

Jean-Yves Pidoux • Donatella Morigi • Olivier Moeschler

# Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration

Formation et emploi dans les professions  
artistiques du spectacle

NFPNR 43

Nationales Forschungsprogramm **Bildung und Beschäftigung**  
Programme national de recherche **Formation et emploi**  
National Research Programme **Education and occupation**

Synthesis

21

## Impressum

Bern / Aarau, 2004

Herausgeber

Leitungsgruppe des NFP 43 in Zusammenarbeit mit dem  
Forum Bildung und Beschäftigung und der  
Schweizerischen Koordinationsstelle für Bildungsforschung (SKBF)

Editeurs

Direction du programme PNR 43 en collaboration avec le  
Forum Formation et emploi et le  
Centre suisse de coordination pour la recherche en éducation (CSRE)

© Schweizerischer Nationalfonds / Fonds national suisse

ISBN 3-908117-89-5

Redaktion / Rédaction: Catherine Nicaud Sierro, Franz Horváth

Übersetzung / Traduction: Valérie Périllard

Layout / Mise en page: liberA, Basel

Satz / Composition: SKBF / CSRE

Druck / Imprimerie: Albdruck, Aarau

Sekretariat und Bestellungen / Secrétariat et commandes

Schweizerischer Nationalfonds / Fonds national suisse

Dr. Christian Mottas

Wildhainweg 20

CH-3001 Bern

[cmottas@snf.ch](mailto:cmottas@snf.ch)

Download via Internet

<http://www.nfo43.unibe.ch>

Forum Bildung und Beschäftigung / Forum Formation et emploi

Prof. Dr. Karl Weber / Franz Horváth

Universität Bern, Koordinationsstelle für Weiterbildung

Falkenplatz 16

CH-3012 Bern

[franz.horvath@kwb.unibe.ch](mailto:franz.horvath@kwb.unibe.ch)

SKBF / CSRE

Entfelderstrasse 61

CH-5000 Aarau

Jean-Yves Pidoux • Donatella Morigi • Olivier Moeschler

# Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration

Formation et emploi dans les professions  
artistiques du spectacle

**NFPNR 43**

Nationales Forschungsprogramm **Bildung und Beschäftigung**  
Programme national de recherche **Formation et emploi**  
National Research Programme **Education and occupation**

**Synthesis**

**21**



## Table des matières

	<b>Résumé</b>	<b>7</b>
	<b>Zusammenfassung</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>Préambule: trois croquis</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>L'intermittence comme modèle d'emploi?</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>La scène de la recherche</b>	<b>14</b>
<b>4</b>	<b>Formations et débouchés</b>	<b>16</b>
<b>5</b>	<b>Quelques modèles d'insertion professionnelle</b>	<b>18</b>
<b>6</b>	<b>Modalités de l'intégration professionnelle</b>	<b>21</b>
<b>7</b>	<b>Le cœur à l'ouvrage, le cœur de l'ouvrage</b>	<b>26</b>
<b>8</b>	<b>La réussite et ses modes</b>	<b>31</b>
<b>9</b>	<b>Conclusions, recommandations et doutes</b>	<b>37</b>
	<b>Bibliographie</b>	<b>40</b>
	<b>Contact</b>	<b>40</b>



## Résumé

La recherche présentée ici part de l'hypothèse que la situation professionnelle des musiciens et des comédiens est révélatrice d'une nouvelle structure du marché du travail.

Dans un premier temps, Jean-Yves Pidoux, Donatella Morigi et Olivier Moeschler examinent la relation entre formation et emploi dans ces métiers artistiques. Ils étudient les possibilités d'insertion professionnelle. Un diplômé n'aura pas les mêmes chances d'entamer une carrière s'il sort d'une école privée ou d'un Conservatoire de musique ou de théâtre. Les institutions les plus légitimes assurent une bien meilleure intégration professionnelle de départ. De plus, la constitution de réseaux est décisive: l'appartenance à des troupes, à des ensembles est déterminante pour survivre dans le métier. Cette survie dépend aussi du genre: tant en musique qu'en théâtre, les femmes sont désavantagées. Alors qu'elles sont deux fois plus nombreuses, moins de la moitié des rôles dramatiques leur est réservée; quant aux ensembles musicaux, ils sont en majorité masculins.

