec un instrumentiste qualifié, renouant alors avec un apprentissage plus formalisé quoique très court ou ponctuel.

Le troisième schéma recensé a aussi trait à la notion de perfectionnement de compétences préalablement acquises, à l'exception qu'il se met en place à l'issue d'une formation initiale très courte, de l'ordre d'une poignée de cours de musique afin d'acquérir simplement les bonnes postures et quelques notions très basiques. Suite à ces quelques heures de cours leur ayant permis de prendre en main leur instrument, les musiciens répondant à ce modèle d'hybridation se forment ensuite de manière empirique, par jeu d'écoutes répétées et tentatives de reproduction, développant dans le même temps leur oreille et leur technicité. D'après Howard S. Becker,

« C'est une méthode lente, laborieuse et solitaire, mais ça marche. Quand quatre ou cinq jeunes gens formés comme cela écoutent leur groupe préféré et apprennent un morceau, ils sont prêts à jouer dans un concert et les carrières individuelles et collectives sont lancées.¹¹⁶⁸ »

Si l'immense majorité de leur connaissance est donc le fruit d'une formation en autodidacte, ils n'ont néanmoins pas fait l'économie d'une première prise en main plus formalisée, étant accompagnés dans cette étape par un tiers, qu'il s'agisse de cours particuliers, de cours en école de musique ou autre structure de formation, ou de compagnonnage avec un musicien expérimenté. Le dernier schéma d'hybridation des modes de formation observé est celui de la juxtaposition, qui consiste à évoluer parallèlement sur deux scènes différentes. Ainsi, Lisa [*pro / fest-noz / 43*] poursuit simultanément une carrière professionnelle sur les scènes fest-noz et lyrique. Si elle ne rapporte pas d'apprentissage formalisé pour le répertoire d'inspiration traditionnelle bretonne qu'elle mobilise, elle a suivi une formation encadrée lorsqu'elle a investi le

¹¹⁶⁸ Becker, Howard S. « La formation en art », *Sociologie de l'Art*, vol. 23 & 24, n° 1-2, 2015, pp.47-48.

répertoire lyrique, alors-même qu'elle exerçait déjà en tant que professionnelle sur la scène fest-noz :

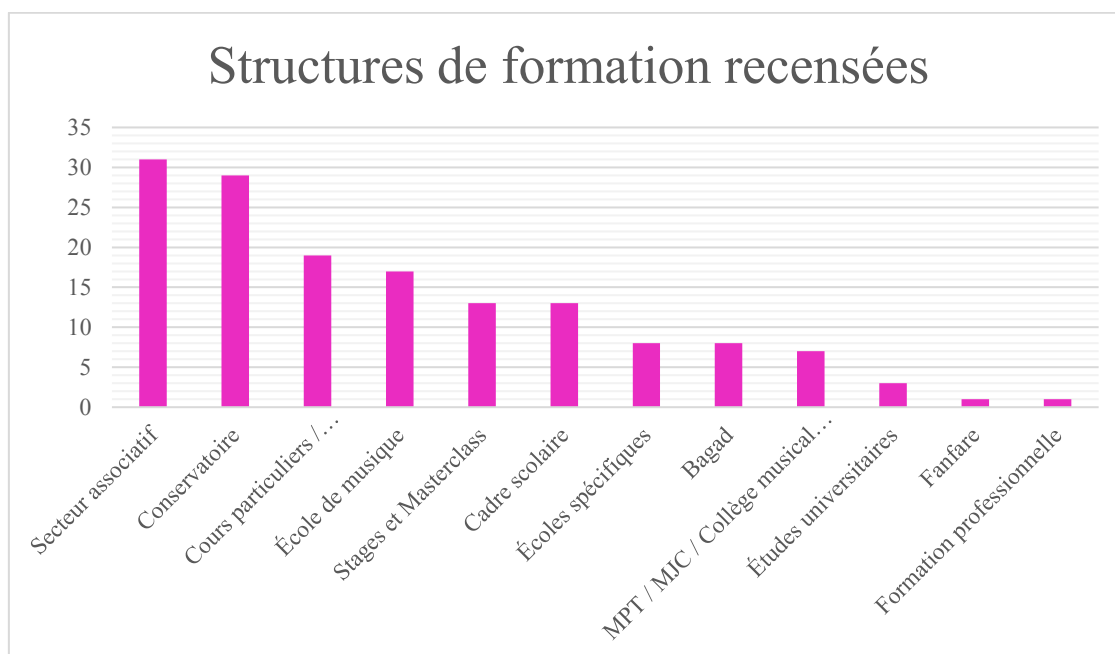
« oui oui y'a énormément d'autodidaxie et de toutes façons en apprentissage du chant traditionnel on doit plein de trucs à plein de monde mais fondamentalement on s'apprend les choses un peu tout seul. Pour le chant, après, en fait au moment où j'suis devenue chanteuse professionnelle, c'est aussi le moment où j'ai commencé un cursus de chant classique, j'ai commencé vers 22 ans, j'ai un DEM, ce qu'on appelait autrefois une médaille d'or (...). »

Son parcours témoigne alors d'une double posture d'apprenante qu'elle a été amenée à revêtir au gré de ses motivations musicales, se formant selon des schémas d'apprentissage différenciés selon l'esthétique pratiquée. Toujours dans ces processus d'hybridation des modes de formation, il est possible de noter que certains musiciens effectuent des allers-retours fréquents entre formation encadrée et formation autodidacte au fur et à mesure de l'évolution de leur carrière. Gauthier [*transi entrant / rock / 24*] a ainsi suivi des cours de musique alors qu'il était scolarisé en classe de quatrième au collège, année suite à laquelle il a continué à se former en autodidaxie. Il a par la suite entrepris de reprendre une formation plus encadrée à 23 ans en s'inscrivant au conservatoire, dès lors qu'il a pris la décision de vivre de sa musique. Là encore, ces dynamiques d'hybridation des modes de formation sont plutôt l'apanage des musiciens, l'autodidaxie étant faiblement représentée dans les processus de formation des comédiens. Le détail des modalités d'hybridation renvoie quant à lui à une légère démarcation d'ordre esthétique, puisque les musiciens de fest-noz ont plus recours à un changement d'instrument et/ou de répertoire que les musiciens rock : ils sont en effet 45% à avoir été formé à un autre instrument et / ou à une autre esthétique musicale que celles qu'ils pratiquent aujourd'hui en fest-noz, selon une tendance également prégnante chez les représentants de la scène rock, quoique dans une moindre mesure, qui sont 32% à avoir rencontré cette situation.

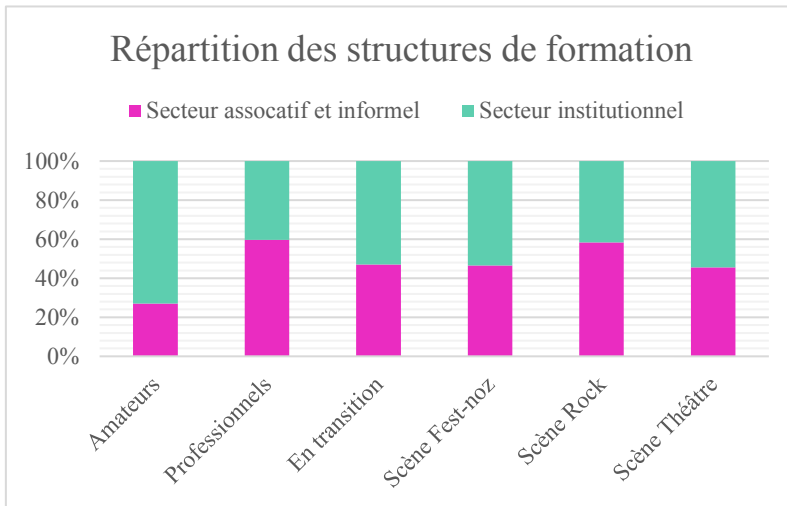
« C'est ce que nous sommes tous, des amateurs, on ne vit jamais assez longtemps pour être autre chose. »

Charlie Chaplin, *Limelight*

Outre la question des modalités d'apprentissage, l'étude offre des données importantes quant aux structures de formation investies par les interrogés, ainsi qu'à la durée de leur(s) période(s) de formation, qu'ils soient comédiens ou musiciens. Nous avons ainsi recensé onze types de structures, investies de diverses manières par les artistes rencontrés : ils sont en effet 37% à avoir fréquenté une unique structure de formation, contre 42% à avoir diversifié les lieux de formation, allant jusqu'à parfaire leur apprentissage au sein de cinq structures différentes.¹¹⁶⁹

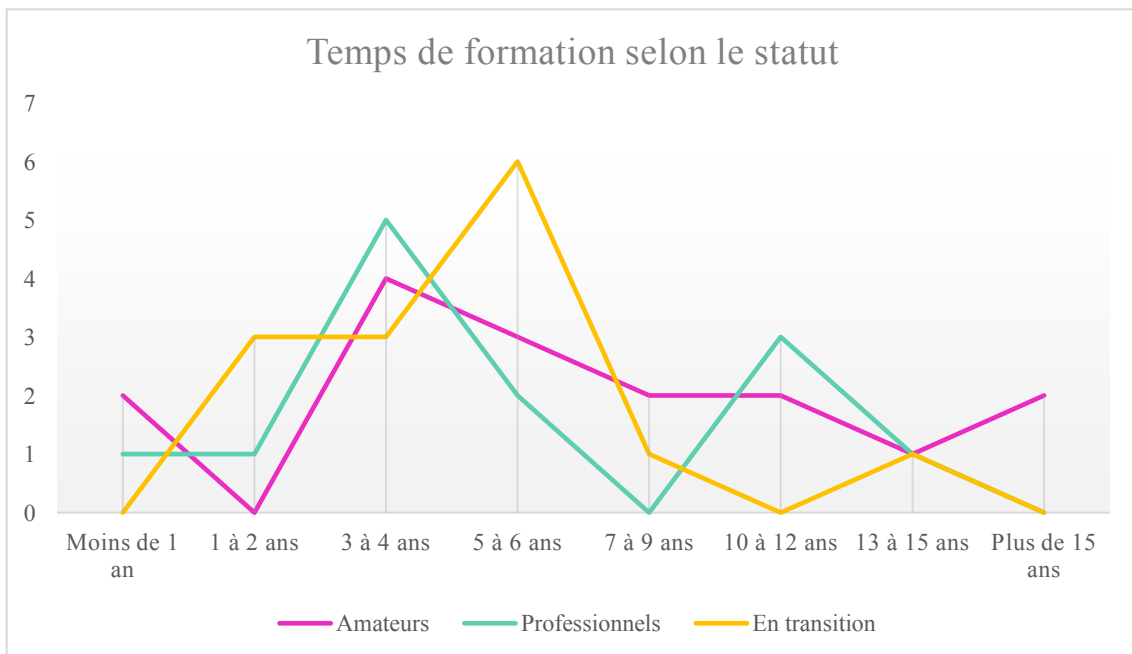


¹¹⁶⁹ Le cadre scolaire comprend les ateliers de théâtre ou de musique donnés au collège ou au lycée, les bac spécialisés (anciennement le bac A3 par exemple), et la formation professionnelle longue pour les enseignants de l'Éducation nationale. Les études universitaires comprennent les Écoles supérieures d'art dramatique, les licences et DU de théâtre, de musique et d'arts du spectacle axés sur la pratique, les écoles privées spécifiques comprennent des formations telles que celles dispensées à l'École Jacques Lecoq ou au Théâtre National de Chaillot, et le secteur associatif comprend les troupes de théâtre amateur structurées en association, les ateliers du mercredi dispensés dans le cadre d'une association, etc...

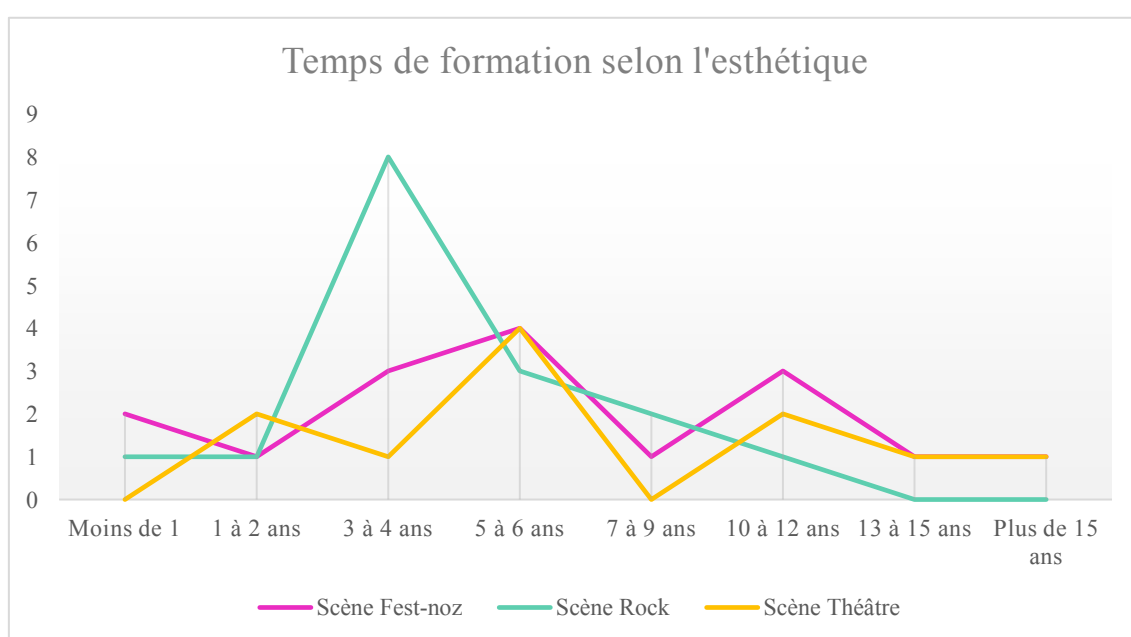


Pour plus de lisibilité, le choix a été fait de répartir ces structures selon les deux champs que sont le secteur associatif ou informel et le secteur institutionnel. Cette répartition montre une prédominance du

secteur institutionnel dans la formation des artistes amateurs, qui sont 73% à avoir suivi tout ou partie de leur formation au sein d'une école de musique municipale, d'un conservatoire, dans un cadre scolaire ou universitaire, secteur également privilégié par les artistes en transition. Les artistes professionnels se sont en revanche plutôt tournés vers le secteur associatif ou plus informel, selon le même schéma que les musiciens rock, qui sont 58% à s'être formés au sein d'associations, de bagad, de fanfare, via des cours particuliers, du compagnonnage ou des stages, contrairement aux scènes fest-noz et théâtrale qui font la part belle au secteur institutionnel.



Si les statistiques témoignent d'une légère prépondérance de la variable statutaire sur la variable disciplinaire et esthétique, étant corrélée à des écarts légèrement plus marqués quant aux structures de formations investies, cette question permet également de souligner le poids des esthétiques au sein d'une même discipline artistique : s'il a été possible d'observer à plusieurs reprises des processus différenciés entre la musique et le théâtre, cet axe d'observation tend à confirmer que des écarts se creusent également au sein d'une même discipline, les musiciens de fest-noz et de rock faisant état de schémas de formation privilégiés quelque peu différents.



L'observation des temps de formation¹¹⁷⁰ marque en revanche des distinctions plus marquées selon l'esthétique que selon le statut de pratique. Les artistes rencontrés ont ainsi passé de quelques mois à plus de quinze années à faire leur apprentissage avec

¹¹⁷⁰ Le temps passé en formation ne faisait pas partie des questions prévues dans le guide d'entretien, mais près de la moitié des personnes rencontrées ont d'elle-même fourni une réponse permettant de recenser ces précisions. Les résultats présentés ici ne sont donc pas issus d'un panel de 100 interrogés mais de 43, uniformément répartis selon nos différentes catégories d'analyse. Notons par ailleurs que les représentations peuvent fortement impacter ces résultats, l'idée de formation n'étant pas perçue de la même manière par tous les interrogés. Ainsi, Martine [*amat / théâtre / 60*] estime se former depuis 20 ans au théâtre, là où Hervé [*amat / théâtre / 52*], qui évolue dans une structure en tous points similaire (une troupe de théâtre amateur accompagnée à la mise en scène par un professionnel), ne se ressent absolument pas comme en formation, mais en exercice plein de son activité de comédien amateur. Nous avons donc exploré les parcours de interrogés et procédé à un lissage des résultats afin de pouvoir les présenter dans un même graphique.

une médiane à cinq ans de formation, cette dernière étant toujours en cours pour certains d'entre eux au moment de l'entretien. Quel que soit le statut de pratique, les formations semblent durer majoritairement entre trois et six ans, avec un deuxième pic observé aux alentours de dix années de formation chez les amateurs comme chez les professionnels. Comme pour la question précédente, la variable disciplinaire permet de voir que les musiciens rock se distinguent des autres scènes observées, puisqu'ils sont peu nombreux à passer plus de quatre ans en formation, là où les musiciens de fest-noz et les comédiens y consacrent en moyenne deux ans de plus.

De manière plus qualitative, 15% des artistes rencontrés précisent, lorsque invités à décrire leur parcours de formation, que leur apprentissage n'a pas toujours été des plus sereins. En cause, le (trop) jeune âge auquel ils ont été inscrits en formation par leurs parents, qui les a empêché de se saisir sur le moment de ce qui leur était inculqué. Ainsi, Walter [*transi sortant / rock / 39*] a commencé à suivre des cours

« à six ans, de la guitare classique, ça m'a pas plu du tout, j'ai abandonné très vite. Et ensuite j'ai recommencé avec la batterie à l'adolescence, j'avais 13 ans, et là c'est venu tout seul et dans la foulée j'me suis remis à la guitare également tout seul. »

D'autres confient avoir été freiné par les méthodes pédagogiques rencontrées, à l'image de Patrick [*transi entrant / rock / 35*] qui a été quelque peu rebuté par le côté académique de son apprentissage, qu'il ne parvenait pas à relier aux émotions qu'il ressentait dans son parcours d'auditeur :

« Bah j'ai commencé en école de musique parce que mes parents ont dû juger que ça devait être bon pour un enfant d'apprendre la musique, mais j'arrivais pas à faire le lien justement entre la pratique et la passion, ou l'intérêt esthétique ou émotionnel que je pouvais avoir en écoutant des trucs, que j'ai eu p'tet un p'tit peu plus tard justement, à partir de 11 ans, 12 ans, en autodidacte le chant, ensuite à partir de 14 ans en autodidacte la guitare, et à partir ouais de 14-15 ans, composition, voix, guitare, autodidacte aussi et sans cadre, du coup ça a fait le lien un p'tit peu mieux que l'école de musique qui est quand même assez académique et puis qui, voilà... »

De son côté, Stuart [*amat / rock / 34*] explique avoir été quelque peu rebuté par une approche très théorique et centrée sur la technicité, au détriment de la musicalité et de l'expressivité qu'il cherchait à développer :

« (...) j'ai fait le choix de le faire de manière totalement autodidacte au début, avant de rentrer quelques mois dans une démarche un peu plus approfondie avec des cours. Qui n'ont pas réellement eu l'effet escompté on va le dire comme ça. C'était des cours individuels de 40 minutes, (...) donc un professeur de guitare et moi c'est tout, beaucoup de gammes, forcément, il a fallu reprendre depuis le début, il a fallu bouffer des suites d'accords, et ça ne correspondait plus, ça ne correspondait pas à mes attentes au sens où techniquement j'avais déjà beaucoup, beaucoup de lacunes, qui étaient bien ancrées, et j'étais déjà dans une période où je pouvais à peu près jouer, en tous cas je pouvais jouer plusieurs types de morceaux [mais] je crois ne pas avoir appris, en 9 mois, j'ai pas dû apprendre un seul morceau avec le prof. Donc ça a un côté un petit frustrant on va dire, on était dans de la théorie exclusivement, et de la, bouffer de la gamme quoi. »

Ce phénomène de rejet, lorsque les artistes se retrouvent confrontés à une méthode pédagogique dans laquelle ils ne se retrouvent pas, est commune à la musique et au théâtre, comme dans le cas de Lola [*transi entrant / théâtre / 23*], qui a vécu une expérience douloureuse au sein du conservatoire :

« (...) après j'ai fait le conservatoire. J'ai fait une année ! (...) c'était le mode de formation en fait, au début c'était très bien parce que j'avais envie de me lancer dans des troupes tout ça, (...) j'avais encore envie d'un autre point de vue d'enseignement (...). Du coup, j'avais envie de voir si je pouvais trouver d'autres choses ailleurs, et je me suis rendue compte que c'était pas pour moi, c'était encore plus académique (...) et oh mon dieu, non ok, on va y aller tranquille, et je l'ai pas très très bien vécue, mon année de conservatoire, et du coup je l'ai pas terminée, je suis partie, je sais pas, aux 3/4 de l'année, quelque chose comme ça. C'était vraiment, ça avait pris le pas sur tout, et j'en faisais une maladie, c'était plus possible, je mangeais plus, je dormais plus, j'allais plus à la fac, je me mettais tellement la pression pour être au niveau demandé que, un jour je me suis, je déteste le théâtre, et là je me suis dit, mmh, nan. Je veux jamais penser comme ça, je veux que ça soit dur, je veux être en colère contre le théâtre, mais je veux jamais ne plus avoir envie d'en faire. (...) C'était, ouh, une sacrée déchirure, mais je l'ai fait, et je m'épanouis d'autant plus maintenant dans ma pratique. »

Certains artistes, comme Yves [*pro / rock / 35*], ont parfois été démobilisés par le répertoire abordé par leur enseignant, pouvant être très éloigné des prédilections musicales les ayant conduits à entreprendre l'apprentissage d'un instrument, au point d'abandonner leur formation :

« (...) Et après j'ai pris des cours, au bout de 3 ans, j'ai pris des cours de classique, pendant 2-3 ans j'crois, après j'ai arrêté parce que moi j'écoutais Nirvana et tout, le classique, c'est une bonne formation technique mais ça me parlait pas du tout, et puis après j'ai re-arrêté et puis après j'ai refait une formation un peu plus théorique (...) »

Ces témoignages ont semblé révélateurs en ce sens que les difficultés, voire les échecs d'intégration à une structure ou à une méthode de formation, peuvent jouer un rôle non négligeable quant au fait de poursuivre ou non une activité artistique. Certaines des personnes interrogées précisent d'ailleurs avoir eu une première expérience de formation peu enthousiasmante les ayant conduites à abandonner totalement leur pratique pendant quelques années, avant d'y revenir avec une autre approche, notamment autodidacte. La question de l'hybridation entre périodes de formation encadrée et périodes d'autodidaxie pourrait donc reposer en partie sur ces difficultés à trouver au sein de l'offre de formation disponible une structure et / ou un enseignant pouvant répondre aux attentes des artistes, notamment dans le lien entre l'acquisition de compétences techniques et la dimension émotionnelle ou expressive de la pratique, déjà expérimentée par 28% d'entre eux dans un parcours antérieur de spectateur ou d'auditeur, selon les résultats présentés plus haut.

Le devenir amateur, désignant le fait de développer un attrait particulier pour une discipline artistique ou un répertoire particulier, a ainsi souligné l'importance des cultures disciplinaires en soulignant les divergences quant aux diverses « prises » sur la musique ou le théâtre. L'étape suivante, celle de l'approfondissement de cet intérêt initial, conforte cette observation en laissant entrevoir un recours à l'autodidaxie plus marqué chez les musiciens que chez les comédiens, dont la pratique, collective par essence, semble moins se prêter à ce type de formation plus autonome. Cependant, lorsque le processus de formation s'avère houleux et/ou que la rencontre avec un entourage artistique ayant une vision commune de la discipline s'opère, les comédiens ne semblent pas tout à fait exempts d'une formation autodidacte, comme le raconte Théo [*transi entrant / théâtre / 23*], ayant fait :

« Un an de conservatoire, le reste c'est complètement autodidacte, parce que j'ai pas été accepté à la seconde année au conservatoire, donc je me suis dit que j'allais créer ma troupe avec tous ceux qui avaient été jartés du conservatoire avec moi. Donc c'est là, j'avais déjà commencé à écrire avant donc j'avais déjà une pièce qui était au bout, donc là j'ai créé ma troupe, on l'a mise en scène (...). »

La question de la formation souligne également le poids des cultures esthétiques : ce ne sont plus uniquement les comédiens qui se démarquent des musiciens, mais la scission semble pouvoir s'opérer au sein-même du champ des musiques actuelles, auquel appartiennent les deux scènes observées. Les musiciens rock paraissent ainsi se former

différemment, se distinguant à la fois des comédiens et des musiciens de fest-noz, se formant moins longtemps et au sein de structures moins institutionnelles, ayant également affiché plus haut une plus forte propension à l'entre-soi générationnel. Au sujet des « musiques rock », Lionel Arnaud écrit effectivement que « la revendication d'autodidaxie [y] est très présente¹¹⁷¹ », quand bien même elle n'aurait « pas bonne réputation¹¹⁷² ». Pascal Cyrot souligne à ce titre que l'autodidaxie peut par ailleurs aboutir à un sentiment de « handicap, lié à la non-possession de diplômes, [qui] génère de grosses difficultés identitaires. Mais ces cadres autodidactes, souvent privés des tâches correspondant à leur titre, vivent aussi avec incertitude leur statut de cadre et leur salaire.¹¹⁷³ » Dans le cas plus particulier du rock, ce désamour avec les formations institutionnelles pourrait s'expliquer en deux temps. D'abord par les logiques sociales qui l'animent, comme le montre Emmanuel Brandl :

« On a affaire à une communauté émotionnelle et une socialisation communautaire dans lesquelles persiste une importante indivision des fonctions. En outre, il n'existe pas de revendication culturelle au sens de “culture savante”, c'est-à-dire d'autonomie de la dimension culturelle (musicale) vis-à-vis des autres dimensions constitutives du social : les musiciens d'un même lieu se connaissent en dehors du fait et avant même de faire de la musique, les actes de recrutement se font exclusivement par cooptation, sur la base de l'affinité des habitus.¹¹⁷⁴ »

Le rock serait donc une esthétique propice au développement de ses compétences dans l'entre-soi du groupe plutôt qu'au-dehors de celui-ci¹¹⁷⁵, d'autant qu'il « constituerait alors (...) un “refuge symbolique¹¹⁷⁶” contre la domination du savoir

¹¹⁷¹ Arnaud, Lionel. *Agir pour la culture*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2018, pp.162-163.

¹¹⁷² Becker, Howard S. « La formation en art », *Sociologie de l'Art*, op. cit., p.51.

¹¹⁷³ Rappelons le cas de Karen, mentionné en sixième chapitre, qui se ressent comme comédienne professionnelle mais qui n'est pas autorisée à s'inscrire sur les sites de castings réservés à ces derniers faute de diplômes. Cyrot, Pascal. « Aux racines de l'autoformation : l'autodidaxie », *L'autoformation. Perspectives de recherche*, op. cit., p.95.

¹¹⁷⁴ Brandl, Emmanuel. « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », *Sociologie de l'Art*, vol. 6, n° 1, 2005, p.129.

¹¹⁷⁵ Hein, Fabien. *Le monde du rock en Lorraine*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Metz, 2004, p.330.

¹¹⁷⁶ Selon le mot de Millet Mathias & Daniel Thin. *Ruptures scolaires : l'école à l'épreuve de la question sociale*, Paris : PUF, 2005, 318p.

scolaire.¹¹⁷⁷ » Qui plus est, Rémi Deslyper souligne un « risque d’académisation¹¹⁷⁸ » du rock lorsque celui-ci pénètre dans les lieux de formation musicale qui pourrait être observé avec une certaine méfiance par les musiciens :

« Ainsi, pour tous, l’enseignement institutionnel des “musiques actuelles” doit absolument éviter de recopier “les principes pédagogiques mis en œuvre pour la musique classique dans les conservatoires, avec toutes les conséquences négatives que cela implique : utilisation du solfège, valorisation de la lecture et du déchiffrement de partitions (a-t-on déjà vu un groupe de rock jouer sur scène avec des partitions ?), pédagogie axée sur l’instrument et l’individu plutôt que sur le groupe, pédagogie de l’échec, rigidité des concepts, etc.” (Chrétiennot, 1992, tiré de Brandl, 2008, p. 55).¹¹⁷⁹ »

Le plus fort recours à l’autodidaxie serait ainsi un moyen de pallier le risque que « les acteurs reproduisent progressivement des principes qui en définitive ne leur appartiennent pas¹¹⁸⁰ », selon le mot d’Emmanuel Brandl. Précisons à nouveau que les technologies du numérique contribuent également à faire évoluer les processus de formation, donnant plus de place à la « démarche active¹¹⁸¹ » qu’est l’autodidaxie :

« (...) les outils technologiques s’immiscent dans le large univers des apprentissages. Ainsi, les réseaux sociaux qu’ils soient d’amitié ou professionnels, les sites et autres blogs, les plateformes de vidéos ou plus récemment les MOOC témoignent de l’effervescence numérique possiblement au service de l’apprenant contemporain.¹¹⁸² »

Devenu un « autodidacte technophile¹¹⁸³ », selon le mot de Pascal Cyrot, le musicien de rock (ou de fest-noz) a à sa disposition un panel diversifié d’outils d’apprentissage

¹¹⁷⁷ Deslyper, Rémi. « Les pratiques musicales “populaires” contemporaines, une activité juvénile sous influence parentale et scolaire », *Agora débats/jeunesses*, vol. 68, n° 3, 2014, p.52.

¹¹⁷⁸ Deslyper, Rémi. « Une “école de l’autodidaxie” ? L’enseignement des “musiques actuelles” au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, n° 185, 2013, p.50.

¹¹⁷⁹ Chrétiennot, Louis. « Musiques actuelles : un risque d’académisation ? ». Actes du séminaire du collectif RPM (Recherche en pédagogie musicale) *Musiques actuelles, pédagogie, enseignement, accompagnement... : où en sommes nous en 2008 ?* organisé à Paris, 2008, pp.10-15. En ligne : <http://storage.canalblog.com/06/70/341556/39097430.pdf> (consulté le 15 avril 2014), cité par Rémi Deslyper, « Une « école de l’autodidaxie » ? L’enseignement des « musiques actuelles » au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, 185 | 2013, p.51.

¹¹⁸⁰ Brandl, Emmanuel. « Légitimation et normalisation des “musiques amplifiées” en région », *Volume !*, 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 21 avril 2021, <http://journals.openedition.org/volume/2520> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2520>

¹¹⁸¹ Dumazedier, Joffre. « L’autoformation », *Education permanente*, n° 78-79, 1985, pp.9-24.

¹¹⁸² Cyrot, Pascal. « Autoformation(s) », *Traité des sciences et des techniques de la Formation. 4^{ème} édition*, sous la direction de Philippe Carré et Pierre Caspar, Paris : Dunod, 2017, p.380.

¹¹⁸³ Pascal Cyrot et Christophe Jeunesse, « Autoformation et réseaux virtuels », *Distances et médiations des savoirs*, [1 | 2012-2013, mis en ligne le 12 décembre 2012, consulté le 21 avril 2021, <http://journals.openedition.org/dms/137> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dms.137>

mobilisables dans « (...) un certain entre-soi [qui] limite du même coup les expériences de la domination culturelle (...) et [permet] alors d'investir la pratique par la "petite porte" que constitue l'autodidaxie.¹¹⁸⁴ »

Se produire : les manières de partager

« De la Bella brumeuse que lui avait donnée la photographie d'art, il arrivait peu à peu, grâce aux photos d'amateurs, à une jeune femme à traits précis. »

J. Giraudoux, *Bella*, 1926, p. 219.

L'enquête de terrain a souligné une diversité des situations de production en public. Marc Perrenoud en recense trois : l'*entertainment* (qui consiste à produire un fond sonore dans des lieux tels que les restaurants ou les casinos), l'animation musicale (qui consiste à créer un environnement sonore dans les bars ou les clubs mais la musique reste encore un « épiphénomène¹¹⁸⁵ », et le concert. À chacun de ces dispositifs correspondrait une posture de musicien : il est « souverain » lors des concerts, « partenaire » dans l'animation musicale des bars et des clubs, et « auxiliaire¹¹⁸⁶ » lorsqu'il joue dans des restaurants, casinos... Dans le cas du fest-noz, la musique a une fonction différente encore, appelant à la danse collective. Cette diversité des lieux de diffusion a également été documentée par G r me Guibert :

« Une illustration de ce phénomène peut être donnée par la lecture des endroits où les groupes se produisent en concert. Pour la plupart, ils jouent aussi bien dans des lieux relevant de l'éducation populaire ou de l'animation socioculturelle (MJC, maison de quartier...) que dans des lieux relevant de l'économie privée lucrative non spécialisé dans le domaine de la culture (cafés-concerts par exemple), des lieux en marge (squats par exemple) ou encore des lieux institués (les acteurs à l'économie hybride nés dans les années 1990 sous l'impulsion des politiques publiques de la

¹¹⁸⁴ Deslyper, Rémi. « Les pratiques musicales "populaires" contemporaines, une activité juvénile sous influence parentale et scolaire », *op. cit.*, p.50.

¹¹⁸⁵ Perrenoud, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, *op. cit.*, p.129.

¹¹⁸⁶ Perrenoud, Marc. « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, vol. 8, né 1, 2006, pp.25-42.

Culture tels les SMAC). L'idée est, donc, pour ces pratiquants, d'utiliser l'ensemble des espaces possibles pour aller à la rencontre du public.¹¹⁸⁷ »

L'objectif est donc bien d'investir la diversité des lieux proposés afin de partager son propos artistique avec le plus grand nombre, dans une tendance que l'on repère également chez les comédiens au creux des stratégies qu'ils développent afin de se produire¹¹⁸⁸ mais qui s'incarne moins sur le plan statistique. Nous avons ainsi repéré au cours du second chapitre que le théâtre est la discipline où la rencontre avec le public se fait la moins fréquente, les comédiens étant les plus nombreux à ne pas s'être produits sur scène au cours des douze derniers mois et ne dépassant pas la cinquantaine de représentations annuelles. La scène fest-noz se distingue au contraire comme l'esthétique où le contact avec les spectateurs est le plus régulier, avec seulement six musiciens investissant l'espace scénique moins de dix fois par an et un pic d'activité notable entre cinquante et soixante-dix représentations par an, démontrant par ailleurs que « les formes enregistrées de musique n'ont pas évincé la scène.¹¹⁸⁹ » La dimension scénique nous a ainsi semblé importante à étudier de plus près pour sa participation de l'ethos comédien ou musicien que se construisent les artistes¹¹⁹⁰, mais aussi parce qu'elle est vécue comme le lieu d'expression le plus authentique des formes artistiques :

« Le même raisonnement peut être appliqué à la plupart des formes de musique populaire. Selon la notion très débattue d'«authenticité» par exemple – le terme central pour exprimer ce qui a de la valeur dans le rock, la musique folk et le jazz – le spectacle *live* est la forme d'expression musicale la plus véritable, le cadre dans lequel les musiciens comme leurs auditeurs peuvent juger si ce qu'ils font est «vrai». Ces débats sont bien connus et, comme pour la musique classique, on pourrait indiquer les moyens développés par les producteurs de disques, de radio, de télévision et de clips pour représenter la musique, en ayant pour référence cet idéal du spectacle *live*. Mais trois aspects supplémentaires de cette foi populaire pour la musique *live* méritent d'être relevés.¹¹⁹¹ »

¹¹⁸⁷ Guibert, Gêrôme. « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *op. cit.*, p.306.

¹¹⁸⁸ Voir le cinquième chapitre.

¹¹⁸⁹ Frith, Simon. « La musique live, ça compte... », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2-3, 2007, p.190.

¹¹⁹⁰ Voir l'étude de la Fédélîma *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires* : « Le concert, en tant qu'activité de représentation de soi, est plébiscité pour ses effets dynamisants et de renforcement de l'estime de soi. » Voir également les troisième et cinquième chapitres.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, pp.191-192.

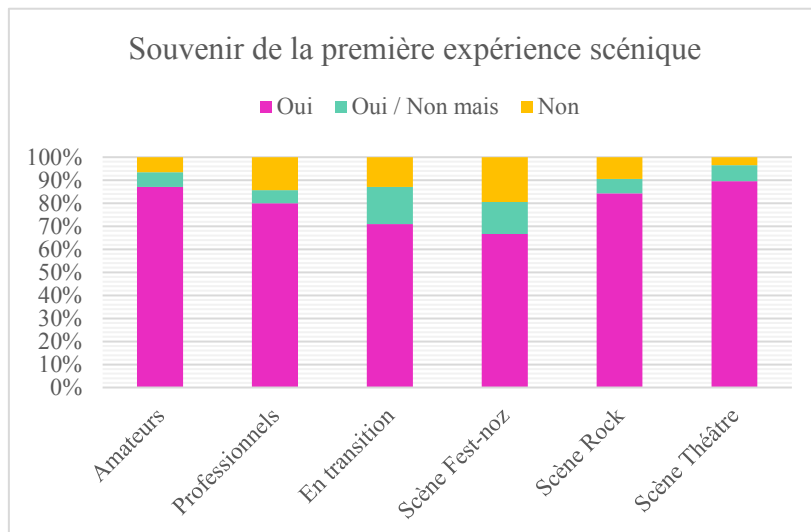
Plus encore, Karen Burland a montré dans sa thèse de doctorat que l'approche faite de la scène par les musiciens était susceptible de les inciter à s'inscrire dans une carrière musicale ou théâtrale plus ou moins durable :

« Considering the application of styles of learning to a musical context, it could be that those students who are motivated by the prestige of a good performance may be less inclined to pursue a career as a performer in the face of the inevitable obstacles associated with the profession than those musicians who are motivated by the personal satisfaction of achieving increased levels of competence.¹¹⁹² »

Entrées en scène : du flou au tardif

« Et pourquoi, aux yeux de certaines gens, Edmond de Goncourt est-il un gentleman, un amateur, un aristocrate qui fait joujou avec la littérature et pourquoi Guy de Maupassant, lui, est-il un véritable homme de lettres ? Pourquoi, je voudrais bien qu'on me le dise ? »

E. et J. de Goncourt, *Journal*, mars 1887, p. 659.



À l'exception des deux musiciens rencontrés ne s'étant (encore) jamais produits devant un public et étant donc exclus de ce volet de l'étude, la question des apparitions scéniques semble corrélée à une certaine intensité

émotionnelle. 80% des artistes interrogés disent se souvenir clairement de leur premier contact avec un public, indépendamment de l'âge auquel cette première expérience est survenue, contre 9% d'artistes pour qui ce souvenir est un peu plus flou, et 11% qui ne parviennent pas à recontextualiser cette première scène. Observés au prisme de nos

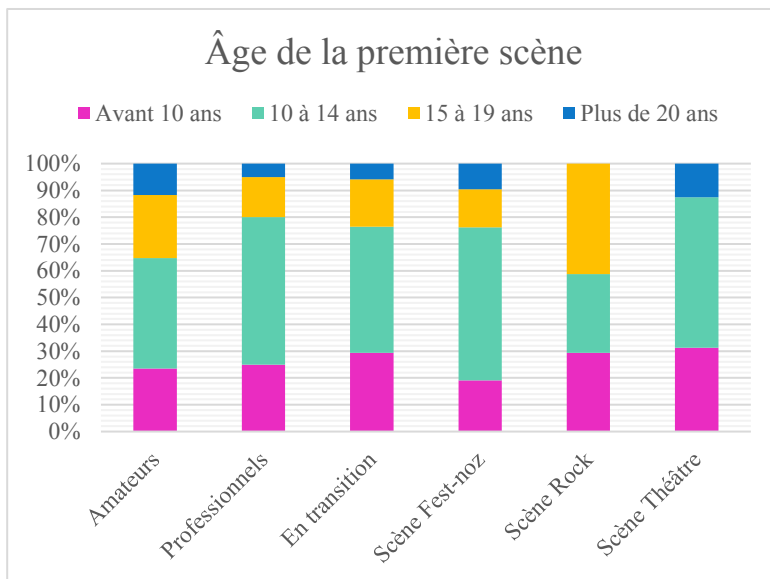
¹¹⁹² Burland, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, op. cit., p.32.

variables, ces résultats désignent les artistes en transition comme étant ceux pour qui le souvenir de la première scène est plus complexe à convoquer, mais ils désignent plus encore les musiciens de fest-noz comme ceux qui se souviennent le moins ou le moins clairement de leur première scène, puisqu'ils sont 34% à ne pas être en mesure de la resituer complètement. Ils sont 20% à ne pas se souvenir du tout de leur premier concert, soit deux fois plus que pour les musiciens rock et cinq fois plus que les comédiens, qui sont 90% à avoir un souvenir clair et souvent vif de leur première représentation scénique.

Cette expérience n'est pas toujours des plus positives : elle a même été « traumatisante » pour Jean-Jacques [*pro / rock / 45*], Tom [*transi sortant / rock / 39*] parle d'une « catastrophe », au point que le groupe n'ait « pas fini le concert », et Vincent [*pro / théâtre / 42*] fait état d'une « mauvaise expérience », se souvenant seulement d'avoir « eu un trou ». Pour d'autres, le souvenir est terni par un stress important, à l'image de Karen [*amat / théâtre / 58*] faisant état d'un premier spectacle « affreusement angoissant » ou d'Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] ayant « cru [s']évanouir ». Plus que le trac, c'est plutôt l'empressement que retient Matthieu [*amateur / fest-noz / 60*] : « j'nous revois avec des copains, c'est dans l'cadre du fest-noz, on s'battait, on s'bousculait pour monter sur scène », certains interrogés insistant sur l'aspect « complètement fou » ou « incroyable » que revêt cette première expérience scénique. Ghislain [*amat / fest-noz / 32*] va plus loin, érigeant ses premiers contacts avec un public au rang d'élément fondateur de sa personnalité :

« c'était un concert en extérieur dans mon quartier, à la faveur d'une sorte de fête de quartier où il y avait une sorte de concours de musique et, moi qui ait une mauvaise mémoire je m'en rappelle encore parce que effectivement ça m'a obligé à surmonter mon stress et à aller au bout, et ensemble ça a beaucoup joué pour me forger une personnalité, d'avoir des occasions de ce type-là. »

Les 9 artistes ayant un souvenir plutôt flou de leur première montée sur scène ne se souviennent pas systématiquement du lieu ou du cadre de leur représentation initiale, mais se remémorent une anecdote : Joshua [*amat / rock / 33*] se souvient de s'être produit sur une scène faite de palettes de bois, Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] n'avait « pas le droit de jouer avec ses lunettes », et Ludovic [*pro / rock / 36*] se souvient seulement que « [son] pantalon ne tenait pas ».



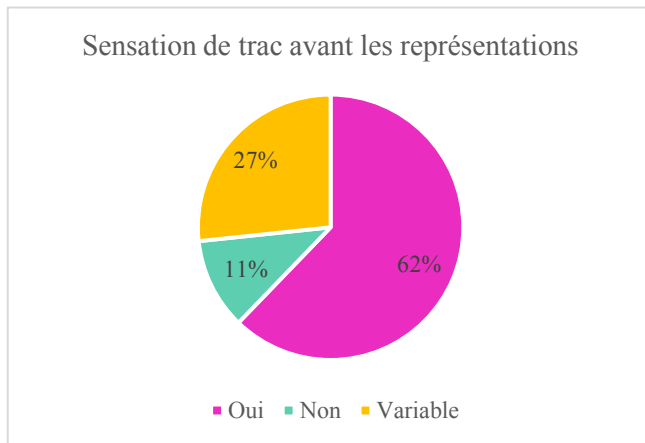
On remarque par ailleurs la précocité du premier contact avec un public, qui s'effectue très majoritairement avant 14 ans, voire avant 10 ans pour 26% des interrogés, indépendamment du statut de pratique ou de l'esthétique. Les musiciens rock entrent

néanmoins en scène légèrement plus tard que les autres, étant 42% à donner leur première représentation après 15 ans, contre 24% des musiciens de fest-noz et 12% des comédiens. Le contexte de ces premières scènes varie d'un artiste à l'autre : elles ont souvent lieu dans le cadre scolaire (restitution publique d'un atelier théâtre ou de la chorale de l'école devant les parents d'élèves ou les autres classes) ou lors de la représentation de fin d'année d'une activité extra-scolaire. Les auditions ou concours des conservatoires, écoles de musiques ou bagadoù constituent une autre expérience scénique fréquemment recensée, ainsi que les spectacles donnés dans le cadre plus intime de fêtes familiales ou de quartier. D'autres enfin racontent avoir joué dans le cadre d'une fête d'entreprise, ou directement dans l'espace public, *au chapeau*.

Entrées en scène : du trac pragmatique au trac systématique

« C'est un gymnasiarque de première force, un cycliste hors ligne : il a déjà gagné trois ou quatre épreuves d'amateurs. Il dévore tous les journaux de sport, ces feuilles imprimées sur papier de couleur. Il connaît l'âge et le poids de tous les champions d'Europe. »

G. Duhamel, *Journal de Salavin*, 1927, pp. 29-30.



À la question d'une éventuelle sensation de trac avant les représentations scéniques, nous avons surtout collecté des réponses franches témoignant d'une forme de systématisme dans les ressentis. 67% des artistes rencontrés ont ainsi invariablement le trac avant une

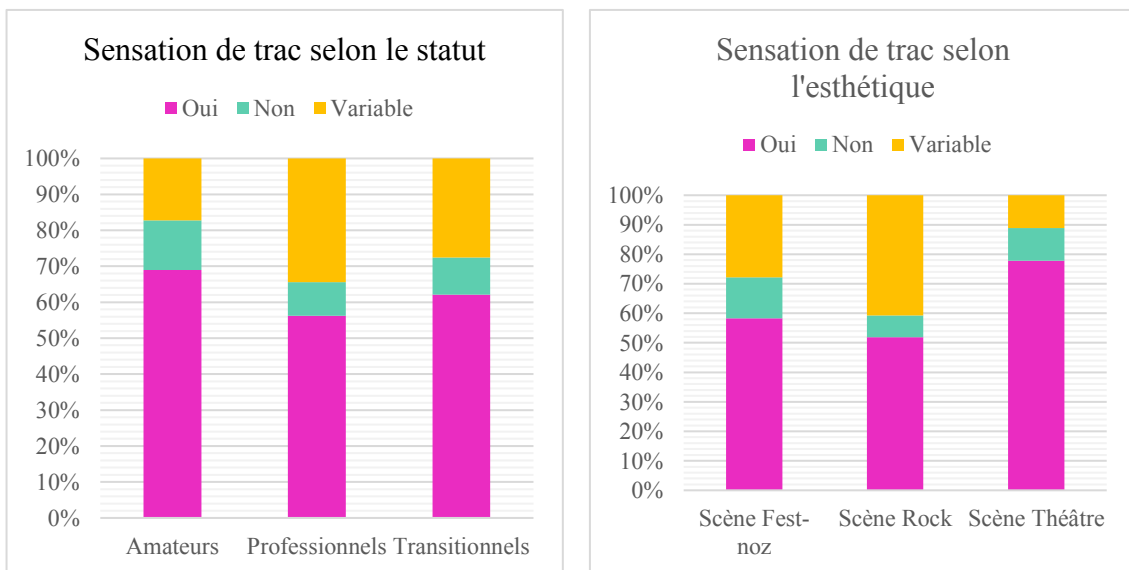
représentation, et 11% n'en ont jamais fait l'expérience. Nous avons également collecté des réponses plus nuancées, regroupées sous l'appellation « variable » qui rassemble plus du quart des artistes rencontrés. Ces nuances reposent soit sur une évolution de la sensation de trac dans le temps, soit sur un panel de facteurs précis qui peuvent s'avérer source de stress. La moitié des artistes concernés précise ainsi que la sensation de trac évolue avec les années, ayant tendance à s'atténuer avec le temps sous le poids de l'expérience mais aussi d'un travail sur soi spécifique. Justin [*pro / fest-noz / 37*] explique : « Moi j'dirais, (...) 26 ans d'musique, 25 ans de trac très poussé, mais très très poussé, jusqu'à, [ne] pas réussir à jouer quoi. Moi j'fais un gros travail là-dessus depuis un an, justement... », rejoignant Lisa [*pro / fest-noz / 43*], qui confirme être confrontée à ce stress « moins qu'avant, [ayant] appris des façons de l'être moins ». Seuls trois artistes ont fait part d'un trac grandissant avec le temps. Pour Gwendal [*transi sortant / fest-noz / 36*], les premières représentations scéniques n'ont pas fait l'objet d'un trac trop prononcé car elles coïncidaient avec

« [sa] période p'tit con, donc j'ai commencé à fumer des pétards, boire de l'alcool, et c'est des choses qui ont fait, que, bah t'es pas en capacité de ressentir le trac. Et à partir du moment où ça s'est calmé, oui, en effet c'est arrivé, ouais ouais bien-sûr. C'est pas du tout naturel, de monter sur scène. »

Tom [*transi sortant / rock / 39*] a quant à lui rencontré le trac plus tard, avec la deuxième formation dont il a fait partie : « (...) Ça a commencé avec le deuxième [groupe] car il y avait des intérêts : publics, programmeurs, démarche professionnalisante... ». Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*] est de plus en plus sujet au trac, au fur et à mesure qu'il avance dans son projet de professionnalisation :

« Euh, ça dépend des fois, (...) j'ai tendance à dire, p'tet plus souvent qu'avant. Plus on avance dans le temps, plus on a une espèce de p'tite notoriété, envie d'plaire, et moins j'me dis qu'on a le droit à l'erreur en fait, et plus j'me mets de pression. (...) je joue pas pour les guitaristes en fait. Des fois justement c'est ça qui met un peu l'trac, si j'ai un guitariste devant moi, sur scène ou à côté, des fois ça m'fout l'trac parce que j'me dis bah voilà, c'est pas... Et le chant, exactement pareil. ».

Il semble exister par ailleurs des éléments susceptibles de déclencher un stress à l'approche d'une représentation, y compris chez les artistes qui n'y sont généralement pas sujets. Ils expliquent alors ne pas avoir le trac avant les représentations, « sauf si » la représentation implique l'un de ces éléments : le fait de jouer un nouveau morceau ou une nouvelle pièce, une scène particulièrement importante de par sa jauge, sa réputation ou son contexte, la présence de membres de la famille dans le public, une fatigue préalable, l'implication en tant qu'organisateur dans l'événement en question, ou l'insécurité quant à un passage précis dans un morceau ou une scène qui est alors plus redouté, par crainte de mettre ses partenaires de jeu en difficulté.



Artistes amateurs et professionnels semblent se distinguer justement sur le plan du systématisme de la sensation de trac : les amateurs rencontrés sont 70% à ressentir ce stress à chaque représentation, 13% à n'en jamais faire l'expérience, et 17% à nuancer leur réponse selon les observations faites ci-dessus. Les professionnels présentent des résultats moins tranchés, étant deux fois plus nombreux à faire état d'une évolution de leur sensation de trac ou l'estimant corrélée à un ou plusieurs facteurs précis. La variable

esthétique et disciplinaire est néanmoins l'axe d'observation faisant ressortir les plus grands écarts statistiques : les musiciens rock semblent légèrement plus touchés par le trac puisque seuls 7% d'entre eux confient ne l'avoir jamais ressenti, là où 14% des musiciens de fest-noz et 10% des comédiens en sont totalement exempts. Ils sont aussi ceux dont le trac est le plus corrélé aux quelques facteurs déclenchants répertoriés plus haut, attachant plus d'importance à l'envergure du concert ou à la présence de proches dans le public que les artistes évoluant dans d'autres esthétiques.

Ce sont surtout les comédiens qui se distinguent, puisque leur sensation de trac semble survenir ou non indépendamment de la conjoncture de la représentation, décorrélée de tout facteur particulier : ils sont 78% à expliquer ressentir une sensation de trac de manière systématique, avant chacune de leurs représentations, soit 20 et 26 points de plus que pour les scènes fest-noz et rock. Cet état pourrait être dû à une spécificité du jeu théâtral : si « le musicien est à découvert¹¹⁹³ » lorsqu'il entre en scène, le comédien se retrouve dans une position qui « met l'homme en fonction de médium entre le réel et le signifiant¹¹⁹⁴ » : le comédien n'est justement pas « à découvert », il est au contraire « à couvert » sous le personnage qu'il interprète. Sa crainte reposerait alors sur le fait de « lever le voile » qui justement le dissimule : cette individualité

« non-visible est volontairement cachée. La voir tuerait la "magie" du spectacle. Si elle fait malencontreusement irruption sur la scène (malaise d'un acteur, chute du décor, bruit intempestif par exemple) tel un lapsus ou un acte manqué, la chaîne signifiante de l'œuvre se coupe, faisant disparaître la coupure entre la scène et le public.¹¹⁹⁵ »

¹¹⁹³ Ravet, Hyacinthe. « Intériorisation du stress et extériorisation du trac : musiciens et musiciennes d'orchestre », *Au-delà du stress au travail*. Toulouse : Érès, 2008, p.145.

¹¹⁹⁴ Delorme, Suzanne. « Le trac (Ou la jouissance de l'Autre) », *Insistance*, vol. 6, n° 2, 2011, p.116.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p.114-115.

« Discipline is for professionals. Motivation is for amateurs. »

J.R. Rim

La finalité de la pratique artistique est régulièrement convoquée pour opposer l'amateur au professionnel. Comme le déplore Marie-Madeleine Mervant-Roux, il y aurait

« (...) d'un côté, le monde des professionnels, avec ses créations scéniques supposées *a priori* artistiques ; de l'autre, celui des amateurs, avec ses soirées supposées *a priori* conviviales¹¹⁹⁶ ».

Pourtant, Bruno Péquignot indique que même professionnel, « l'artiste n'est jamais seul » :

« Les représentations romantiques de l'artiste seul face à son œuvre, la créant en dehors de toute contrainte sociale, idéologique ou politique ne correspondent en rien à la réalité concrète que l'on peut constater aujourd'hui. L'artiste est en permanence en contact avec des institutions, des règlements, des agents sociaux dont il a besoin pour exercer son activité et pour en vivre. Comme l'a bien montré H. Becker, l'artiste est toujours inscrit dans des réseaux plus ou moins denses d'agents sociaux qui contribuent au processus de création directement ou indirectement, dont il dépend et dont il est amené à tenir compte.¹¹⁹⁷ »

C'est à cette thématique que sont consacrés les dernières lignes de ce chapitre : isoler ce que les artistes recherchent dans leur pratique de la musique ou du théâtre. Les résultats mettent à distance l'opposition des apports et des finalités des pratiques amateurs et professionnelles, tout en soulignant quelques particularités au sein de la scène fest-noz.

¹¹⁹⁶ Mervant-Roux, Marie-Madeleine. *Le Théâtre des amateurs et l'Expérience de l'art. Accompagnement et Autonomie*, op. cit., 2011, p.19.

¹¹⁹⁷ Péquignot, Bruno. *Sociologie des arts*, op. cit., p.22.

« Sous le ministère de l'archevêque de Toulouse, il [M. de Nivernais] fut appelé au Conseil comme ministre sans portefeuille, ministre-amateur ; c'était sa vocation en toute chose... »

Ch.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. 3, 1851-1862, p. 408.

La question des satisfactions issues de la pratique artistique et de leur force motrice s'est déclinée en deux temps : il s'agissait d'abord d'isoler les raisons de l'attachement à la pratique, la nature précise des motivations, puis de susciter un regard réflexif afin d'appréhender le caractère potentiellement évolutif de ces motivations. Lors de ces questions, seul Jules [*transi sortant / théâtre / 45*] n'a pas été en mesure de rapporter de points positifs quant à sa pratique théâtrale. Jules a découvert le théâtre à l'occasion d'un atelier à l'école primaire, et a vu en cette pratique un remède à sa timidité et à son isolement, et s'est donc investi dans une pratique régulière à l'adolescence :

« c'est devenu un besoin vital de faire du théâtre, j'étais extrêmement timide, renfermé, et pour moi le théâtre c'était la solution pour sortir de ce problème. Et qui a enclenché à ce moment-là l'envie de devenir comédien. ».

Il a par la suite pratiqué en professionnel pendant quinze ans, avant d'être totalement dégoûté du théâtre et de se reconverter. Il explique : « en fait j'ai cru qu'il y avait beaucoup de plaisir... Mais je l'ai pas trouvé, ce plaisir. » Il est le seul de nos interrogés à ne retirer aucun aspect positif de sa pratique passée, les autres isolant d'un à six éléments où puiser leur motivation. Le traitement et l'analyse des réponses a permis d'isoler trois grandes catégories de satisfactions, relevant soit de l'aspect relationnel, de l'aspect personnel ou de l'aspect artistique, chacun de ces points d'orgue se déclinant en plusieurs sous-catégories.

L'aspect relationnel mis en avant par certains interrogés comme étant l'une de leurs motivations principales peut reposer sur la puissance des liens sociaux voire

amicaux¹¹⁹⁸ générés par une pratique artistique partagée avec d'autres, à l'image de ce que vit Thibault [*amat / rock / 34*] :

« Alors, ce qui me donne envie de continuer, bah c'est déjà, l'esprit de groupe quoi, parce que bon, on n'est pas là... 'fin, on fait pas de la musique pour la musique on fait de la musique pour être ensemble en fait, j'pense, vraiment, on s'éclate quand on est tous ensemble, après y'a aussi le fait que, étant donné que j'ai pas pris de cours, j'peux... ouais, j'peux dire des gros mots (rires), j'en chie à pondre des morceaux, 'fin, à reproduire des morceaux du moins, et à composer ce que [Sébastien] fait, et après ben en même temps, une fois que j'y arrive, bah c'est quand même un plaisir d'y arriver. Donc, j'prends du plaisir à arriver à évoluer avec le temps, et surtout l'esprit de groupe, on s'éclate vraiment ensemble. »

On repère dans les réponses des interrogés une forme de gradation dans l'intensité des liens pouvant unir des artistes réunis autour d'un même projet. Pour Pascal [*amat / rock / 42*], et Jean-François [*amat / théâtre / 47*] il est avant tout question de « convivialité », de « jouer avec les autres », voire de « s'ouvrir aux autres » pour Monica [*pro / fest-noz / 33*]. Pour Jacques [*amat / fest-noz / 60*] ou Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*], ces autres avec qui l'on pratique sont déjà ou deviennent « des amis » avec qui l'on « fait des choses ». Si Thibault décrit un « esprit de groupe » qui s'installe au sein de sa formation rock, Marie [*transi sortant / théâtre / 38*] évoque un « esprit de troupe » tout à fait semblable pour le théâtre, qui viendrait réunir les différents participants. Plus encore, Karine [*pro / théâtre / 33*] et Séphora [*transi sortant / fest-noz / 50*] parlent de « communion humaine », de « quelque chose d'un peu sacré (...) du fait des rituels », là où Noémie [*amat / rock / 29*] mentionne une « étincelle, la fusion », décrite comme une « osmose » par Martin [*amat / théâtre / 37*], ou encore comme une « symbiose » par Matthieu [*amat / fest-noz / 60*] et Francis [*amat / rock / 39*].

Outre les liens tissés entre les artistes œuvrant au sein d'une même formation ou autour d'un projet commun, de nombreux interrogés ont désigné leurs liens et échanges avec les publics comme l'un des points les plus gratifiants de leur pratique artistique. Yvan [*pro / rock / 36*] raconte :

¹¹⁹⁸ Robert A. Stebbins recense également des social rewards dans le cadre des activités de loisir, identifiées comme suit : « Social attraction, group accomplishment, contribution to the maintenance and development of the group ». Voir Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A Synthesis, op. cit.*, pp.27-29.

« De ressortir d'un concert et que les gens soient ravis, qu'ils me disent oh la la, c'était génial, c'était le pied, de réussir à leur faire oublier leurs tracas de la vie de tous les jours, ce truc-là qui fait que les gens viennent te remercier à la fin du concert, qu'ils te disent c'était génial, vous nous avez fait rêver, voilà pour moi c'est ça le but même du métier, c'est ce partage avec le public, avec les autres membres du groupe, c'est un partage continu quoi en permanence. »

Comme Yvan, ils sont dix à souligner la notion d'« échange », de « connexion », ou de « réciprocité » avec les publics, dessinant une relation équilibrée. Toutefois, toujours parmi les artistes ayant évoqué l'aspect relationnel comme l'un des piliers de leur pratique artistique, ils sont quatorze à mettre l'emphase sur une relation à sens unique avec leurs publics plutôt que sur un échange. Pour neuf d'entre eux, la pratique est synonyme de don, et il s'agit alors de « donner des émotions », de « générer du bonheur », de « faire oublier les tracas », de « faire plaisir », d'« être attentif aux demandes du public »... Les cinq autres tiennent aux contacts réguliers avec les publics dans une optique de réception : il s'agit d'avoir « des retours », « d'être aimé sur scène », « de recevoir des choses », du fait que « les gens nous renvoient aussi énormément d'amour ».

À la force de cet aspect relationnel peut s'ajouter ou se substituer l'aspect personnel, qui peut s'incarner de multiples manières¹¹⁹⁹. À la manière de Jules qui expliquait s'être lancé dans le théâtre afin de dépasser sa timidité, nombreux sont les artistes qui considèrent leur pratique artistique comme un vecteur de développement personnel. La musique devient ainsi un mode d'expression pour Sébastien [*amat / rock / 35*] :

« On va dire que j'ai du mal avec l'expression, comme ça, parlée, et j'trouve que du coup on peut s'exprimer, bah moi j'arrive à exprimer beaucoup plus facilement mes émotions par la musique que par euh, par le texte quoi. »

ou pour Maxence [*transi entrant / rock / 24*] : « ce qui me fait vraiment vibrer, c'est jouer quoi, tout simplement, jouer avec des gens, partager quelque chose qui est pas de la parole, quoi, c'est comme un dialogue, mais c'est pas de la parole. » Pour eux comme pour d'autres, la pratique devient « un sens en plus ». Au-delà du mode d'expression, la

¹¹⁹⁹ Robert A. Stebbins isole également plusieurs *personal rewards* afférentes aux activités de *serious leisure* :

« Personal enrichment, self-actualization, self-expression, self-image, self-gratification, re-creation of oneself through serious leisure after a day's work, financial return. » Nous repérons effectivement plusieurs d'entre eux dans notre panel. Voir Stebbins, Robert A. *The Serious Leisure Perspective. A Synthesis*, op. cit., pp.27-29.

pratique artistique peut aussi être perçue comme une activité de soin venant soulager des maux physiques ou psychologiques. La musique ou le théâtre deviennent alors des outils, si ce n'est des armes, afin de satisfaire « l'égo et le besoin de reconnaissance », permettant tour à tour de « lutter contre la timidité », de « s'évader du quotidien », d'être « sous endorphines constamment », de « lâcher prise », de faire « de l'exercice physique » ou de la « relaxation », d'explorer « des expériences sensorielles » ou « d'apprendre à travailler ». Certaines personnes rencontrées considèrent ainsi leur pratique comme un besoin fondamental plutôt que comme une source de plaisir. Juliette [*pro / théâtre / 36*] confie ainsi avoir « besoin [du théâtre, ndlr] pour être équilibrée », tout comme Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] qui ne saurait se détacher du chant, devenu « un besoin inextinguible », qui le « dépasse », étant devenu « plus fort que [lui] ».

Pour d'autres, le rapport à la musique et au théâtre est décrit comme une addiction, revêtant dans les propos des artistes interrogés un caractère presque médical : Jean-Jacques [*pro / rock / 45*] estime être « un boulimique de musique, pathologique », là où Sébastien se compare à un fumeur : il lui arrive d'être pris d'une envie de composer comme il serait pris d'une envie de fumer. À mi-chemin entre le mal et le remède, la pratique artistique revêt alors des allures de *pharmaka* : elle est « un stress qui fait vivre » pour Valentin [*amat / théâtre / 41*], et « une thérapie » pour Cyril [*transi sortant / fest-noz / 69*] : « heureusement que j'ai eu la musique quoi, quand je me rends compte, tout ce que j'ai pu mettre dedans (...) ». Le volet physique et sensoriel est très présent dans les propos des personnes interrogées, comme décrit par Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*] :

« physiquement il se passe quelque chose. On dit que la musique et le chant soignent, mais en fait je comprends aujourd'hui ce que ça veut dire. Y'a un réel bien-être physique quoi, et du coup mental, et après c'est un tout, mais là du coup c'est récent, j'ai 39 ans, j'commence vraiment à éprouver un bien-être à le faire. Avant c'était, ouais, du plaisir, l'envie de le faire, et là, j'attends vraiment une forme d'équilibre, de sérénité. »

Ce processus physique est également ressenti par Lisa [*pro / fest-noz / 43*], qui raconte qu'il se passe quelque chose « au niveau cellulaire », ou par Sybille [*amat / rock / 38*] pour qui tout se joue dans « les tripes ». Outre le mode d'expression ou le remède, la pratique artistique permet aussi le progrès, voire le dépassement de soi, convoqué par de nombreux interrogés : il s'agit alors de « [s'ouvrir] aux gens », de travailler sa mémoire pour « réussir à apprendre un texte », de faire face au « challenge », de faire preuve de

« qualité » ou d'« exigence ». Toujours sous cet aspect personnel, certains artistes sont motivés par l'intensité des émotions et des plaisirs ressentis dans le cadre de la pratique, décrivant tour à tour l'« émotion brute », « la joie », « les moments de grâce », « le luxe », ou « la passion », là où d'autres placent la liberté comme le plaisir ultime de leur pratique musicale ou théâtrale, à l'image de Ghislain [*amateur / fest-noz / 32*] :

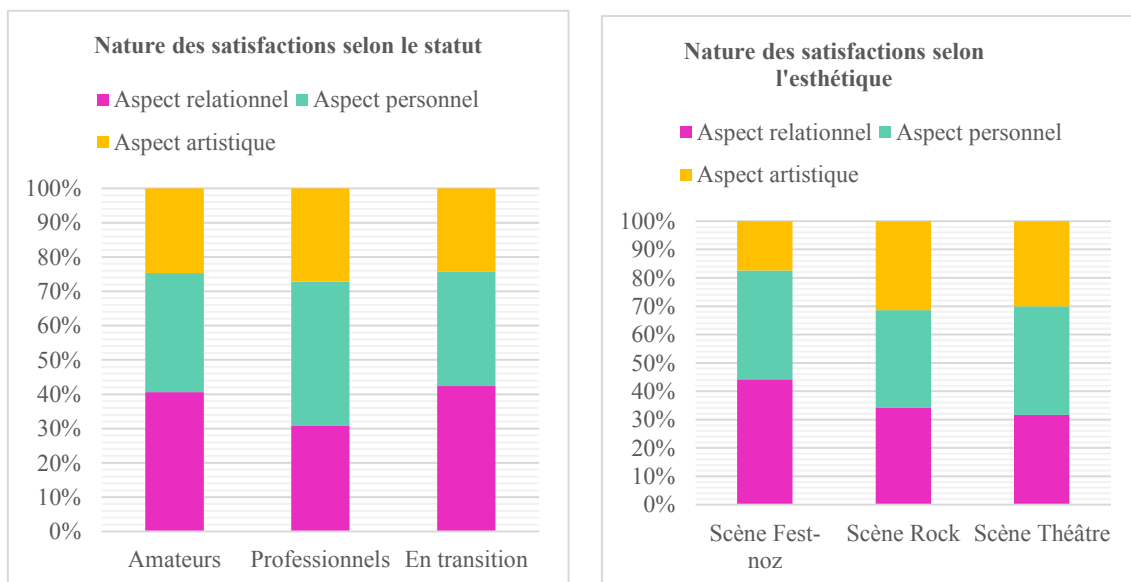
« Aujourd'hui ce qui me plaît la pratique aujourd'hui c'est de pouvoir jouer ou arrêter librement, et que la musique ne soit pas une entrave à mes déplacements, à ma vie professionnelle, donc je ne le vis pas trop comme une contrainte. Je le vis plutôt comme une opportunité de, à chaque fois que je change de ville, un peu de me réinventer, de changer un tout petit peu de goût, de focale, dernièrement par exemple à mon arrivée à Nantes depuis sept, depuis huit mois, j'ai attaqué tout de suite sur du jazz sans repasser par la case trad, donc ça me... J'apprécie de pouvoir jouer assez librement sans la contrainte d'un professionnel, qui devrait, euh... Persévérer dans un groupe ou s'assigner à un style précis. »

Dans le même esprit, la pratique est aussi synonyme d'« absence de hiérarchie », d'« instabilité positive », d'« être seul aux manettes » et donc, en filigrane, elle est synonyme d'autonomie.

De la même manière que les arguments en faveur d'un aspect relationnel moteur dans la pratique artistique peuvent primer ou être complétés d'arguments relevant plutôt d'un ordre personnel, viennent se substituer ou se rajouter des arguments inhérents à l'aspect artistique de la pratique musicale ou théâtrale. Ainsi, la dimension scénique comme partie intégrante de la pratique artistique est la motivation principale de certains de nos interrogés, comme s'en amuse Gilbert [*amat / fest-noz / 45*] « c'est le seul boulot où on t'applaudit à la fin de ton travail, ça arrive pas dans les assurances, crois-moi ! (rires) ». Outre l'aspect relationnel du rapport aux publics décrit plus haut, la scène exerce aussi un « aspect libérateur », convoque « une puissance sonore », représente des « ruptures dans le quotidien » et s'avère vectrice de « sensations physiques », notamment sur les scènes d'envergure pour les musiciens qui bénéficient alors de systèmes de sonorisation puissants et se surprennent parfois à redécouvrir leur propre musique sous un nouvel angle. D'autres artistes apprécient les phases de création, notamment Théo [*transi entrant / théâtre / 23*], qui « [écrit] pour créer un monde », là où d'autres aiment œuvrer à « l'aboutissement d'une idée », à « la recherche et la profondeur », comparant leur processus créatif à de « l'orfèvrerie », visant à une concrétisation « éphémère, unique

et instantanée ». À la scène et à la création s'ajoutent le plaisir de la découverte, qu'il s'agisse d'une œuvre, d'un artiste ou d'un univers, du voyage, et de la diversité des tâches qui sont chacune vectrices de satisfactions propres, comme le décrit Karen [*amat / théâtre / 58*]

« Y'a plusieurs choses, parce que je fais plusieurs trucs. En tant que prof, ce qui me fait vibrer, c'est de voir l'évolution des gens, de quand ils s'inscrivent en septembre, et au mois de juin quand ils sont sur scène, même leur évolution et leurs changements, et vraiment ça fait un bien fou de voir que les gens ils s'épanouissent, ils sont heureux, voilà, ce qui me fait vibrer c'est quand ils sont heureux sur scène. Et moi, bah quand je suis sur scène, c'est de jouer avec les autres après, le jeu avec les autres comédiens, voilà, le partage aussi bah de tout ce qui avant, les répétitions, j'aime tout ce qui est troupe, et puis aussi le contact avec le public, ce que tu leur donnes et toute l'énergie que tu reçois. Si tu donnes vraiment, tu reçois beaucoup. »



Pour plus de lisibilité, les résultats décrits ci-dessus ont été manipulés selon les grandes catégories de satisfactions observées, selon qu'elles relèvent d'un aspect relationnel, personnel ou artistique. Quel que soit le prisme choisi, les écarts statistiques sont relativement faibles, la moyenne des étendues étant de 8% pour la variable statutaire et de 13% pour la variable esthétique et disciplinaire. On note cependant que les satisfactions d'ordre personnel sont légèrement plus représentées chez les artistes professionnels et chez les musiciens de fest-noz, cette scène musicale s'illustrant également par un attachement plus marqué à la dimension relationnelle de l'activité artistique. Ces résultats sont d'autant plus importants qu'ils rompent avec la conception

selon laquelle l'amateur ne se réaliserait que dans la dimension sociale de sa pratique, et le professionnel dans sa dimension artistique : les résultats démontrent une répartition des motivations éminemment plus mesurée. Les dimensions personnelles et relationnelles sont au cœur de toute pratique musicale ou théâtrale, et la dimension artistique n'est jamais totalement ignorée.

Ces proportions rejoignent par ailleurs les observations faites par la Fédélisma dans son étude :

« En effet, lorsqu'on interroge les musiciens amateurs sur ce que la musique représente pour eux, sur ce qu'elle leur apporte, la grande majorité des réponses se rattache au registre sensible et émotionnel. L'activité musicale libre et collective est présentée comme une expérience positive en vertu des sensations qu'elle procure (plaisir, bien-être...) à celle ou à celui qui la pratique. (...) Mais au-delà des bénéfices personnels qu'en retirent les musiciens, les entretiens mettent l'accent sur les différentes dimensions relationnelles de la pratique collective, en tant qu'activité jouée à la fois avec et pour d'autres. Le premier niveau de relations se déploie, bien sûr, entre les musiciens qui forment le groupe. (...) Que ce soit avec leurs pairs ou avec le public, c'est bien sur la réciprocité de la relation qu'insistent les musiciens interrogés.¹²⁰⁰ »

Toutefois, ce n'est pas dans la nature des satisfactions issues de la pratique musicale ou théâtrale que reposent les écarts les plus marqués entre les disciplines et esthétiques, mais dans l'évolution dans le temps de ces satisfactions ou motivations, comme nous nous apprêtons à le voir.

Une quête sur la durée

« Nous citerons encore une singulière variété de bohèmes qu'on pourrait appeler amateurs. Ceux-là ne sont pas les moins curieux. Ils trouvent la vie de bohème une existence pleine de séductions : ne pas dîner tous les jours, coucher à la belle étoile sous les larmes des nuits pluvieuses et s'habiller de nankin dans le mois de décembre leur paraît le paradis de la félicité humaine... »

H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, 1851, p. 10.

¹²⁰⁰ *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires, op. cit.*, p.35.



Selon le procédé décrit précédemment quant à la thématique relative au trac avant les représentations scéniques, après avoir isolé les satisfactions et motivations des artistes rencontrés au moment de l'entretien, nous avons tâché de définir leur inscription ou non dans la durée, cherchant à savoir si elles pouvaient revêtir un caractère évolutif. Il apparaît que les motivations sont immuables

pour 41% des interrogés : Erwan [*pro / rock / 35*] est toujours mu par la même volonté de « faire des belles scènes » depuis ses seize ans, Noémie [*amat / rock / 29*] recherche toujours « l'étincelle (...) qui [la] pousse à continuer », et Chloé [*amat / théâtre / 29*] est tout aussi sensible « à la construction, ensemble, des projets, à l'effervescence de tout ça, à l'excitation avant de monter sur les planches ». Cependant, les satisfactions et motivations éprouvées par les musiciens et comédiens semblent susceptibles d'évoluer dans le temps, comme en témoignent la majorité des répondants, étant 46% à exprimer un changement dans leur approche. Francis [*amat / rock / 29*] exprime une réelle gradation dans ses motivations, qui semblent en constante évolution :

« Ça évoluera encore ! C'est à dire, à 15 ans c'était, j'voulais faire du bruit comme les groupes que j'écoutais, après à 18 ans je voulais être une rock star, comme les groupes que j'écoute quoi, après à 30 ans c'était j'veux faire de la musique propre et appliquée, et puis à 40 ans, j'veux faire de la musique, j'veux apporter quelque chose à la musique que je fais. »

Pour Martin [*amat / théâtre / 37*], la bascule s'est faite quant à son propre niveau d'exigence dans sa pratique, passant de l'amusement au sérieux et à l'éducation populaire :

« Au début, c'était vraiment, tu t'amuses. M'amuser en fait. (...) Je les voyais jouer, c'était comme des gamins de 10 ans qui jouent à cache-cache quoi. Et ça je l'ai toujours. Maintenant du coup ce qui a changé c'est le côté exigence. (...)fin c'est vraiment, de l'éducation populaire quoi, plus tu intellectualises le truc, plus j'ai lu de trucs sur l'impro, plus j'ai compris la profondeur de ce qu'est l'impro, au-delà de monter sur une scène et... Pour moi, t'es vraiment dans l'éducation populaire et après t'as une exigence théâtrale qui monte qui monte qui monte, (...)et c'est vraiment ça qui a changé sur ma pratique l'impro, et même maintenant, très récemment sur les 2/3 dernières années,

c'est j'en ai marre de former des gens qui considèrent l'impro comme un passe-temps. J'veux former des passionnés. »

Karine [*pro / théâtre / 33*] confie que son approche du théâtre était initialement plutôt tournée vers elle-même, selon les codes de la dimension personnelle décrite plus haut, avant de s'orienter vers une dimension à la fois relationnelle et artistique par une forme de militantisme désormais plus prégnante :

« Alors ça m'a permis de me sentir bien dans mes pompes c'est sûr, donc ça a été un travail un peu thérapeutique, enfin pas thérapeutique mais c'était un accompagnement dans ma construction de jeune adulte, et puis après c'est devenu beaucoup plus large, et puis j'ai eu des maîtres, des gens qui m'ont appris ce que c'était que le théâtre, et du coup ça a complètement ouvert ma vision de cet art-là qui est aujourd'hui plus : qu'est-ce que je veux partager avec les gens, quel est le message que j'ai à raconter, le théâtre est un média politique et de réflexion citoyenne, et c'est quelque chose qui peut faire avancer les choses, voilà. Peut-être plus un acte plus militant aujourd'hui. »

D'autres interrogés font état d'une inversion des rapports avec les publics, se sentant aujourd'hui plus enclins à donner qu'à recevoir après plusieurs années de pratique, d'autres confient voir le nombre de leurs satisfactions décroître, leur intensité diminuer, jusqu'à finalement perdre petit à petit leur motivation, étouffée par les contraintes de la pratique qui ne sont plus compensées par les points de satisfaction décrits plus haut. Surviennent alors la question de la fermeture des bars et des cafés-concerts, le poids logistique des concerts difficilement conciliable avec la vie de famille, et une myriade de difficultés qui seront décrites plus en détails au cours du septième chapitre.

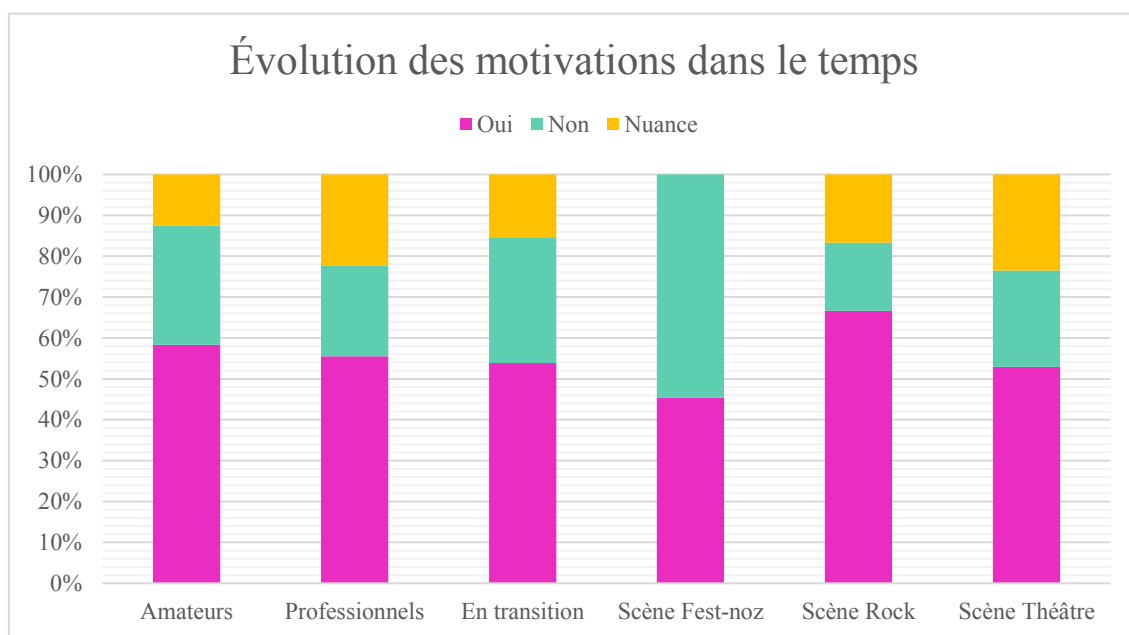
13% des artistes ayant répondu à nos questions expliquent par ailleurs avoir conservé leur motivation initiale et avoir joui des mêmes satisfactions tout au long de leur carrière musicale ou théâtrale, mais confient toutefois y déceler quelques légères transformations. Ainsi, Tomaz [*amat / rock / 60*] explique que sa motivation originelle reste inchangée : il s'agit toujours pour lui de reproduire le plus fidèlement possible les morceaux qui séduisent son oreille de mélomane, mais il constate néanmoins que ses champs d'intérêt s'accroissent avec le temps :

« La motivation ça a été d'essayer de reproduire ce que j'écoutais quand j'avais 15, 16, 20 ans, 25 ans, 30 ans, c'était d'essayer de reproduire certaines musiques qui m'avaient beaucoup marqué, qui m'avaient beaucoup accompagné pendant toute ma vie, et donc ben, modestement toujours à mon envie j'essayais de rejouer certains solos, de rejouer certains morceaux qui m'avaient beaucoup porté, m'avaient beaucoup aidé pendant un temps. Et aujourd'hui c'est toujours ça, même si l'intérêt

aujourd'hui est un p'tit peu plus large, parce qu'il y a des choses que j'essaie de jouer que je n'écoutais pas forcément quand j'étais plus jeune. »

Pour Jean-François [*amat / théâtre / 47*], le plus grand plaisir a toujours été celui de la transmission au public d'une émotion. Toutefois, la nature de l'émotion à véhiculer évolue et se complexifie au fur et à mesure :

« Non, la base c'est toujours de faire rire, et ça s'est transformé aussi en donner des émotions quoi. Faire pleurer, aussi, j'ai découvert que faire pleurer, enfin p'tet pas pleurer, mais en tous cas, d'émouvoir les gens, c'était aussi très jouissif et très valorisant, voilà. Mais c'est vraiment ça, faire ressentir des émotions à d'autres gens, donner du plaisir aux gens. »



Observée à l'aune de nos variables, cette évolution des satisfactions et des motivations semble être relativement stable selon les statuts de pratique, quoique plus nuancée chez les artistes professionnels et moins courante chez les artistes en transition. C'est à nouveau à l'endroit de l'esthétique pratiquée que les divergences se creusent : les musiciens rock sont 67% à voir ou à avoir vu leurs points d'intérêt se métamorphoser dans le temps, soit 14% de plus que pour les comédiens et 22% de plus que pour les musiciens de fest-noz. Ces derniers se distinguent par ailleurs à deux endroits : ils apportent des réponses plus catégoriques que les représentants des autres scènes observées, l'évolution de leurs attachements étant alors soit nette, soit inexistante. Surtout, ils sont les seuls chez qui l'immuabilité des points d'attachement prime sur leur évolution : ils sont en effet 55% à annoncer que les satisfactions qu'ils retirent de leur

pratique artistique sont les mêmes en tout temps de leur carrière, et que leurs motivations restent inchangées depuis leur intérêt initial. Cette tendance pourrait s'expliquer, entre autres, par la force du collectif inhérente à cette scène musicale : nous avons déjà vu que les musiciens qui y officient sont majoritairement attachés à la dimension relationnelle de leur pratique que les autres artistes rencontrés, l'aspect relationnel représentant 44% des réponses contre 34% pour la scène rock et 31% pour la scène théâtrale. Par ailleurs, l'attention portée aux publics est sensiblement différente au sein de cette esthétique puisque le public est constitué de danseurs qui doivent pouvoir effectuer leurs pas à un tempo adéquat, le dialogue avec le public s'articule donc légèrement différemment quant à la posture musiqué / musiquant.

La première partie de ce travail abordait les écarts observés selon les statuts de pratique. L'étude via une série d'entretiens menée auprès des artistes a permis d'extraire quinze thématiques où la variable statutaire semblait, si ce n'est générer, du moins être corrélée à des écarts dans les modalités de pratique ou dans les représentations sociales des artistes. Grâce à des mesures d'étendues, il a été possible de chiffrer ces écarts pour chaque thématique abordée et ainsi de mesurer laquelle des variables statutaires ou esthétiques était corrélées aux manières de faire ou de percevoir les plus divergentes. La moyenne des écarts collectés lors de l'étude via le prisme statutaire est ainsi de 11,26%, démontrant que des écarts sont donc bien susceptibles de se créer selon que l'on joue en tant qu'artiste amateur, en artiste professionnel ou en artiste en transition. Cependant, les mêmes méthodes appliquées au prisme disciplinaire et esthétique démontrent que quinze autres thématiques désignent des écarts plus marqués selon ce qui est pratiqué, plutôt que selon la manière de pratiquer. La moyenne des écarts collectés y est alors de 12,2%, supérieure d'un point à celle obtenue selon la variable statutaire. L'analyse statistique tend alors à souligner que le poids des cultures disciplinaires et esthétiques est au moins aussi important que les différents statuts de pratique. Il y aurait ainsi autant de différences à être artiste amateur ou professionnel qu'il y a de différences à être musicien ou comédien, et plus encore, à être musicien de rock ou de fest-noz.