Dans un deuxième temps, la recherche mesure la répartition des activités des artistes. Les chiffres montrent que les apparitions publiques des musiciens ou des comédiens occupent un dixième de leur temps de travail. D'où la nécessité d'étudier leurs autres activités: répétitions, enseignement, activités lucratives accessoires, recherche de travail, etc. D'où aussi la question cruciale: qui assure les revenus des artistes interprètes au moment où ceux-ci n'apparaissent pas en public, mais préparent ces apparitions? L'étude présente les solutions qui sont pratiquées: elles font intervenir les employeurs, les assurances sociales ou, plus souvent, pèsent sur les salariés eux-mêmes.

L'exercice d'une profession artistique est ardu. Même si des différences subsistent entre musiciens et comédiens, leur situation est similaire en ce qu'ils doivent jongler d'une activité à l'autre, qu'ils perçoivent des revenus irréguliers ou minimes et qu'ils sont pourtant occupés à temps plein.

Les artistes interprètes hiérarchisent volontiers entre activités «vraiment» et «pas vraiment» artistiques. Mais leur pratique ne correspond ni à cette opposition, ni

à l'idéal d'un créateur libéré des contingences. Le poids du travail à effectuer pour trouver du travail, auquel s'ajoutent la flexibilité exigée et le fait que les artistes sont leur propre «produit», emmènent loin de l'image romantique de l'artiste.

Finalement, les auteurs proposent quelques pistes pour l'avenir de ces métiers où règnent intermittence et précarité. Les artistes modernes sont des salariés dont la situation d'emploi est particulièrement éprouvante. Les responsables de formation devraient mieux préparer les interprètes à des lendemains parfois rebutants. Les conditions-cadres de l'emploi artistique devraient aussi mieux protéger les professionnels certifiés: les comédiens dans les longs moments où ils ne sont pas engagés, les musiciens dans leur parcours de salariés fragmentaires. Et la généralisation de cette situation d'emploi à l'ensemble de la main-d'œuvre semble porteuse de plus de tensions que de promesses.



## Zusammenfassung

Die hier vorgestellte Untersuchung geht von der Hypothese aus, dass die berufliche Situation von Musikern und Schauspielern neue Strukturen des Arbeitsmarkts beispielhaft aufzeigt.

Zuerst widmen sich Jean-Yves Pidoux, Donatella Morigi und Olivier Moeschler der Beziehung zwischen Bildung und Beschäftigung in den genannten Künstlerberufen. Sie untersuchen die Möglichkeiten des beruflichen Einstiegs. Je nachdem, ob jemand sein Diplom an einer Privatschule oder an einem Musik- oder Theaterkonservatorium erworben hat, unterscheiden sich seine Aussichten auf eine Karriere. Die Institutionen, die offiziell am meisten Anerkennung geniessen, garantieren einen viel besseren Einstieg ins Berufsleben. Entscheidend ist zudem der Aufbau von Netzen: Man sollte einer Truppe oder einem Ensemble angehören, wenn man in diesen Berufen überleben will. Das Überleben hängt auch vom Geschlecht ab: Frauen werden sowohl in der Musik wie auch im Theater benachteiligt. Obwohl es zweimal mehr Schauspielerinnen als Schauspieler gibt, fällt weniger als die Hälfte der Rollen auf sie; was die Musikensembles betrifft, sind sie vorwiegend männlich.

In einem zweiten Schritt misst die Untersuchung, wie die Aktivitäten der Künstler zeitlich verteilt sind. Die öffentlichen Auftritte der Musiker oder Schauspieler machen zehn Prozent ihrer Arbeitszeit aus. Daher ist es notwendig, ihre sonstigen Beschäftigungsfelder zu untersuchen: Proben, Unterricht, zusätzliche bezahlte Aktivitäten, Arbeitssuche usw. Die entscheidende Frage lautet: Wer sichert das Einkommen der Interpreten, wenn sie nicht vor Publikum auftreten, sondern dafür proben? Die Studie zeigt, wie es in der Praxis läuft. Teilweise springen Arbeitgeber oder Sozialversicherungen ein, öfter aber lastet das Risiko voll auf den Arbeitnehmern.