D'un point de vue plus global, dans ses travaux sur les bienfaits des pratiques artistiques, menées en amateur comme en professionnel, Xavier Greffe détaille des bénéfices intrinsèques et extrinsèques. Les premiers relèvent de « l'art bon pour nous » et placent les pratiques artistiques du quotidien au rang d'« élixir », en qualité d'« élément d'amélioration du cadre de vie ». Ces bénéfices individuels ont été documentés à maintes reprises : elles auraient des vertus thérapeutiques¹²⁰¹, seraient vectrices de « psychological and mental health benefits, physical benefits, educational benefits for the student¹²⁰² », favoriseraient la « réflexivité¹²⁰³ » et permettraient à ce titre de « résoudre des problèmes non artistiques¹²⁰⁴ ». L'intensité de la pratique tendrait à dupliquer ces bénéfices, de même que la précocité avec laquelle elle est entreprise, sans compter que

« ceux qui ont le plus d'expérience sont ceux qui recherchent le plus de nouvelles références et catalysent le mieux les effets sociaux attendus. Ce sont aussi ceux qui inscrivent d'emblée leur pratique dans un contexte collectif où ils recherchent la présence d'autres personnes.¹²⁰⁵ »

Les thématiques étudiées en ce dernier chapitre démontrent bien les enjeux des cultures disciplinaires et le rôle de ces dernières tant sur les manières de faire que sur les manières de percevoir : les comédiens découvrent leur discipline plus tard, sont le plus souvent acteurs avant d'être lecteur ou spectateur, sont plus sujets au trac et construisent leur goût et leur carrière de manière plus indépendante que les musiciens vis-à-vis de leurs cercles relationnels. La pratique musicale semble, à l'inverse, plus susceptible de faire l'objet d'une transmission familiale ou amicale : elle intervient aussi plus tôt, résulte de schémas de découverte plus variés, peut se construire selon des schémas d'apprentissage ou de perfectionnement plus autonomes et est légèrement moins source de stress lorsqu'il s'agit de la faire partager. Au-sein même de la discipline musicale, nous avons fait le choix d'étudier deux esthétiques distinctes, relevant toutes deux du champ des musiques actuelles mais s'articulant autour de scènes différentes, outils nous

¹²⁰¹ Voir notamment Schauflyer, Robert H. *The musical amateur. A book on the human side of music*, New York : Books for libraries press, 1911, p.201, et Gaetner, Rose. *De l'imitation à la création. Les activités artistiques dans le traitement des psychoses et de l'autisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, pp.115-177.

¹²⁰² Bierwirth, Arthur. *The Wonderful World of Amateur Music: the Other Side of the Performing Arts*, op. cit., pp.94-98.

¹²⁰³ Ribac, François. « La compétence des (jeunes) auditeurs », *Panorama Art et Jeunesse*, Paris : Éditions de l'INJEP avec le DEPS (Ministère de la Culture) et le Centre Beaubourg, 2007, pp.29-39, consultable ici : https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/4_La_competence_des_jeunes_auditeurs_.pdf

¹²⁰⁴ Greffe, Xavier. *Artistes et marchés*, op. cit., p.234.

¹²⁰⁵ Greffe, Xavier. *Artistes et marchés*, op. cit., p.252.

permettant de nous détacher quelque peu des questions purement musicologiques et d'inclure à notre étude des artistes dont les projets musicaux témoignent d'influences musicales multiples. Il en ressort des spécificités propres à chaque scène musicale : si le rock finistérien semble ainsi être un espace moins propice à des collaborations entre musiciens de tous âges que le fest-noz finistérien, il est aussi moins friand des formations musicales longues et fait ses premiers pas sur scène légèrement plus tardivement.

Les musiciens de fest-noz ont de leur côté plus de difficultés à se remémorer le cadre de leur premier contact avec un public, bien que la relation et le partage avec ce dernier et avec ses pairs façonnent leurs motivations de manière plus marquée qu'ailleurs, jusqu'à prendre le pas sur des considérations plus artistiques ou des quêtes individuelles. L'attention particulière portée aux liens sociaux développés via la pratique musicale par les musiciens de fest-noz prend deux formes : il s'agit plus qu'ailleurs de multiplier les rencontres, donnant l'impression d'une instantanéité des échanges, mais cette quête de collectif s'ancre dans la durée et reste la priorité des représentants de cette scène musicale, même si elle peut s'accompagner de recherche de satisfactions plus personnelles ou de considérations artistiques poussées. La méthode appliquée à ce travail de recherche ne demande alors qu'à être étendue à d'autres scènes musicales : le rock finistérien ne répond peut-être pas aux mêmes codes que le rock girondin, la scène fest-noz finistérienne ne s'articule peut-être pas tout à fait de la même manière que la scène fest-noz morbihannaise, et le théâtre pourrait se décliner en tout autant de scènes que la musique, selon des critères à la fois esthétiques et géographiques, sans que le cadre de cette étude ne nous ait permis d'opérer ces distinctions. Il en va de même pour toutes les disciplines absentes de ce travail : les danseurs ne sont évoqués ici qu'en qualité de public, mais l'on peut supposer que cette discipline porte en elle tout autant de variété et de subtilités que celles évoquées ici, au même titre que le cirque ou les arts de la rue.

Conclusion

« Chaque stalag devint une manière de soukh oriental, lieu d'élection des trocs les plus inattendus et des marchandages les plus sordides. Les Américains vendaient leurs stylos, leurs montres, leur pull-over de bonne laine et leurs dents en or. Les Italiens chipaient des pommes de terre aux cuisines allemandes pour en avoir des cigarettes. Les Français et les Belges se montraient surtout amateurs de linge et de vêtements. C'étaient les principaux clients des Russes... »

F. Ambrière, *Les Grandes vacances*, 1946, p. 165.

« Dans mes travaux, les chemins des “musiques amplifiées” croisent les problématiques : des âges de la vie, des générations, des productions très distinctives d'esthétiques musicales, de l'amateurisme et du professionnalisme, des marqueurs identitaires sonores, de la rencontre et de la transmission, des résistances et adaptations aux modèles socio-musicaux venus d'ailleurs.¹²⁰⁶ »

Ce mot de Marc Touché résume fort justement ce que nous avons tâché de dérouler au cours de ces derniers chapitres. Les musiques amplifiées, que l'on retrouve plus fréquemment aujourd'hui sous le terme *musiques actuelles*, sont un prisme au travers duquel il est possible d'observer bien des situations micro, méso et macrosociologiques, qui plus est lorsqu'une autre discipline s'ajoute au périmètre de l'étude. Émerge alors la figure d'un artiste « cosmopolite », « produit des transformations des classifications esthétiques liées à l'hétérogénéité croissante des groupes sociaux et des transformations des frontières qui les séparent¹²⁰⁷ ». Si les implications de différentes variables dans les façons de faire et de penser la musique et le théâtre ont été présentées tour à tour, les pratiques et les représentations qu'elles influencent sont rarement l'apanage d'une seule d'entre elles. La suite de ces travaux pourrait dès lors envisager des croisements de variables, opérés au moyen d'une base de données qui permettrait de mesurer non seulement les imbrications des variables mais aussi les répercussions de ces combinaisons dans le quotidien des comédiens et des musiciens.

¹²⁰⁶ Touché, Marc. « Muséographier les “musiques électro-amplifiées”. Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux*, vol. 141-142, n° 2-3, 2007, p.136.

¹²⁰⁷ Cicchelli, Vincenzo et Sylvie Octobre. *L'amateur cosmopolite. Goût et imaginaires culturels juvéniles à l'ère de la globalisation*, Paris : Ministère de la Culture - DEPS, 2017, pp.11-12.

Cette dernière étape de travail proposait donc de poser un regard sur d'autres variables que celles afférentes au statut ou au contexte de pratique des enquêtés. Les travaux exploratoires ont ainsi confirmé que l'appartenance à une classe d'âge ou à un genre n'étaient pas sans conséquence sur les trajectoires musicales et théâtrales, et que les mobilités internationales étaient vectrices de très forts enjeux identitaires, pouvant conforter comédiens et musiciens dans la légitimité de leurs pratiques, précisément lorsque le poids des appartenances statutaires peut être relativisé au regard de pairs évoluant sur des scènes perçues comme proches par le répertoire mais éloignée tant par les kilomètres que par les cadres politiques et administratifs. L'adoption d'autres référentiels complémentaires à ceux intériorisés au cours d'une carrière menée en Finistère peut ainsi se faire très rapidement et surtout, très sereinement, ce dont l'étude des dissimulations statutaires en quatrième chapitre a montré l'importance.

Plus encore, le détail des degrés d'intermédiarité de pratiques répertoriés au cours de la seconde étape sont susceptibles d'entrer en résonance avec les variables mises en lumière ces trois derniers chapitres. Si la déconstruction d'une binarité statutaire a pu faire émerger une telle diversité de situations individuelles et collectives, tout laisse à penser que les variables schématiquement observées dans ces chapitres exploratoires et comparatif pourraient comporter autant de degrés vecteurs de leurs propres spécificités. Nous avons déjà indiqué une première précaution quant à la binarité des genres ; la multiplicité des mobilités internationales tout comme les classifications sectorielles sont à observer avec la même mesure. Les classifications internes aux disciplines voire aux esthétiques comportent effectivement bon nombre de degrés et de cloisonnement internes dont l'étude pourrait s'avérer éclairante. Comme l'indique Patrick Mignon :

« Le rock est incontestablement une réalité fort hétérogène. Au plan musical, par exemple, sous ce mot unique, coexistent des styles aussi différents que le rockabilly, le punk, la musique planante, l'art rock, sans compter les musiques dont on ne sait si on doit les inclure ou pas dans le rock, comme le disco, le reggae, le rap ou la techno. Au plan social, il recouvre des statuts et des hiérarchies, selon le style de rock qu'on aime ou qu'on joue, selon qu'on est musicien, critique ou simple fan ; on s'aperçoit vite qu'il séduit plus les jeunes gens que les jeunes filles et que peu d'étudiants sont, par exemple, des fans de rockabilly. Et, loin d'être une réalité indiscutable, c'est au contraire une réalité fort discutée par les acteurs parce qu'il est loin d'être une référence commune à l'ensemble des jeunes : adulé par certains, il est violemment rejeté par d'autres ou, plus souvent, objet d'indifférence ; et, aujourd'hui, en 1995, il se voit opposer le rap ou la techno

comme expressions réellement authentiques de la jeunesse et de la nouvelle conjoncture historique. Enfin, on s'aperçoit qu'il engage dans son existence, non seulement des jeunes, des artistes ou des professionnels de la musique, mais aussi des journalistes, des travailleurs sociaux, des élus, des intellectuels, qui n'ont a priori pas grand-chose à voir avec la production du rock. Au bout de l'exploration, on ne peut espérer donner une définition objective du rock, ni musicale, ni sociale, ni culturelle. Le rock apparaît comme un oignon dont on aurait retiré une à une les différentes enveloppes pour s'apercevoir qu'il n'y a pas de cœur de l'oignon rock.¹²⁰⁸ »

Rappelons enfin qu'à ces sous-catégories d'étude s'ajoutent des mutations, au sens de celles décrites en introduction, aboutissant à une évolution progressive mais constante des réalités des comédiens et des musiciens. Comme l'indiquent Fabien Granjon et Clément Combes, les technologies numériques agissent sur les pratiques des amateurs, mais la dimension productrice de ses activités n'est pas récente : sa posture de réception, dès les cabinets de curiosités, revêtait déjà une dimension fondamentalement active. Plutôt qu'une nouvelle figure de l'amateur qui émergerait aux confins d'Internet, il s'agit plutôt d'une mise en lumière de pratiques anciennes, rendues visibles car ces technologies « sont de fait *productrices* de nouvelles formes de pratiques de consommation et d'amateurisme.¹²⁰⁹ »

¹²⁰⁸ MIGNON, Patrick. « Rock et rockers : un peuple du rock ? » *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, 1996, généré le 21 avril 2021, consultable ici : <https://doi.org/10.4000/books.pur.24570>.

¹²⁰⁹ Granjon, Fabien, et Clément Combes. « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol. 145-146, n° 6-7, 2007, p.331.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Et je pense, en écrivant ces lignes, à tous ceux qui ont besoin de faire cette Musique, cette Musique qui soit la leur : je pense aux AMATEURS avec Amour majuscule. Tout ceci est écrit pour eux. »

Michel Briguët, *Faire de la musique : l'amateur actif et ses problèmes.*

Bilan

« Les amateurs sont partout.¹²¹⁰ » C'est par ces mots que s'ouvrait ce travail. C'est aussi par eux qu'il se termine, car il s'agit là de la principale conclusion de ces années de recherche. L'étude du clivage amateur / professionnel, dans ses multiples incarnations et contournements a permis de mettre en lumière les champs d'action où évolue l'amateur. Chaque chapitre a permis d'en isoler un de manière plus spécifique, d'observer comment l'amateur s'y inscrit et éventuellement, comment il agit *dans* et *sur* ce champ. Au cours du premier chapitre, il était ainsi question de la place de l'amateur dans l'histoire. Au deuxième, sa place dans le *monde* de l'art. Au troisième, sa place dans la création. Au quatrième, sa place dans le métier. Au cinquième, sa place dans le marché. Au sixième, sa place dans le loisir. Au septième, sa place dans la société. Au huitième, sa place dans le monde. Au neuvième enfin, sa place dans l'esthétique. Les pages qui vont suivre poursuivent quant à elle un double objectif : elles visent à affirmer la place de l'amateur dans la cité et entendent montrer la double appartenance de ce travail, entre secteur académique et secteur administratif.

La promesse pragmatique

Le bilan le plus efficace qu'il soit possible de tirer de nos travaux n'a pas été écrit par nos soins. C'est Christophe Rulhes, que nous avons cité en plusieurs points, qui l'a produit en 2014. En prenant sa plume pour le numéro 44/1 de *l'Observatoire des politiques culturelles*, il a rédigé un texte sensible qui permet un récapitulatif des plus sémillants des thématiques que nous avons tâché de couvrir à l'échelle de ces quelques chapitres. Son texte déplore « la réification ou l'oubli total des vécus¹²¹¹ » dans l'étude des artistes. Il en prend le contrepied en livrant sa propre expérience, qui s'avère conjuguer parfaitement les différents objets détaillés dans ce travail tout en les inscrivant dans une perspective particulièrement opportune : là où nos résultats se succèdent en chapitres distincts, ce texte permet de les réunir au sein d'une même trajectoire. De plus,

¹²¹⁰ Flichy, Patrice. *Le Sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, op. cit., p.91.

¹²¹¹ Rulhes, Christophe. « Jeu, amour, ordinarité : petite note pour moins de réification », *L'Observatoire*, op. cit., pp. 76-77.

nos travaux forment une photographie instantanée de pratiques et de représentations, même si nous avons tâché en plusieurs points de faire apparaître les chronologies sous-jacentes. Nous proposons donc de reproduire un extrait du texte de Christophe Rulhes en l'agrémentant des principaux résultats collectés au cours de ces (presque) cinq années de recherche. La démarche sert une double finalité : elle témoigne d'abord du plein ancrage de nos résultats dans les vécus des artistes rencontrés, et indique que ces derniers peuvent s'avérer pertinents au-delà des frontières finistériennes (Christophe Rulhes est un anthropologue et metteur en scène Toulousain). Il s'agit ensuite de réinscrire nos travaux dans une perspective longitudinale : sept années séparent la rédaction de ces lignes de la publication du texte ci-dessous. Au-delà de cette finalité, la démarche permet aussi une synthèse statistique et qualitative efficace tout en fonctionnant comme une table des matières inversée, en réponse aux demandes qui ont pu nous parvenir en ce sens de la part de collègues administrateurs.

« Pour ma part, “le vécu de l'artiste”, c'est avant tout un parcours tantôt avec, tantôt contre, l'héritage parental¹²¹² ; une succession d'accidents et de bifurcations qui participent de choix et de non-choix¹²¹³ ; une vocation précoce¹²¹⁴ pour le chant dans ma famille paysanne puis un plongeon total et non stratégique dans la musique américaine¹²¹⁵ des années 1950 lors de l'adolescence ; un qualificatif “artiste” que je n'osais pas employer jusqu'à l'âge de 30 ans tandis que certains pairs, observateurs, “professionnels” de la culture et des arts l'utilisaient à mon égard¹²¹⁶ et pas seulement lorsque j'arrivais dans les théâtres et les salles de concert par “l'entrée des artistes” ; 15 ans d'intermittence du spectacle, chômeur

¹²¹² Deux artistes sur trois se décrivent comme les « héritiers » des pratiques artistiques de leurs proches, tandis qu'un sur trois se définit comme un « rebelle » ayant nourri son goût de la musique ou du théâtre par ailleurs. Voir le neuvième chapitre.

¹²¹³ Les sorties de métier peuvent relever d'une volonté de reconversion autant qu'elles peuvent être précipitées par les conditions de l'intermittence du spectacle : refus de la précarité ou non-obtention du nombre de cachets nécessaires au renouvellement des droits. Voir le quatrième chapitre.

¹²¹⁴ L'émergence d'un intérêt pour la musique ou le théâtre se manifeste généralement avant l'avant l'âge de dix ans. Voir le septième chapitre.

¹²¹⁵ Les entretiens menés en France et aux États-Unis montrent une même représentation dépréciative de l'amateur de part et d'autre de l'Atlantique ainsi qu'une même dénonciation de la précarité inhérentes aux emplois artistiques, tout en soulignant des particularités nationales : la course à l'intermittence française se mue aux États-Unis en une course à la syndicalisation. Voir le huitième chapitre.

¹²¹⁶ 96% des artistes professionnels estiment qu'un comédien ou musicien amateur peut se voir attribuer le qualificatif « artiste ». 39% des amateurs en question rejettent quant à eux le terme. Voir le troisième chapitre.

indemnisé¹²¹⁷ mais débordé¹²¹⁸, dont une grosse poignée d'années dans une belle précarité conviviale¹²¹⁹ ; une thèse de doctorat d'anthropologie sur les mondes de l'art qui n'a jamais trouvé sa fin et qui la cherche encore ; un rapport obsessionnel à certains instruments de musique tels que guitare, clarinette, cornemuse¹²²⁰, et une bibliothèque qui croule sous les livres que je n'ai plus le temps de lire ; un engagement de plaisir dans des expériences humaines et artistiques qui ne comptent pas le temps¹²²¹ ; ce possible retour des choses précaires et cette non assurance économique permanents qui planent toujours, tandis que ma collaboratrice en CDI¹²²² qui a si bien négocié son salaire, compte les heures supplémentaires tout en étant cadre dirigeante groupe 2 échelon 7 à 4/5^e du temps, faisant fi en ce sens de toute convention collective ; la découverte d'une tertiarisation grandissante de mon artisanat ludique et des "secteurs culturels", avec tous les bénéfices¹²²³ et les limites¹²²⁴ que cela implique, notamment l'apprentissage des enjeux de rémunération et de contrepartie financière, les joies de la gestion budgétaire collective et individuelle ; la création d'une compagnie comme lieu d'appariements bourrés d'altérité et donc parfois utopiques avec de belles séparations remplies d'espoir et des fidélités magnifiques indicibles¹²²⁵ ; beaucoup d'envies, de désirs et un ajustement constant avec le doute et la certitude ; dans un brouillage passionné des temps et des lieux permanent¹²²⁶, la

¹²¹⁷ 94% du panel professionnel de la cohorte vit exclusivement de la musique ou du théâtre en recourant à l'intermittence du spectacle.

¹²¹⁸ La démultiplication de l'activité artistique pousse les artistes professionnels de la cohorte à conjuguer jusqu'à dix projets parallèles. Voir le second chapitre.

¹²¹⁹ La prégnance de la précarité fait qu'elle en devient la bannière des professionnels du secteur et qu'elle est intériorisée chez les amateurs au point d'être constitutive d'un habitus artistique. Voir le second chapitre.

¹²²⁰ 84% des musiciens rencontrés sont multi-instrumentistes. Voir le deuxième chapitre.

¹²²¹ Les artistes professionnels rencontrés disent travailler fréquemment jusqu'à 50 heures par semaine ; un maximum d'une vingtaine d'heures hebdomadaires est recensé pour les artistes amateurs. La plupart s'accordent à dire que la pratique de la musique ou le théâtre s'immisce dans les temps de travail, de repos et de loisir. Voir les deuxième et sixième chapitres.

¹²²² 19% des artistes interrogés partagent leur vie avec un artiste professionnel du spectacle vivant. Voir les troisième et septième chapitres.

¹²²³ Tous statuts de pratique confondus, les bénéfices recensés sont d'ordre relationnel (esprit de groupe, sentiment d'appartenance), personnel (expressivité, réflexivité, apaisement) ou artistique (exigence, recherche, aboutissement du processus créatif). Voir le neuvième chapitre.

¹²²⁴ Les difficultés les plus fréquemment énoncées sont les lourdeurs administratives, les divergences au sein du groupement et le manque d'opportunités de diffusion, tous statuts de pratique confondus. Voir le cinquième chapitre.

¹²²⁵ 85% des artistes rencontrés œuvrent avec des comédiens ou des musiciens relevant d'un autre statut de pratique : il peut s'agir de projets communs, d'accompagnement ou d'enseignement.

¹²²⁶ La moitié des artistes professionnels rencontrés éprouvent des difficultés à dissocier métier et loisir (tant sur le plan définitoire que sur le plan organisationnel) et 91% des amateurs pensent à la musique ou au théâtre sur leur lieu de travail. Voir le sixième chapitre.

mise en tension et en continuité de ces activités artistiques à temps plein avec une vie familiale et le statut de père qui m'honore depuis plus de dix ans et donc... la revendication d'une extrême ordinarité, ou tout au plus, d'une singularité ordinaire, celle qui constitue je crois toute existence personnelle.¹²²⁷»

Corrections sémantiques ?

Nous avons pris deux précautions lexicales quant à la rédaction de ce travail. La première était celle de la locution « en amateur » pour éviter l'effet miroir où l'amateur ne peut se percevoir qu'en demi-teinte, comparé au professionnel. Neuf chapitres plus tard, ce recours semble légitime dans la mesure où le terme amateur est susceptible d'être apposé à des pratiques qui ne s'évaluent pas à l'aune de la profession, notamment dans le cas des Pro-Ams qui s'épanouissent dans la fusion des nébuleuses ou dans le cas des sorties de métier choisies ou subies qui imposeraient une évaluation peu délicate au regard des anciens pairs. La formule élargie permet également de rendre ses lettres de noblesse à l'amateur et contribue à l'approche conciliatoire des trois nébuleuses, au nom d'un goût partagé et de la « volonté commune de faire exister le type d'art dont il est question¹²²⁸ », toujours selon le mot de Hyacinthe Ravet. La deuxième précaution consistait à substituer l'amateurisme par l'amatorat, dans une emphase sur le goût de l'amateur plutôt que sur son champ de compétence.

Il serait peut-être possible d'attirer toutefois l'attention sur un nouveau terme : celui d'*amateurat*, repéré par Philippe Dujardin et proposant une lecture des pratiques en amateur complémentaire à celle qu'a proposé Bernard Stiegler avec l'amatorat. L'amatorat insiste sur le goût de l'amateur parce qu'il contribue à opérer la bascule entre « consommation de masse » et « appropriation de masse¹²²⁹ ». L'amateurat implique quant à lui une autre sphère :

¹²²⁷ Rulhes, Christophe. « Jeu, amour, ordinarité : petite note pour moins de réification », *L'Observatoire*, *op. cit.*, pp.76-77.

¹²²⁸ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, *op. cit.*, p.117.

¹²²⁹ Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », *Laura*, *op. cit.*, p.14.

« (...) nous devons de pouvoir faire retour sur la notion d'*amateurat*. Celui-ci peut être défini, non pas tant comme l'ensemble des activités des amateurs que comme ce "vouloir-faire mis, bénévolement, au service d'une pratique, d'une cause". Le temps civique de l'*amateurat*, lui, sera défini comme ce moment où le vouloir-faire desdits amateurs entre en collusion (si l'on prête à ce terme le sens originel d'un "jouer ensemble") avec le savoir-faire des gens de métiers mais aussi avec les savoir-faire des ordonnateurs des politiques publiques.¹²³⁰ »

Si l'approche de Bernard Stiegler s'articule autour de la relation aux objets culturels, entre leur production et leur réception active par les amateurs¹²³¹, celle de Philippe Dujardin invite l'amateur à prendre place au cœur de la cité, lui permettant de conjuguer les différentes caractéristiques de sa figure contemporaine.

Une place dans la cité

L'amateur a ainsi fait bien du chemin depuis les « miroirs du monde¹²³² » qu'étaient les cabinets de curiosité. On dit aujourd'hui que « l'apparition des amateurs sur la scène publique étend considérablement le périmètre du débat démocratique¹²³³ ». Il se pourrait effectivement que leur fonction sociale soit en voie de réhabilitation, au fur et à mesure que les études menées dans les différents champs de la culture continuent de lui attribuer fonctions et compétences. Sophie Maisonneuve montre ainsi comment l'amateur construit sa propre cité, entendue comme « univers qui rassemble, autour de valeurs, de pratiques, de représentations partagées » : l'intérêt qu'il développe pour un sujet, un objet ou une activité a bien pour socle l'individu mais cet intérêt ne se résume pas à l'échelle individuelle puisque son « partage est tout autant » important¹²³⁴. Nous l'avons effectivement repéré au cours du cinquième chapitre : l'amateur réfléchit et met en œuvre des dispositifs visant à construire puis démultiplier les occasions de partage, cherchant

¹²³⁰ Dujardin, Philippe. « Le temps civique de l'*amateurat* », *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ? op. cit.*, pp.32-33.

¹²³¹ Bernard Stiegler indique : « nous sortons du consumérisme, nous entrons dans l'économie de la contribution, qui est une économie des amateurs ». Voir Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », *op. cit.*, p.19.

¹²³² Bureau, Marie-Christine et Martin Thibault. « L'art du bricolage : expériences d'artistes vidéastes et musiciens », *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier, op. cit.*, p.199.

¹²³³ Cardon, Dominique. *La démocratie Internet*, Paris : Seuil, 2010, p.10 .

¹²³⁴ Maisonneuve, Sophie. « Participation, créativité et création des amateurs et amatrices : les gramophiles des années 1920 et 1930 », *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ? op. cit.*, p.97.

l'authenticité de la relation induite par la communauté de goût qui le lie à celles et ceux qui reçoivent (activement) ses productions. La réalisation de soi favorisée par les pratiques en amateur ne se borne donc pas systématiquement à l'individualisme : elle le peut, mais la majorité des artistes amateurs rencontrés témoignent à l'inverse d'une « interpénétration du collectif et de l'individuel¹²³⁵ » sur laquelle repose souvent la puissance de l'engagement. Libéré de son image d'autodidacte solitaire, l'amateur trouve alors un premier point d'appui pour intégrer une cité plus large que celle qu'il sait bâtir.

La Contribution sur l'Aspect Création de la loi LCAP de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC) de 2015, citée au cours du troisième chapitre de ce travail, précise que les artistes professionnels « n'ont pas l'apanage de la création¹²³⁶ ». Claire Hannecart ajoute qu'ils

« n'ont pas le monopole de la qualité, certains amateurs produisent des musiques de qualité selon les acteurs du milieu : publics, intermédiaires et musiciens professionnels reconnaîtront aisément la qualité de productions musicales dites amateurs.¹²³⁷ »

L'amateur est donc un créateur, et potentiellement un créateur compétent. Olivier Assouly regrette quant à lui que « (...) la qualification d'amateur insiste sur une forme notoire d'incompétence, comme si une activité ne pouvait être sérieusement exercée qu'au travers une profession¹²³⁸ ». L'amateur devient sérieux, mais il devient aussi critique : par-delà ses productions, il porte un regard en voie de réhabilitation sur le monde qui l'entoure : « le jugement critique de l'amateur n'est pas *qu'un* jugement social déguisé, il est un jugement de connaisseur¹²³⁹ », note à ce titre Hervé Glevarec. C'est cette conjonction des rôles qui lui donne sa place dans la cité : « les amateurs évaluent, échangent, produisent des débats critiques et une réflexion collective¹²⁴⁰ », réflexion qu'ils sont d'autant plus à même de produire que « les amateurs travaillent. Ils ne travaillent pas pour survivre, mais pour exister.¹²⁴¹ »

¹²³⁵ Candel, Étienne. « Jean-Marc Leveratto, Mary Leontsini, Internet et la sociabilité littéraire », *op. cit.*

¹²³⁶ Selon le document de travail que nous avons pu consulter.

¹²³⁷ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeu de pluriactivité des pratiques de création collective*, *op. cit.*, pp.86-87.

¹²³⁸ Assouly, Olivier. *L'amateur. Juger, participer et consommer*, Paris : Éditions du regard, 2010, p.9.

¹²³⁹ Glevarec, Hervé, et Michel Pinet. « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, vol. 63, n° 2, 2013, p.499.

¹²⁴⁰ Gefen, Alexandre. « Les amateurs », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 25, n° 1, 2020, p.5.

¹²⁴¹ Stiegler, Bernard. « Shakespeare-to-peer », *Laura*, *op. cit.*, p.14.

La place de l'amateur dans la cité soulève des enjeux de territoires. La comparaison internationale indique une densité *a priori* plus forte des lieux de spectacle et un autre traitement du matériau artistique par les institutions scolaires aux États-Unis ; elle illustre par ailleurs des enjeux esthétiques portant la marque de tensions exacerbées entre création et subsistance économique. Les constructions politiques et administratives nationales influent donc sur la circonscription des nébuleuses amateur et professionnelle et sur leurs relations. L'étude des constructions locales que sont les scènes esthétiques et disciplinaires montre par ailleurs que d'autres échelons sont porteurs de leurs propres pratiques et représentations. La conciliation de ces échelons, à la faveur d'une imbrication des cadres historico-politique globaux et des cadres disciplinaires et esthétiques locaux, apparaît comme un potentiel outil d'apaisement des questions concurrentielles. Le dialogue entre macro-raisonnement étatique et pratiques microsociologiques semble pouvoir instaurer un cercle vertueux, les applications réglementaires locales des décisions politiques nationales pouvant permettre de fluidifier les relations entre les nébuleuses.

La menace zombie

Notre recherche visait à interroger la prégnance et la pertinence de la polarisation statutaire amateur / professionnel chez les musiciens et les comédiens, cherchant à savoir si le modèle était toujours actif ou s'il relevait de « catégories mortes-vivantes correspondant à un état passé du monde (...) »¹²⁴², « vidées de leur contenu initial qui, pourtant, persistent à survivre dans nos esprits (...) »¹²⁴³. L'étude montre que l'amatorat et la profession sont encore des référentiels puissants dans les esprits des artistes et de ceux qui les entourent, et que cette rémanence a encore une assise tangible dans les pratiques des artistes rencontrés. Des façons de faire privilégiées se distinguent ainsi au sein de chaque nébuleuse, quoique ces schémas normatifs se révèlent dans les chiffres plutôt que dans les typologies. Cette opposition statutaire est toutefois exposée à d'importants facteurs de zombification qui lui font perdre de son aura.

¹²⁴² Mucchielli, Laurent, et Xavier Molénat. « Le lien social en crise ? », *Une histoire des sciences humaines, op. cit.*, p.286.

¹²⁴³ Manghi, Sergio. « Trames vivantes : sujet, société, monde », *Hermès, La Revue, op. cit.*, p.50.

Parmi ces derniers, nous retenons la qualification des pratiques en amateur, la précarisation des pratiques professionnelles, les espaces et outils numériques favorisant les différentes étapes des processus artistiques (expériences de production, de diffusion, de promotion, de réception, de prescription, de critique, de collaboration¹²⁴⁴...), et l'hybridation tant des activités que des figures qui se fait jour à la rencontre de ces facteurs de convergence des nébuleuses. Les manifestations du *Status Trouble* documentées trouvent à cet endroit précis une diversité de termes permettant de verbaliser ces situations intermédiaires et faisant, de les objectiver : il est alors question de Pro-Ams¹²⁴⁵, de *serious leisure*¹²⁴⁶, d'*amationnel* et de *profemateur*¹²⁴⁷, de *produser* et de *prosumer*¹²⁴⁸, de *consammateur*¹²⁴⁹, de *professional amateurs* et d'*amateur professionals*¹²⁵⁰...

Échappatoire dialectique

En guise d'introduction à cette recherche, nous avons fait appel à différents profils d'amateurs, établis en des lieux, des époques et au cœur de disciplines particulièrement variés. Nous avons alors noté que les relations qu'ils entretenaient avec leurs pairs professionnels pouvaient prendre plusieurs formes : pour Alexandre Le Grand, la pratique du chant ou de la musique se faisait en *collaboration* avec les musiciens reconnus invités à sa cour. Le parcours du compte de Caylus évoque plutôt la question de la *transmission*, en sa qualité de formateur des peintres professionnels de l'Académie Royale. Robert Innes démontrait plutôt des relations d'entraide, son poste permanent en Observatoire lui ayant été octroyé sur la base de chaleureuses recommandations. Gary Fisher s'est ainsi associé à ses pairs dans une optique de *développement* et de *qualification* de son activité de recherche et développement en cyclisme. Enfin, l'exemple de Myron Sakkas faisait

¹²⁴⁴ Fourmentraux, Jean-Paul. « Art et hacktivisme : l'alternative Internet », *Critique*, vol. 733-734, n° 6-7, 2008, p. 554.

¹²⁴⁵ Leadbeater, Charles et Paul Miller, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*, *op. cit.*

¹²⁴⁶ Voir le site dédié : <https://www.seriousleisure.net/>

¹²⁴⁷

Voir

https://www.fuse.asso.fr/docsfuse/Colloques/FUSE_Profession_Amateur_Actes_2013_11_30.pdf

¹²⁴⁸ Voir <https://produsage.org/node/67>

¹²⁴⁹ Heilbrunn, Benoît. « Le consammateur ou l'ami bricoleur », *L'amateur. Juger, participer, consommer*, *op. cit.*, pp.49-69.

¹²⁵⁰ Miller, Brian. « Professional Amateurs and Amateur Professionals. How to avoid compromising your work as a professional », *op. cit.*

plutôt état d'une relation *concurrentielle* entre traders amateurs et professionnels, incarnant quant à lui la dialectique oppositionnelle « amateur *versus* professionnel. »

Les entretiens menés ont révélé que ces typologies de relation entre amateurs et professionnels étaient toujours de mises aujourd'hui : 85% des artistes œuvrent avec des comédiens ou des musiciens appartenant à une autre nébuleuse, selon des schémas détaillés en quatrième chapitre. Plus encore, la deuxième étape de ce travail a mis en lumière les différentes manières d'investir une nébuleuse intermédiaire où cohabitent Pro-Ams, formations mixtes ou hybrides. Nous proposons au regard de ces conclusions d'opérer une transition, quittant la dialectique oppositionnelle « amateur *versus* professionnel » au profit d'une dialectique conciliationnelle « amateur *simul* professionnel ».

Par la locution *dialectique conciliationnelle*, nous insistons sur trois choses, à commencer par la notion de dialectique. Nous avons été en mesure de mesurer le poids et la portée des mots au cours du premier chapitre, puis tout au long des pages que comporte ce travail au moyen des exergues proposées à chaque amorce de sous-partie thématique. Le renversement de la dialectique pourrait ainsi agir sur les discours et les représentations : l'amateur peut se définir par le moins, mais il peut aussi se définir par l'égal ou par le plus. Il ne s'agit pas de nier les divergences (temps à accorder à la pratique, préoccupations matérielles, fréquence et déclaration administrative des représentations, répercussions sur les cercles relationnels...) mais de souligner les exemples d'égalité (charges administratives, aspirations au développement de l'activité, volonté de diffusion, attention portée au marché...) et des positionnements axés vers le plus (amatorat moins impacté par les compromis, activité plus sereine, plus libératrice, plus relaxante, plus positive¹²⁵¹). Notre rôle n'est pas de statuer sur ces représentations divergentes de la polarité amateur/professionnel, mais d'indiquer leur pluralité et la pluralité des valeurs qu'elles induisent. Pour tendre vers l'égalité des artistes, il convient donc d'entrer

¹²⁵¹ Stebbins, Robert A.. *The Serious Leisure Perspective. A Synthesis*, op. cit., p.19.

dans une dialectique qui ne soit plus celle de l'opposition, de la hiérarchie ou de la verticalité.

Nous avons choisi le terme de dialectique « conciliationnelle » dans un emprunt au droit et à la justice du même nom¹²⁵² qui s'invite dans les tribunaux occidentaux. Béatrice Gorchs l'introduit comme suit :

« Le juge cherche à concilier les parties, et s'il n'y parvient pas, il tranche leur différend. C'est cette image d'une conciliation articulée au jugement que donnent à voir les textes du Code de procédure civile (que la conciliation constitue une tentative obligatoire préalable à l'instance ou une tentative facultative pendant l'instance. Les textes suggèrent que la conciliation, qui consiste à rechercher l'accord des parties, porte sur le litige qui est soumis au juge.¹²⁵³ »

L'attention est ainsi portée sur la réconciliation des parties (dans notre cas, les nébuleuses amateur et professionnelle soumises à l'épreuve de la concurrence économique) au moyen de leur volonté d'entente cordiale plutôt que par l'évaluation de la situation par un tiers. Lever le *versus* entre amatorat et profession impliquait donc de le substituer par un autre terme, et nous proposons donc en remplacement le terme latin *simul*, signifiant « en même temps que », « à la fois », et « ensemble¹²⁵⁴ », qui permet de créer l'unité plutôt que la dissociation. Comme Claire Hannecart¹²⁵⁵, nous préférons tenir à distance le terme semi-professionnel car il revêt, à la lueur des résultats collectés au cours de l'enquête, quelque chose de triplement problématique. Le premier achoppement est celui de la rémanence du professionnel comme référentiel, empêchant de visibiliser et surtout d'autonomiser les autres modalités de pratique possibles. Le second concerne la rémanence de l'infériorité : le terme *semi* exprime d'après le *Larousse* « l'idée de “à moitié”, “partiellement”¹²⁵⁶ », qui fait du non-professionnel un artiste incomplet, imparfait ou inachevé. Enfin, il réduit la diversité de ce qui se joue au creux de la

¹²⁵² Otis, Louise. « La justice conciliationnelle : l'envers du lent droit », *Éthique publique* [En ligne], vol. 3, n° 2 | 2001, mis en ligne le 15 mai 2016, consulté le 07 avril 2021, <http://journals.openedition.org/ethiquepublique/2520> ; <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.2520>

¹²⁵³ Gorchs, Béatrice. « La conciliation comme “enjeu” dans la transformation du système judiciaire », *Droit et société*, vol. 62, n° 1, 2006, p.223.

¹²⁵⁴ Gaffiot, Félix. *Dictionnaire latin français*, Paris : Hachette, 1934, p.1444, consultable ici : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=simul>

¹²⁵⁵ Hannecart, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, op. cit., p.92.

¹²⁵⁶ Éditions Larousse, « Définitions : semi - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 7 avril 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/semi-/71964>

nébuleuse intermédiaire à la seule transition statutaire : dans le langage courant des administrateurs et autres chargés de production, le mot *semi-professionnel* est effet un synonyme d'*en voie de professionnalisation*, et l'artiste qui en dépend se reconnaît aux démarches qu'il engage pour le devenir. Il y a pourtant d'autres manières de vivre l'intermédiarité.

Amorce longitudinale

Nos résultats statistiques sont le reflet d'une analyse instantanée, construite sur des réponses formulées au cours d'un entretien, là où nous étudions des figures et des objets éminemment mouvants : il nous est arrivé de retranscrire et de coder des entretiens... tout en sachant pertinemment que la situation de l'artiste en question avait fondamentalement changé entre-temps et que le matériau que nous analysions était déjà obsolète, représentatif d'une époque déjà révolue, avant même que la crise sanitaire liée au covid-19 ne vienne bousculer plus encore des situations déjà fragiles. Nous avons recroisé certains artistes au fil des mois de rédaction : nous avons alors toujours pris de leurs nouvelles, et il a pu arriver ce faisant qu'ils nous donnent par extension des nouvelles des proches vers qui ils nous avaient envoyée lorsque nous éprouvions la méthode du *snowball sampling*. Nous en proposons ainsi un petit tour d'horizon non exhaustif, mais illustratif de ce qu'une analyse longitudinale apporterait comme éclairages.

Sur le plan des artistes en transition statutaire, les situations sont relativement stables. Sur les vingt artistes qui tâchaient d'ouvrir des droits à l'intermittence, ils sont quatorze à ne pas être parvenus à cet objectif avant la survenue de la crise sanitaire.

- Naïg [*transi entrant / fest-noz / 39*] n'a pas « décroché son statut ». Le sas temporel se mue dans son cas en sas situationnel, qu'elle occupe en poursuivant ses activités d'enseignement au régime général.

- Théo [*transi entrant / théâtre / 23*] cumule toujours les petits boulots en catering et restauration tout en s'investissant dans une troupe de théâtre amateur et en décrochant

de manière sporadique des contrats déclarés et rémunérés en qualité de comédien (rarement), d'auteur ou de metteur en scène (plus souvent).

- Virgil [*transi entrant / rock / 28*] est dans une situation semblable à celle qu'il connaissait au moment de l'entretien. Son groupe a manqué de peu d'être classé sur le podium d'un tremplin national, mais les retombées n'ont pas suffi à « passer le cap ». Il a rejoint un autre groupe en parallèle, espérant que cette démultiplication des projets lui serait favorable, mais cette nouvelle collaboration ne s'est finalement pas construite sur la durée, prenant fin après un premier album en commun qui n'aura pas pu être mis à l'épreuve de la scène. Des divergences d'ordre artistique ont mis un terme à cette aventure, et ont aussi conduit certains membres de son premier groupe à partir pour de nouveaux horizons.

- David [*transi entrant / rock / 26*] et Victoire [*transi entrant / rock / 32*] expérimentent la même situation : ils ont produit un premier album, ont bénéficié de l'accompagnement d'une structure locale, mais ne parviennent pas pour l'heure à cumuler les cachets qui permettraient l'ouverture de leurs droits à l'intermittence, qui reste toutefois l'objectif poursuivi. David travaille à l'administration et à la production dans une compagnie de théâtre et Victoire exerce comme graphiste.

- Gurvan [*transi entrant / fest-noz / 24*], James [*transi entrant / rock / 22*], Élodie [*transi entrant / fest-noz / 21*], Laura [*transi entrant / théâtre / 27*], Gérald [*transi entrant / théâtre / 27*] et Louis [*transi entrant / théâtre / 26*] sont dans des situations en tous points similaires à ce qu'ils avaient décrits lors de l'entretien. Chacun continue de travailler à ses projets tout en maintenant des activités rémunératrices par ailleurs : enseignement, jobs étudiants, emplois techniques.

- Gauthier [*transi entrant / rock / 24*] est lui aussi toujours aux prises avec le sas temporel. Le groupe professionnel qu'il avait rejoint et sur lequel il misait pour obtenir son ouverture de droits à l'intermittence a volé en éclats lorsque le leader, qui écrivait et composait les morceaux, a « décidé de tout plaquer ». Il travaille toujours comme surveillant dans un lycée et tâche de trouver un appartement plus fructueux. Son histoire est identique en tous points à celle de Maxence [*transi entrant / rock / 24*].

- Fabrice [*transi entrant / rock / 31*] n'a pas été en mesure de « passer intermittent » après notre entretien. Il a néanmoins sorti un album autoproduit et a donné

une série de concerts dans la foulée, dont il espère que la portée lui permettra *a minima* de réduire ses heures dans le collège où il enseigne le français.

Ils sont quatre à avoir toutefois décroché le sésame que représente le statut intermittent :

- Tristan [*transi entrant / fest-noz / 41*] a obtenu son statut un an après notre entrevue : l'un des groupes dans lequel il se produit a été repéré par une SMAC locale et a bénéficié d'un solide accompagnement à la diffusion ayant permis de débloquent les cachets manquants.

- Enzo [*transi entrant / fest-noz / 20*] est « devenu intermittent » six mois après notre échange, et vit depuis une « intermittence stable » dont il dit être très heureux.

- Yannick [*transi entrant / fest-noz / 37*] a « décroché le sésame » quelques mois après notre entrevue. Il nous tient cependant régulièrement informée des difficultés qu'il rencontre à le maintenir.

- Patrick [*transi entrant / rock / 35*] a lui aussi réussi à ouvrir ses droits à l'intermittence peu après notre rencontre, mais il n'a pas été en mesure de les renouveler l'année suivante. Il continue de se produire et a ouvert un restaurant en parallèle de son activité musicale.

Les artistes ayant expérimenté des mobilités sortantes racontent quant à eux des situations disparates :

- Daniel [*transi sortant / fest-noz / 44*] ne regrette pas sa reconversion professionnelle et dit « aller mieux », notamment sur le plan psychologique. Il se dit plus serein aujourd'hui, mais sa nouvelle profession a toutefois été synonyme de moindres sollicitations : au fur et à mesure que la nébuleuse professionnelle s'éloigne, les pairs comme les programmeurs semblent se détourner progressivement de lui. Il ne s'en inquiète pas pour l'heure.

- Corentin [*transi sortant / fest-noz / 42*] ne regrette en rien sa reconversion dans les métiers du bâtiment. Contrairement à ce que vit Daniel, il est toujours régulièrement

sollicité par ses pairs et monte par ailleurs des projets qui lui tiennent à cœur. Il ne rencontre aucun souci à se faire rémunérer « comme avant ».

Quelques mouvements ont enfin été répertoriés dans les autres nébuleuses :

- Thibault [*amat / rock / 34*] ne joue « plus du tout ». Engagé dans un groupe de metal amateur depuis une dizaine d'années au moment de l'entretien, il « [s'est] fait virer » de son groupe quelques semaines après l'entrevue. Il ne parvenait pas à fournir le travail personnel nécessaire et « n'arrivait plus à suivre » sur le plan de la compétence technique. Son groupe s'est séparé de lui et il a été remplacé par un nouveau musicien professionnel, qui « fait ses dates » avec un groupe de pop-rock et « s'amuse » dans le groupe de metal.

- Lionel [*pro / rock / 26*] est sorti de la profession. Il faisait partie au moment de la rencontre des intermittents *mixtes* cumulant des cachets dans les annexes 8 et 10. Lassé de « jouer dans des troquets dans des conditions pourries », il est toujours intermittent mais réalise l'intégralité de ses heures en tant que technicien ou en tant que figurant.

- Alexis [*amat / théâtre / 31*] a vécu une expérience similaire à celle de Thibault. Il a été remercié par sa troupe de théâtre amateur, dans laquelle il ne « s'intégrait pas », proposant des axes de développement sur le plan tant du répertoire que du fonctionnement qui n'étaient pas en phase avec ceux que le reste de la troupe voulait implémenter.

Ces observations non-exhaustives permettent de mettre en lumière le caractère évolutif des situations individuelles, et insistent de fait sur l'intérêt que pourrait revêtir un suivi de la cohorte, notamment au sortir de la crise sanitaire.

Perspectives académiques

Le premier regard réflexif que nous souhaiterions porter sur ce travail concerne la triple posture musicienne – administratrice – doctorante que nous avons occupée tout au long de ce travail. Si nous l'avions recensée dans les biais potentiels de notre recherche, nous pensons aujourd'hui qu'elle a été l'un de nos principaux atouts. Elle nous a garanti

l'accès aux « causeries cosmopolitaines » qu'Annick Madec appelle de ses vœux dans *Les Temps Modernes* :

« Nous inquiéter du fait que bien des non-diplômés, bien des sortis de l'école, bien des ouvrier(e)s, bien des employé(e)s, bien des chômeurs, chômeuses, ont encore et toujours le sentiment d'être étudiés comme des insectes. Nous inquiéter et agir.¹²⁵⁷ »

En faisant valoir notre parcours musical et professionnel auprès des artistes, nous avons pu rompre avec l'aspect potentiellement invasif et/ou indiscret des entretiens : nous n'étions pas seulement l'enquêtrice, mais aussi une paire avec laquelle il était possible de se laisser aller, justement, à la causerie¹²⁵⁸. Nous espérons que nos préoccupations communes auront permis d'éviter toute forme de « violence symbolique¹²⁵⁹ » et qu'aucun des artistes ayant accepté de se prêter au jeu ne s'est senti observé à la loupe sociologique, notamment lorsque les entretiens abordaient des thématiques aussi sensibles que les enjeux identitaires. Outre la communauté d'engagement en faveur du spectacle vivant, la posture tripartite a imposé un certain partage de réalités avec les personnes enquêtées : démultiplication de l'activité, activité intermittente¹²⁶⁰, invasion des temps de travail dans les autres sphères de la vie, conditions matérielles délicates¹²⁶¹... Nous espérons avoir été d'autant plus en mesure de retranscrire ces situations que nous avons pu les expérimenter à l'échelle de ce travail.

Sur le plan académique, ce travail en appelle des prochains. Plusieurs pistes pourraient s'avérer intéressantes, entreprises à des fins de *confirmation*, de *comparaison* et de *prolongement*. La confirmation est en effet l'une des conditions de la recherche par *grounded theory*. Comme l'indique Robert A. Stebbins :

¹²⁵⁷ Madec, Annick. « De la nécessité de revenir aux causeries cosmopolitaines », *Les Temps Modernes*, vol. 637-638-639, no. 3-4-5, 2006, p.581.

¹²⁵⁸ Nous en donnerons des exemples précis quelques lignes plus loin.

¹²⁵⁹ Jonchery, Anne *et al.* « Connaissances artistiques des Français en 2018, approche exploratoire », *Culture études*, vol. 1, n° 1, 2020, p.8.

¹²⁶⁰ Voir à ce sujet Redon, Gaëlle. « Pascal Nicolas-Le Strat, *L'expérience de l'intermittence*. Dans les champs de l'art, du social et de la recherche, Paris : L'Harmattan, 2005, 129 pages », *Sociologie de l'Art*, vol. 9 & 10, n° 2-3, 2006, pp.213-216 et Nicolas-Le Strat, Pascal. « La constitution intermittente de l'activité », *Multitudes*, vol. 17, n° 3, 2004, pp.31-42.

¹²⁶¹ Sorignet, Pierre-Emmanuel. « Sociologue et danseur, quand la vocation se fait double », *Des sociologues sans qualités ? Pratiques de recherche et engagements*, sous la direction de Delphine Naudier, Paris : La Découverte, 2011, pp.222-240.

« Because they are inductively generated, all grounded theoretic concepts and the generalizations incorporating them are initially hypothetical. Subsequently, concatenated studies add validity and hence credibility to these concepts and generalizations, whereas it takes confirmatory, hypothesis-testing research to move both into the realm of established fact. Even then, in the study of leisure especially, it is necessary to remain alert to changes in leisure interests and behavior that suggest the conventional wisdom needs revision. In short, exploratory work on leisure will never be complete, given the unusual capacity of free time for generating new activities (see Stebbins 2009).¹²⁶² »

Ce propos ouvre deux perspectives : la première implique la mise à l'épreuve des résultats ici présentés à une autre échelle, permettant leur éventuelle généralisation par-delà les frontières finistériennes. Des terrains comparatifs menés dans d'autres départements auprès de comédiens et de musiciens permettraient de conforter, d'amender ou d'invalider les conclusions tirées dans ce travail à propos des artistes finistériens¹²⁶³. La seconde implique une dimension longitudinale : afin de rendre compte des constantes évolutions et reconfigurations des activités artistiques, il pourrait être pertinent d'organiser un point d'étape dans quelques années avec les artistes ayant pris part à cette étude de terrain, en les rencontrant à nouveau ou en leur faisant parvenir un questionnaire qui viserait à objectiver les probables évolutions de leurs façons de faire et de dire la musique et le théâtre.

Une autre perspective est celle de la comparaison. Nous avons mentionné en introduction que la question des pratiques en amateur, de leur rencontre et/ou de leur fusion avec les pratiques professionnelles étaient récurrentes dans d'autres domaines que le nôtre : l'astronomie, le sport, le journalisme, le cinéma... Trois recherches doctorales menées en parallèle de celle que nous clôturons aujourd'hui pourraient être propices à la comparaison des conclusions. Toutes trois sont toujours en cours à l'heure où nous écrivons ces lignes, mais leurs approches promettent des éclairages éminemment complémentaires : celle d'Irène De Togni, intitulée « Participation et émancipation. Pratiques de l'amateur entre plateformes contributives et institutions culturelles », est menée à Paris 10 sous la direction de Marta Severo, et celle de Cyrielle Collignon, intitulée « Marché culturel et pratiques amateurs : création, professionnalisation, et

¹²⁶² Stebbins, Robert A.. *The Serious Leisure Perspective. A Synthesis*, op. cit., pp.5-6.

¹²⁶³ Des rapprochements avec les études menées par la Fédélima et le collectif RPM, précitées, sont à l'ordre du jour à l'heure de la rédaction de ces lignes.

monétisation d'un loisir à l'heure du numérique », est menée à Lyon sous la direction de Christine Détrez. Celle de Pierre-Yves Hurel enfin, consacrée à la création de jeux vidéo en amateur, semble constituer un matériau particulièrement propice à une comparaison intersectorielle car elle est également construite sur le modèle de la *grounded theory*. Le récent article paru dans la revue *Réseaux* semble indiquer de surcroît des conclusions similaires : les créateurs amateurs de jeux vidéo œuvrent « le plus professionnellement possible » ; témoignent d'une « démarche entrepreneuriale » ; font preuve de « stratégie », leurs motivations sont identiques à celles des professionnels de l'industrie vidéo-ludique, et la communauté de goût emmène « au-delà du clivage amateur-professionnel¹²⁶⁴ ». Le travail comparatif avec ces travaux permettrait ainsi de contribuer au développement des *Amateur Studies*, selon l'objectif annoncé en introduction.

La dernière piste que nous envisageons est enfin celle du prolongement de ce travail. Suite à l'étude précise des pratiques et des représentations des artistes, il serait pertinent d'aller interroger celles et ceux qui évoluent non plus dans la lumière de la scène mais dans l'ombre des salles de spectacle : l'étude du clivage amateur-professionnel gagnerait en effet à être approfondie par l'analyse des pratiques spectatorielles. Comment se positionne l'amateur de musique ou de théâtre par rapport au statut de pratique des artistes dont il observe les spectacles ? Quelles représentations se fait-il de l'amatorat et de la profession, et quelles répercussions ont ces dernières sur ses pratiques de spectateur ? La transposition peut aussi se faire du côté de l'arrière-scène : comment les techniciens, producteurs, administrateurs, programmeurs se positionnent-ils par rapport à la segmentation des statuts de pratique ? Nous avons d'ores-et-déjà entamé ce travail : nous avons rencontré un avocat, un ancien inspecteur du ministère Jeunesse et Sport, deux directeurs de lieux de diffusion, une chargée de mission pratiques en amateur dans un lieu de production, un directeur de bureau de production national, un directeur d'agence artistique régionale, deux coordinateurs de réseaux, un responsable associatif, une coordinatrice de fédération et un juriste¹²⁶⁵. Elles ont été complétées d'une observation participante menée sur le terrain finistérien au gré de nos responsabilités d'administratrice : nous avons participé à des rencontres thématiques, des colloques, à la

¹²⁶⁴ Hurel, Pierre-Yves. « Créer des jeux vidéo en amateur. La prévalence de l'improvisation », *Réseaux*, vol. 224, n° 6, 2020, pp.143-167.

¹²⁶⁵ Une rencontre avec un représentant syndical est également prévue.

structuration d'un espace de coopération régional, à l'animation d'un espace de co-construction des politiques culturelles... Le matériau collecté à ces occasions ne nourrit pas pour l'heure un futur projet de recherche, mais il contribue comme nous nous apprêtons à le voir à donner une suite à ce travail au creux des scènes fest-noz et rock locales.

Enfin, le choix de la *grounded theory* a été dirigé par la volonté de produire un outil qui présente une photographie des réalités vécues par les artistes de toutes nébuleuses, dans leurs pratiques, leurs représentations et leurs aspirations. Ces chapitres sont donc un instantané, un arrêt sur image conçu comme un outil à la fois analytique et exploratoire pouvant servir de ressource quant au renfort qui pourrait être apporté aux artistes qui le souhaitent quant au développement de leur activité. Loin de nous donc l'idée d'analyser le clivage amateur / professionnel dans une perspective généralisante : nous avons tâché de référencer ses manifestations et celles d'autres partitions au travers des paroles des musiciens et des comédiens et non au travers des textes politiques ou juridiques qui en font l'objet. Gérôme Guibert a ainsi parfaitement démontré dans son article sur les « phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles » des musiques actuelles les risques qu'aurait comporté une autre méthode prenant sa source ailleurs qu'à « la base¹²⁶⁶ » : un éloignement des réalités concrètes qui nous aurait fait passer à côté de bien des faire et de bien des dire.

Ce choix de la *grounded theory* a cependant une conséquence : nos travaux n'offrent pour l'heure que des pistes d'explications quant aux divergences générées dans chaque partition. L'attention portée à la retranscription la plus fidèle possible des propos des artistes pourrait donc nous avoir tenue quelque peu éloignée de la *big picture*, ayant articulé nos efforts à l'échelle micro et méso-sociologique. Une recontextualisation plus globale venant prolonger le premier chapitre et faisant état des différents mouvements de structuration des scènes fest-noz, rock et théâtre serait souhaitable. Elle ne faisait pas l'objet de ce travail que nous souhaitons fondamentalement ancré au vu des usages qui seront fait de lui, mais nous pensons qu'une visée plus historique et politique des scènes

¹²⁶⁶ Guibert, Gérôme. « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, op. cit, p.312.

analysées, dans leur émergence, leur développement et leur structuration permettrait de mieux comprendre les partitions statutaires, sectorielles ou internationales sous un jour nouveau.

Perspectives d'application

Les rencontres menées tout au long de la thèse nous auront permis de mettre en résonance les vécus des artistes avec les approches de celles et ceux qui œuvrent à des fonctions intermédiaires. Afin que la dialectique conciliationnelle « amateur *simul* professionnel » ne reste pas en suspens, nous avons réfléchi à des pistes permettant sinon de la mettre en œuvre, au moins d'en offrir des espaces d'expression. Nous travaillons ainsi au développement d'une structure *beta* pensée pour accompagner les situations qui ne relèvent pas, plus ou pas encore des schémas institutionnels prévus pour les artistes amateurs ou professionnels. Elle se situerait à l'interstice des lieux d'enseignement artistique qui accompagnent les artistes amateurs et des bureaux de production qui diffusent et promeuvent les artistes professionnels ou du moins, selon la formule consacrée, « identifiés par les réseaux de diffusion ». Ces espaces ont ainsi pour mission de gérer l'instable et l'hybridation qui animent la nébuleuse intermédiaire.

« Il faut que je te parle » : prise en compte des aspirations

Nous avons présenté en introduction la méthode ayant permis de collecter les données sur lesquelles reposent les neuf chapitres de l'étude¹²⁶⁷. Cent cinquante entretiens composent ainsi le socle de ce travail : nous en avons extrait un volume d'informations conséquent que nous avons méticuleusement analysé et présenté au fil des pages précédentes. Pourtant, nous n'avons pas encore tout dit au sujet de ces entretiens. Effectivement, le retour réflexif sur certaines questions a permis d'identifier *a posteriori*

¹²⁶⁷ Les guides d'entretien français et anglais sont présentés en annexe.

des degrés de pertinence, de corrélation avec l'objet de notre recherche¹²⁶⁸ ou des biais¹²⁶⁹. C'est toutefois sur le déroulé des entretiens plutôt que sur leur contenu que nous souhaitons revenir ici, puisqu'ils se sont le plus souvent déroulés en deux temps distincts. Si nous avons bien identifié qu'il y aurait un temps d'échanges enregistré au cours duquel nous allions dérouler nos guides d'entretien semi-directifs, nous n'avons toutefois pas envisagé qu'un deuxième temps plus libre et plus officieux allait s'y adjoindre dans la foulée, et surtout pas selon de telles proportions. Dès le début de l'enquête, nous avons dissocié ce que nous appelions le *in*, à savoir la partie formalisée de l'entretien permettant d'obtenir les résultats présentés au cours de ces 9 chapitres, du *off* qui s'ensuivait non pas systématiquement, mais très fréquemment. Ainsi, après avoir collecté les données que nous avions prévu de mobiliser pour vérifier les hypothèses et avoir posé toutes les questions listées dans nos guides, nous coupions donc le micro, remercions les artistes du temps qu'ils avaient accordé à cette recherche, rangions nos guides d'entretien... sans parfois que l'échange ne s'arrête là.

Le processus réflexif induit par les entretiens a ainsi pu inspirer certains artistes qui se sont alors spontanément confiés sur des thématiques que nous n'avions pas ou peu explorées ensemble, ne faisant pas l'objet de questions particulières. Il a pu aussi arriver que certains nous demandent de ressortir notre micro, tenant à ajouter une idée ou un argument à leurs propos préalables. Ces temps de *off*, qu'ils alimentent les thématiques évoquées plus haut ou s'inscrivent dans le champ plus large d'une scène, d'une esthétique ou d'un secteur n'ont pas été analysés en tant que tel. Leur survenue nous a toutefois semblé importante à raconter, parce que leur fréquence et la manière dont ils étaient

¹²⁶⁸ Certaines thématiques évoquées en entretien n'ont finalement pas été mobilisée dans la démonstration, notamment la question sur la participation des artistes à des concours ou des tremplins. Ayant souhaité broser via nos guides d'entretien un paysage large de la pratique artistique afin de voir à quels endroits s'incarrait ou se détricotait l'opposition amateur / professionnel, il a ensuite été nécessaire d'opérer quelques sélections pour ramener le propos à une temporalité et à une thématique correspondant à l'exercice de la thèse.

¹²⁶⁹ Le cadre juridique de la pratique en amateur a évolué entre l'été 2017 et l'été 2018, périodes où nous avons mené l'essentiel de nos entretiens. L'arrêté du 25 janvier 2018 est ainsi paru lors de notre séjour de recherche aux États-Unis, après la première série d'entretiens menés sur les scènes finistériennes et avant la deuxième. Nous avions initialement prévu dans nos guides d'entretien une thématique « juridique » permettant de collecter les opinions des artistes sur ce cadre, mais l'évolution tant des textes que de la compréhension que nous en avions ne permettait pas d'en faire une présentation uniforme à tous les artistes rencontrés, empêchant dès lors une comparaison objective des réponses.

sollicités ont très souvent semblé motivées par le *besoin* plutôt que par le *plaisir* de dire des choses de la musique ou du théâtre.

La technique d'échantillonnage du *snowball sampling* nous a conduite à interroger des artistes de proche en proche jusqu'à atterrir relativement loin de nous, tant géographiquement (8739 kilomètres séparent Brest de Los Angeles) que socialement : les premiers cercles d'enquêtés comprenaient dans leurs rangs des artistes que nous avons nous-même côtoyés à une époque et via une fonction donnée, mais leurs mises en contacts respectives nous ont conduite dans des réseaux de sociabilités très distincts des nôtres : les seuls points communs que nous avons avec certains artistes composant ce panel se limitent donc parfois à un engagement envers l'objet de la recherche (la musique ou le théâtre) et à un contact commun dans nos répertoires téléphoniques respectifs. Malgré cette distance, le creux de l'entretien et probablement la promesse de l'anonymat ont parfois été propices au recueil de confidences très personnelles. Cette forme d'intimité provoquée par les thématiques composant nos guides d'entretien a ainsi de temps à autre dépassé leur seul cadre. Il a pu arriver que nous nous sentions parfois dépassée non pas par les entretiens eux-mêmes, mais par les *off* qu'ils induisaient le plus souvent.

Nous avons attribué ces temps à un besoin de parler, besoin de raconter la pratique dans ce qu'elle a de beau et de plaisant, mais aussi dans ce qu'elle a de délicat voire de douloureux. Nous n'avons jamais coupé court à ces échanges lorsqu'ils venaient prolonger l'entretien : nous les avons même intégrés à notre organisation temporelle. Si la durée moyenne des entretiens est de 45 minutes, nous nous sommes très vite aperçue qu'il serait complexe d'organiser deux entretiens à la suite car nous ne voulions pas brusquer les artistes dans leur élan narratif. Au cours du rodage du guide lors des tous premiers entretiens, nous avons ainsi décidé de ne pas planifier plus de deux ou trois entretiens par jour : idéalement, nous en effectuons un par demi-journée, ménageant à l'artiste un temps d'échange s'il venait à en exprimer l'envie.

Dans la mesure où les enquêtés nous donnaient de leur temps (et souvent de leurs contacts), nous avons estimé que nous devions en retour prendre le temps d'écouter ce

qu'ils avaient à cœur d'énoncer par-delà l'objet de notre recherche. Nous n'avons toutefois pas gardé trace matérielle de ces échanges (ni enregistrement, ni prise de note pendant, ni synthèse rédigée *a posteriori*) pour deux raisons : d'abord parce que les sujets qui y étaient récurrents débordaient fortement des questionnements qui étaient les nôtres, et que la densité du matériau accumulé au cours des *in* des entretiens requérait toute notre disponibilité tant temporelle qu'intellectuelle, n'autorisant que peu d'incartades vers des sujets éloignés. Ensuite parce que nous avons été très (trop, nous le réalisons aujourd'hui) mobilisée par ce matériau premier, collecté dans un cadre répondant à une méthodologie précise, et que nous avons sciemment établi une distance avec ces échanges puisque nous estimions que nous y prenions part non plus en qualité de doctorante, mais en qualité de musicienne ou d'administratrice. Dépossédée du cadre méthodologique qui nous rassurait sur la pertinence et l'exploitabilité de nos données, nous avons ainsi négligé la puissance de ce qui se disait dans ces *off*.

Les saisons estivales, par la pléthore de concerts, de spectacles, de festoù-noz et de festivals qu'elles concentrent ont été des moments particulièrement propices à la réalisation de l'enquête de terrain, et nous avons donc écumé plusieurs lieux de diffusion au cours des étés 2017 et 2018. C'est au cours du deuxième été que nous avons pris conscience de ce qui se jouait dans les *off*. Notre étude étant circonscrite à des scènes définies par une unité esthétique et géographique, nous avons ainsi mené nos entretiens au creux des mêmes lieux d'un été à l'autre : fest-noz ou manifestations annuels, festivals... Ce faisant, nous avons ainsi croisé au cours de l'été 2018 des artistes que nous avions déjà rencontrés au cours de l'été 2017, et à nouveau à l'été 2019¹²⁷⁰. C'est à travers eux que nous avons pris conscience de ce que l'entretien avait pu signifier pour eux, au-delà de ce qu'il signifiait pour notre recherche. La plupart ne se souvenaient plus du sujet de la thèse : « Tu fais toujours ton truc sur la musique ? / sur le fest-noz ? / sur les intermittents ? / sur les metalleux ? Non parce qu'il m'est arrivé un truc, il faut que je te parle. »

¹²⁷⁰ Nous en avons d'ailleurs parlé en mentionnant les reconversions professionnelles de deux interrogés au cours du quatrième chapitre.

C'est ainsi qu'« (...) at times and increasingly over time, “field-work” and “real life” have become mixed up for me¹²⁷¹ », comme le formule Aaron A. Fox. Plus précisément, ce sont nos trois postures qui se sont mêlées les unes aux autres. Alors même que nous n'étions plus en situation d'entretien, nous représentions toujours une oreille prêtée à des réalités vécues qui semblait précieuse. Cette écoute s'est même parfois muée en mission-conseil informelle : il a pu arriver que notre numéro de téléphone circule de lui-même dans et au-delà de la toile tissée par le *snowball sampling*, et certains artistes ont ainsi sollicité d'eux-mêmes un entretien ; d'autres nous ont recontactées *a posteriori* au nom d'un « collègue [qui] aimerait bien faire l'interview aussi ». La redondance de ces sollicitations nous a fait nous interroger sur cet apparent besoin de raconter sa pratique artistique et cette attention fine portée à tous les acteurs des scènes locales susceptibles d'être des personnes-ressources pouvant apporter un soutien ou une astuce quant à une difficulté : manque d'un cachet ou deux pour boucler un renouvellement de droits à l'intermittence, échanges difficiles avec Pôle Emploi, éligibilité à des aides publiques ou privées, constitution d'un dossier de candidature pour participer à un tremplin...

Krakenn Productions : note d'intention

Mise en regard avec ce que nous entendions par ailleurs dans les instances professionnelles du secteur des musiques actuelles où nous officions, la récurrence de ces situations a fait germer l'idée d'un bureau de production dédié à ce que nous appelons les *pratiques mitoyennes*, la polysémie du terme convoquant à la fois la fusion et la gradation : il s'agit d'œuvrer à la faveur de ce « qui est entre deux choses », de ce qui est « commun à l'une et à l'autre » et de ce qui « est contigu¹²⁷² ». Le projet porte actuellement le nom de Krakenn Productions, selon le poulpe bien connu de la mythologie nordique défini comme « une créature de la faille et du seuil¹²⁷³ ». La structure veillerait donc à l'accompagnement de plusieurs typologies de pratiques artistiques : transitions

¹²⁷¹ Fox, Aaron A. *Real Country. Music and Language in Working-class Culture*, Durham / London : Duke University Press, 2004, p.62.

¹²⁷² Éditions Larousse, « Définitions : mitoyen - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 8 mars 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mitoyen/51827>

¹²⁷³ Pigot, Pierre. *Le chant du Kraken*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015, p.21

statutaires, Pro-Ams, formations mixtes mêlant amateurs et professionnels... Ses missions s'articulent comme suit : gestion administrative déléguée, qualification et valorisation des pratiques mitoyennes, que nous allons brièvement présenter.

Gestion administrative déléguée : apprivoiser la « machine à gaz »

Nous avons évoqué au cours du premier chapitre l'article 32 de la loi LCAP définissant l'artiste amateur et les conditions de ses représentations scéniques. Ce texte, s'il pouvait poser des difficultés d'interprétation, a été complété par un décret¹²⁷⁴ et un arrêté¹²⁷⁵ établissant les conditions qu'une structure organisant ou produisant un spectacle se doit de respecter si elle entend faire jouer un artiste amateur dans un cadre lucratif¹²⁷⁶. Tout d'abord, la structure doit avoir signé une convention avec l'État ou avec une collectivité territoriale établissant une mission d'accompagnement de la pratique artistique en amateur. Une fois cette convention signée et cette mission reconnue, la structure peut faire jouer des artistes amateurs dans un cadre lucratif sans les rémunérer, mais dans la limite de quotas à ne pas dépasser, fixés par le décret.

Ainsi, une structure peut faire jouer des artistes amateurs dans le cadre lucratif sur cinq représentations, voire sur huit représentations si ces amateurs sont constitués en groupement. (par groupement, on entend une entité : un bagad, une fanfare, une chorale, une troupe de théâtre...). À l'échelle d'une saison, seules 10% des représentations lucratives de la structure peuvent faire appel à des amateurs. L'autre plafond s'applique

¹²⁷⁴ « Décret n° 2017-1049 du 10 mai 2017 relatif à la participation d'amateurs à des représentations d'une œuvre de l'esprit dans un cadre lucratif », consultable ici :

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000034679248/>

¹²⁷⁵ Consultable ici : <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000036555880?r=9ys5O4DTvb>

¹²⁷⁶ Rappelons que le cadre privilégié des pratiques en amateur est le cadre non-lucratif, et que leurs prestations en son sein sont entendues comme suit : « La représentation en public d'une œuvre de l'esprit effectuée par un artiste amateur ou par un groupement d'artistes amateurs et organisée dans un cadre non lucratif, y compris dans le cadre de festivals de pratique en amateur, ne relève pas des articles L. 7121-3 et L. 7121-4 du code du travail. Par dérogation à l'article L. 8221-4 du même code, la représentation en public d'une œuvre de l'esprit par un artiste amateur ou par un groupement d'artistes amateurs relève d'un cadre non lucratif, y compris lorsque sa réalisation a lieu avec recours à la publicité et à l'utilisation de matériel professionnel.

Le cadre non lucratif défini au deuxième alinéa du présent II n'interdit pas la mise en place d'une billetterie payante. La recette attribuée à l'artiste amateur ou au groupement d'artistes amateurs sert à financer leurs activités, y compris de nature caritative, et, le cas échéant, les frais engagés pour les représentations concernées. »

aux musiciens amateurs : à titre individuel, ces derniers ne peuvent se produire plus de dix fois par an dans un cadre lucratif sans être rémunéré. En cas d'activité musicale ou théâtrale exceptionnellement intense, si une structure organisatrice ou un musicien prévoit de dépasser les seuils qui lui sont imposés, il est possible de faire une demande de dépassement des plafonds. Cette démarche, à effectuer sur le site du Ministère de la Culture, implique notamment de fournir un descriptif détaillé du projet artistique ainsi qu'un argumentaire qui devra prouver en quoi ce travail « comporte un intérêt artistique et culturel particulier, et pour lequel la participation d'amateur est une des conditions de la réalisation du spectacle ». Enfin, dans le cas où une structure souhaite faire se produire des amateurs dans un cadre lucratif, elle devra mentionner la présence de ces derniers sur ses supports de communication et veiller à télédéclarer sur le site du Ministère le concert ou le spectacle en question, deux mois à l'avance. Il lui faudra alors, entre autres, identifier chacun des amateurs étant amené à se produire sur scène et indiquer le nombre de représentations lucratives auquel chacun a participé au cours des douze derniers mois.

Ce cadre juridique a ainsi été décrit comme une « machine à gaz » par différents intermédiaires rencontrés au fil de nos pérégrinations doctorales et administratives, notamment dans le cadre d'une journée de formation à ces nouvelles dispositions juridiques à laquelle nous avons pu assister. Le premier axe d'intervention de Krakenn Productions se jouerait donc à ce niveau, car la lourdeur administrative que peut induire ce cadre juridique sur les structures fonctionnant avec de petites équipes a été rédhibitoire pour plusieurs de celles que nous avons rencontrées : « si c'est ça, moi je programme plus que des pro et basta. » La question est donc celle des démarches à réaliser, mais aussi celle de l'interprétation, car la notion de lucrativité ne s'entend pas partout de la même façon et les informations données peuvent paraître contradictoires.

En effet, pour l'avocat et le juriste rencontrés à ce jour ainsi que pour l'UFISC et le Syndeac, c'est la présence sur scène d'un professionnel du spectacle qui détermine la lucrativité. Le spectacle à but non-lucratif serait alors celui auquel ne participe aucun professionnel du spectacle vivant : ni sur scène, ni en tant que chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène ou chorégraphe, comme indiqué sur la plateforme de télédéclaration :

« Ces représentations devant un public et dans un cadre lucratif (par exemple, les productions mêlant amateur et professionnels) sont soumises à une obligation de télédéclaration deux mois avant leur première représentation au public.¹²⁷⁷ »

Une autre interprétation serait de déterminer la lucrativité d'une manifestation en fonction de la nature de la structure organisatrice et de son projet : s'il s'agit d'une association 1901 à but non-lucratif, titulaire d'un rescrit fiscal, alors la représentation en elle-même relèverait du cadre non-lucratif et donc de la zone de liberté pouvant se soustraire aux quotas et aux démarches précitées. Cette interprétation correspond à la réponse qui a été faite le 26 mars 2018 à Philippe de Villiers, inquiet pour la Cinéscénie du Puy Du Fou, ce dernier ayant reçu un courrier signé des Ministères du Travail, de la Culture et de la Direction de la Sécurité Sociale, lui assurant que la Cinéscénie, organisée par une association de loi 1901 sans but lucratif, et au regard des règles fiscales, respectait les critères de non-lucrativité posés par la loi LCAP¹²⁷⁸. Il faudra donc attendre d'éventuelles jurisprudences ou la circulaire à venir pour proposer une interprétation plus précise.

Néanmoins, l'approche décrite sur la notice explicative de la télédéclaration indique bien que la mixité statutaire amateur-professionnel relève du cadre lucratif et implique de fait conventionnement, quotas, et télédéclarations. C'est à cet endroit que Krakenn Productions se propose d'intervenir, en réalisant une prestation de gestion administrative déléguée qui déchargerait tant les structures de diffusion que les artistes de ces démarches chronophages. En fonctionnant sur le modèle d'un bureau de production classique, Krakenn Productions accompagnerait donc un catalogue de groupes ou de troupes mixtes, hybrides ou transitionnelles relevant *a priori* du cadre lucratif et agirait en qualité d'intermédiaire : la responsabilité des quotas par artiste, l'élaboration de la convention, les démarches de télédéclaration ainsi que les éventuelles demandes de dépassement exceptionnel (qui seraient particulièrement utiles dans le cas des artistes en voie de professionnalisation) pourraient être portées par cette structure.

¹²⁷⁷ Voir

https://mesdemarches.culture.gouv.fr/loc_fr/mcc/requests/THEAT_AMATE_declaration_01/?__CS%20RFTOKEN__=8422506d-8215-4e1e-8390-1dd2f459c39e

¹²⁷⁸ Voir <https://www.androland.com/philippe-de-villiers-annonce-la-mort-programmee-du-puy-du-fou-644.html>, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/vendee/puy-du-fou-4-000-benevoles-resteront-bien-scene-1448111.html> et <https://www.banquedesterritoires.fr/lencadrement-de-la-participation-dartistes-amateurs-menace-t-il-vraiment-la-survie-du-puy-du-fou>

Par ailleurs, l'étude ayant démontré la puissance des mobilités internationales quant à la (dé)construction des représentations sociales et leur capacité à faire évoluer tant les façons de faire que les façons d'être au monde, Krakenn Productions est pensé comme un relai des dispositifs de mobilités internationales réservés aux artistes professionnels. Les rencontres faites lors de l'enquête de terrain auprès d'administrateurs de structures (notamment de community theatre et de studios de production musicale) laissent entrevoir des partenariats envisageables tant à New York qu'à Los Angeles pour les musiciens et comédiens relevant des nébuleuses amateurs et intermédiaires.

Qualification des pratiques mitoyennes

Au-delà du volet administratif, le conventionnement prévu par la loi LCAP et ses textes associés implique une mission d'accompagnement de la pratique en amateur qui doit s'inscrire dans un processus de formation. Krakenn Productions développerait ainsi en complément une offre de modules construits dans une optique de qualification des pratiques mitoyennes. En isolant les difficultés et les besoins des artistes rencontrés lors de l'enquête de terrain, il est ainsi possible de proposer une offre de formation éminemment ancrée dans les réalités vécues par les artistes. Selon des modules personnalisés, Krakenn Productions pourrait transmettre des compétences administratives, techniques, de production et de diffusion par le biais de stages d'initiations menés à des horaires compatibles avec les emplois du temps contraints des artistes ciblés par ce dispositif (occupant le plus souvent une activité professionnelle annexe). Il s'agirait ainsi de proposer des stages modulables, cherchant à s'adapter au mieux aux différentes situations répertoriées au creux de la nébuleuse intermédiaire, selon les finalités suivantes : l'autonomisation des pratiques (en mettant à disposition des artistes intéressés un socle de compétences permettant de parfaire ou d'optimiser des processus ou des documents déjà mis en place par les formations de manière empirique) ; la sécurisation des pratiques (en étudiant avec les artistes les solutions permettant de lever les éventuels blocages administratifs, juridiques et organisationnels relatifs à l'hétérogénéité des statuts de pratique des membres d'un même groupe) et la qualification

des pratiques (en abordant des techniques de gestion et de développement de projet permettant l'inscription des artistes dans un écosystème plus large que celui jusqu'alors investi.) À l'heure de la rédaction de ces lignes, nous avons déjà établi une première offre de formation basée sur les résultats de l'enquête de terrain : elle sera présentée aux différents acteurs des scènes locales à la rentrée 2021 et mise en œuvre dans la foulée sous réserve d'obtention des financements sollicités à ce titre.

Valorisation des pratiques mitoyennes

Au sortir de la crise sanitaire, Krakenn Productions pourrait être appelé à s'enrichir d'autres axes de développement, notamment via la production et/ou la diffusion de projets précis, de manière à remplir un quatrième objectif : celui de la visibilité et de la promotion de ces pratiques hybrides, mixtes ou transitionnelles, mettant en lumière leur pleine contribution à la diversité culturelle observable à l'échelle nationale en dépit de leur (encore trop) faibles incarnations juridiques et administratives. Krakenn Productions étant imaginée en qualité de structure sœur d'un bureau de production classique avec laquelle elle fonctionnerait sur le mode de l'économie circulaire, elle pourrait dès lors inscrire les artistes qui le souhaitent dans des réseaux de diffusion professionnels, selon la volonté des Pro-Ams. S'imaginent dès lors la production d'événements dédiés, la production de musique enregistrée, et la mise en place de schémas de diffusion spécifiques, à l'image de compagnonnages avec des groupes professionnels inscrits au catalogue de la structure sœur pouvant prendre la forme de premières parties récurrentes. La valorisation des pratiques mitoyennes passe également par leur mise en lumière auprès des instances publiques et privées qui agissent dans et sur les scènes locales, dans un processus rendu possible justement par la dialectique conciliatoire « amateur *simul* professionnel » : Krakenn Productions s'appretant à œuvrer de concert avec un bureau de production professionnel déjà implanté, c'est bien « la volonté commune de faire exister le type d'art dont il [sera] question¹²⁷⁹ » qui rendra possible cette proposition d'espace de pluralisme harmonieux¹²⁸⁰.

¹²⁷⁹ Ravet, Hyacinthe. *Sociologie des arts, op. cit.*, p.117.

¹²⁸⁰ Notons par ailleurs que Krakenn Productions pourrait également assurer une mission de collectage de données permettant d'objectiver les pratiques et les vécus des artistes de la nébuleuses intermédiaire pouvant être réinvesties dans de futurs projets de recherche.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages

- ADORNO, Theodor W. *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève : Contrechamps, 2009 (1962 - Nouvelle édition revue).
- ANCEL, Pascale et Alain PESSIN (dir.). *Les non-publics. Les arts en réception*, Tome 1, Paris : L'Harmattan, 2004.
- ARNAUD, Lionel. *Agir par la culture. Acteurs, enjeux et mutations des mouvements culturels*, Toulouse : Éditions de l'Attribut, 2018.
- ASSOULY, Olivier (dir.). *L'amateur : juger, participer et consommer*, Paris : Institut Français de la mode, Éditions du Regard, 2010.
- BARBERIS, Isabelle, Martial POIRSON. *L'économie du spectacle vivant*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013.
- BARICCO, Alessandro. *Les barbares. Essai sur la mutation*, Paris : Éditions Gallimard, 2014.
- BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2006 (1982).
- . *Les ficelles du métier*, Paris : La Découverte, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction*, Paris : Minuit, 1979.
- BENNETT, H. Stith. *On Becoming a Rock Musician*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980.
- BIERWIRTH, Arthur. *The wonderful world of amateur music: the other side of the performing arts*, Hiksville / NY: Exposition Press, 1976.
- BONAMY, Dobrée. *The amateur and the theatre*, The Hogarth Essays, Third Series, N°1, 981, The Hogarth Press, London: Folcroft Library Editions, 1973 (1947).
- BONNAFE, Edmond. *Dictionnaire des amateurs français au XVIIème siècle*, Paris : A. Quantin, 1884.
- BOOTH, Wayne C. *For the Love of It: Amateuring and Its Rivals*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- BRIGUET, Michel. *Faire de la musique. L'amateur actif et ses problèmes*, Paris : Les Éditions ouvrières, 1970.
- BROMBERGER Christian (dir.). *Passions ordinaires : du match de football au concours de dictée*, Paris : Bayard, 1998.

- BUREAU, Marie-Christine, Marc PERRENOUD et Roberta SHAPIRO (dir.). *L'Artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- BURLAND, Karen et Stephanie PITTS. *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*, Surrey: Ashgate, 2014.
- CARPENTER, Paul S. *Music, an art and a business*, Norman: University of Oklahoma Press, 1950.
- CHURCHILL, Winston S. *Painting as a Pastime*, New York: Cornerstone Library, 1965.
- CORSANI, Antonella, et Maurizio LAZZARATO. *Intermittents et précaires*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008.
- DEGENNE, Alain, Catherine MARRY et Stéphane MOULIN (dir.). *Les catégories sociales et leurs frontières*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2011.
- DUBOIS, Vincent, Jean-Matthieu MEON et Emmanuel PIERRU. *Les mondes de l'harmonie : enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris : La Dispute, 2009.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris : Éditions du Seuil, 1962 (1972).
- EGAÑA, Miguel (dir.). *Figures de l'artiste*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- FLEURY, Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris : Armand Colin, 2011.
- FLICHY, Patrice. *Le Sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 2014.
- FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York: Basic Books, 2002.
- FOX, Aaron A. *Real country. Music and Language in Working-Class Culture*, Durham: Duke University Press, 2004.
- FRANÇOIS, Pierre (dir.). *La musique une industrie, des pratiques*, Paris : La Documentation Française, 2008.
- GLASER, Barney G et Anselm L STRAUSS. *The discovery of grounded theory. Strategies for qualitative research*, New Brunswick / London: Aldline Transaction, 2006 (1967).
- GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, Aldershot, UK: Ashgate Publishing, Ltd, 2002.
- GREFFE, Xavier. *Artistes et marchés*, Paris : La Documentation Française, 2007.

- GUIBERT, Gêrôme. *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, St Amand Tallende : Irma Éditions / Mélanie Séteun, 2006 (2004).
- GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d'art à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008 (2005).
- GUMPLOWICZ, Philippe. *Les Travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France*, Paris : Éditions Aubier, 1987.
- GURY, Christian. *Académiciens et Saltimbanques*, Paris : Éditions Kimé, 1997.
- HEINICH, Nathalie et Roberta SHAPIRO (dir.). *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2012.
- HENNION, Antoine, Sophie MAISONNEUVE et Émilie GOMART. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, 2000.
- JAM, Jean-Louis (dir.). *Les Divertissements utiles. Des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- KEEN, Andrew. *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*, New York: Doubleday / Currency, 2007.
- LABADIE, Francine et François ROUET. *Travail artistique et économie de la création*, PARIS : La Documentation Française, 2008.
- LEADBEATER, Charles et Paul MILLER. *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*, London: Demos, 2004.
- LECLERC, Olivier (dir.). *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, Québec : Sciences et Bien Commun, 2017.
- LEROY, Dominique. *Économie des arts du spectacle vivant : essais sur la relation entre l'économique et l'esthétique*, Paris : L'Harmattan, 1992.
- MACDONALD, Raymond A. R, David HARGREAVES et Dorothy MIELL (dir.). *Musical Identities*, Oxford / New York: Oxford University Press, 2002.
- MANTIE, Roger et Gareth D DYLAN. *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*, Oxford: University Press, 2017.
- MARCHAL, Hervé. *L'identité en question*, Paris : Ellipses Marketing, 2006.
- MARTEL, Frédéric. *De la culture en Amérique*, Paris : Gallimard, 2006.
- MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil, 2002.

- . *Être artiste : œuvrer dans l'incertitude*, Bruxelles : Al Dante & Aka, 2012.
- . *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil, 2014.
- . *Profession artiste : extension du domaine de la création*, Paris : Les Éditions Textuel, 2005.
- MERRIFIELD, Andy. *The Amateur: The Pleasures of Doing What You Love*, London / New York: Verso, 2017.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.). *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Paris : Éditions L'entretemps, Champ théâtral, 2011.
- . *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris : CNRS Éditions, 2004.
- MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art : Recueil d'articles*, Paris : Flammarion, 1992.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal. *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris : L'Harmattan, 1998.
- NICHOLSON, Helen, Nadine HOLDSWORTH et Jane MILLING. *The ecologies of amateur theatre*, London: Palgrave Macmillan, 2018.
- PARADEISE, Catherine, Jacques CHARBY et François VOURC'H. *Les comédiens : profession et marchés du travail*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- PÉQUIGNOT, Bruno. *Sociologie des arts : Domaines et approches*, Paris : Armand Colin, 2013.
- PERRENOUD, Marc. *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007.
- PERRENOUD, Marc (dir.). *Travailler, produire, créer : Entre l'art et le métier*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2013.
- PERRY, Bliss. *The Amateur Spirit*, Boston / New York: Houghton and Mifflin Company, 1904.
- PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle. *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris : Honoré Champion, 2003.
- POIRRIER, Philippe. *Les politiques de la culture en France*, Paris : La Documentation Française, 2016.
- RAVET, Hyacinthe. *Sociologie des arts*, Paris : Armand Colin, 2015.

- REDON, Gaëlle. *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- RHEINGOLD, Howard. *Foules intelligentes : la nouvelle révolution sociale*, Paris : M2 Editions, 2005.
- RICARD, Bertrand. *Rites, code et culture Rock : un art de vivre communautaire*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- RIDOUT, Nicholas Peter. *Passionate amateurs: theatre, communism, and love*, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2013.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris : Gallimard, 1990.
- SALDAÑA, Johnny. *The coding manual for qualitative researchers*, Los Angeles: Sage Publications, 2013.
- SCHAUFFLER, Robert H. *The musical amateur: a book on the human side of music*, Freeport / New York: Books for libraries press, 1911.
- SIBAUD, Laetitia. *Les musiciens de variété à l'épreuve de l'intermittence : Des précarités maîtrisées ?*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- SMALL, Christopher G. *Musicking. The meanings of performing and listening*, Hanover / London: Wesleyan University Press, 1998.
- STEBBINS, Robert A. *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 1992.
- . *Amateurs: Margin Between Work and Leisure*, Beverly Hills: Sage, 1979.
- . *The idea of leisure. First Principles*, New York: Routledge, 2017 (2012).
- . *Between work and leisure. The common grounds of two separate worlds*, New York: Routledge, 2017 (2004).
- . *Careers in serious leisure. From Dabbler to Devotee in Search of Fulfilment*, New York: Palgrave MacMillan, 2014.
- . *Serious leisure. A perspective for our time*, New Brunswick: Transaction Publishers, 2015 (2007).
- . *The Serious Leisure Perspective. A synthesis*, Édition du Kindle, Springer International Publishing, 2020.
- TASSIN, Damien. *Rock et production de soi : une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- TOFFLER, Alvin. *The Third Wave*, New York : William Morrow and Company, 1980.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*, Paris : Éditions Hachette Littérature, 2004 (1996).

VAILLAND, Roger. *De l'amateur*. Montreuil : Le Temps Des Cerises, 1951.

VANÇON, Raphaële. *Musicien amateur ou professionnel ? La construction identitaire musicienne*. Paris : L'Harmattan, 2011.

WOLF, Francis. *Pourquoi la musique ?*, Paris : Arthème Fayard, 2015.

YON, Jean-claude et Nathalie LE GONIDEC. *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris : Créaphis, 2012.

Thèses et mémoires

- AUGEREAU, Flore. *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, Thèse soutenue à l'Université Rennes 2, 2017.
- BERGES, Fabien. *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, Mémoire de Maîtrise soutenu à l'Université de Paris X-Nanterre, 1999.
- BINDER, Matthieu. *Le devenir de la musique à travers la numérisation. Etude sur la transformation actuelle de la culture*, Diplôme de quatrième année de sciences politiques de l'Université Lyon II, 2008.
- BURLAND, Karen. *Becoming a musician: a longitudinal study investigating the career transitions of undergraduate music students*, Thèse soutenue à l'Université de Sheffield, 2005.
- FERRAND, Laure. *La vie en rock : une approche compréhensive de la culture rock par ses acteurs*, Thèse soutenue à l'Université Paris Descartes, 2010.
- HANNECART, Claire. *Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective*, Thèse soutenue à l'Université Lille 1, 2014.
- HUMMEL, Michael J. *Three american artists at midlife: negotiating the space between amateur and professional status*. Thèse soutenue à l'Université du Maryland, College Park, 2007.
- JOLY, Frédérique. *Formation et socialisation des adolescents et des étudiants en écoles d'art de pratiques amateurs et supérieures*, Thèse soutenue à l'Université Paris 8, 2015.
- KNOTT, Stephen D. *Amateur Craft as a Differential Practice*, Thèse soutenue au Royal College of Art de Londres, 2011.
- LAFOND, Bruno. *La construction d'une vocation : quelle identité pour l'élève-comédien ?*, Mémoire de 4^{ème} année, Sciences Po Rennes, 2012.
- LUC, Séverine. *Les pratiques musicales amateurs. L'exemple de la ville de Nantes*, Mémoire de DESS, Université d'Angers, 2004.
- MASURE, Anthony. *Le design des programmes. Des façons de faire du numériques*, Thèse soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.
- MURAT, Roland. *Représentations des émotions et implication chez les comédiens amateurs et comédiens professionnels. A quoi pensent-ils quand ils mettent en scène leurs émotions*, Mémoire de Master 2 de l'Université Toulouse - Le Mirail,

2010.

———. *Théâtre des amateurs, théâtre des professionnels : Une cassure culturelle*, Mémoire de Diplôme des Hautes Études des Pratiques Sociales. Université de Toulouse – Le Mirail, 2007.

NENTWIG, Anne-Cécile. *"Sociologie des musiciens traditionnels amateurs : Pratiques musicales et style de vie"*, Thèse soutenue à l'Université de Grenoble, 2011.

OGUET, François. *Exigence artistique et intrication des valeurs dans les festivals de théâtre amateur*, Thèse soutenue à l'Université de Rennes 2, 2017.

RICHARD, Fanny. *Discours d'amateurs : les représentations de la danse*, Thèse soutenue à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble, 2009.

SOUCHAUD, Alexandrine. *Les pianistes amateurs en concours. Mises à l'épreuve pour une reconnaissance ?*, Thèse soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

TURBE, Sophie. *Observation de trois scènes locales de musique métal en France : pratiques amateurs, réseaux et territoire*, Thèse soutenue à l'Université de Lorraine, 2017.

WUTTKE, Séverine. *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, Thèse soutenue à l'Université Paul Verlaine, Metz, 2011.

Actes de colloques, journées d'étude et communications

Actes de la Deuxième Rencontre Nationale du Théâtre des amateurs, *Pour un théâtre d'aventures !* 19 et 20 octobre 2012, Beaumes-De-Venise.

Actes du colloque international *Le théâtre des amateurs, un théâtre de Société(s)*. 24, 25 et 26 septembre 2004, Rennes.

Actes de *Raffut ! Les Rencontres de la Fédélima*. 3 au 5 juillet 2018, Angoulême.

Actes du colloque *Profession ? Amateur !* 30 novembre 2013, Paris.

HOARE, Michaela, BENFORD Steve, JONES, Rachel, et al. « Coming in from the Margins: Amateur Musicians in the Online Age ». *Proceedings of the 32Nd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*. p. 1295–1304. New York, NY, 2014. <https://doi.org/10.1145/2556288.2557298>.

LUCAS, Jean-Michel. Conférence *Les relations entre les décideurs publics et les musiques amplifiées : un ballet en sept figures*. 5 décembre 2001, Belfort.

Revue ou articles de revue

Alliage. n° 69, « Amateurs ? » Octobre 2011.

<http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3272>.

La Scène. Hors-Série. « Sur les chemins du théâtre des amateurs. Regards croisés sur les pratiques théâtrales en amateur. » Décembre 2016.

Réseaux. n° 153. « Passionnés, fans et amateurs. » 2009.

ALDREDGE, Marcus. « Negotiating and Practicing Performance: An Ethnographic Study of a Musical Open Mic in Brooklyn, New York », *Symbolic Interaction*, n° 29, 2011, pp. 109-17. <https://doi.org/10.1525/si.2006.29.1.109>.

ARNAUD, Lionel. « Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ? », *Nectart*, 2018/1, n°6, 2018, pp. 134-140.

———. « Une éducation populaire 2.0 ? », *Nectart*, vol. 7, n° 2, 2018, pp. 50-57.

———. « Action culturelle et émancipation par la culture. Un éclairage sociohistorique », *Informations sociales*, vol. 190, n°4, 2015, pp. 46-56.

AURAY, Nicolas et Fanny GEORGES. « Les productions audiovisuelles des joueurs de jeux vidéo », *Réseaux*, n° 175, novembre 2012, pp.145-173.

BERTHIER, Nicole. « L'amateur de musique : une approche sociologique », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 8, n° 1, juin 1977, pp. 23-38. <https://doi.org/10.2307/836536>

BOURDIEU, Pierre. « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 2, mars 1975. pp. 67-93.
<https://doi.org/10.3406/arss.1975.2458>

BRABHAM, Daren C. « The myth of amateur crowds: A Critical Discourse Analysis of Crowdsourcing Coverage », *Information, Communication & Society* n°15, 2012, pp. 394–410. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2011.641991>.

BRANDS, Emmanuel, « Légitimation et normalisation des “musiques amplifiées” en région », *Volume !*, n°1, 2002. <https://doi.org/10.4000/volume.2520>

BUSCATTO, Marie. « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° 3, 2004, pp. 35-56.

CHAGNARD Samuel. « Frédérique Joly, Élève en école d'art, entre amateur et professionnel. Une enquête de terrain au cœur des écoles d'art françaises », *Les comptes rendus*, 2017. <http://journals.openedition.org/lectures/22724>

- CHASSAIN, Adrien. « Roland Barthes : « Les pratiques et les valeurs de l'amateur », *LHT Fabula*, "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps, n°15, octobre 2015. <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>.
- COLLOVALD, Annie. « C. Fossé-Poliak, La vocation d'autodidacte », *Politix* n°6, 1993, pp. 159-162, <https://doi.org/10.3406/polix.1993.2037>.
- COLSON, Romain. « Idées reçues sur le théâtre amateur », *L'avant-scène théâtre*, n° 1263-1264, 1er mai 2009, pp. 189-190.
- COULANGEON, Philippe. « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, n° Z3, 2004, pp. 77-110.
- DARMON, Muriel. « La notion de carrière : un instrument interactionniste d'objectivation », *Politix*, n° 82, 2008, pp. 149-167.
- DELAMOTTE, Éric. « Communautés d'amateurs et apprentissage à l'ère du numérique », *Distances et savoirs*, vol. 5, n° 2, 2007, pp. 159-175.
- DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel. « Quand le goût ne fait pas la pratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, mars 2010, pp. 106-25.
- FLYNN, Molly. « Amateur Hour: Culture, Capital, and the Royal Shakespeare Company's Open Stages Initiative », *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 2017, pp. 1-18. <https://doi.org/10.1080/13569783.2017.1358082>.
- FREIDSON, Eliot, Jean-Claude CHAMBOREDON et Pierre-Michel MENGER. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, n°27, 1986, pp. 431-43. <https://doi.org/10.2307/3321317>.
- GLEVAREC, Hervé et Michel PINET. « De la distinction à la diversité culturelle. Électismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique* n°63, 2014, pp. 471-508.
- HENNION, Antoine. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés* 2004/3, n° 85, pp. 9-24.
- HOLDSWORTH, Nadine, Jane MILLING et Helen NICHOLSON. "Theatre, Performance, and the Amateur Turn", *Contemporary Theatre Review*, n°27, 2017, pp. 4-17. <https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1266229>
- JUNCKER, Beth, BALLING, Gitte. « The Value of Art and Culture in Everyday Life: Towards an Expressive Cultural Democracy », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, n° 46, 2016, pp. 231-42. <https://doi.org/10.1080/10632921.2016.1225618>.

- KEENE, Ruck H. "Swooping in to save the day?": Investigating the effects on musical identity of a choral collaboration between amateur and professional singers", *Visions of Research in Music Education*, n°26, 2015.
<http://www.rider.edu/~vrme>
- KEMP, Anthony. « The Personality Structure of the Musician: Identifying a Profile of Traits for the Composer », *Psychology of Music*, n°9, 1981, pp. 69-75.
<https://doi.org/10.1177/030573568192007>.
- KENNEDY, Helen. « Against amateur economies: Spec work competitions and the anti-spec movement », *Cultural Studies Review*, n°19, 2013, pp. 228–248.
<https://doi.org/10.5130/csr.v19i1.2480>.
- KURTI, Peter. "In the Pay of the Piper: Governments, Not-for-Profits, and the Burden of Regulation", *Issue Analysis*, n°139, avril 2013, pp. 2-16.
- JUNIU, Susana, Ted TEDRICK et Rosangela BOYD. « Leisure or work? Amateur and professional musicians' perception of rehearsal and performance », *Journal of leisure research*, vol. 28, n°1, 1996, pp. 44-56.
- LEVINE, Robert. "Why They're Not Smiling: Stress and Discontent in the Orchestra Workplace", *Harmony*, n° 2, avril 1996, pp. 15-25.
- LILTI, Antoine. « Les divertissements utiles des amateurs au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49-3, 2000, pp. 217-219.
- MANTIE, Roger. "Music and/as leisure: Old wine in new bottles?", *International Journal of Community Music*, July 2013, pp. 135-139.
https://doi.org/10.1386/ijcm.6.2.135_2
- MARCUS, Kenneth H. « Making Music in Los Angeles: Transforming the Popular (review) », *American Studies*, n°50, 2011, pp. 183-184.
<https://doi.org/10.1353/ams.2011.0084>.
- MENGER, Pierre-Michel. « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique (1940/1948-)* Troisième série, vol. 39, 1989, pp. 111-151.
- . « Marché du travail artistique et socialisation du risque : Le cas des arts du spectacle ». *Revue française de sociologie*, n°32, 1991, pp. 61-74.
<https://doi.org/10.2307/3322356>.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine., « Salle du pays, scène dépaycée », *Théâtres en Bretagne*, n° 15-16, hiver 2002, pp. 47-50.
- . « Aimer jouer / aimer regarder. L'amateur amateur du XXIe siècle », *Les Cahiers de la maison Jean Vilar*, n° 100, Avignon, 2006, pp. 10-12.
- . "Les deux théâtres", *Theatre and Film Studies 2010*, vol. 5, 2011, pp. 159-176.
- . « Non, le « participant » n'est pas un amateur », Entretien avec Marie-

Madeleine Mervant-Roux, propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux.
L'Observatoire 2012/1, n° 40, 2012, pp. 13-15.

MOMBELET, Alexis et Laure FERRAND, Laure. « Musiques Rock et Métal : regards et perspectives des sciences humaines et sociales », *Sociétés*, 2012/3, n°117, 2012, pp. 5-13.

ODIN, Roger (dir.) *Communications*. n° 68, 1999. « Le cinéma en amateur. »
<https://doi.org/10.3406/comm.1999.2034>.

PERRENOUD, Marc. « Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », *Sociologie de l'Art*, 2012/3, n° 21, 2012, pp. 9-18.
<https://doi.org/10.3917/soart.021.0009>

PITTS, Stephanie E, ROBINSON, Katharine, GOH, Kunshan. “Not playing anymore: a qualitative investigation of why amateur musicians cease or continue membership of performing ensembles.” *International Journal of Community Music*, n°8-2, 2015, pp. 129-147.

STEBBINS, Robert A. “Serious Leisure: A Conceptual Statement”, *Pacific sociological review*, vol. 25, n° 2, avril 1982, pp. 251-272.

———. « From dabbler to serious amateur musician and beyond: Clarifying a crucial step », *International Journal of Community Music*, n°6, 2013, pp. 141-152.
https://doi.org/10.1386/ijcm.6.2.141_1

———. “The amateur. Two sociological definition”, *Pacific sociological review*, vol. 20, n°4, october 1977, pp. 583-606.

———. “The costs and benefit of hedonism: some consequences of taking casual leisure seriously”, *Leisure Studies*, n°20, 2001, pp. 305–309.

———. “Classical Music Amateurs: A Definitional Study” *Humboldt Journal of Social Relations*, vol. 5, n° 2, spring/summer 1978, pp.78-103.

STEBBINS, Robert et André SUCHETA. « Le cycle de vie des loisirs », *Loisir et Société / Society and Leisure*, vol. 38, n°1, 2015.
<http://dx.doi.org/10.1080/07053436.2015.1006965>

STIEGLER, Bernard. « Technologies culturelles et économie de la contribution », *Culture et recherche*, n° 121, automne-hiver 2009, pp 30-31

TASSIN, Damien. « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 4, février 2005, pp. 11-24. <https://doi.org/10.4000/volume.1667>.

TAYLOR, Angela et Susan HALLAM. « From leisure to work: amateur musicians taking up instrumental or vocal teaching as a second career », *Music Education Research*, n° 13, 2011, pp. 307-25.
<https://doi.org/10.1080/14613808.2011.603044>.

- TEILLET, Philippe. « Ce que les droits culturels f(er)ont aux politiques culturelles », *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, n°49, 2017, pp. 20-24.
- TOBELEM, Jean-Michel. « Démocratiser la culture. Le cas des États-Unis d'Amérique. Un contexte en évolution », *Territoires contemporains*, n°5, avril 2013.
http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/JM_Tobelem.html
- TURBE, Sophie. « Mesurer les degrés d'engagement dans les mondes musicaux. Du public au non-public de musique metal », *Interrogations*, n°24, 2017.
<http://www.revue-interrogations.org/Mesurer-les-degres-d-engagement>.
- VINGLER, Jacques. « Le théâtre d'amateurs vaut-il qu'on parle de lui ? », *Coulisses*, Automne 1990. <https://doi.org/10.4000/coulisses.1613>
- WALCON, Erin et Helen NICHOLSON. « The Sociable Aesthetics of Amateur Theatre », *Contemporary Theatre Review*, n°27, 2017, pp. 18-33.
<https://doi.org/10.1080/10486801.2016.1262851>.

Médias

Being A Part. Dir. BOHBOT, Franck. New York, 2017. (2min12)
<https://vimeo.com/239092931>.

L'amateur. Dir. KIESLOWSKI, Krzysztof. Varsovie : Tor Production, 1979. (1h50).

LAURENTIN, Emmanuel. « Histoire des pratiques amateurs », Emission *La Fabrique de l'Histoire*, 12 décembre 2011. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-des-pratiques-amateurs-14>.

LEADBEATER, Charles. « The era of open innovation », *TedTalk*, 14 avril 2008.
<https://www.youtube.com/watch?v=W7raJeMpyM0>

LE BRUN, Jean. « Le Fest-Noz, du neuf avec du vieux », émission *La Marche de L'histoire*, France Inter, vendredi 28 juin 2013.

MANTELL, Gregory. « The Cult of the Amateur », *The Gregory Mantell Show*, 1^{er} août 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=un5vTaUZvi4>

PALMER, Amanda. « *The art of asking* », *Ted Talk*, février 2013.
http://www.ted.com/talks/amanda_palmer_the_art_of_asking

STIEGLER, Bernard. « Vers une politique des amateurs ? », *Osons la Philo*, Conférence du 23 janvier 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=tMN6ReFX6fg>.

———. *Une nouvelle figure de l'amateur*, Entretien avec Bernard Stiegler. Octobre 2014. <https://www.april.org/une-nouvelle-figure-de-lamateur-bernard-stiegler>.

ANNEXES

« Notre culture est classeuse. Elle est par ailleurs aussi fixeuse, car à l'opposé de ressentir l'aspect continuellement changeant d'un même objet à mesure que varient, soit sa forme, soit ce qui l'entoure et à quoi il est lié, soit l'angle d'incidence du regard porté sur lui, elle insiste sur sa stable identité. Elle s'est constituée en appareil à traiter du stable et seulement des choses qui sont stables, et qui ne fonctionne plus bien quand on veut traiter de l'instable. »

Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*

Table des annexes

Annexe 1 : Liste chronologique des entretiens semi-directifs menés (dates, lieux et prénoms d'emprunt)	p.666.
Annexe 2 : Guide d'entretien – artistes amateurs (FR).....	p.672.
Annexe 3 : Guide d'entretien – artistes professionnels (FR).....	p.678.
Annexe 4 : Guide d'entretien – artistes en transition (FR).....	p.683.
Annexe 5 : Guide d'entretien – artistes amateurs (US).....	p.689.
Annexe 6 : Guide d'entretien – artistes professionnels (US).....	p.695.
Annexe 7 : Guide d'entretien – artistes en transition (US).....	p.700.
Annexe 8 : Exemple de retranscription (FR).....	p.706.
Annexe 9 : Exemple de retranscription (US).....	p.727.
Annexe 10 : Tableau récapitulatif des résultats statistiques.....	p.735.
Annexe 11 : Exemple de fichier de codage.....	p.739.
Annexe 12 : Liste des activités de loisir recensées.....	p.741.
Annexe 13 : Liste des difficultés recensées.....	p.743.
Annexe 14 : Extraits de retranscriptions : la « sortie de piste ».....	p.746.

Annexe 1

Liste chronologique des entretiens menés (dates, lieux et prénoms d'emprunt)

Code	Pays	Date	Lieu	Statut	Scène	Genre	Age	Prénom d'emprunt
GEN01_FR01	FR	16-juil-17	Domicile ITWEE - Guipavas	Amateur	Rock	H	35	Sébastien
GEN02_FR02	FR	17-juil-17	Lieu de travail ITWEE - Brest	Amateur	Rock	H	33	Joachim
GEN03_FR03	FR	18-juil-17	Bar Le Stiff - Landerneau	Professionnel	Rock	H	40	Benoît
GEN04_FR04	FR	19-juil-17	Bar le XIX - Quimper (Festival de Cornouaille)	Professionnel	Fest-noz	H	38	Florent
GEN05_FR05	FR	21-juil-17	Bar le XIX - Quimper (Festival de Cornouaille)	Professionnel	Fest-noz	H	46	Yacine
GEN06_FR06	FR	22-juil-17	Bar De l'Autre Côté - Quimper (Festival de Cornouaille)	Professionnel	Fest-noz	F	43	Lisa
GEN07_FR07	FR	22-juil-17	Bar le XIX - Quimper (Festival de Cornouaille)	Transition +	Fest-noz	F	39	Naïg
GEN08_FR08	FR	22-juil-17	Bar le XIX - Quimper (Festival de Cornouaille)	Amateur	Fest-noz	H	59	Éric
GEN09_FR09	FR	22-juil-17	Backstage scène St Corentin (Festival de Cornouaille)	Transition +	Fest-noz	H	37	Yannick
GEN10_FR10	FR	23-juil-17	Bar le XIX - Quimper (Festival de Cornouaille)	Professionnel	Fest-noz	H	43	Philippe
GEN11_FR11	FR	29-juil-17	Centre culturel - Rosporden (Festival Breizh Aven)	Transition -	Fest-noz	H	44	Daniel
GEN12_FR12	FR	29-juil-17	Centre culturel - Rosporden (Festival Breizh Aven)	Transition +	Fest-noz	H	41	Tristan
GEN13_FR13	FR	08-août-17	Salle Carnot - Lorient (Festival Interceltique)	Professionnel	Fest-noz	H	34	Marvin
GEN14_FR14	FR	08-août-17	Salle Carnot - Lorient (Festival Interceltique)	Professionnel	Fest-noz	H	32	Marc
GEN15_FR15	FR	09-août-17	Salle Carnot - Lorient (Festival Interceltique)	Amateur	Fest-noz	H	60	Jacques
GEN16_FR16	FR	10-août-17	Pavillon Bretagne - Lorient (Festival Interceltique)	Amateur	Fest-noz	H	23	Jean
GEN17_FR17	FR	11-août-17	Pavillon des Asturies - Lorient (Festival Interceltique)	Professionnel	Fest-noz	H	35	Baptiste
GEN18_FR18	FR	13-août-17	Tavarn Ar Roue Morvan - Lorient (Festival Interceltique)	Professionnel	Fest-noz	H	53	Gilles
GEN19_FR19	FR	19-août-17	Backstage 45 ans Sonerien DU - Pont L'Abbé	Professionnel	Fest-noz	H	33	Lucas
GEN20_FR20	FR	19-août-17	Backstage 45 ans Sonerien DU - Pont L'Abbé	Amateur	Fest-noz	H	43	Goulven
GEN21_FR21	FR	19-août-17	Backstage 45 ans Sonerien DU - Pont L'Abbé	Professionnel	Fest-noz	H	53	Gaëtan
GEN22_FR22	FR	19-août-17	Backstage 45 ans Sonerien DU - Pont L'Abbé	Professionnel	Fest-noz	F	41	Gabrielle
GEN23_FR23	FR	19-août-17	Backstage 45 ans Sonerien DU - Pont L'Abbé	Professionnel	Fest-noz	H	41	Rodrigue
GEN24_FR24	FR	21-août-17	Domicile ITWEE - Landerneau	Professionnel	Fest-noz	F	33	Monica
GEN25_FR25	FR	23-août-17	Domicile ITWER - Brest	Amateur	Rock	H	33	Joshua
GEN26_FR26	FR	12-sept-17	Domicile ITWEE - Le Relecq-Kerhuon	Amateur	Rock	H	34	Thibault
GEN27_FR27	FR	12-sept-17	Bar La Gentil'ho - Brest	Professionnel	Rock	H	26	Lionel
GEN28_FR28	FR	14-sept-17	Domicile ITWEE - Brest	Professionnel	Rock	H	45	Jean-Jacques
GEN29_FR29	FR	22-sept-17	Bar Le Tara Inn - Brest	Amateur	Théâtre	H	31	Alexis
GEN30_FR30	FR	24-sept-17	Domicile ITWEE - Brest	Amateur	Rock	H	42	Pascal

GEN31_FR31	FR	04-oct-17	Domicile ITWER - Brest	Professionnel	Rock	H	36	Ludovic
GEN32_FR32	FR	23-oct-17	Café La Petite Poésie - Brest	Professionnel	Théâtre	H	39	Richard
GEN33_FR33	FR	26-oct-17	Café La Petite Poésie - Brest	Transition +	Théâtre	H	23	Théo
GEN34_FR34	FR	05-nov-17	Domicile doctorante - Brest	Amateur	Fest-noz	H	32	Ghislain
GEN35_FR35	FR	08-nov-17	Bar Le Clech - Quimper	Transition -	Fest-noz	H	69	Cyril
GEN36_FR36	FR	09-nov-17	Bar Le Tara Inn - Brest	Amateur	Rock	H	39	Francis
GEN37_FR37	FR	18-nov-17	Bar Le Café de l'église - Paris	Professionnel	Rock	H	37	Greg
GEN38_FR38	FR	05-déc-17	Café La Petite Poésie - Brest	Transition +	Rock	H	24	Gauthier
GEN39_FR39	FR	06-déc-17	Bar Le Tara Inn - Brest	Professionnel	Théâtre	H	33	Clovs
GEN40_FR40	FR	07-déc-17	Café La Petite Poésie - Brest	Transition +	Rock	H	24	Maxence
GEN41_FR41	FR	07-déc-17	Café Moustache - Brest	Transition -	Théâtre	F	38	Marie
GEN42_FR42	FR	08-déc-17	Café-concert Le P'tit Minou - Brest (Folkothèque)	Professionnel	Rock	H	28	Albert
GEN43_FR43	FR	13-déc-17	Bar Le Tara Inn - Brest	Amateur	Rock	F	48	Sybille
GEN44_FR44	FR	18-déc-17	Bar Le Campanella - Brest	Professionnel	Théâtre	F	45	Maryline
GEN45_FR45	FR	25-déc-17	Domicile ITWEE - Brest	Amateur	Rock	H	60	Tomaz
GEN46_FR46	FR	26-déc-17	Domicile ITWEE - Châteaulin	Amateur	Rock	H	34	Stuart
GEN47_US01	US	18-janv-18	Three One Creative – Chelsea, NYC	Professionnel	Rock	H	44	Noah
GEN48_US02	US	23-janv-18	Think Coffee - Williamsburg, NYC	Professionnel	Rock	H	36	Ethan
GEN49_US03	US/FR	27-janv-18	Henry's - Upper East Side, NYC	Professionnel	Rock	H	34	Nolan
GEN50_US04	US	27-janv-18	Paddy Reilly's - Downtown Manhattan, NYC	Amateur	Rock	F	34	Jenna
GEN51_US05	US	28-janv-18	Entretien Skype (Itwee Connecticut - itwer NYC)	Amateur	Fest-noz	H	34	Isaac
GEN52_US06	US/FR	30-janv-18	Domicile ITWEE - Brooklyn, NYC	Transition +	Théâtre	H	23	Evan
GEN53_US07	US/FR	30-janv-18	Domicile ITWEE - Brooklyn, NYC	Transition +	Rock	H	23	Lenny
GEN54_US08	US	31-janv-18	Dodge Hall Coffee Shop, Columbia Uni - NYC	Transition +	Rock	F	22	Tess
GEN55_US09	US	03-févr-18	Backstage Rocky Horror Picture Show - Cinopolis Chelsea, NYC	Transition +	Mixte Ma-Théâtre	F	21	Lexie
GEN56_US10	US	03-févr-18	Backstage Rocky Horror Picture Show - Cinopolis Chelsea, NYC	Amateur	Théâtre	F	27	Kayla
GEN57_US11	US	03-févr-18	Backstage Rocky Horror Picture Show - Cinopolis Chelsea, NYC	Amateur	Théâtre	H	25	Charlie
GEN58_US12	US	06-févr-18	Café R, Midtown Manhattan - NYC	Professionnel	Rock	H	33	Julian
GEN59_US13	US/FR	06-févr-18	Inwood Grill and Bar, Inwood - NYC	Professionnel	Rock	H	33	Hayden
GEN60_US14	US	07-févr-18	Gather Coffee, Brooklyn - NYC	Professionnel	Théâtre	F	39	Joyce
GEN61_US15	US/FR	07-févr-18	Reggio Café, Midtown Manhattan - NYC	Professionnel	Rock	F	38	Ava

GEN62_US16	US/FR	07-févr-18	Silvana, Harlem - NYC	Professionnel	Rock	H	44	Dylan
GEN63_US17	US	08-févr-18	Starbucks, Broadway - NYC	Transition +	Mixte Ma-Théâtre	H	20	Marlon
GEN64_US18	US/UK	09-févr-18	Windsor Coffee, Brooklyn - NYC	Professionnel	Rock	F	32	April
GEN65_US19	US	09-févr-18	Dodge Hall Coffee Shop, Columbia Uni - NYC	Transition -	Rock	H	53	Warren
GEN66_US20	US	12-févr-18	Domicile ITWEE, Long Island City - NYC	Transition +	Théâtre	F	22	June
GEN67_US21	US	13-févr-18	Coffee Shop La Colombe, Chelsea - NYC	Amateur	Rock	F	36	Maddie
GEN68_US22	US	13-févr-18	Coffee Shop La Colombe, Chelsea - NYC	Professionnel	Rock	H	36	Ezra
GEN69_US23	US	13-févr-18	Coffee Shop Dad Knows Best, Brooklyn - NYC	Transition +	Rock	H	24	Elijah
GEN70_US24	US	14-févr-18	Domicile ITWEE, Long Island City - NYC	Transition +	Théâtre	F	23	Mayra
GEN71_US25	US/FR	18-févr-18	Entretien Skype (Itwee NYC, itwer LA)	Professionnel	Rock	H	32	Wyatt
GEN72_US26	US	18-févr-18	Entretien Skype (Itwee NYC, itwer LA)	Professionnel	Rock	F	33	Hailey
GEN73_US27	US/FR	19-févr-18	Gelato Bar and Espresso Cafe, Studio City - LA	Professionnel	Rock	H	35	Conny
GEN74_US28	US	21-févr-18	Coffee Shop Intelligentsia, Pasadena - LA	Professionnel	Rock	H	52	Daryl
GEN75_US29	US	23-févr-18	Bru Coffee Shop, Los Feliz - LA	Professionnel	Rock	H	38	Zack
GEN76_US30	US	23-févr-18	Joe Coffee Shop, North Hollywood - LA	Professionnel	Rock	H	27	Jared
GEN77_US31	US	26-févr-18	Coffee for Sasquatch, West Hollywood, LA	Amateur	Rock	H	30	Andy
GEN78_US32	US	27-févr-18	The Bourgeois Pig, Hollywood - LA	Amateur	Rock	H	35	Stan
GEN79_US33	US	27-févr-18	The Bourgeois Pig, Hollywood - LA	Amateur	Rock	F	35	Abby
GEN80_US34	US	28-févr-18	Coffee Shop Marie and Cie, West Hollywood - LA	Professionnel	Théâtre	H	52	Kyle
GEN81_US35	US	01-mars-18	Hugo's Restaurant, West Hollywood - LA	Transition +	Théâtre	H	52	Riley
GEN82_US36	US	02-mars-18	Blue Bottle Coffee, Los Feliz - LA	Transition +	Théâtre	H	28	Jonah
GEN83_US37	US	03-mars-18	Sphere Studios, North Hollywood/Burbank - LA	Professionnel	Rock	H	46	Levi
GEN84_US38	US	05-mars-18	Banana Chicken Studio, Silverlake - LA	Professionnel	Rock	H	44	Daryl
GEN85_US39	US	06-mars-18	18th street Coffee House, Santa Monica - LA	Professionnel	Théâtre	H	54	Caleb
GEN86_US40	US/FR	17-mars-18	Entretien Skype (Itwee NY - itwer Brest)	Professionnel	Rock	H	37	Jason
GEN87_US41	US/FR	10-mars-18	The Mill Coffee Shop - San Francisco	Amateur	Fest-noz	H	28	Oliver
GEN88_FR47	FR	08-mai-18	Domicile ITWER (Brest)	Amateur	Rock	H	33	Xavier
GEN89_US42	US	30-mai-18	Entretien Skype (Itwee NY - itwer Brest)	Professionnel	Rock	H	30	Luke
GEN90_FR48	FR	11-juil-18	Domicile ITWER (Brest)	Amateur	Rock	F	29	Noémie
GEN91_FR49	FR	17-juil-18	Bar Le Tir Na Nog (Brest)	Transition +	Rock	H	31	Fabrice
GEN92_FR50	FR	17-juil-18	Entretien téléphonique (Itwee Nantes - itwer Brest)	Professionnel	Rock	F	38	Anne

GEN93_FR51	FR	19-juil-18	ITW Skype (Montreuil-Brest)	Professionnel	Rock	H	35	Erwan
GEN94_FR52	FR	19-juil-18	Bar Le Finistère (Quimper)	Amateur	Fest-noz	H	49	Laurent
GEN95_FR53	FR	20-juil-18	Beaj Café (Brest)	Transition +	Rock	H	35	Patrick
GEN96_FR54	FR	23-juil-18	Entretien Skype (Itwee Paris - itwer Brest)	Professionnel	Rock	H	35	Yves
GEN97_FR55	FR	23-juil-18	Bar Le Tara Inn - Brest	Amateur	Rock	F	39	Emma
GEN98_FR56	FR	24-juil-18	Le Café des Arts (Quimper)	Transition +	Rock	H	28	Virgil
GEN99_FR57	FR	25-juil-18	Entretien téléphonique (itwee Paris - itwer Brest)	Transition -	Fest-noz	F	50	Séphora
GEN100_FR58	FR	25-juil-18	Backstage scène St Corentin (Festival de Cornouaille)	Amateur	Fest-noz	H	45	Gilbert
GEN101_FR59	FR	26-juil-18	Bar Le P'tit Minou (Brest)	Transition +	Rock	H	26	David
GEN102_FR60	FR	26-juil-18	Bar Le P'tit Minou (Brest)	Transition +	Rock	F	32	Victoire
GEN103_FR61	FR	27-juil-18	Bar le XXIème (Quimper)	Professionnel	Théâtre	F	46	Clarisse
GEN104_FR62	FR	01-août-18	Beaj Café (Brest)	Transition +	Théâtre	F	23	Lola
GEN105_FR63	FR	03-août-18	Entretien téléphonique (Itwee Paris - itwer Brest)	Transition -	Fest-noz	H	42	Corentin
GEN106_FR64	FR	05-août-18	Tavarn Ar Roue Morvan (Lorient)	Professionnel	Fest-noz	H	37	Justin
GEN107_FR65	FR	05-août-18	Tavarn Ar Roue Morvan (Lorient)	Professionnel	Fest-noz	H	60	Paul
GEN108_FR66	FR	07-août-18	Bretagne Culture Diversité (Lorient)	Amateur	Fest-noz	H	60	Matthieu
GEN109_FR67	FR	11-août-18	Quai de la Bretagne, Festival Interceltique - Lorient	Transition +	Fest-noz	H	24	Gurvan
GEN110_FR68	FR	15-août-18	Entretien téléphonique (Itwee Lesneven - itwer Brest)	Amateur	Théâtre	H	47	Jean-François
GEN111_FR69	FR	17-août-18	C Com Café (Quimper)	Transition -	Fest-noz	H	36	Gwendal
GEN112_FR70	FR	17-août-18	La Boîte à Musique (Semaines Musicales - Quimper)	Professionnel	Théâtre	F	39	Jessica
GEN113_FR71	FR	21-août-18	T ou Chocolats (Landerneau)	Amateur	Théâtre	H	52	Charles
GEN114_FR72	FR	27-août-18	Café La Petite Poésie - Brest	Professionnel	Théâtre	F	31	Alison
GEN115_FR73	FR	29-août-18	Café La Petite Poésie - Brest	Transition +	Rock	H	22	James
GEN116_FR74	FR	03-sept-18	Bar Le Tara Inn - Brest	Amateur	Théâtre	H	46	Henri
GEN117_FR75	FR	10-sept-18	Bar Le Tara Inn - Brest	Professionnel	Théâtre	F	36	Juliette
GEN118_FR76	FR	10-sept-18	Bar La Gentilho (Brest)	Transition -	Théâtre	F	34	margot
GEN119_FR77	FR	11-sept-18	Bar La Chope (Brest)	Professionnel	Théâtre	F	33	Karine
GEN120_FR78	FR	11-sept-18	Café La Petite Poésie - Brest	Amateur	Théâtre	H	41	Valentin
GEN121_FR79	FR	12-sept-18	Bar Le Ceili (Quimper)	Amateur	Fest-noz	H	49	Alain
GEN122_FR80	FR	12-sept-18	Galerie Marchande Carrefour (Quimper)	Amateur	Théâtre	F	60	Martine
GEN123_FR81	FR	13-sept-18	Entretien Skype (Itwee Douarnenez - itwer Brest)	Professionnel	Théâtre	F	47	Louise

GEN124_FR82	FR	14-sept-18	Café Moustache (Brest)	Amateur	Théâtre	F	58	Karen
GEN125_FR83	FR	14-sept-18	Café La Petite Poésie - Brest	Amateur	Théâtre	F	45	Justine
GEN126_FR84	FR	15-sept-18	Entretien Skype (Itwee Paris - itwer Brest)	Professionnel	Rock	H	36	Yvan
GEN127_FR85	FR	18-sept-18	Café La Petite Poésie - Brest	Transition +	Fest-noz	F	21	Lalie
GEN128_FR86	FR	19-sept-18	Domicile ITWEE (Le Relecq-Kerhuon)	Amateur	Théâtre	F	69	Nicole
GEN129_FR87	FR	20-sept-18	Bar La Gentilho (Brest)	Professionnel	Théâtre	H	42	Vincent
GEN130_FR88	FR	20-sept-18	Bar Le Tara Inn - Brest	Transition +	Rock	H	34	Jérôme
GEN131_FR89	FR	24-sept-18	Bar Le Tara Inn (Brest)	Amateur	Théâtre	F	29	Chloé
GEN132_FR90	FR	25-sept-18	Domicile ITWEE (Brest)	Amateur	Théâtre	H	37	Martin
GEN133_FR91	FR	15-oct-18	Café de l'Océan (Brest)	Transition -	Rock	H	39	Tom
GEN134_FR92	FR	16-oct-18	Entretien téléphonique (Itwee Paris - itwer Brest)	Transition -	Rock	H	39	Walter
GEN135_FR93	FR	17-oct-18	Entretien téléphonique (Itwee Paris - itwer Brest)	Transition +	Théâtre	H	26	Louis
GEN136_FR94	FR	17-oct-18	Entretien téléphonique (Itwee Paris - itwer Brest)	Transition +	Fest-noz	H	20	Enzo
GEN138_FR96	FR	01-nov-18	Bar La Ronde des Vins (Brest)	Transition -	Théâtre	H	45	Jules
GEN139_FR97	FR	02-nov-18	Faculté Victor Segalen (Brest)	Amateur	Fest-noz	H	47	Luc
GEN140_FR98	FR	02-nov-18	Café Moustache (Brest)	Transition +	Théâtre	F	27	Laura
GEN141_FR99	FR	07-nov-18	Entretien téléphonique (Itwee Paris - itwer Brest)	Transition +	Théâtre	H	27	Gérald
GEN142_FR100	FR	07-nov-18	Café La Petite Poésie - Brest	Transition -	Rock	H	69	Joseph
GEN 143_FR101	FR	14-nov-18	Domicile ITWEE (Guipavas)	Amateur	Rock	H	30	Fabien

Annexe 2
Guide d'entretien – artistes amateurs (FR)

Guide - Artistes amateurs (FR)

Données sociographiques

- 1) Quel âge avez-vous ?
- 2) Quel est votre parcours scolaire ?
- 3) Quel est votre parcours professionnel ?
- 4) Quel est votre métier actuel ?
- 5) Que font vos parents ?
- 6) Que font vos frères et sœurs, si vous en avez ?
- 7) Vivez-vous en couple ? Que fait votre conjoint ?
- 8) Ville d'origine
- 9) Lieu de résidence

Devenir amateur

Amateur-auditeur ou amateur-praticien ?

- 1) A quel âge avez-vous commencé à vous intéresser à la musique ?
- 2) Comment cet intérêt s'est-il manifesté ?
- 3) - [Si a commencé par l'écoute] : quand avez-vous commencé à pratiquer ?
- [Si a commencé par la pratique] : quand avez-vous commencé à vous intéresser à la musique en-dehors de votre pratique ?

Motivations initiales

- 1) Votre entourage a-t-il joué un rôle dans votre implication ? Est-ce que vous aviez dans votre famille ou parmi vos amis des musiciens, ou des mélomanes qui vous ont motivé, incité, inspiré ?
- 2) Qu'est-ce qui vous a attiré dans le fait de faire de la musique ?
- 3) Comment avez-vous appris à jouer ? (Cours collectifs/individuels, dans quel type de structure, autodidaxie ?)

Carrières d'amateur

Motivations actuelles

- 1) Quelles sont les raisons qui vous poussent à continuer aujourd'hui ?
- 2) Vos motivations quant à votre pratique ont-elles évolué avec le temps ?

- 3) Votre degré d'investissement dans la pratique a-t-il évolué ? (Engagement associatif, temps passé à répéter, achats liés à la pratique...)
- 4) Qu'est-ce qui vous fait vibrer dans le fait de faire de la musique ?
- 5) Qu'est-ce qui vous ennuie, vous dérange, vous déçoit dans votre pratique ?
- 6) Quelles satisfactions tirez-vous de votre pratique musicale ?

Investissement & encadrement

- 1) Combien de temps consacrez-vous à la musique par semaine ? [pratique et bénévolat inclus]
- 2) A combien de répétition(s) participez-vous par mois ?
- 3) Avez-vous déjà participé à des concours ?
- 4) Faîtes-vous partie d'un club, d'une association, d'une fédération ?
- 5) Est-ce que votre pratique vous met en état de stress, de tension ? Si oui, à quels moments, ou pour quelles raisons ?
- 6) Est-ce que votre pratique vous coûte de l'argent ? (frais de déplacement, instruments, livres, méthodes, consommables, adhésions...)
- 7) Est-ce que vous pourriez me donner un ordre d'idée du budget que vous consacrez par mois/an à la musique ?
- 8) Comment envisagez-vous votre pratique dans le futur ? Quelle direction souhaitez-vous lui donner ? Quels sont vos projets en ce qui la concerne ?
- 9) Bertrand Ricard dans *Rock : un art de vivre communautaire* : « Quand le succès arrive, il n'y a que deux options : abandonner ce qui a conféré le succès et se tourner vers des influences/styles plus « secrets », moins évidents, ou alors faire la même chose à l'infini pour conserver le succès commercial. » Y a-t-il une part de calcul qui s'instaure, entre les projets que l'on fait par choix artistique et ceux que l'on fait par stratégie afin de poursuivre sa carrière ? Pourriez-vous me donner une idée du pourcentage de répartition entre les deux ?
- 10) Avez-vous en tête la réception que le public fera de vos morceaux lorsque que vous écrivez/composez ? Si oui, dans quelle mesure cela vous influence-t-il ?

Le rapport à la scène

- 1) Vous souvenez-vous de votre première prestation en public ? Que pouvez-vous m'en dire ? Est-ce une expérience qui vous a marqué ?
- 2) Combien de fois vous produisez-vous en public par mois/an ?
- 3) Considérez-vous que le fait de se produire en public fait partie intégrante de votre pratique ?
- 4) Est-ce important pour vous de vous produire sur scène ? Pourquoi ?
- 5) Si demain, vous n'aviez plus la possibilité de jouer en public, est-ce que cela changerait quelque chose à votre pratique artistique ? [Investissement temporel, financier, humain, motivation, fréquence des répétitions...]

- 6) Etes-vous nerveux avant de jouer en public ? Si oui, comment gérez-vous votre trac ?

La professionnalisation

- 1) Avez-vous déjà envisagé de faire de votre pratique un métier ?
 - Si non, pourquoi ne pas vouloir accéder à la professionnalisation ?
 - Si oui, vivre de la musique est-il votre but professionnel ?
- 2) Diriez-vous que vous êtes musicien amateur par choix ou par obligation ?
- 3) [Si volonté de professionnalisation] : Quelles sont les difficultés que vous rencontrez pour devenir professionnel ?
- 4) Qu'est-ce qui pourrait vous aider à le devenir ?

La rémunération

- 1) Avez-vous déjà touché de l'argent pour des prestations ? Était-ce à titre individuel ou une enveloppe globale pour le groupe ?
- 2) Etes-vous rémunérés à chaque prestation en public ?
- 3) Quand rémunération il y a, bénéficiez-vous d'un contrat de travail également ?
- 4) Quel est le moyen de paiement utilisé ?

Le poly-amatorat

- 1) Jouez-vous d'un autre instrument ?
 - Si oui, quel temps y consacrez-vous ?
- 2) Jouez-vous dans un ou plusieurs groupes ?
- 3) Pratiquez-vous une autre activité artistique ?
 - Si oui, vous produisez-vous sur scène dans ce cadre ?
 - Si oui, combien de fois par an ?

Vies d'amateurs

Amateurisme et vie sociale

- 1) Parmi les membres de votre entourage proche ou moins proche, quel pourcentage pratique également la musique ?
- 2) Vos amis musiciens ont-ils sensiblement le même âge que vous ?
- 3) Est-ce que vous diriez que votre conjoint accepte, tolère ou rejette votre implication dans la musique ?

- S'il n'y est pas favorable, qu'est-ce qui le dérange ?
- 4) Est-ce que votre conjoint s'investit dans la musique, de quelque façon que ce soit ?
- 5) Est-ce que les membres de votre famille s'y investissent de quelque façon que ce soit ?

Amateurisme et vie professionnelle

- 1) Quel est votre niveau d'étude aujourd'hui ? Pouvez-vous me parler de votre parcours scolaire ?
- 2) Quel métier exercez-vous aujourd'hui ? Pouvez-vous me parler de votre parcours professionnel ?
- 3) Rencontrez-vous des difficultés à concilier votre travail avec votre pratique musicale ? Si oui, quelles sont ces difficultés ?
- 4) Votre activité professionnelle vous fatigue-t-elle parfois au point d'impacter votre pratique musicale ?
- 5) Votre activité musicale vous fatigue-t-elle parfois au point d'impacter votre activité professionnelle ?
- 6) Est-ce que vous pensez souvent à la musique quand vous êtes au travail ?

Amateurisme et loisirs

- 1) Considérez votre pratique artistique comme une activité de loisir ? Sinon, comment la décririez-vous ?
- 2) Quels sont vos loisirs « de détente » lors d'une semaine normale ?
- 3) Combien de temps dédiez-vous à ces loisirs lors d'une semaine normale ?
- 4) Que vous apportent ces loisirs « de détente », en comparaison avec votre activité musicale ?
- 5) Avez-vous d'autres passe-temps dont vous aimeriez me parler ?

Représentations de l'amateurisme

- 1) Comment définiriez-vous le terme amateur ?
- 2) Est-ce que cela vous dérange si l'on dit de vous que vous êtes un musicien amateur ?
- 3) Qu'est-ce qui différencie un professionnel d'un amateur, selon vous ?
- 4) Avez-vous le sentiment de faire concurrence aux professionnels du spectacle ?
- 5) Avez-vous déjà collaboré avec des professionnels ? A quelle fréquence ? Quels sont-ils ? (Enseignants, metteurs en scène, techniciens, musiciens ?)
- 6) Vous considérez-vous comme un artiste ?

- 7) Lorsque vous rencontrez quelqu'un pour la première fois, est-ce que vous mettez votre pratique artistique en avant ? Fait-elle partie de votre identité, de ce que vous mentionnez lorsque vous êtes amené à vous présenter ?

Annexe 3

Guide d'entretien – artistes professionnels (FR)

Guide - Artistes professionnels (FR)

Données sociographiques

- 1) Quel âge avez-vous ?
- 2) Que font vos parents ?
- 3) Que font vos frères et sœurs, si vous en avez ?
- 4) Vivez-vous en couple ? Que fait votre conjoint ?
- 5) Ville d'origine
- 6) Lieu de résidence

Devenir amateur

Amateur-auditeur ou amateur-praticien ?

- 1) A quel âge avez-vous commencé à vous intéresser à la musique ?
- 2) Comment cet intérêt s'est-il manifesté ?
- 3) - [Si a commencé par l'écoute] : quand avez-vous commencé à pratiquer ?
- [Si a commencé par la pratique] : quand avez-vous commencé à vous intéresser à la musique en-dehors de votre pratique ?

Motivations initiales

- 4) Votre entourage a-t-il joué un rôle dans votre implication ? Est-ce que vous aviez dans votre famille ou parmi vos amis des musiciens, ou des mélomanes qui vous ont motivé, incité, inspiré ?
- 5) Qu'est-ce qui vous a attiré dans le fait de faire de la musique ?
- 6) Comment avez-vous appris à jouer ? (Cours collectifs/individuels, dans quel type de structure, autodidaxie ?)

Carrières d'amateur

Motivations actuelles

- 1) Qu'est-ce qui vous fait vibrer dans le fait de faire de la musique ?
- 2) Qu'est-ce qui vous ennueie, vous dérange, vous déçoit dans votre pratique ?
- 3) Quelles satisfactions tirez-vous de votre pratique musicale ?

Le rapport à la scène

- 1) Vous souvenez-vous de votre première prestation en public ? Que pouvez-vous m'en dire ? Est-ce une expérience qui vous a marqué ?
- 2) Combien de fois vous produisez-vous en public par mois/an ?
- 3) Considérez-vous que le fait de se produire en public fait partie est une partie inhérente de votre pratique ?
- 4) Est-ce important pour vous de vous produire sur scène ? Pourquoi ?
- 5) Si demain, vous n'aviez plus la possibilité de jouer en public, est-ce que cela changerait quelque chose à votre pratique artistique ? [Investissement temporel, financier, humain, motivation, fréquence des répétitions...]
- 6) Etes-vous nerveux avant de jouer en public ? Si oui, comment gérez-vous votre trac ?

La poly-activité

- 1) Jouez-vous d'un autre instrument ?
 - Si oui, quel temps y consacrez-vous ?
- 2) Jouez-vous dans un ou plusieurs groupes ? Combien de projets menez-vous en parallèle ?
- 3) Enseignez-vous la musique ?
- 4) Pratiquez-vous une autre activité artistique ?
 - Si oui, vous produisez-vous sur scène dans ce cadre ?
 - Si oui, combien de fois par an ?

Vies de professionnels

Pratique professionnelle et vie sociale

- 1) Parmi les membres de votre entourage proche ou moins proche, quel pourcentage pratique également la musique ?
- 2) Vos amis musiciens ont-ils sensiblement le même âge que vous ?
- 3) Est-ce que vous diriez que votre conjoint accepte, tolère ou rejette votre implication dans la musique ?
 - S'il n'y est pas favorable, qu'est-ce qui le dérange ?
- 4) Est-ce que votre conjoint s'investit dans la musique, de quelque façon que ce soit ?
- 5) Est-ce que les membres de votre famille s'y investissent de quelque façon que ce soit ?

Parcours scolaire et professionnelle

- 1) Quel est votre niveau d'étude aujourd'hui ? Pouvez-vous me parler de votre parcours scolaire ?
- 2) Quel métier exercez-vous aujourd'hui ? Pouvez-vous me parler de votre parcours professionnel ?

Pratique professionnelle et loisirs

- 1) Considérez votre pratique artistique comme une activité de loisir ? Sinon, comment la décririez-vous ?
- 2) Quels sont vos loisirs « de détente » lors d'une semaine normale ?
- 3) Combien de temps dédiez-vous à ces loisirs lors d'une semaine normale ?
- 4) Que vous apportent ces loisirs « de détente », en comparaison avec votre activité musicale ?
- 5) Avez-vous d'autres passe-temps dont vous aimeriez me parler ?

Représentations de l'amateurisme

- 1) Comment définiriez-vous le terme amateur ?
- 2) Qu'est-ce qui différencie un professionnel d'un amateur, selon vous ?
- 3) Vous êtes-vous déjà senti en concurrence avec des amateurs ? Les percevez-vous comme une menace ?
- 4) Avez-vous déjà collaboré avec des amateurs ? A quelle fréquence ? Que pouvez-vous m'en dire ?
- 5) Considérez-vous les amateurs comme des artistes ?

La professionnalisation

Les prémices

- 1) Etes-vous intermittent du spectacle ?
- 2) A quel moment avez-vous envisagé de faire carrière ?
- 3) Quel chemin avez-vous emprunté pour devenir professionnel ?
- 4) Quelles ont été les difficultés que vous avez rencontré dans ce processus ?

Rester amateur

- 1) Comment a évolué votre rapport à la pratique artistique entre la période où vous étiez amateur et le moment où vous êtes devenus professionnels ?

- 2) Bertrand Ricard dans *Rock : un art de vivre communautaire* : « Quand le succès arrive, il n'y a que deux options : abandonner ce qui a conféré le succès et se tourner vers des influences/styles plus « secrets », moins évidents, ou alors faire la même chose à l'infini pour conserver le succès commercial. » Y a-t-il une part de calcul qui s'instaure, entre les projets que l'on fait par choix artistique et ceux que l'on fait par stratégie afin de poursuivre sa carrière ? Pourriez-vous me donner une idée du pourcentage de répartition entre les deux ?
- 3) Avez-vous en tête la réception que le public fera de vos morceaux lorsque que vous écrivez/composez ? Si oui, dans quelle mesure cela vous influence-t-il ?
- 4) Est-on toujours un amateur lorsque l'on devient professionnel ? La passion reste-t-elle intacte même lorsque les contraintes professionnelles interviennent ?
- 5) Que feriez-vous si demain votre carrière dans la musique s'arrêtait ? Avez-vous déjà pensé à des plans de reconversion ?
- 6) Avez-vous déjà envisagé de faire carrière à l'étranger ? Si oui, où, et pourquoi ?

Investissement & encadrement

- 11) Combien de temps consacrez-vous à la musique par semaine ?
- 12) A combien de répétition(s) participez-vous par mois ?
- 13) Faîtes-vous partie d'un club, d'une association, d'une fédération ?
- 14) Est-ce que votre pratique vous met en état de stress, de tension ? Si oui, à quels moments, ou pour quelles raisons ?
- 15) Comment envisagez-vous votre pratique dans le futur ? Quelle direction souhaitez-vous lui donner ? Quels sont vos projets en ce qui la concerne ?

La rémunération

- 5) Etes-vous rémunérés à chaque prestation en public ?
- 6) Bénéficiez-vous systématiquement d'un contrat de travail également ?
- 7) Quel est le moyen de paiement utilisé ?

Annexe 4

Guide d'entretien – artistes en transition (FR)

Guide - Artistes en transition (FR)

Données sociographiques

- 1) Quel âge avez-vous ?
- 2) Quel est votre métier actuel ?
- 3) Que font vos parents ?
- 4) Que font vos frères et sœurs, si vous en avez ?
- 5) Vivez-vous en couple ? Que fait votre conjoint ?
- 6) Ville d'origine
- 7) Lieu de résidence

Devenir amateur

Amateur-auditeur ou amateur-praticien ?

- 1) A quel âge avez-vous commencé à vous intéresser à la musique ?
- 2) Comment cet intérêt s'est-il manifesté ?
- 3) - [Si a commencé par l'écoute] : quand avez-vous commencé à pratiquer ?
- [Si a commencé par la pratique] : quand avez-vous commencé à vous intéresser à la musique en-dehors de votre pratique ?

Motivations initiales

- 1) Votre entourage a-t-il joué un rôle dans votre implication ? Est-ce que vous aviez dans votre famille ou parmi vos amis des musiciens, ou des mélomanes qui vous ont motivé, incité, inspiré ?
- 2) Qu'est-ce qui vous a attiré dans le fait de faire de la musique ?
- 3) Comment avez-vous appris à jouer ? (Cours collectifs/individuels, dans quel type de structure, autodidaxie ?)

Carrières d'amateur

Motivations actuelles

- 1) Qu'est-ce qui vous fait vibrer dans le fait de faire de la musique ?
- 2) Qu'est-ce qui vous ennue, vous dérange, vous déçoit dans votre pratique ?
- 3) Quelles satisfactions tirez-vous de votre pratique musicale ?

Le rapport à la scène

- 1) Vous souvenez-vous de votre première prestation en public ? Que pouvez-vous m'en dire ? Est-ce une expérience qui vous a marqué ?
- 2) Combien de fois vous produisez-vous en public par mois/an ?
- 3) Considérez-vous que le fait de se produire en public fait partie est une partie inhérente de votre pratique ?
- 4) Est-ce important pour vous de vous produire sur scène ? Pourquoi ?
- 5) Si demain, vous n'aviez plus la possibilité de jouer en public, est-ce que cela changerait quelque chose à votre pratique artistique ? [Investissement temporel, financier, humain, motivation, fréquence des répétitions...]
- 6) Etes-vous nerveux avant de jouer en public ? Si oui, comment gérez-vous votre trac ?

La poly-activité

- 1) Jouez-vous d'un autre instrument ?
 - Si oui, quel temps y consacrez-vous ?
- 2) Jouez-vous dans un ou plusieurs groupes ? Combien de projets menez-vous en parallèle ?
- 3) Enseignez-vous la musique ?
- 4) Pratiquez-vous une autre activité artistique ?
 - Si oui, vous produisez-vous sur scène dans ce cadre ?
 - Si oui, combien de fois par an ?

Vies de professionnels

Pratique professionnelle et vie sociale

- 1) Parmi les membres de votre entourage proche ou moins proche, quel pourcentage pratique également la musique ?
- 2) Vos amis musiciens ont-ils sensiblement le même âge que vous ?
- 3) Est-ce que vous diriez que votre conjoint accepte, tolère ou rejette votre implication dans la musique ?
 - S'il n'y est pas favorable, qu'est-ce qui le dérange ?
- 4) Est-ce que votre conjoint s'investit dans la musique, de quelque façon que ce soit ?

- 5) Est-ce que les membres de votre famille s'y investissent de quelque façon que ce soit ?

Parcours scolaire et professionnelle

- 1) Quel est votre niveau d'étude aujourd'hui ? Pouvez-vous me parler de votre parcours scolaire ?
- 2) Quel métier exercez-vous aujourd'hui ? Pouvez-vous me parler de votre parcours professionnel ?

Pratique professionnelle et loisirs

- 1) Considérez votre pratique artistique comme une activité de loisir ? Sinon, comment la décririez-vous ?
- 2) Quels sont vos loisirs « de détente » lors d'une semaine normale ?
- 3) Combien de temps dédiez-vous à ces loisirs lors d'une semaine normale ?
- 4) Que vous apportent ces loisirs « de détente », en comparaison avec votre activité musicale ?
- 5) Avez-vous d'autres passe-temps dont vous aimeriez me parler ?

Représentations de l'amateurisme

- 1) Comment définiriez-vous le terme amateur ?
- 2) Qu'est-ce qui différencie un professionnel d'un amateur, selon vous ?
- 3) Vous êtes-vous déjà senti en concurrence avec des amateurs ? Les percevez-vous comme une menace ?
- 4) Avez-vous déjà collaboré avec des amateurs ? A quelle fréquence ? Que pouvez-vous m'en dire ?
- 5) Considérez-vous les amateurs comme des artistes ?

La professionnalisation

Les prémices

- 1) Etes-vous intermittent du spectacle ?

- 2) A quel moment avez-vous envisagé de faire carrière ?
- 3) Quel chemin avez-vous emprunté pour devenir professionnel ?
- 4) Quelles ont été les difficultés que vous avez rencontrées dans ce processus ?

Rester amateur

- 1) Comment a évolué votre rapport à la pratique artistique entre la période où vous étiez amateur et le moment où vous êtes devenus professionnels ?
- 2) Bertrand Ricard dans *Rock : un art de vivre communautaire* : « Quand le succès arrive, il n'y a que deux options : abandonner ce qui a conféré le succès et se tourner vers des influences/styles plus « secrets », moins évidents, ou alors faire la même chose à l'infini pour conserver le succès commercial. » Y a-t-il une part de calcul qui s'instaure, entre les projets que l'on fait par choix artistique et ceux que l'on fait par stratégie afin de poursuivre sa carrière ? Pourriez-vous me donner une idée du pourcentage de répartition entre les deux ?
- 3) Avez-vous en tête la réception que le public fera de vos morceaux lorsque que vous écrivez/composez ? Si oui, dans quelle mesure cela vous influence-t-il ?
- 4) Est-on toujours un amateur lorsque l'on devient professionnel ? La passion, l'amour de la chose reste-t-il intacts même lorsque les contraintes professionnelles, lourdes, interviennent ?

Investissement & encadrement

- 1) Combien de temps consacrez-vous à la musique par semaine ?
- 2) A combien de répétition(s) participez-vous par mois ?
- 3) Faîtes-vous partie d'un club, d'une association, d'une fédération ?
- 4) Est-ce que votre pratique vous met en état de stress, de tension ? Si oui, à quels moments, ou pour quelles raisons ?
- 5) Comment envisagez-vous votre pratique dans le futur ? Quelle direction souhaitez-vous lui donner ? Quels sont vos projets en ce qui la concerne ?

La rémunération

- 1) Êtes-vous rémunérés à chaque prestation en public ?
- 2) Bénéficiez-vous systématiquement d'un contrat de travail également ?
- 3) Quel est le moyen de paiement utilisé ?

Redevenir amateur

- 1) Combien de temps avez-vous vécu de la musique ?

- 2) Quelles sont les raisons qui vous ont amené à stopper cette carrière professionnelle ? Était-ce un choix ou une obligation ?
- 3) Est-ce que cela a été un processus douloureux, ou au contraire un soulagement ?
- 4) Comment gagnez-vous votre vie aujourd'hui ?
- 5) Pratiquez-vous toujours la musique aujourd'hui ?
- 6) Comment a évolué votre rapport à la pratique artistique entre la période où vous étiez amateur et le moment où vous êtes devenus professionnels ?
- 7) Est-ce que cela vous dérange si l'on dit de vous que vous êtes aujourd'hui un musicien amateur ?
- 8) Comment s'est passée la transition ? Avez-vous pu retrouver un emploi facilement ?
- 9) Est-ce que vous voudriez vivre à nouveau de la musique, si l'opportunité venait à se représenter ?
- 10) Quelles étaient les bons côtés de la professionnalisation ? Les mauvais ?
- 11) Avec du recul, qu'est-ce qui diffère dans la pratique en tant qu'amateur et dans la pratique en tant que professionnel ?
- 12) Votre passion pour la musique a-t-elle été impactée par ce tournant professionnel ?
- 13) Votre motivation à la pratiquer a-t-elle été impactée ?
- 14) Avez-vous déjà envisagé de tenter votre chance à l'étranger ?

Annexe 5

Guide d'entretien – artistes amateurs (US)

Guide - Artistes amateurs (US)

Données sociographiques

- 1) What is your age?
- 2) What's your actual job?
- 3) Your parents' jobs?
- 4) Your brothers/sisters (if you have any) jobs?
- 5) Your partner's job, if you're living with someone?
- 6) Where were you born?
- 7) Where do you live today?

Devenir amateur

Amateur-auditeur ou amateur-praticien ?

- 1) Can you recall when you first became interested in music? [describe how this happened]
- 2) How did it start? Did you come to music / theatre through practice or listening / attending?
- 3) - [Si a commencé par l'écoute] : how long did it take before you start to practice ?
- [Si a commencé par la pratique] : when did you start to develop an interest beyond your practice ?

Motivations initiales

- 1) Did your relatives play any part in your involvement in music / theatre? Did you have family members or friends playing/acting/ or listening/attending events, who inspired you?
- 2) What attracted you in the first place?
- 3) How did you learn how to play/act? (Collective lessons, private ones, self-taught man/woman? In which type of structure ?)

Carrières d'amateur

Motivations actuelles

- 1) What are your motivations today? What makes you willing to keep practicing?
- 2) Did those motivations changed with time passing by, or did they always remain the same?
- 3) Did your involvement evolved so far? Are you practicing more and more, or less and less?
- 1) What thrills does music/theatre bring?
- 2) What disappointments does it bring, if any?
- 3) What satisfactions does it bring?

Investissement & encadrement

- 1) How much time do you dedicate to music per day/week/month? Practice + admin +...
- 2) How many rehearsals do you attend a week/month, if there's a schedule?
- 3) Do you belong to any club, association, union?
- 4) Have you ever take part to a competition?
- 5) Does your artistic practice cost you money? How much? Do you have a budget?
- 6) Do you ever experience tensions related to your artistic activity? When and why?
- 7) What are your plans for the future as far as music/acting in concerned?
- 8) A French sociologist named Bertrand Ricard says that, when you meet some sort of success, whether it is commercial in terms of CD sales, or a popular success, in terms of shows/audience, you only have two options ahead of you : it's either you do the same thing all over again to keep that success, or you decide to evolve, to take a different artistic path, and doing so you take the risk of losing part of your fan base. What do you think about it? Would you say it's true? Have you ever put in place any strategy, any artistic strategy, to maintain a form a success?
- 9) Have you ever accepted to work on a project you didn't like, because it was good for your career? Does it still happen to you, or are you working only on projects that you believe in?
- 10) When you're creating/writing/composing, do you have your audience in mind? Do you wonder how they gonna receive it, or does that thought come later? Does it influence the way you create, influence your artistic choices? (ex : I like this but it's a little too original, the majority won't like it, better take it off?)
- 11) Amateur comes from the latin amator, and means to love something. Are we still an amateur when we become professional? Do the passion, the love of it remain intact, or does just become a normal job in the end, for exemple when the difficulties to maintain a career are heavy?

Le rapport à la scène

- 1) Do you remember the first time you went on stage and played to an audience? Was it memorable, striking?
- 2) How many times a month/a year do you perform in front of an audience?
- 3) Do you think that playing to an audience is an integral part of playing music/acting?
- 4) Is playing to an audience important to you? Why?
- 5) If tomorrow, you can't play to an audience anymore, would you still play music / act? Would it change anything to your relationship to music? (less motivation, less practice, less rehearsals, less money involved...)
- 6) Are you nervous before playing to an audience? Do you have stage-fright? How do you handle it?

La professionnalisation

- 1) Have you ever consider earning a living thanks to music only?
 - No → Why not?
 - Yes → Is it still your professional goal?
- 2) Would you say that you're practising as an amateur by choice or by obligation?
- 3) [Si volonté de professionnalisation] : What are the main difficulties in the US, to earn a living thanks to music?
- 4) What could help you in that process?

La rémunération

- 1) Are you getting paid for performing to an audience? Occasionnaly, systematically? Is the "wage" individual, or for the whole band?
- 2) Do you have a contract? Occasionnaly, systematically?
- 3) How are you getting paid? Cash/bank transfer/Checks?

La poly-activité

- 1) Do you play any other instrument?
 - How much time does it take you, compared to your main instrument?
- 2) Do you play in one or several bands? How many projects do you have at the moment?
- 3) Do you teach? Have you ever?
- 4) Do you have another artistic activity?
 - If you do, do you happen to appear on stage and play to audience with it?
 - How many times a year?

Vies d'amateurs

Amateurisme et vie sociale

- 1) Among your relatives, family and friends included, which percentage is also playing music? (amateur and professional practices included) ?
- 2) Among your relatives who do play music/act, would you say that they are about your age, or is rather inter-generational?
- 3) Would you say that your partner accept / tolerate / reject your involvement in music/acting?
- What bothers him/her ?
- 4) Is he/she involved in your practice in any way? (coming to the show, aware about your projects?)
- 5) What about your family? How do they perceive your involvement?

Amateurisme et vie professionnelle

- 1) What is your level of schooling so far? What did you study?
- 2) What is your job today? Could you tell me about your professional career, the different steps in it?
- 3) Do you ever encounter some difficulties in reconciling your job and your artistic activity? What are they?
- 4) Does work ever leave you tired for practicing?
- 5) Does practicing ever leave you tired for work?
- 6) Is music/theatre often on your mind while you're at work?

Amateurisme et loisirs

- 1) Is your artistic activity a leisure to you? If not, how would you describe it?
- 2) What casual leisure do you have in a typical week?
- 3) How much time do you think you spend doing casual leisure in a typical week?
- 4) Combien de temps dédiez-vous à ces loisirs lors d'une semaine normale ?
- 5) Compared with your serious leisure how important is casual leisure to you and what does it offer you?
- 6) Any pass-times you'd like to mention?

Représentations de l'amateurisme

- 1) How do you define the word amateur?
- 2) Do you mind if someone uses the word amateur to describe you?
- 3) What are the differences between an amateur and a professional according to you?

- 4) Have you ever felt like you were in competition with amateur musicians/actors?
Have you ever observed a situation of rivalry, without being involved yourself?
Do you think that amateur artists represent a threat for professional ones?
- 5) As a professional, have you ever collaborated with amateur musicians/actors in a project? What can you tell me about it ?
- 6) Would you say that you're an artist?
- 7) When you meet someone for the first time, do you promptly mention that you have an artistic practice?
- 8) Does it contribute to your identity?

Annexe 6
Guide d'entretien – artistes professionnels (US)

Guide - Artistes professionnels (US)

Données sociographiques

- 1) What is your age?
- 2) What's your actual job?
- 3) Your parents' jobs?
- 4) Your brothers/sisters (if you have any) jobs?
- 5) Your partner's job, if you're living with someone?
- 6) Where were you born?
- 7) Where do you live today?

Devenir amateur

Amateur-auditeur ou amateur-praticien ?

- 1) Can you recall when you first became interested in music? [describe how this happened]
- 2) How did it start? Did you come to music / theatre through practice or listening / attending?
- 3) - [Si a commencé par l'écoute] : how long did it take before you start to practice ?
- [Si a commencé par la pratique] : when did you start to develop an interest beyond your practice ?

Motivations initiales

- 1) Did your relatives play any part in your involvement in music / theatre? Did you have family members or friends playing/acting/ or listening/attending events, who inspired you?
- 2) What attracted you in the first place?
- 3) How did you learn how to play/act? (Collective lessons, private ones, self-taught man/woman? In which type of structure ?)

Carrières d'amateur

Motivations actuelles

- 1) What thrills did you music/theatre brings you?
- 1) What disappointments does it bring, if any?

- 1) What satisfactions does it bring?

Le rapport à la scène

- 1) Do you remember the first time you went on stage and played to an audience?
Was it memorable, striking?
- 2) How many times a month/a year do you perform in front of an audience?
- 3) Do you think that playing to an audience is an integral part of playing music/acting?
- 4) Is playing to an audience important to you? Why?
- 5) If tomorrow, you can't play to an audience anymore, would you still play music / act? Would it change anything to your relationship to music? (less motivation, less practice, less rehearsals, less money involved...)
- 6) Are you nervous before playing to an audience? Do you have stage fright? How do you handle it?

La poly-activité

- 1) Do you play any other instrument?
 - How much time does it take you, compared to your main instrument?
- 2) Do you play in one or several bands? How many projects do you have at the moment?
- 3) Do you teach? Have you ever?
- 4) Do you have another artistic activity?
 - If you do, do you happen to appear on stage and play to audience with it?
 - How many times a year?

Vies de professionnels

Pratique professionnelle et vie sociale

- 1) Among your relatives, family and friends included, which percentage is also playing music? (amateur and professional practices included) ?
- 2) Among your relatives who do play music/act, would you say that they are about your age, or is rather inter-generational?
- 3) Would you say that your partner accept / tolerate / reject your involvement in music/acting?
 - What bothers him/her ?
- 4) Is he/she involved in your practice in any way? (coming to the show, aware about your projects?)
- 5) What about your family? How do they perceive your involvement?

Parcours scolaire et professionnelle

- 1) What is your level of schooling so far? What did you study?
- 2) What is your job today? Could you tell me about your professional career, the different steps in it?

Pratique professionnelle et loisirs

- 1) Is your artistic activity a leisure to you? If not, how would you describe it?
- 2) What casual leisure do you have in a typical week?
- 3) How much time do you think you spend doing casual leisure in a typical week?
- 4) Combien de temps dédiez-vous à ces loisirs lors d'une semaine normale ?
- 5) Compared with your serious leisure how important is casual leisure to you and what does it offer you?
- 6) Any pass-times you'd like to mention?

Représentations de l'amateurisme

- 1) How do you define the word amateur?
- 2) What are the differences between an amateur and a professional according to you?
- 3) Have you ever felt like you were in competition with amateur musicians/actors? Have you ever observed a situation of rivalry, without being involved yourself? Do you think that amateur artists represent a threat for professional ones?
- 4) As a professional, have you ever collaborated with amateur musicians/actors in a project? What can you tell me about it?
- 5) Do you consider that amateur musicians/actors are artists?

La professionnalisation

Les prémices

- 1) Do you earn a living thanks to music? Do you have a side professional activity to earn money, or is music/acting the only one?
- 2) Are you a member of a union?
- 3) When did you consider making a career out of music?
- 4) What were your steps in this process?
- 5) What were the main difficulties?
- 6) What have helped you out in this process / What do you wish helped you?

Rester amateur

- 1) Did your relationship to music evolve between the period when you were playing as an amateur, and the moment you became a professional?
- 2) A French sociologist named Bertrand Ricard says that, when you meet some sort of success, whether it is commercial in terms of CD sales, or a popular success, in terms of shows/audience, you only have two options ahead of you : it's either you do the same thing all over again to keep that success, or you decide to evolve, to take a different artistic path, and doing so you take the risk of losing part of your fan base. What do you think about it? Would you say it's true? Have you ever put in place any strategy, any artistic strategy, to maintain a form a success?
- 3) Have you ever accepted to work on a project you didn't like, because it was good for your career? Does it still happen to you, or are you working only on projects that you believe in?
- 4) When you're creating/writing/composing, do you have your audience in mind? Do you wonder how they gonna receive it, or does that thought come later? Does it influence the way you create, influence your artistic choices? (ex : I like this but it's a little too original, the majority won't like it, better take it off ?) Amateur comes from the latin amator, and means to love something. Are we still an amateur when we become professional? Do the passion, the love of it remain intact, or does just become a normal job in the end, for exemple when the difficulties to maintain a career are heavy?

Investissement & encadrement

- 1) How much time do you dedicate to music per day/week/month? Practice + admin +...
- 2) How many rehearsals do you attend a week/month, if there's a schedule?
- 3) Do you belong to any club, association, union?
- 4) Do you ever experience tensions related to your artistic activity? When and why?
- 5) What are your plans for the future as far as music/acting in concerned?

La rémunération

- 1) Are you getting paid for performing to an audience? Occasionnaly, systematically?
- 2) Do you have a contract? Occasionnaly, systematically ?
- 3) How are you getting paid? Cash/bank transfer/Checks?

Annexe 7

Guide d'entretien – artistes en transition (US)

Guide - Artistes en transition (US)

Données sociographiques

- 1) What is your age?
- 2) What's your actual job?
- 3) Your parents' jobs?
- 4) Your brothers/sisters (if you have any) jobs?
- 5) Your partner's job, if you're living with someone?
- 6) Where were you born?
- 7) Where do you live today?

Devenir amateur

Amateur-auditeur ou amateur-praticien ?

- 1) Can you recall when you first became interested in music? [describe how this happened]
- 2) How did it start? Did you come to music / theatre through practice or listening / attending?
- 3) - [Si a commencé par l'écoute] : how long did it take before you start to practice?
- [Si a commencé par la pratique] : when did you start to develop an interest beyond your practice ?

Motivations initiales

- 1) Did your relatives play any part in your involvement in music / theatre? Did you have family members or friends playing/acting/ or listening/attending events, who inspired you?
- 2) What attracted you in the first place?
- 3) How did you learn how to play/act? (Collective lessons, private ones, self-taught man/woman? In which type of structure ?)

Carrières d'amateur

Motivations actuelles

- 1) What thrills does your music/theatre bring you?
- 2) What disappointments does it bring, if any?
- 3) What satisfactions does it bring?

Le rapport à la scène

- 1) Do you remember the first time you went on stage and played to an audience? Was it memorable, striking ?
- 2) How many times a month/a year do you perform in front of an audience?
- 3) Do you think that playing to an audience is an integral part of playing music/acting?
- 4) Is playing to an audience important to you? Why?
- 5) If tomorrow, you can't play to an audience anymore, would you still play music / act? Would it change anything to your relationship to music? (less motivation, less practice, less rehearsals, less money involved...)
- 6) Are you nervous before playing to an audience? Do you have stage fright? How do you handle it?

La poly-activité

- 1) Do you play any other instrument?
 - How much time does it take you, compared to your main instrument?
- 2) Do you play in one or several bands? How many projects do you have at the moment?
- 3) Do you teach? Have you ever?
- 4) Do you have another artistic activity?
 - If you do, do you happen to appear on stage and play to audience with it?
 - How many times a year?

Vies de professionnels

Pratique professionnelle et vie sociale

- 1) Among your relatives, family and friends included, which percentage is also playing music? (amateur and professional practices included) ?
- 2) Among your relatives who do play music/act, would you say that they are about your age, or is rather inter-generational?
- 3) Would you say that your partner accept / tolerate / reject your involvement in music/acting?
 - What bothers him/her ?
- 4) Is he/she involved in your practice in any way? (coming to the show, aware about your projects?)
- 5) What about your family? How do they perceive your involvement?

Parcours scolaire et professionnelle

- 1) What is your level of schooling so far? What did you study?
- 2) What is your job today? Could you tell me about your professional career, the different steps in it?

Pratique professionnelle et loisirs

- 1) Is your artistic activity a leisure to you? If not, how would you describe it?
- 2) What casual leisure do you have in a typical week?
- 3) How much time do you think you spend doing casual leisure in a typical week?
- 4) Combien de temps dédiez-vous à ces loisirs lors d'une semaine normale ?
- 5) Compared with your serious leisure how important is casual leisure to you and what does it offer you?
- 6) Any pass-times you'd like to mention?

Représentations de l'amateurisme

- 6) How do you define the word amateur?
- 7) What are the differences between an amateur and a professional according to you?
- 8) Have you ever felt like you were in competition with amateur musicians/actors? Have you ever observed a situation of rivalry, without being involved yourself? Do you think that amateur artists represent a threat for professional ones?
- 9) As a professional, have you ever collaborated with amateur musicians/actors in a project? What can you tell me about it ?
- 10) Do you consider that amateur musicians/actors are artists?

La professionnalisation

Les prémices

- 1) Do you earn a living thanks to music? Do you have a side professional activity to earn money, or is music/acting the only one?
- 2) Are you a member of a union?
- 3) When did you consider making a career out of music?
- 4) What were your steps in this process?
- 5) What were the main difficulties?
- 6) What have helped you out in this process / What do you wish helped you?

Rester amateur

- 1) Did your relationship to music evolve between the period when you were playing as an amateur, and the moment you became a professional?

- 2) A French sociologist named Bertrand Ricard says that, when you meet some sort of success, whether it is commercial in terms of CD sales, or a popular success, in terms of shows/audience, you only have two options ahead of you : it's either you do the same thing all over again to keep that success, or you decide to evolve, to take a different artistic path, and doing so you take the risk of losing part of your fan base. What do you think about it? Would you say it's true? Have you ever put in place any strategy, any artistic strategy, to maintain a form a success?
- 3) Have you ever accepted to work on a project you didn't like, because it was good for your career? Does it still happen to you, or are you working only on projects that you believe in?
- 4) When you're creating/writing/composing, do you have your audience in mind? Do you wonder how they gonna receive it, or does that thought come later? Does it influence the way you create, influence your artistic choices? (ex : I like this but it's a little too original, the majority won't like it, better take it off ?)
- 5) Amateur comes from the latin amator, and means to love something. Are we still an amateur when we become professional? Do the passion, the love of it remain intact, or does just become a normal job in the end, for exemple when the difficulties to maintain a career are heavy?

Investissement & encadrement

- 1) How much time do you dedicate to music per day/week/month? Practice + admin +...
- 2) How many rehearsals do you attend a week/month, if there's a schedule?
- 3) Do you belong to any club, association, union?
- 4) Do you ever experience tensions related to your artistic activity? When and why?
- 5) What are your plans for the future as far as music/acting in concerned?

La rémunération

- 1) Are you getting paid for performing to an audience? Occasionnaly, systematically?
- 2) Do you have a contract? Occasionnaly, systematically ?
- 3) How are you getting paid? Cash/bank transfer/Checks?

Redevenir amateur

- 1) How long did you earn a living thanks to music?

- 2) Why is it different now? Did you choose to do something else, or did you suffer from this change of main activity?
- 3) Was it a painful process? A relief ?
- 4) How do you earn a living nowadays?
- 5) Are you still playing music / acting?
- 6) Do you mind if someone uses the word amateur to describe you?
- 7) How did the transition go? Was it easy to find another job?
- 8) If you were offered an opportunity to earn a living thanks to music again, would you take it?
- 9) What were the good sides of being a professional? The downsides, if any?
- 10) From the distance, what are the differences between practicing as an amateur and practicing as a professional?
- 11) Was your love for music impacted in any way by this change of professional path?
- 12) Are you still eager/motivated to practice?
- 13) Have you ever consider making a career abroad? Does it seem easier in a different country?

Annexe 8
Exemple de retranscription (FR)

16 juillet 2017 – Guipavas

Entretien Sébastien – Amateur – Rock - 35 ans

Guitariste

- *Allez ! Quel âge as-tu ?*

- Alors j'ai 35 ans.

- *35 ! Ton parcours scolaire ?*

- Je suis allé jusque...Euh on va dire en troisième, vu que j'ai fait qu'une année en école hôtelière, et j'ai quitté pour faire un CAP donc je pars du principe que quand on commence l'apprentissage on quitte un peu le cursus de l'école petit à petit pour partir dans le monde professionnel.

- *OK. Et t'as fait un CAP en quoi du coup ?*

- En restauration. En cuisine exactement.

- *OK. Et du coup après ? Tu as commencé à bosser dans quoi ?*

- La restauration. Cuisinier, pendant, on va dire, pendant au moins 10 ans, et après j'ai tout fait pour, bah pour sortir de la restauration, euh, je, pour pouvoir justement euh, faire c'que j'aime le plus entre guillemets, la musique, et avec la restauration y'avait tellement d'heures, j'avais pas assez d'temps pour pouvoir faire de la musique et monter un groupe, c'était vraiment mon idée depuis tout jeune quoi.

- *Et du coup ton métier actuel ?*

- Euh, bah maintenant j'suis chauffeur-livreur, du coup là j'ai un p'tit peu plus de temps (rires).

- *Et tes parents, ils font quoi ?*

- Euh, bah mon père est dans la fonction publique et euh, on va dire que ma mère est assimilée aussi dans la fonction publique euh, c'est un emploi de bureau quoi on va dire.

- *Est-ce que t'as des frères et sœurs, et si oui qu'est-ce qu'ils font ?*

- Alors oui j'ai un... grand frère heu, qui travaille euh, alors j'sais même pas comment expliquer son boulot, mais euh, on va dire il gère un quai de chargement euh, et c'est des palettes de volailles, ben, qui sont déjà mortes hein, et du coup il gère ça, dans les grandes lignes, et ma sœur elle est dans une... On va dire une mutuelle pour les lentilles euh, alors au Canada, ou à Vancouver, bah quelque part au Canada on va dire.

- *OK ! Est-ce que tu vis en couple et si oui, que fais ton conjoint/ta conjointe ?*

- Alors oui je vis en couple, et mon conjoint fait exactement pareil que ma mère, c'est-à-dire euh, on va dire euh, travailler dans... (*la fonction publique ?*) ouais, fon... Fonc...C'est assimilé, c'est pas vraiment euh, privé mais voilà... Dans l'administration on va dire.

- *OK ! Ta ville de naissance ?*

- Brest !

- *Et ton lieu de résidence ?*

- Euh, Guipavas !

- *OK ! Alors... À quel âge est-ce que t'as commencé à t'intéresser à la musique ?*

- Rho, là, alors là ça remonte tellement loin que j'pourrais pas donner un âge précis, mais euh, j'pense que dès que j'ai commencé à comprendre un peu c'qui s'passait autour de moi, j'étais intéressé par la musique vu que, même euh, pour rentrer dans les détails euh,

ma... Ma mère me racontait que y'avait un pote à elle au boulot quand il faisait de la guitare eh bah son ventre il bougeait direct, dès qu'il s'arrêtait, ben... je m'arrêtais. Donc euh, je pense que j'ai toujours eu ça en moi et ça fait partie de moi et... et voilà quoi... donc je, j'pourrais pas donner un âge précis mais... Dès que j'ai été en âge de comprendre les choses j'ai commencé les cours de musique. Ça ça a été... ça c'était évident.

- Donc t'as commencé, euh... ça t'a toujours.... Ça a toujours fait partie de toi, et après t'as commencé par quel type de cours de musique du coup ? Un cours d'instrument, ou du solfège, ou...

- Cours d'instrument, directement en fait euh, je, j'ai eu la chance d'avoir euh, mes parents euh, ils avaient des, des très bons amis à eux, euh qui venaient souvent à la maison, et c'était, ils géraient l'école de musique euh, l'école académique de Brest, et donc c'est eux qui... Qui géraient ça, et euh, voyant que j'étais intéressé par la musique, un jour euh... Ils m'ont, ils m'ont fait un p'tit test, euh pour voir si j'avais l'oreille, donc euh ils me, ils jouaient une note, au piano, et euh, ils me demandaient si l'autre note d'après était plus haute ou plus basse, et en fait, j'arrivais direct, assez jeune, j'devais avoir 3-4 ans, à dire si c'était plus haut ou plus bas, donc à partir du moment où on... Bah pour eux ils déterminaient qu'à partir du moment où on savait ça, on pouvait euh... Commencer à... Faire de l'éveil musical entre guillemets. Et du coup bah, j'ai commencé la guitare euh, voilà après... J'gratouillais mais... J'ai commencé la guitare ouais, à... 4... 4-5 ans quoi, avec un peu d'solfège euh, mais des, que des p'tites bases quoi.

- Et est-ce que tu dirais que, ton entourage, ta famille ou tes amis, ils ont joué un rôle là-dedans ou alors c'était vraiment en toi dès le début ? Est-ce que par exemple, tes parents écoutaient beaucoup de musique, ou alors ils jouaient d'un instrument eux-mêmes ? Est-ce que ça a pu t'influencer, ou... Ou c'est venu de toi ?

- Je... J'pense que ouais vu que, mon père même aujourd'hui euh, quand j'vois comment il est, il écoute tout le temps du jazz, il est fana de musique, et mes parents justement euh, avec leurs amis musiciens, ils m'envoyaient dans des concerts, et euh... Des concerts euh... De musique classique, ou euh... Bah c'est du picking à l'époque, vu que....

C'était... On allait voir souvent Marcel Dadi en fait, c'est un... un guitariste, bah maintenant qui est décédé... Et du coup on allait le voir vu que c'était un ami à mon prof de guitare justement. Donc c'est un ami, d'ami à mes parents. Donc j'avais la chance de pouvoir le rencontrer, j'étais très jeune, et moi je l'voyais jouer... Machin, euh... Tout jeune... Bah, j'me disais un jour, j'veux faire ça quoi ! Donc je... Voilà, mes parents ils ont vraiment euh... Pas influencer vu que j'avais ça en moi, mais en tous cas ils ont euh... Ils m'ont aidé, ils ont vu que j'aimais ça, donc ils ont tout fait pour euh... Bah, que j'puisse au moins en faire euh... Bah ne serait-ce qu'en amateur quoi ! (Rires)

- Et qu'est-ce qui... Si tu devais donner une chose qui t'a attiré, dans le fait de faire de la musique... Est-ce que tu saurais ce que ce serait ?

- Une chose, bah c'est un... Je... Je... On va dire que j'ai du mal un p'tit peu avec la... Avec l'expression euh, comme ça, parlée, et j'trouve que du coup on peut s'exprimer euh, bah moi j'arrive à exprimer beaucoup plus facilement des émotions par la musique que par euh... que par le... Texte, quoi !

- Alors du coup tu me disais que tu avais commencé par des cours de musique, c'était des cours collectifs ou des cours individuels ?

- Euh, cours collectifs... En classe de solfège on était beaucoup plus nombreux, on devait être... On va dire une dizaine, à peu près... Et en cours de guitare c'était par euh... Trois élèves, à peu près. Trois-quatre élèves.

- D'accord, et c'était euh... Conservatoire, ou école de musique ?

- École de musique.

- École de musique, OK. Tu as pris des cours combien de temps déjà ?

- Alors j'ai pris des cours euh... On va dire de mes... Mes... On va dire cinq-six ans ben, à peu près là, parce que je sais pas l'âge exact à laquelle j'ai commencé, jusqu'au... à la sixième, donc sixième j'devais avoir onze-douze ans à peu près, ça doit être ça, et j'ai

arrêté parce que j'voulais faire de l'électrique, et... Forcément ça coûte un peu de sous, donc j'ai arrêté euh... J'ai arrêté, mes parents ils ont dit bah écoute nous on a pas trop les moyens d'te payer l'électrique par contre si tu veux toi-même, t'économise ton argent de poche, et... Tu te payes une guitare électrique, et du coup c'est ce que j'ai fait, donc j'ai arrêté euh, le classique à mes douze ans à peu près, et j'ai repris à... Quatorze-quinze ans, vu que j'ai économisé, j'me... J'ai pu me payer une guitare électrique, et là... J'ai repris les cours, jusqu'à mes... Ah, j'sais pas, dix-huit ans, bah quand j'ai commencé à travailler en fait, quand j'ai commencé la restauration vraiment, j'ai dû arrêter les cours et ça ça devenait vraiment très compliqué euh... De lier travail et musique. Et du coup euh... C'est pour ça que j'ai arrêté.

- Et du coup aujourd'hui, un peu plus tard, qu'est-ce qui... Qu'est-ce qui te pousse à continuer la musique ? Par rapport à quand t'étais, t'étais plus jeune... Comment tes... Ta motivation, elle a évolué, ou c'est toujours resté... C'est toujours resté la même chose qui te poussait à en faire ?

- Bah c'est toujours la même chose sauf qu'elle a évolué dans le bon sens vu que, plus t'es grand plus t'as de choses à raconter, plus t'as de choses à dire, plus tu vis d'histoires et donc t'as... Encore plus envie de t'exprimer, et euh... Eh du coup bah ouais moi je... Je... C'est toujours aussi fort... Ouais, c'est toujours auss... C'est toujours aussi fort mais... Forcément, j'comprends beaucoup plus de choses, quand j'étais p'tit euh, quand j'voyais un concert j'ne savais pas ce qui s'passait derrière et tout, j'ai d'autres paramètres qui font que je peux comprendre plus de trucs qu'avant, et du coup euh... Bah du coup ouais, c'est... Ça rend la chose encore meilleure vu que... Je... J'arrive à... A comprendre ce qui s'passe à la batterie, à la basse bah... Plein d'instruments un peu, quand j'étais p'tit, je me focalisais juste sur la guitare quoi...

- Hum hum... Est-ce que tu dirais que ton, ton investissement dans la pratique ça a évolué avec le temps ? Ou pas ? Est-ce que tu t'investis euh... Par exemple de plus dans... De plus en plus dans le groupe, ou alors de moins en moins ? Est-ce que tu passes plus de temps qu'avant à répéter, est-ce que tu... T'as tendance à faire de plus en plus d'achats liés à la musique, que ce soit des CD, ou des instruments ou quoi ?

- Bah... Dans le groupe j'm'investis un peu moins euh... Je... J'm'investis un peu moins un peu, ouais, je.. J'ai p... Avec l'âge, euh... On relativise, et puis quand on est jeune,

on a plein de rêves, on s'dit on va en vivre, on va vivre et euh... C'est possible, vu que quand on allume la télé, on voit que des gens ils en vivent donc euh... En tous cas c'est ce qui... Bah, c'est c'qui en ressort, après les gens n'en vivent pas... Tous, surtout euh, tous bien, et euh, du coup quand on est jeune, on... On rêve, et quand on est plus grand, on continue à rêver mais en se disant, bah ça reste qu'un rêve en fait, ça peut pas être euh... C'est la... Les places sont tellement chères, et euh... Que ç... Ouais, c'est pas donné à tout le monde de pouvoir vivre de la musique. Et du coup voilà, ça reste vraiment un... Juste un moyen d'expression et un... Ouais, pas un défouloir, mais, mais presque quoi : ça me... Ca m'permet d'me vider de... De mauvaises ou de bonnes énergies que j'ai en moi et du coup voilà je... C'est pour ça qu'je crée des... D'la musique quoi. Enfin des... Morceaux, quoi.

- Est-ce qu'il y aurait quelque chose qui... Qui t'ennuie, ou qui te dérange... Un point négatif en fait, de faire de la musique ?

- [Silence] Ouais, l'point négatif c'est que... J'trouve que c'est... Ça en devient comme une drogue et du coup des fois c'est un p'tit peu euh... J'pense que c'est dur pour les gens qui vivent avec euh, des... Des musiciens, euh... Des fois on a une idée en tête et euh... Après, j'sais pas si tous les musiciens sont comme ça, mais euh... On a une idée en tête et du coup on oublie tout ce qui s'passe autour, et du coup on oublie les gens qui sont à côté de nous ils peuvent nous parler, ou quoi, et en fait on n'entend même pas parce que c'qu'on entend c'est de la musique dans la tête et du coup on n'a qu'une envie c'est de... Plus l'entendre dans la tête, de pouvoir s'enfermer euh... Un p'tit bout de temps pour pouvoir justement euh... La mettre, euh... La mettre en boîte, ou sur un ordi, d'ranger toutes ces idées-là qu'on a en tête et d'voir comment ça va sonner... Réellement, quoi. Et pas... Et pas juste dans la tête quoi, vu que c'est... Et donc, du coup, ça c'est vrai que des fois c'est chiant vu que j'pense que c'est un p'tit peu comme un fumeur qui a envie d'une clope, ben ça fait un p'tit peu l'même ressenti, et du coup euh, si on n'arrive pas à... A faire sortir euh... Un f... A... Ouais à faire sortir un p'tit peu les idées qu'on a euh, musicalement euh, tout de suite, et ben euh... Moi j'peux devenir assez agressif ou euh... Ca euh... Ouais... Ca peut vite euh... Ca peut vite m'oppresser en fait si j'arrive pas à sortir quelque chose que j'ai en tête.

- *Qu'est-ce qui te fait vibrer ? Dans le fait de faire de la musique ?*

- [Silence] Bah le... Le... Le son, le... C'est le, vraiment, le, le son que ça procure et tout quand, quand on va voir des concerts et tout ça, qu'on prend euh... Qu'on prend un mur de son, les basses tout ça, c'est... C'est vraiment euh, c'est vraiment ça qui... Qui m'fait vibrer quoi. Et puis euh... Et puis, un autre truc aussi, c'est que c'est... On dit que la musique est un langage universel mais j'suis pas si sûr que ça, en fait j'pense qu'y'a pas... Y'a... Y'a beaucoup d'gens qui arrivent à comprendre euh, la musique, mais je... J'pense qu'y'a des gens qui, qui pigent même pas en fait, on peut faire écouter un morceau et ressentir plein de trucs, et euh... D'autres personnes ne comprendraient même pas si c'est triste, si c'est joyeux ou euh, quoi que ce soit, ils comprendraient pas quoi donc c'est pas si universel que ça et du coup euh, ça... J'trouve que... Les musiciens ou... Ceux qui ressentent vraiment la musique on a une chance en plus quoi, ça fait comme si on avait un... Un sens supplémentaire des autres parce qu'on arrive à comprendre euh... Bah l'énergie, l'émotion et tout ça qu'ça dégage, et qu'y'a des gens ils passent complètement à côté quoi... Et du coup c'est cool, ça fait un p'tit privilège en plus quoi...

- *Combien de temps tu... Tu consacres à la musique par semaine ?*

- Oh, on va... On va tabler euh... Entre guillemets sur euh... (*une fourchette, quoi*) Ouais une fourchette, on va dire aller euh, une heure par jour, on va dire sept heures par sem... Ah ah, attends : sept heures par semaine plus trois heures de répé, on va dire euh... (Soupir) Entre... Allez j'vais donner une fourchette, entre cinq et dix heures, mais sachant que... Des fois j'vais pas en faire pendant trois jours et des fois j'vais m'enfermer pendant dix heures, non-stop. Donc c'est... Donc c'est pas évident, j'fais... C'est quand j'ai des idées, quand j'ai euh... C'est une envie en fait, c'est une envie, c'est pas... (*C'est pas fixé quoi*) C'est pas une contrainte, j'me dis pas euh, bon euh, comme quelqu'un qui fait du sport, trois fois par semaine, faut que j'fasse ça... Hormis la répé où on est en groupe où là il faut être assidu vu qu'on est à plusieurs, donc euh... Voilà, on est obligés de... Programmer un truc, mais sinon moi si... J'compose c'est, quand l'envie me vient.

- *Tu fais combien de répétitions par mois ? A peu près ?*

- Bah une par semaine, une de trois heures, tous les jeudi soir.

- *OK ! Est-ce que t'as déjà participé à des concours ?*

- Des concours de...

- *De musique ?*

- Tremplin, on peut considérer ça comme des concours ? (*Ouaiip !*) Ouais, on en a fait quelques-uns, après j'pourrais pas te dire le nombre, euh, on n'a pas dû en faire beaucoup hein, j'pense deux-trois à tout casser...

- *OK. Est-ce que tu fais partie d'un club, ou d'une asso, ou d'une fédération quelconque, ou alors tu fais ça vraiment de ton côté ?*

- Alors on... Fait euh... Bah le groupe, fait partie d'une asso, après moi j' fais ça tout seul au final, vu que... Voilà, j'suis euh... J'pourrais demain euh, jouer avec un autre groupe ou quoi, j'suis complètement libre, par contre le... Le groupe dans le... Lequel je suis euh, on fait partie d'une asso.

- *Est-ce que des fois ta pratique, ça te met dans un état de stress ou de tension ? Et si oui, si oui quand, et pourquoi, et...*

- Alors oui euh, dans un état de stress quand y'a des concerts vu que, ben, forcément euh... (inspiration) bah j'... J'compose euh, c'est... Moi qui compose dans le groupe et euh, du coup forcément euh... C'que j'ai en tête j'ai envie qu'ça soit retranscrit... Quasiment bah... Au plus près de l'identique et euh... Ou si c'est pas l'identique j'ai envie qu'ça soit quand même très très bien retranscrit, et euh... Du coup j'ai toujours peur que... Un membre du groupe ou quoi soit pas aussi impliqué ou n'ressente pas les choses et qu'il foire euh... L'émotion qu'il doit y avoir sur le morceau quoi.

- *D'accord. Est-ce que ta pratique te coûte de l'argent ?*

- [Hésitation] Ouais, après c'... Après c'est un peu moins.... Quand on est jeune, quand on commence euh, à part si on a un guide de la zic on achète plein de trucs et tout mais euh, c'est, c'est vraiment au départ, c'est euh, c'est, ça coute très cher au départ mais après si on investit dans du bon matériel, bah ça dure euh, ça peut durer à vie quoi. Mais

c'est vrai que, à l'achat au départ, c'est un gros gros investissement euh, si on veut jouer dans un groupe et faire des concerts quoi... Avoir un... Et avoir un son, ben.... Du matériel qui tient la route pour euh, pour pouvoir monter sur des grosses scènes aussi quoi.

- *OK. Est-ce que t'as un budget, par exemple par mois, ou par an, tu te dis, je dépense tant pour des CD, ou euh... Ou des cordes, ou alors euh, j'sais pas moi, des frais d'essence pour aller voir tel ou tel concert ou alors est-ce que c'est... Au feeling ? Tu vois, en fonction de...*

- Hum... Ouais, c'est vraiment euh, c'est vraiment au feeling, c'est euh... Si j'ai besoin de cordes, ou euh, qu'j'ai une envie euh, de m'acheter un autre instrument j'le fais, nan j'ai pas, j'ai pas un budget attiré. Par contre, quand euh, quand j'ai commencé à travailler, après euh... C'est entre guillemets un autre, ça fait partie du même sujet, mais c'est encore un autre sujet, par rapport aux CD j'ai dépensé beaucoup d'argent euh, bah quand y'avait pas euh... Internet et tout ça, quand j'étais... Quand j'avais dix-huit ans, que j'ai commencé à travailler, j'm'achetais euh... On va dire entre... Ouais, entre cinq et dix CD par mois, et euh... Ça coûtait assez cher à l'époque donc ouais, j'ai, j'ai dépensé beaucoup d'argent dans des CD, mais bah maintenant non vu que on peut tout écouter [ensemble : avec Internet].

- *Comment est-ce que t'envisages ta pratique dans le futur ? Est-ce que tu penses que ça va rester comme c'est là, ou est-ce que tu, t'aimerais bien que ça évolue d'une... D'une façon ou d'une autre ?*

- Bah, au plus profond de moi, j'aimerais bien que ça évolue, maintenant je... Voilà, je... Je pense que ça en restera là et que... Qu'on a encore des belles choses à faire mais que ça restera comme ça, je... Je n'en vivrai jamais et... Personne dans, dans l'équipe euh, dans le groupe où je suis, j'pense pas qu'on... Qu'on en vivra un jour euh, de, de ça, après bon, ben on s'éclate à le faire et c'est l'essentiel, mais au plus profond de moi, je... J'ai toujours cette p'tite lueur, j'me dis p't'être un jour, euh... On pourra en vivre ne serait-ce que un an, de faire que ça, et... Ca serait vraiment... Un rêve, mais voilà, ça reste un rêve.

- OK. Y'a, un sociologue qui s'appelle Bertrand Ricard, qui a écrit un ouvrage qui s'appelle Rock, un art de vivre communautaire, et dans cet ouvrage, il y a une phrase qui dit « *Quand le succès arrive, il n'y a que deux options : abandonner ce qui a conféré le succès et se tourner vers des styles plus secrets et moins évidents, ou alors faire la même chose à l'infini pour conserver le succès commercial* ». Est-ce que, toi dans la façon dont tu, dont tu fais de la musique euh, avec ton groupe aujourd'hui, est-ce qu'il y a aussi une part de calcul qui s'instaure en fait entre... Les morceaux que vous faites parce qu'ils vont plaire au public et qu'ils vont, plaire aux gens à qui vous allez les présenter ou alors est-ce que vraiment tout ce que tu fais, tu le fais parce que toi ça te plaît et parce que t'as envie de le faire ?

- Bah... J'pense que si on... C'est... Si c'était mon métier en fait les... Y'a deux possibilités en fait, c'est soit on est amateur et donc on fait vraiment c'qu'on aime sans trop calculer quoi... Sans trop calculer et sans avoir de préjugés vu que de toutes façons si quelqu'un nous dit bah ça nous plaît pas, bah, de toutes façons on n'est pas payés pour le faire ni rien, donc euh... On fait c'qu'on aime point. Mais euh, si... J'étais professionnel, j'verrai ça différemment vu que, à partir du moment où on est professionnel ça veut dire qu'on en vit, faut pouvoir manger, donc j'essaierai de... J'essaierai d'faire c'que j'aime, mais en... En essayant de calculer un p'tit peu c'qui marche et en essayant d'avoir un... (*Il y aurait un peu de stratégie derrière quand même*) Bah ouais, en fait on est obligés, on est obligés d'avoir un... Un... Un pion d'avance entre guillemets, essayer de comprendre un p'tit peu euh... Où la mode va nous amener, et donc je... J'pense que si j'en vivais, euh... Ouais si j'en vivais, j'pense que j'ferai ça... Après j'suis pas sûr, mais... Comme ceux qui sont dans la mode, qui sont obligés de créer, ils sont obligés d'avoir un... Un pas d'avance pour pouvoir surprendre les gens et tout euh... Alors que là maintenant, bah quand on est amateur on s'en fout on fait c'qu'on aime, point, si ça plaît ben on est super contents mais... Mais voilà, point barre quoi, ça s'arrête là.

- Et quand tu composes, est-ce que t'as en tête euh... Est-ce que t'as en tête le public au moment où tu composes, est-ce que tu te dis euh... Ça, ça va plaire donc j'le fais, ou alors est-ce que c'est vraiment juste, toi et ta musique ? Est-ce que tu penses euh, à la réception quoi, qui va y avoir des morceaux, quand tu... Quand t'es dans une phase de compo, ou alors pas du tout ?

- Bah, si euh, quand ça commence à prendre... Vie, le morceau, j'me dis, oh ça va, ça va certainement claquer sur scène, euh... Si on arrive à le reproduire vraiment bien... (Q : Hum hum) Mais euh... Mais, j'me dis à chaque fois, est-ce que les gens vont ressentir l'émotion, que moi j'ai voulu retranscrire. Donc quand y'a des collègues qui me disent, oh là c'est triste machin, j'me dis, bon euh... C'est gagné mais euh, après... Comme j'te le disais avant, y'a des gens qui ne... Compréhendent pas, qui ne comprennent pas ça, et moi je... J'trouve ça génial en fait quand... Les gens euh, sans avoir lu les paroles ou quoi que ce soit, juste avec des, de la musique, ils arrivent à retranscrire l'état euh... Quand t'as composé le truc quoi.

- Est-ce que tu te souviens de... La toute première fois où t'es monté sur scène ?

- Ouais, j'men rappelle très bien, ça s'est bien passé globalement, mais euh, moi, euh, j'étais vraiment pas bien, j'étais malade comme pas possible et tout, truc de fou quoi, comme c'est un rêve de gosse et tout ! C'est un truc, on avait... J'sais pas, 16 ans ? J'sais pas quel âge on avait, 17 ans ? j'sais pas quel âge j'avais, c'était p'tet plus vieux qu'ça... On va dire entre 18 et 20 ans, comme ça au moins, y'aura moins de chances de se planter. Mais en fait, c'est-à-dire que pendant 18 ans, depuis tout petit je vois des gens sur scène, et là on m'donnait le, l'occasion d'le faire ! Et du coup forcément, ben j'étais vraiment pas bien parce que j'me suis dit, jamais j'serai à la hauteur des gens que j'ai pu voir depuis qu'jsuis gamin quoi. Et du coup nan, j'étais vraiment malade comme pas possible. J'étais pâle, quand on voit les photos, on voit que j'étais vraiment pas bien.

- Et aujourd'hui, tu fais combien de concerts par an, ou par mois ? Est-ce que... Tu peux me donner une fourchette ?

- En moyenne, depuis qu'on a commencé le groupe, j'dirais entre 5 dates, 5 dates et 10 dates par an à tout casser. J'pense, si on fait une moyenne de tout c'qu'on fait depuis l'début quoi.

- Est-ce que tu considères que te produire devant un public, ça fait partie intégrante de la pratique musicale ?

- Bah pas forcément, vu que, moi j'adore faire des concerts mais c'est pas c'qui me fait le plus kiffer dans la musique, c'est vraiment la création en fait, j'me plais dans un studio, enfermé entre 4 murs, à essayer de boutiquer quelque chose de sympa avec quelques notes quoi. Et du coup ça vraiment ça qui me fait kiffer. Après, c'est la continuité d'envoyer ça sur scène et de voir le morceau prendre vie, et puis si y'a des gens qui kiffent et qui s'éclatent, bah c'est que c'est mieux, mais moi l'idée première de la musique, bah surtout quand j'ai commencé à comprendre un peu comment ça fonctionne, et tout ça, qu'en emboitant des notes et bah ça pouvait donner tel ou tel résultat, bah c'est ça vraiment qui me plaît, un p'tit peu comme ma formation initiale de cuisinier, qu'avec tel ou tel ingrédient t'arrive à sortir quelque chose de bien ou de pourri (rires).

- Est-ce que ça reste important pour toi de te produire sur scène ?

- Ouais, c'est, ouais ça reste quand même important. J'vais pas dire vachement important, comparé à certains du groupe qui pourraient dire, moi j'fais de la musique pour être sur scène, dans moi en premier lieu je fais de la musique pour faire de la musique et pas pour être sur scène. Après, c'est vrai qu'y a une excitation y'a quelque chose, y'a quelque chose, y'a un p'tit truc qui est vraiment cool, ouais y'a une excitation en fait, d'aller faire des concerts, et puis on est avec les collègues, et en général ça se passe bien donc c'est cool.

- Si demain t'avais plus la possibilité de jouer en public, est-ce que ça changerait ton rapport à la musique ? Est-ce que tu perdrais en motivation par exemple ?

- Alors j'pense que oui, j'perdrais p'tet un tout p'tit peu en motivation, sur le fait que, bah j'me dirais en fait, est-ce que ça sert vraiment à quelque chose ce que j'fais, mais au final j'le ferai quand même, parce que j'en ai besoin en fait. Si personne n'écoute, ou je ferai écouter juste à mes collègues des p'tites compo, qu'je fais, voilà, j'pense que j'continuerai toujours à faire de la musique, parce que c'est vraiment un besoin, mais j'pense que j'arrêterais pas la musique, c'est ça la question grosso modo. Nan, j'continuerai la musique coûte que coûte parce que ça en est un besoin. Mais oui effectivement, ça serait un peu frustrant de se dire que ça va rester en milieu restreint entre guillemets, c'est vrai que c'est quand même cool d'aller faire profiter quelqu'un, surtout si ça peut plaire à d'autres personnes.

- Tu m'disais que ton premier concert, t'en étais malade. Est-ce que t'es toujours nerveux aujourd'hui ? Est-ce que t'as le trac, et comment tu le gères ?

- Alors je suis toujours nerveux, mais c'est plus pareil. Il est toujours là, et j pense qu'on l'a tous en nous, j'l'ai toujours, mais j le gère, de m'dire qu'on a fait des beaux concerts, on a eu des bons retours en fait avec la p'tite expérience qu'on a, et ben j vois qu'ça marche, alors qu'au début quand on commence on sait pas si ça va plaire ou pas, on propose quelque chose, mais on sait pas... Que maintenant, je sais qu'y'a des gens qui viennent, qui découvrent c'qu'on fait encore, mais y'a des gens, j pense qu'ils viennent parce qu'ils aiment bien. Après c'est vrai qu'on est jamais sûrs, mais y'a des gens on voit, y'a des têtes elles sont souvent là, donc j pense c'est qu'ils aiment c'qu'on fait, et du coup ça m'enlève un trac en moins, et j me dis j vais pas rester renfermé sur moi-même, ils sont v'nus voir quelque chose qui bouge et machin, donc j essaie de m'dire, il faut... Faut bouger et leur donner c'qu'ils sont v'nus voir quoi !

Q38 : OK ! Est-ce que t'as déjà envisagé d'en faire ton métier ?

- Ouais mais ça reste en rêve ! Mais ouais ouais, j'ai envisagé, mais je sais même pas comment, par quel moyen, c'est tellement difficile, déjà de faire un concert, de se produire, c'est pas évident, faut aller démarcher, ben, en fait la musique c'est, quand on regarde bien, ça demande à être plusieurs métiers à la fois, faut plusieurs casquettes quoi, faut un métier de commercial, de communication, bah de création aussi, et puis maintenant, les gens ils veulent pas que de la musique, ils veulent du visuel aussi, donc... C'est tellement large en fait, la musique. C'est hyper compliqué en fait, faut savoir faire plein de trucs, pour réussir à faire un métier. C'est vraiment compliqué.

- Est-ce que tu dirais que tu es musicien amateur par choix ou par obligation ?

- J pense pas que c'est un choix, c'est une obligation ! Mais pas une obligation dans le sens où je suis obligé de faire ça, j suis obligé de sortir les poubelles par exemple parce que la poubelle passe tel jour, nan, c'est pas une obligation comme ça mais, c'est une obligation, parce qu'en moi, j me sens obligé de le faire, je l'ai pas choisi au final. J suis pas né en me disant, j veux faire de la musique, c'est nan, c'est en moi, c'est comme ça, comme les gens qu'aiment bien l'eau, comme les gens qui aiment bien les jeux vidéo... C'est un choix au

final, mais au final c'est un truc que t'as en toi, donc est-ce que t'as vraiment, est-ce qu'on choisit vraiment ? C'est en nous. Tout simplement.

- *Ça serait quoi les principales difficultés qui empêchent de devenir professionnel ?*

- Au bah déjà le niveau, quand on voit, beaucoup de musiciens professionnels, quand on entend les prises studio qu'ils font et tout, bah c'est taré, la rigueur, on voit que les mecs ils passent 10 heures par jour à faire que ça, que ça que ça, donc ça c'est déjà un frein, et puis c'est surtout qu'il y a tellement de gens qui veulent réussir, y'a pas beaucoup de places en fait, donc... Donc c'est vraiment pas évident, et puis c'est surtout que, tout dépend, on est musicien professionnel, si on est tout seul à la limite, on est tout seul à se gérer, mais là quand on a un groupe, c'est une équipe, et faut que toute l'équipe soit dans le même sens, et c'est toujours pas le cas en fait, d'être tous dans le même sens, tous la même envie, ouais c'est pas évident. Ouais ça c'est vraiment pas évident. Quand on est un groupe c'est encore plus dur, j'pense c'est plus facile quand on est tout seul.

- *Et qu'est-ce qui pourrait t'aider aujourd'hui à être professionnel ? Tu dis qu'il y a toujours cette p'tite lueur... Qu'est-ce qui pourrait être le déclic ?*

- Alors là je... A la limite, si y'avait un déclic, ça serait p'tet du financement, c'est clair que si y'avait, si demain entre guillemets, vu qu'on parle toujours de rêve, vu que la musique pour moi ça fait partie de mes rêves, si demain je touchais une grosse somme d'argent, ouais, là effectivement, peut-être je me consacrerai vraiment à fond là-dedans, et j'essaierai de, bah de travailler vraiment là-dedans, parce que je ferais que ça, comme les musiciens professionnels. [*Donc le blocage est financier ?*] Bah ouais, parce qu'obligatoirement faut un taf à côté pour pouvoir, bah pour pouvoir vivre, pour pouvoir manger, pour pouvoir s'acheter le matériel de musique qui coûte cher, du moins en investissement de départ, mais après, bah pareil, faut pouvoir se payer des heures dans des locaux de répèt', tout ça, donc faut quand même de l'argent, et si on n'en a pas, on restera... Si c'est pour jouer dans la rue, moi ça m'intéresse pas spécialement quoi. Surtout quand on est en groupe.

- *Est-ce que t'as déjà touché de l'argent pour des concerts ?*

- Oui ! (sourire)

- *Est-ce que c'était toi, à titre individuel, ou est-ce que c'était une enveloppe pour tout le groupe ?*

- Oui. En général c'est une enveloppe pour tout le groupe. On met l'argent pour l'asso, et ça nous ressort pour enregistrer, et mettre au propre les créations qu'on a avec le groupe. C'est arrivé qu'une fois où on a eu un chèque à titre individuel, du coup ça fait bizarre. C'est assez cool comme sensation.

- *Est-ce que vous êtes rémunéré à chaque prestation en public ?*

- Nan !

- *Quand vous êtes rémunérés, est-ce que vous avez un contrat de travail ?*

- Nan !

- *C'est jamais arrivé ?*

- C'est déjà arrivé ! Bah où on était à titre individuel, c'était là... Ah si y'a eu une fois où on était en groupe dans une belle salle, on a eu un truc à signer mais c'était au nom du groupe, c'était pas, carte vitale et machin... C'est arrivé qu'une fois.

- *Une seule fois... C'est quoi le moyen de paiement utilisé quand on vous rémunère ?*

- Chèque et espèces, et virement aussi, c'est arrivé !

- *Est-ce que tu joues d'un autre instrument, ou est-ce que tu fais une autre activité artistique ?*

- Nan, pour l'instrument, bah ouais j'fais d'la basse, mais c'est un peu l'même instrument que la guitare, donc euh... J reste dans l'domaine des cordes. Guitare, basse et c'est tout quoi.

- *Est-ce que tu joues dans un autre groupe ?*

- Non !

- *Ca fait combien de temps que t'es dans c'groupe-là ?*

- [silence]. 12 ans, à peu près.

- *Et pas d'autres activités artistiques du coup ? Du théâtre, de la danse, du cirque...*

- Pas d'théâtre nan, pourtant ça me plairait, bah ouais, c'est des moyens d'expression en fait, comme la musique, et plus ça va, plus le théâtre ça m'attire, en grandissant.

- *Parmi les membres de ton entourage, proche ou moins proches, à ton avis y'a quel pourcentage de gens qui fait aussi de la musique ?*

- J'dirais au moins, 20-25 ? Plus... 30% qui pratique aussi la musique.

- *Et parmi ces 30% là, est-ce qu'ils ont à peu près le même âge que toi, ou est-ce que ça peut être assez varié ?*

- C'est assez varié, ils sont plus jeunes jusqu'à 10 ans de moins, on va donner une fourchette entre 25 et 35 grosso modo.

- *Est-ce que tu dirais que ta conjointe, elle accepte, elle tolère, ou elle rejette ton implication dans la musique ?*

- Hum, alors j'pense qu'elle accepte carrément, elle est contente de voir que je m'éclate vu que, quand j'sors de ma pièce et que j'suis content parce que j'ai trouvé quelque chose qui m'plait, une émotion qu'j'avais envie d'retranscrire eh ben, elle le voit sur mon visage, que j'suis heureux, j'pense qu'elle est contente pour ça, par contre des fois j'pense qu'elle se dit, ça serait qu'il me fasse passer un peu avant que la musique, ce que je peux comprendre.

- *Est-ce qu'elle s'investit dans la musique, de quelque façon que ce soit ?*

- Non pas spécialement... Après si, mais elle vient me soutenir entre guillemets, soutenir le groupe, elle fait les déplacements pour venir me voir.

- *Et les membres de ta famille ? Ils s'investissent un peu ?*

Oui, surtout ma mère, ma mère et mon frère, et ma soeur... Ouais remarque, en fait si, tout le monde en fait, bah tout le monde, ouais, beaucoup de personnes de ma famille veulent venir nous voir en concert, ils sont très fiers quoi en fait, ils sont super fiers.

- *Est-ce que parfois tu as des difficultés à concilier ton travail avec ta pratique musicale ?*

- Oui, beaucoup beaucoup, vu que bah justement, toujours dans le principe de la compo et de rêver, bah des fois au boulot j'ai des absences, et du coup j'pense à la musique, et comme en couple et ben je pense moins à mon travail, et comme je travaille dans un camion, bah toute la journée j'écoute de la musique, ou... Donc forcément, ce que je compose chez moi, ben je vais l'écouter des fois toute la journée au boulot. J'vais pas dire que ça impacte, vu que j'travailles du mieux que je peux, mais des fois ouais, j'suis un peu moins concentré à mon boulot parce que justement, je vais réfléchir à ma musique.

- *OK ! Est-ce que ton activité professionnelle te laisse fatigué au point d'impacter ta pratique musicale parfois ?*

- Non, parce que justement des fois avec la fatigue ça fait ressortir une autre émotion qu'on n'aurait pas eu si on avait la pêche. Et du coup des fois, ça peut être cool dans un morceau, que ce soit un p'tit peu, pas plus mou parce que c'est pas comme ça, mais... Ca donne une autre note des fois, d'avoir la fatigue par-dessus. Ca peut rajouter un autre sentiment, ou une autre sensation en fait.

- *OK ! Et l'inverse ? Est-ce que des fois ton activité musicale te fatigue au point d'avoir des répercussions au boulot ?*

- Non, souvent en fait ça me stimule vachement en fait ! Quand j'suis vraiment content et que, soit on a fait un bon concert ou quoi, y'a comme une excitation en fait qui reste et du coup j'suis complètement excité. Comme si la musique me nourrissait en fait !

- *Bon, tu l'as déjà évoqué, mais est-ce que tu penses à la musique parfois quand tu es au travail ?*

- Tout l'temps ! [sourire] J'pense tout l'temps à la musique.

- *Est-ce que tu considères ta pratique musicale comme une activité de loisir ? Et sinon, qu'est-ce que c'est ?*

- Non, c'est pas vraiment un loisir, c'est... Nan, nan... Après, te dire c'que c'est, je sais même pas en fait, j'le fais, comme quelqu'un il a faim, il mange quoi... Bah c'est exactement pareil. C'est vraiment, je... C'est un loisir d'être avec les potes, vu que d'aller répéter et tout c'est super cool, effectivement c'est un loisir vu qu'on en vit pas, mais euh... Mais j'considère pas ça comme un loisir comme quelqu'un qui va jouer au foot tous les week-ends, ou machin quoi... Moi c'est... C'est pas un passe-temps, et des fois j'me dis j'perds beaucoup trop de temps à faire ça, alors qu'ça m'apporte... ça m'apporte r... Bah, ça m'apporte rien financièrement, c'est juste que j'en ai besoin quoi... Donc euh, c'est un besoin.

- *Alors du coup c'est quoi tes loisirs de détente, sur une semaine normale ?*

- Sur une semaine normale, mes loisirs c'est faire du bateau, être dans l'eau, me prélasser au soleil, bah c'est ça pour moi la détente, de se poser sous un arbre et d'être peinard, ou du sport aussi, faire un peu de sport, j'trouve ça hyper cool.

- *Et ils te prennent combien de temps ces autres loisirs par semaine ?*

- On va dire, 3 heures par semaine !

- *Est-ce que tu as d'autres passe-temps ?*

- La moto j'adore aussi, mais c'est pas quelque chose, j'en ressens pas le besoin. Si je roule pas pendant un mois, eh ben, j'serais pas malheureux. Alors que si on m'enlève la musique, j'serai vraiment super malheureux. Nan, j'serai pas malheureux. Après effectivement, j'remonte sur une moto au bout d'un mois j'ai l'sourire, j'ai la banane ! Mais c'est pas quelque chose où je me sens complètement dépendant en fait, y'a que la musique où ça me fait ça, où vraiment je sens qu'il y a une dépendance.

- *Comment est-ce que tu définis le terme amateur ?*

- Bah, tout simplement, c'est pas payé (rires)

- *Est-ce que ça te dérange si on dit que t'es musicien amateur ?*

- Nan, j'm'en fous, vu que, à partir du moment où on dit que je suis un musicien, j'suis déjà content, après peu importe la qualification qu'il y a derrière, j'm'en fous.

- *Qu'est-ce qui différencie un professionnel d'un amateur pour toi ?*

- Bah justement, le professionnel, dans la conception que j'ai, c'est que le professionnel il en vit et il a pas besoin de faire d'autre chose, logiquement, pour pouvoir vivre, en fait il vit que de son art, même si maintenant avec du recul on a eu la chance de pouvoir jouer avec des groupes qui marchent et on s'est aperçus en discutant avec eux qu'ils étaient obligés de travailler à côté, parce que du fait que y'ait eu Internet, tout ça, le disque, ça s'est un peu pétié la gueule, donc ils ont perdu beaucoup beaucoup beaucoup d'argent, donc ils ont été obligés de travailler, de faire des boulots à côté. Mais euh, mais voilà, la différence c'est juste ça en fait. C'est que amateur, bah on est pas payés ou très peu payés, et qu'il faut travailler réellement à plein temps, à côté pour pouvoir vivre, alors que pour les professionnels, dans la logique des choses, les mecs, ils vivent de la musique, ou alors ils travaillent, ils ont un petit complément ailleurs.

- *Est-ce que t'as déjà eu le sentiment de faire concurrence à des musiciens professionnels ?*

- Bah j'pense qu'on est tous concurrents de toutes façons, voilà, à partir du moment où on fait de la musique dans un style, eh ben on est, ouais on est tous concurrents, vu que j'pense qu'on a tous envie de vivre de la musique, maintenant, on est plein à faire la même chose, c'est quelque part de la concurrence, après c'est pas malsain, ou quoi que ce soit, y'a pas de jalousie, enfin j'pense pas.

- *OK ! Est-ce que t'as déjà collaboré avec des professionnels ?*

- Pour enregistrer le disque, déjà, on a enregistré dans un studio professionnel, on a aussi eu la chance de passer sur une scène de télé et du coup là on était entouré que de professionnels, ils ont dû nous filmer, tout ça, donc tous les gens là ils étaient professionnels, euh c'était leur taf de faire ça.

- *Est-ce que tu te considères comme un artiste ?*

- Ouais, alors après je sais pas si ça fait, euh... Moi oui, parce que tout le monde me dit t'es rêveur machin, et j'pense qu'un artiste c'est ça, c'est quelqu'un qui plane à what mille, qui a toujours des idées entête et qui a envie de dire quelque chose, donc oui je me considère comme un artiste, par contre je sais pas si c'est bien de le dire, parce que j'pense qu'y'en a plein qui peuvent dire lui il a melon, il se la pète ou quoi, alors que...

- *Quand tu rencontres quelqu'un pour la première fois, et que tu te présentes, est-ce que tu vas dire que tu fais de la musique directement ? Est-ce que c'est quelque chose que tu mets en avant ?*

- Oh non, non, j'garde pour moi, euh, bah hormis si on rencontre des gens avec toute l'équipe, avec le groupe avec lequel on est. Si moi j'suis tout seul, non, j'en parle pas directement ou alors c'est à mon insu, ils vont comprendre que j'fais d'la musique parce que j'vais dire, jeudi soir, j'ai ré pé ! (rires). Donc là, forcément... Les gens, ah, bon, tu fais un instrument ? Mais j'arrive pas en disant, j'suis musicien ! J'le garde pour moi.

Annexe 9
Exemple de retranscription (US)

3 mars 2018 – Los Angeles

Entretien Levi – Professionnel – Rock – 46 ans

Guitariste

- *Not very delicate to start with, but how old are you?*

- I'm 46

- *46! Where were you born?*

- The United States, Madison, Wisconsin

- *Madison, Wisconsin, great. What are your parents jobs? Are they involved in music somehow?*

- No, both of my parents are scientists. My father is a PhD biochemist and my mother is a medical technologist.

- *OK! And do you leave here today? Or do you live in New York?*

- Actually my address is in Las Vegas, Nevada.

- *Do you have any brothers and sisters and if you do...*

- None!

- *OK! And so how would you describe your actual job?*

- OK so my job title is a... I'm a record producer, but that involves playing, you know I record musicians, I play, I write, I do whatever I have to do to make sure there's a record at the end of the day, an album to be released.

- *OK cool! Can you recall when you first became interested in music?*

- Yeah! eight years old, Michael Jackson ! (laughs)

- *Oh OK! So that's what happened!*

- Yeah!

- *And so, did you like, start to play at eight years old, or just listen first, and then...*

- No! You know... So growing up in America in that era, that was in the 1970s, the music that you listen to determined how you dressed, who your friends were, what you spoke about, that kind of things, so every group of kids had their music, and that's... That was the first level of my interest. I think I started playing music, maybe at the age of 11 or 12.

- *OK, and so what did you start with? Like guitar, drums, or what?*

- I started with guitar and saxophone

- *OK! and so, how did you learn to play? Did you, like, get private lessons, or...*

- So, I... The reason I played saxophone was because that I was able to get lessons at the public school and play in the school band, and guitar... There was a kid down the street that played guitar and I... I wouldn't call them lessons but I well I pestered my parents to buy me a guitar and then I would take it over to this kid's place and he would teach me how to start. A good time! That's how I got started (laughs).

- *What's the biggest thrill that music brings?*

- Umh... The biggest thrill... For me. The biggest thrill is when something starts as an idea, just a thought, mmmh, I won't even call it an idea, I'll just call the thought, I have a thought of some sort, whether it's a melody, or a lyric line, or... Or even just a concept of what image a band is, or something like that, and then years down the road, seeing a stadium full of people who are singing that idea back to me. That's pretty amazing!

- *Does it bring any disappointment, any frustration, any downside?*

- Daily! (laughs) Every single day!

- *Ok, so what kind of disappointments are you facing?*

- Number one, it's economically very difficult to do this for a living. It takes a lot of risk, and a lot of insecurity, you forego stability further, you know, what you may or may not get. The other frustration is that there, there's a lot of frustrations... Another one is, you know, when you dedicate your life to doing something specific, uhm, that other people are willing to do for free! You know... How do you support a family? I'm in a fortunate position of... I've never had another job. Period. Yeah, I've never ever worked, for someone or, or for a company, or gone... I don't even know what it's like to go to an office, I don't have those things, I've always played in rock bands or played in bands, wrote songs and made music and that's how I earned a living and I have, you know, raised a family of four and... A lawyer ! My daughter's, you know, she has just passed the bar in New York State, and she's a lawyer and my younger daughter goes to college in this, you know, doing great, so and all of that is 100% from, you know, the proceeds of the music I've made.

- *OK, so you just mentioned playing in rock bands... Do you still appear on stage today?*

- I do, but it's very sparingly. I don't tour anymore, so what I do do is, there's, you know, I work with lots and lots and lots of artists and often, the music we make may be a little bit more developed than what they've been doing previously, so if there's an important performance, you know, a big festival or a television performance or something like that, I would join them for those things when they need an additional musician on the stage with them, but no I don't. But it's not something I wouldn't entertain, I would absolutely do it again if the right opportunity was there and it was something that inspired me I would absolutely do it without question.

- *OK! Do you remember the first time you went on stage?*

- Yeah I do! It was this, high, my Junior High School Talent Show, I was 13 years old, I played ACDC's *You Shook me All Night Long* (laughs).

- *Do you have stage fright?*

- Everyday! Everyday.

- *Everyday, OK. How many instruments do you play altogether?*

- Well? None! (laughs) I can... I can work around, work my way around or accomplish whatever I hear my had on any instrument that has strings, any fretted instrument, so guitars, basses, mandolins, you know, any... Any version of that, I can do. And I can play, you know, I understand my way around a piano, keyboard, so looking cool!

- *Do you work, like, one project at a time, or do you have several projects running at the same time?*

- There's always several, it's never just, never just one.

- *OK! Do you teach, sometimes? Have you ever?*

- So I have! I have, not formally, my... Anything that I have done, that has to do with education, has always been sort of a guest speaker or a lecturer, or things like that, but not, nothing formal. I don't have... Never had students necessarily. Oh I guess I have! There was, a little bit, in my late teens, where I did have a few students that I taught how to play guitar, and read music.

- *OK! Do you have another artistic activity besides music? Do you act, do you dance, do you draw, do you paint?*

- Taking photographs! I'm working on a book right now, photobook.

- *Among your relatives, family and friends included, would you say that you're surrounded by like 90% of musicians or rather 5%?*

- Currently or growing up?

- *Currently!*

- Currently, I would say... 97% musicians, or people... I shouldn't say musicians, I should say people in the music business.

- *Yeah, make sense. What about your family? How did they react when you wanted to pursue a career in music? Were they happy about, were they worried about it? Where they supportive about it?*

- Like any sane parent, they were extremely nervous and worried, uhm... My father, again, he's a PhD biochemist who's won, you know, giant scientific awards, and, you know, been recognized by the Nobel Committee and things like that... The idea of... So I dropped out of high school when I was 17 years old and joined a rock band, then went on tour, I did end up getting my... Here in the States we have something called a GED, a Graduation Equivalency Diploma, you basically take a test and it says you know everything you were supposed to know, so you get a certificate that says you've accomplished the educational requirements of a high school and, so I did that! In the back of the tour bus, so I dropped out of high school, I took my GED in the back of the tour bus, and... And I graduated, quote-unquote, there wasn't any ceremony, everything (laughs) but you know, I did do that, and then I did actually enter college after that and I won a scholarship to go to Berklee College of Music and I have two degrees.

- *Oh, is that like a bachelor degree, or...*

- Two bachelor's degrees

- *Too bachelor's degrees... So what did you study over there?*

- Uhm, music composition, and, music composition and music production and engineering.

- *OK! In a typical week, do you have time to dedicate time to something else than music, do you have a leisure, a hobby of some sort?*

- The photographs!

- *OK, the photographs.*

- The photographs and travels.

- *OK so just to see if it's the same meaning over here than it is back home in France, how do you define the word amateur?*

- So the way I define the word amateur, is, uhm, someone who doesn't dedicate a hundred percent of their time to it.

- *OK. And that's it?*

- Yeah that's it.

- *OK, so the difference between an amateur and a professional would just be the amount of time dedicated?*

- No, I don't think it's related... The level of skills.. OK maybe I should redefine now that I understand the question! I think it would... So the difference between amateur and professional is, not just the time, but also the livelihood, like, how do you support yourself financially?

- *OK!*

- So if you support yourself financially completely from your music then you're a professional musician, if you support yourself completely from painting houses than you're a professional house painter. I think it's pretty cut-and-dried.

- *Definitely. And so, as a professional record producer, do you sometimes work with amateur musicians?*

- [Hesitation] I do. I do, but... They are trying to pursue becoming a professional musician, so I help them, sort of transition to... Their goal is always to be a professional musician, I don't work with hobby... Oh ! I... Look, the truth is? I have to earn a living. So there are certain hobbyist or amateur musicians that are very wealthy and will only want the very best of things and they will hire me to help them with their, their pet project, and I will help them, I will work for them, with them, on their things but they pay me! A lot! (laughs) I'm not gonna do it if they don't!

- *Obviously. Is there some sort of competition between amateur and professional musicians over here, or, is it, like, typically French?*

- I think any time you're in a position where you do something to support yourself and your family, that other people are willing to do for free, there's going to be a competition.

- *How old were you when you decided that this, was what you wanted to do?*

- I think I was about 15 years old.

- *OK! Did you encounter some difficulties getting there?*

- Of course, yeah! I dropped out, I dropped out of high school, I gave up everything I had, jumped on a tour bus with a bunch of guys that were eight years older than me and... Toured the country, had to leave my family and again, my parents were not... Happy about it at all! You know, they had a... An idea of where I would go with my life and so, for me, personally my parents were supportive in that they said, you know, look we love you, and we wouldn't want to hold you back from doing anything, but if you decide that you're gonna drop out of school you're on your own! We can't support you, we can't help

you do any of those things, like, you're on your own. But good luck! (laughs) I don't want to discourage you. So I didn't speak to my parents again until the commencement ceremony at my college graduation. So it was about six or seven years later.

- *OK... So there's a French sociologist saying that when you meet some sort of success, either in a band performing or as a producer, you only have two different choices. Either you keep doing the same thing over and over again because that's what brought you to success in the first place, or you take the risk to explore another direction and maybe you're gonna lose a bit of that success. Is that a situation you've faced?*

- Uhm... So I honestly believe, without any risk, there is no reward. It's the two... You have to take a risk before you see a reward. So... I find no joy or inspiration in simply repeating what I've done before.

- *OK. Have you ever accepted to work on a project you didn't like, at all, just for the money it could bring?*

- Hundred percent, I have done that! (laughs) Absolutely. Anyone who says they haven't is lying (laughs)

- *That's good to know! Does the passion remain intact with time passing by? Or might the difficulties diminish it a little?*

- Uh... I don't think the passion ever goes away, I think the... The realities... How... Let me formulate the answer 'cause it's a big question. If the passion went away, I wouldn't continue to do it. So the passion is there. Whether or not that passion is at the forefront of your mind all the time, that's really where what the question is and I can answer that by saying there are a lot of times, almost daily where I think... This is no way to live, I have to do something else. And I'm ready to quit, pretty much every day. But I don't! (laughs) So I guess that means the passion exists at all times, although I may not recognize that, in that moment. Does that make sense?

- *Definitely, it does! Are you a member of a union of some sort?*

- OK so, I am! So I'm a vested member, meaning that I will never lose my status in the American Federation of musicians, and I am also... So here, there's a, another union called the Screen Actors Guild, and if you sing or perform with your voice in any way whether it's on, anything, that's on the television or in the movies, that's governed by the Screen Actors Guild. I'm also a vested member of the Screen Actors Guild because I'm... Some of my music is used in TV commercials or on television shows or... Some... Even if it's just singing in the background "ooh ooh" on a theme song in a movie, that's part of the Screen Actors Guild. So I'm a member of both of those unions.

- *Great! In an ideal world, what would be your plans for the future as far as music is concerned?*

- Uh, just to continue! Just that simple.

- *When you do perform on stage with a band, even if it's not a lot of times a year, roughly, how many times a year do you perform?*

- I couldn't say, I mean, there's been stretches of two or three years where it was never. And then there has been certain years where it was... Maybe 12 or 14 times. And then there's been... Yeah, it can be anything.

- *OK, and so when it does happen, are you getting paid?*

- I do! I do not perform without getting paid.

- *Makes sense. Do you sign a contract?*

- Uuuuh... There's always some sort of agreement, yes, with the, with the band, and, or the record company or the production company that's doing it, but do I sign one for every performance, no. To get paid, all I do is submit an invoice and, you know, my tax document.

- *OK. Is there any rule over here in the US regulating the way an amateur musician can perform or?*

- No, nothing like that. If it were, it would destroy the ability to have new musicians.

Annexe 10

Tableau récapitulatif des résultats statistiques

Thématiques où le statut fait apparaître les différences les plus marquées	<i>Moyenne des étendues de la variable "statut"</i>	<i>Moyenne des étendues de la variable "esthétique"</i>	<i>Différentiel</i>
Perception du terme "artiste" pour définir l'amateur	39%	13%	26
Perception par le cercle familial	32%	7%	25
Fréquence de la déclaration	36%	12%	24
Facteurs déclenchants	59%	47%	12
Degré d'acceptation du conjoint	20%	8%	12
Structures de formation	33%	12%	11
Modalités de répétition	41%	30%	11
Part de l'entourage pratiquant une activité artistique	17%	8%	9
Temps consacré par semaine	21%	13%	8
Nombre de projets parallèles	15%	8%	7
Multi-instrumentisme	29%	23%	6
Perspectives d'évolution futures	12%	7%	5
Nombre de représentations au cours des 12 derniers mois	17%	12%	5
Fréquence d'une forme de bénéfice	20%	16%	4
Type de rémunération	10%	6%	4

Thématiques où les différences s'articulent équitablement entre statut et esthétique	<i>Moyenne des étendues de la variable "statut"</i>	<i>Moyenne des étendues de la variable "esthétique"</i>	<i>Différentiel</i>
Structuration juridique	6%	3%	3
Nombre de critères définissant l'amateur	9%	6%	3
Fréquence de la mixité statutaire	12%	10%	2
Projection réception par le public	12%	14%	2
Considérations stratégiques	14%	12%	2
Nature des difficultés	13%	11%	2
Impact de la dimension scénique	16%	15%	1
Âge du début de la formation	13%	12%	1
Nombre de points positifs	2%	3%	1
Critères de différenciation amateur - professionnel	6%	7%	1
Critères de définition	9%	9%	0

Thématiques où l'esthétique fait apparaître les différences les plus marquées	<i>Moyenne des étendues de la variable "statut"</i>	<i>Moyenne des étendues de la variable "esthétique"</i>	<i>Différentiel</i>
Modes d'apprentissage : autodidaxie, formation...	7%	44%	37
Hybridation des modes de formation	13%	37%	24
Evolution des motivations dans le temps	7%	28%	21
Rôle de l'entourage dans le déclenchement de l'intérêt	12%	32%	20
Nature de l'intérêt initial : auditeur, praticien, spectateur...	16%	34%	18
Âge de la première expérience scénique	9%	23%	14
Trac avant les représentations	11%	21%	10
Classe d'âge de l'entourage pratiquant une activité artistique	12%	20%	8
Nature des satisfactions	8%	13%	5
Concurrence déloyale observée / ressentie	7%	12%	5
Formes de concurrences observées	9%	14%	5
Temps de formation	13%	17%	4
Poly-amatorat	19%	23%	4
Souvenir de la première expérience scénique	11%	15%	4
Âge de l'intérêt initial	11%	15%	4

Annexe 11
Exemple de fichier de codage

B - Devenir amateur																	
Rechercher																	
M8 : Bah inévitablement oui, parce qu'on nous a foutu dedans, sans obligation hein, c'était comme ça, et puis on a pris, par chance, parce que si on n'avait pas été intéressés ça aurait changé la donne. Bah c'est pareil, je sais pas. En fait ma mère chantait en fest-noz, ma grand-mère chantait aussi, j'étais vraiment née dans une famille de musiciens et de chanteurs, tous les week-ends on allait en fest-noz, mes parents dansaient en cercle celtique, donc j'ai baigné dedans, naturellement j'ai dansé en cercle celtique, en fest-noz, j'ai																	
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P		
Code		Statut	Scène	Genre	Âge de l'intérêt	Âge de la pratique (si différent)	Nature intérêt Initial	Influence entourage ?	Degré d'influence affiché	Attraction		Structures d'apprentissage					
1	GEN01_FR01	Amateur	Rock	H	35	0	4	Auditeur	In utero	Oui	Fort : Père écoutait de la musique à la rampe. Écoute et pratiques légères autour qui ne semblent pas.	Aucun	Mes parents ils ont vraiment, pas influencé vu que j'avais ça en moi, mais en tous cas ils m'ont aidé, ils ont vu qu'il aimait ça, donc ils ont dans mon environnement familial pas du tout, les gens écoutaient de la musique vraiment comme tout un chacun, dans mon	Non, c'est venu de moi	Délicat en écoutant un morceau	On va dire que j'ai du mal avec l'expression, comme ça, parlée, et j'trouve que du coup on peut s'exprimer, bah moi Les gonçasses ! (mes) Nan, je sais pas, le plaisir de pouvoir monter sur une scène, de voir un petit peu ce que c'était. Le	"Cours" puis autodidaxie puis cours par correspondance
2	GEN02_FR02	Amateur	Rock	H	33	12	12	Auditeur	"J'avais fait de la musique", "J'ai toujours été fan de musique, j'écoute du métal aussi depuis très très	Non mais					Bagad		
3	GEN03_FR03	Professionnel	Rock	H	40	11	11	Praticien	À 11 ans !	Non						"Cours" puis autodidaxie puis cours par correspondance	
4	GEN04_FR04	Professionnel	Fest-noz	H	38	8	8	Praticien	Très tôt, à 8 ou 9 ans. J'ai commencé sérieusement à 10 ans.	Oui	Fort : Père violoniste + bcp de musique écoutée à la	Fort : Père violoniste + bcp de musique écoutée à la	Beaucoup d'écoute d'abord, puisque mon père était, et est toujours violoniste, de musique irlandaise notamment, donc on	Liberté + voyage + rencontres	Voisin + compagnonnage	Voisin + compagnonnage	
5	GEN05_FR05	Professionnel	Fest-noz	H	46	4	4	Praticien	J'ai eu mes premiers cours de solfège à 4 ans. Et après j'ai fait du piano à partir de 5 ans. La musique en général, depuis toujours, depuis la petite enfance. J'ai commencé à faire du	Non mais					Ecole de musique puis autodidaxie puis stages ponctuels		
6	GEN06_FR06	Professionnel	Fest-noz	F	43	3	7	NSPP	Depuis toujours. Et il semblerait que c'est moi qui emmenait ma mère au fest-noz à XXX. J'apprends comme ça, mon oreille s'est formée comme ça avec des musiciens en live... A 6 ans j'avais déjà un synthé et à 9 ans j'ai commencé à prendre des cours d'accordéon	Oui	Fort : imprégnation familiale par imitation "tout le	Fort : imprégnation familiale par imitation "tout le	Et puis y'a des choses un peu plus mystérieuses, mais néanmoins indéniables, j'ai un arrière-grand-père qui a refusé quand j'écoutais des chanteurs de Kan ha Diskan, ou de chant traditionnel, je sais pas, y'a j'apprends à danser, et puis bah voilà, quand on apprend à danser y'a de la musique, j'suis familiarisé avec des types qui ça, et puis hyper tôt j'étais au taquet, dès qu'il y avait gamin l'étais qu'il fallait cartonner, et	Cours particulier piano privés + conservatoire classique + autodidaxie pat écoute/reproduction			
7	GEN07_FR07	Transition +	Fest-noz	F	39	0	0	NSPP	Depuis toujours. Et il semblerait que c'est moi qui emmenait ma mère au fest-noz à XXX. J'apprends comme ça, mon oreille s'est formée comme ça avec des musiciens en live... A 6 ans j'avais déjà un synthé et à 9 ans j'ai commencé à prendre des cours d'accordéon	Oui	Fort : immersion familiale	Fort : immersion familiale	Emotion + bénéfices physique + bénéfice mental	Par la danse	Par immersion en famille		
8	GEN08_FR08	Amateur	Fest-noz	H	59	8	9	NSPP	mon oreille s'est formée comme ça avec des musiciens en live... A 6 ans j'avais déjà un synthé et à 9 ans j'ai commencé à prendre des cours d'accordéon	Oui	Fort : situation paternelle (directeur de cercle celtique)	Fort : immersion musicale par son père + parcours	Mon histoire de la musique est liée à celle de mon père.		Cours particulier privés puis Conservatoire		
9	GEN09_FR09	Transition +	Fest-noz	H	37	6	6	Praticien	Père mélomane	Oui			Quais quand même, mon père il doit avoir mille CD, 500 cassettes, et puis je sais pas combien de vinyles, pour moi c'est un gros gros	"C'est comme ça"			
10																	

Annexe 12
Liste des activités de loisir recensées

Liste des activités de loisir recensées par nombre d'occurrences dans les entretiens

Activités de loisir	Occurrences
Sport	47
Famille, amis, animaux de compagnie	19
Promenades	17
Cinéma / films / séries	14
Lecture / écriture	14
Assister à des concerts / spectacles	10
Pêche / bateau / plage	10
Cours de musique / chant / théâtre / danse	9
Jeux vidéo	9
Jardinage / bricolage	8
« Choses du quotidien » / ne rien faire	6
Arts plastiques / arts visuels / expos	5
Restaurants / cuisine	4
Photo / Vidéo	3
Voyages	3
Jeux de société	2
Histoire / sciences	2
Voiture / moto / mécanique	2

Annexe 13
Liste des difficultés recensées

Liste des difficultés recensées par nombre d'occurrences dans les entretiens

Liste des difficultés énoncées	Occurrences
Lourdeur administrative	12
Lacunes techniques	9
Disparités internes	7
Secteur « malsain »	7
Manque d'opportunités de diffusion	7
Manque de considération / de reconnaissance du travail fourni	5
Manque de temps pour soi / pour l'activité artistique	4
Absence de perspective	4
Précarité économique	4
Parvenir à un modèle économique viable	4
Démotivation	3
Accalmies	3
Représentations sociales métier / esthétique péjoratives	3
Dévalorisation	3
Caractère frustrant endogène	3
Activité énergivore	3
Situations d'échec	3
Répercussions dans la sphère privée	3
Sexisme	2
Indécision statutaire	2
Difficile construction d'un réseau	2

Désenchantement	2
Pression	2
Difficulté à se démarquer	2
Volet économique prioritaire sur le propos artistique	2
Manque de moyens pour la culture	2
Impact sur le cercle amical	2
Difficulté à "déconnecter"	2
Pannes d'inspiration	1
Ne plus être spectateur	1
Milieu impersonnel	1
Inertie de groupe	1
Problèmes techniques	1
Aspect addictif et dévorant de l'activité	1
Perte de sens	1
Management interne au groupe	1
"Devoir se vendre"	1
Répercussions physiologiques	1
Fréquence et durée des déplacements	1
Questions identitaires	1
Entre-soi	1
Intermittence du spectacle	1
Durée des représentations	1

Annexe 14

Extraits de retranscription : la « sortie de piste »

3 août 2018 – Entretien téléphonique

Entretien Corentin – En formation de charpentier – Fest-noz – 42 ans

Flûtiste

« Moi j'ai perdu l'statut au mois d'février parce qu'en fait la loi, elle a changé au niveau d'l'intermittence, c'est toujours pareil, j'pars quelques mois et ça m'retombe dessus, donc le Pôle Emploi m'a supprimé 16 concerts auquel j'avais l'droit sur mon précédent dossier, parce que je suivais ma compagne et mon fils à l'étranger. (...) J'ai fait un vrai bilan, de c'qu'il en était pour moi, de c'que j'voulais, et puis qu'est-ce que j'envisageais, si tu veux, j'pouvais sentir pour l'avenir de la musique traditionnelle en tant qu'professionnel. Donc j'me suis dit, moi j'veux pas continuer à jouer dans des bistrots, même si j'aime ça, j'aime quand c'est pas une contrainte, hors là, c'était devenu pour moi une contrainte, et comme je vois qu'c'est devenu la norme, si tu veux pour les musiciens, moi j'veux pas continuer comme ça, c'est pas là qu'je veux être. »

« Donc j'me suis dit, bah qu'est-ce que j'aime faire, bah j'aime construire des baraques en bois, j'adore ça, donc j'vais prendre une profession à côté, et puis j'vais continuer la musique comme avant, tout pareil, sauf qu'au lieu d'avoir 1500 ou 1300€ d'indemnités Assedic tous les mois, eh bah j'aurais un salaire à la place. C'est tout. Et voilà, après effectivement j'ai moins de temps à consacrer à la musique parce que bah j'bosse toute la journée donc je démarche moins, par contre, je peux, et ça c'est le gros avantage, me concentrer uniquement, sans aucun stress et aucune pression sur des projets qui sont des projets de qualité. Et ça m'empêche pas, là j'vais p'tet partir en tournée dans 2 ans avec [*nom d'un autre artiste*], et bah j'partirai en tournée à c'moment-là. L'avantage que j'ai en faisant un métier à côté, c'est que je peux avoir le choix de, de c'que j'veux faire dans la musique, chose qui n'était plus le cas depuis qu'je suis rentré du Canada, Québec ouais. »

29 juillet 2017 – *Festival Breizh Aven* (Rosporden)

Entretien Daniel – Manutentionnaire – Fest-noz – 44 ans

Chanteur

« C'est un peu des deux en fait. C'est lourd, et c'est dur à porter parce que ça a des conséquences financières et matérielles qui sont dures à gérer au quotidien, te retrouver du jour au lendemain dans la pauvreté, parce que c'est ça hein, euh, là tu vois, j'ai perdu l'intermittence là y'a 3 mois, là j'suis au RSA à faire manutentionnaire à la criée à Loctudy hein ! Donc c'est, et tout ça pour boucler les fins de mois de façon drastique, c'est... C'est dur de c'point de vue-là effectivement, c'est dur à vivre. Pour le coup cette fois-ci le côté psychologique n'est pas si dur que ça à vivre finalement, peut-être aussi parce que j'me suis retrouvé dans une situation psychologique globale qui a fait que, finalement c'était p'tet encore la moindre des choses à supporter, c'était pas ça l'pire (rires). Donc euh, au final, j''ai pris avec pas mal de philosophie en fait. Mais en même temps, c'qui m'a aidé à le prendre avec philosophie aussi, c'est que ça m'a permis de prendre beaucoup de recul aussi sur le métier, euh, parce que par les temps qui courent c'est difficile pour tout l'monde depuis un certain nombre de temps maintenant, et que à être tout l'temps dans l'urgence de la situation, tu prends pas suffisamment le recul pour voir, analyser, en tous cas pour voir l'ensemble des choses, le recul pour voir l'ensemble du tableau. Là c'est c'que ça m'a permis d'faire, et finalement le tableau, ben il est un peu bizarre mais il est pas si moche que ça non plus. (...) »

« Matériellement, c'est compliqué à vivre, psychologiquement, pas tant que ça. (...) Ça n'a fait que renforcer ma détermination pour continuer à faire ce métier-là (...) (impact ?) Moi ça a renforcé complètement ma motivation et mon envie de faire ce métier, ça m'a pas du tout démoralisé, au contraire ! Ça n'a fait que renforcer mon envie de continuer c'métier-là, parce que c'est ça qui m'rend heureux, parce que c'est ça qu'j'aime, par contre, ça m'a permis d'mettre le doigt sur tous les défauts qu'j'avais dans ma pratique professionnelle. Tous les points sur lesquels je pêchais, qui euh, bah ces derniers -temps, m'ont, entre autres choses en tous cas, basculer dans une pratique de moins en moins, de

moins en moins régulière en fait. Donc maintenant j'ai pointé tous ces p'tits défauts sur lesquels je travaille précisément-là, donc dans le cadre de ma formation professionnelle en tous cas ça a été très bénéfique. »

« (...) Oui, histoire de renflouer un peu les caisses ! C'est juste pour le midi, c'est alimentaire, ça m'empêche pas de bosser ni le matin ni l'après-midi euh, sur mon boulot artistique, sur la promotion, des répé', des trucs comme ça, donc euh, c'est très bien comme ça. Mais pour le coup non, j'ai pas été chercher un autre métier à côté pour vivre, pour pallier aux inconvénients de, voilà. Oui oui, parce que de toutes façons je sais qu'il y a des projets sur le feu, c'est le temps de tenir le coup quoi ! Parce qu'il est hors de question que je raccroche ! »

7 novembre 2018 – café *La Petite Poésie* (Brest)

Entretien Joseph – Retraité – Rock – 69 ans

Auteur-compositeur-interprète

« Par rapport au métier de musicien tu veux dire, et de chanteur ? Non, non non, j'ai continué à, c'est mon métier, j'ai pas, je dépends pas, à la période des Assedic, qui est en train de regarder si tu vas faire ton quota dans l'année, et ça c'est encore un poids supplémentaire que tu mets sur les artistes, euh, la course au cachet quoi c'est, c'est nul, c'est nul de faire ça. Pour moi il devrait y avoir une caisse pour les intermittents, séparée, pour tous les artistes, en Belgique je crois qu'ils ont une caisse mais qui n'est pas comme ça du tout. (...) Pas simple du tout, parce que c'est difficile pour un mec comme moi qui fait que, pour un musicien qui joue par exemple dans plusieurs groupes, ça existe de plus en plus, c'est plus facile, mais pour un créateur, qui ne joue qu'avec lui-même, là ça devient plus compliqué, donc moi j'ai toujours travaillé aussi sur pas plusieurs groupes mais plusieurs, comment dirais-je, plusieurs activités au niveau de la musique, et comme je faisais aussi beaucoup d'répétitions, (...) où les heures étaient comptées moins, 8h j'crois au lieu d'12, mais ça nous permettait d'faire notre côté dans l'année. »

[à propos de l'intermittence] « Je l'ai gardée jusqu'en 82 à 2007, je pense que j'ai pas eu de trou jusqu'à 2007, après j'ai eu, j'ai eu des absences pour raison de maladie, et, ça avait pris en compte pendant les années précédentes, les années de maladie avaient compté et en 2007, j'ai même pas pris d'arrêt maladie mais j'ai été absent vachement à cause de ma santé, et donc là je l'ai perdue. Je l'ai perdue et, je pensais l'avoir récupérée quelques temps après, mais non, ils me l'ont pas redonnée, ils ont pas pris en compte plein d'trucs, parce que les lois avaient changé, enfin bon bref, les lois ont changé, si bien que j'ai pas pu, bénéficier, parce que si j'avais été jusqu'en 2009, si j'étais arrivé jusqu'en 2009, j'aurais eu la même somme jusqu'à 65 ans après, des Assedic sans justifier après de nombre d'heures. C'est-à-dire que j'me suis retrouvé sans rien, donc j'ai un peu souqué. (...) Ben j'ai continué à faire mon travail, j'ai été dans la merde, j'ai été à un moment donné, j'ai été au RSA, j'étais, minable, c'était un truc minable, j'avais un peu d'argent d'côté, qui m'a permis de tenir un certain temps, et quand j'ai pris la retraite euh, ils n'ont pas pris tout en

compte, ça c'est pour une 3ème question j'pense. (...) Non non non, moi j'ai des vignettes par exemple des années 70, tout ça, ils ont pas pris, c'est, c'est, (...) y'a eu des oublis quoi, enfin des oublis, des trucs que j'ai amené normalement, photocopié, fait parvenir, et y'a des années qui manquent, y'a des, tout c'que j'ai fait au début, on avait des vignettes de sécurité sociale, normalement c'est pris en compte. Je vais faire un recours, mais c'est tellement compliqué leur truc, c'est complètement dingue. »

7 décembre 2017 – *Café Moustache* (Brest)

Entretien Marie – Chargée des relations publiques dans un théâtre – Théâtre – 38 ans

Comédienne

« Du coup, euh, mon congé maternité, alors c'est un peu... Ça a été vraiment très très dur parce que, j'étais en, je travaillais en fait, pendant mon congé maternité, mais si tu veux à l'époque on n'était pas payés pendant les répétitions, donc pour, arranger tout l'monde et, et continuer à travailler, j'me suis mise officiellement en congé maternité, mais j'étais quand même en répétition. Donc euh, voilà, donc j'ai déclaré un congé maternité qui n'a pas été pris en compte dans le calcul de mes heures d'intermittence puisqu'Aillagon avait décidé que les congés maladies, enfin les arrêts maladie et les congés maternité n'étaient plus pris en compte. Parce qu'on avait 5,5 heures par jour de compensation en fait. Et donc, euh, y'a eu, y'a eu la réforme Aillagon, et moi du coup mon calcul d'heures ça devait être en début 2014, au premier trimestre, je sais plus trop exactement, et là on m'a annoncé que mon congé mat' compterait pas dans mes heures donc que j'avais plus d'intermittence, donc plus du tout d'indemnité chômage puisque, voilà. Donc tout s'arrête d'un coup, alors que t'es en répèt' et que, j'étais toujours en répèt', mais officieusement, si tu veux, j'avais des projets en cours, j'avais des dates de spectacles en cours, et, et t'as plus rien pour vivre, parce qu'à l'époque, les compagnies te payaient pas en répèt', t'es payé au cachet le jour de la représentation, et une misère, enfin voilà. Donc c'était extrêmement compliqué, donc là, j'ai pris un gros gros coup de massue. Tu t retrouves avec un enfant, t'as 23 ans, et euh, 'fin 24 ans, euh... Et t'as plus rien pour vivre quoi, t'as rien, zéro euro qui va rentrer à la fin du mois, les quelques cachets que tu vas te faire mais qui suffisent pas... À vivre, et du coup qui remettent en question tous les projets sur lesquels tu t'étais engagée pour la suite, parce qu'ils te permettent pas de vivre, parce que tu passes 3 mois en répèt', t'es payée pour 5 représentations, ça marchait pas quoi. »

« Donc là j'ai du trouver le plus rapidement possible du travail, un travail alimentaire, mais il fallait que je subviene à mes besoins, même si j'avais un compagnon, et qu'il gagne sa vie, mais un salaire pour 3 c'était pas envisageable, donc c'est là que ça a pris

fin, cette période d'intermittence, j'ai bossé, euh, en CAE, dans une école primaire privée, et j'étais assistante pédagogique pour une enseignante dans une classe d'intégration scolaire, Ulysse aujourd'hui. Ca m'a passionnée, c'était génial, l'institut était formidable (...) j'ai essayé de mettre à profit mon expérience pour pas trop m'ennuyer. CAE a pris fin au bout d'une année scolaire. Il a fallu trouver autre chose très vite. Entre temps, ils sont revenus sur la réforme Aillagon, et les congés maternité les arrêts maladie, mais alors moi, ça avait été fatal pour moi, je n'voulais plus, c'était terminé quoi. Et euh, du coup j'ai bossé pendant 6 mois en caisse, et après, j'ai bossé pendant un an et demi chez Gifi (...). Ça a été très très difficile. J'ai réussi quand même à maintenir le lien en continuant à animer un atelier théâtre après le travail, le soir, et puis un jour on m'a appelée pour me proposer un poste à l'asso (...) en CNE, (...) donc pas de préavis, ton employeur pouvait te licencier s'il voulait l'faire, donc j'étais très en colère après ce type de contrat, mais, réciproquement, si tu voulais partir tu pouvais l'faire de la même manière. (...) Donc quitté mon CNE et mon atelier théâtre pour aller bosser là-bas. J'ai appris mon nouveau métier sur le tas. J'y suis restée 10 ans, jusqu'en juin dernier. »

« En 2008, j'ai monté avec une copine de l'époque, les premiers ateliers théâtres, on a monté notre propre compagnie pro, en 2008, et la compagnie existe encore, moi j'me suis juste retirée en 2014, j'ai plus joué depuis 2014, donc ça fait 3 ans. Et donc là on a monté 3 spectacles, en parallèle d'un plein temps, donc pendant toutes mes vacances, voilà, et au bout d'un moment j'pouvais plus, j'arrivais plus, à passer mon temps en répèt' dès qu'j'avais des jours de congés, une semaine de vacances, j'ai fait des enfants entre temps, 'fin voilà... C'était plus envisageable, et c'est devenu, ce n'était plus une nécessité non plus pour moi d'être sur le plateau. Parce que, bah toute l'époque Leclerc, Gifi, ça a été vraiment difficile pour moi de continuer à voir mes amis, continuer à jouer, aller au théâtre, entendre parler des prochaines créations de untel, moi j'suis sur tel projet, etc., de ne plus être nulle part, d'avoir l'impression que les portes de mon monde se refermaient sur moi, enfin en me laissant à la porte quoi, ça ça a été extrêmement compliqué à vivre. Et, j'ai, voilà, d'où la nécessité de monter ma propre compagnie à côté, de continuer la création, de continuer à être sur scène, et de pouvoir vivre ces aventures-là, malgré tout. (...) Mon boulot à XXX a aussi d'été d'animer des ateliers théâtre, et pour moi c'était très difficile de transmettre, en étant, en étant pas moi-même à l'épreuve du plateau. »

Titre : Les amateurs dans le spectacle vivant : défi juridique, enjeux sociaux

Mots clés : Amateur - Professionnel – Musiques Actuelles - Théâtre

Résumé : Les pratiques en amateur dans le spectacle vivant occupent fréquemment les scènes médiatiques et juridiques depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Elles y sont traitées au regard de la concurrence économique qu'elles exercent sur les pratiques professionnelles, dans une approche qui tend à occulter les enjeux sociaux et artistiques qu'elles recouvrent pourtant. Évalué à l'aune du professionnel, l'artiste amateur éveille les soupçons d'incompétence autant que ceux de concurrence et peine à s'affranchir du référentiel binaire qui encadre nombre de pratiques culturelles : amateur *versus* professionnel. À l'heure des droits et de la diversité culturelle, ce travail s'attache à analyser l'ancrage de cette relation duelle et observe ses manifestations dans les pratiques et les représentations sociales des artistes du spectacle.

Par la conduite de cent-cinquante entretiens menés auprès d'artistes et d'intermédiaires, la thèse vise à observer les rémanences du cloisonnement amateur / professionnel dans le quotidien d'artistes impliqués dans trois scènes finistériennes : le fest-noz, le rock et le théâtre. La pertinence de ce système classificatoire, mobilisé tant par la loi que par les structures accompagnantes, sera évaluée au moyen de la théorisation ancrée, permettant le cas échéant de mettre au jour des typologies plus diversifiées rendant compte de la pluralité des manières de faire et de penser les pratiques artistiques, et sera éprouvée au moyen de recherches exploratoires et comparatives faisant valoir d'autres schémas de catégorisation, notamment par le biais d'une comparaison internationale.

Title : Amateur performers : legal challenge and social concerns

Keywords : Amateur – Professional – Popular Music – Theatre

Abstract : Amateur performers are frequently portrayed in the French cultural landscape for their negative impact on their artistic environment. From a legal and economic perspective, they are accused of triggering an uncomfortable situation for professional performers, downgrading their livelihood by installing an unfair competition over the music and acting job markets. This perspective prevents both the legal and mediatic bodies from fully catching the larger issues covered by amateurism in live performing arts, especially from a social and artistic point of view. The amateur suffers from a damaged image, systematically compared to professional performers and appears altogether as a threat and as a fraud. Following the cultural rights and cultural diversity promotion movement, this work aims to explore the roots of this conflictual connection and to document the forms it might take.

Fieldwork involves a hundred and fifty interviews conducted with artists, agents and venues, planning on observing the many ways they work and reflect upon music and theatre. The study is rooted in Brittany, France, and implies three local scenes: one aims to tackle the acting scene while the two others aim to shed light upon two ways of performing popular music, through the study of the fest-noz and rock music scenes. The relevance of the amateur *versus* professional bipolar partition as shaped by law and funding bodies will then be evaluated using the grounded theory method, allowing other subcategories to emerge in the light of artistic pluralism. It will then be assessed through a combination of exploratory and comparative research work, demonstrating that other classificatory frames might prove useful.