Einen künstlerischen Beruf auszuüben ist schwierig. Auch wenn Unterschiede zwischen Musikern und Schauspielern bestehen, befinden sie sich in einer ähnlichen Situation. Beide müssen zwischen den verschiedenen Aktivitäten jonglieren und unregelmässige oder tiefe Einkommen in Kauf nehmen, obwohl sie Vollzeit beschäftigt sind.

Die Interpreten-Künstler stellen gerne «wirklich» und «nicht wirklich» künstlerische Tätigkeiten gegenüber. Doch in der Praxis spielt dieser Gegensatz keine Rolle und auch nicht das Ideal des zwanglosen kreativen Schöpfers. Der Aufwand, um Arbeit zu finden, die geforderte Flexibilität und der Verkauf des Künstlers als sein eigenes «Produkt» – alles weist auf eine Realität, die weit weg vom romantischen Künstlerbild liegt.

Zum Schluss machen die Autoren Vorschläge im Hinblick auf die Zukunft. Da der Künstlerberuf von Unterbrüchen und einer prekären Beschäftigungssituation geprägt werde, sollte der moderne Künstler auf diese Schwierigkeiten vorbereitet werden. Die Ausbilder müssten die Interpreten besser auf die Zukunft einstellen, eine Zukunft, in der sie nicht immer willkommen geheißen werden. Ebenfalls sollten die Rahmenbedingungen für die Beschäftigung der diplomierten Künstler verbessert werden: bei den Schauspielern während der langen Perioden ohne Engagements, bei den Musikern zwischen den punktuellen Auftrittsmöglichkeiten. Es wäre zudem nicht sehr viel versprechend, wenn die Beschäftigungsverhältnisse in der Kunst sich auf die Gesamtheit der Arbeitskräfte ausbreiten würden, vielmehr wären mehr Spannungen zu erwarten.

## Préambule: trois croquis

Premier croquis: dans «Le Goût des Autres», film français récent, un personnage de comédienne sans travail pose une devinette: «Tu sais ce que c'est qu'une actrice de 40 ans au chômage?» La réponse est: «Un pléonasme». Double ironie: celle du personnage d'actrice sans travail qui moque sa propre situation; et celle qui veut qu'un tel rôle doive bel et bien être joué par une actrice au travail.

### «Oui à la grève, la mort dans l'âme»

Deuxième croquis: la vie culturelle française a été ébranlée en été 2003. Une modification du régime des assurances sociales qui concerne les «intermittents du spectacle» ayant été envisagée, un mouvement de grève a mené à l'annulation de nombreux événements artistiques. Se sont ensuivis des débats passionnés, dans les milieux politiques et parmi les artistes concernés – ces derniers évoquant souvent le tourment qu'a été pour eux la décision de renoncer à exercer leur métier pour défendre les conditions d'exercice de celui-ci.

Le mouvement témoigne des conditions particulières d'emploi et de non-emploi des artistes interprètes (comédiens, musiciens), mais aussi de ceux qui rendent possible cette création, sur la scène comme dans les studios de télévision et de cinéma (techniciens, en nombre croissant). Le conflit entre partenaires sociaux est, entre autres, lié à un enjeu: qui assure les revenus des artistes interprètes au moment où ceux-ci n'apparaissent pas en public, mais préparent ces apparitions? En Suisse romande ou en France, outre les subventions aux institutions et aux projets, les allocations de chômage servent en effet partiellement à soutenir les répétitions des spectacles de théâtre. Or les milieux patronaux soutiennent que la collectivité n'a pas à financer la culture via d'autres lignes budgétaires que celles expressément prévues à cet effet. À l'inverse, les artistes et leurs représentants soulignent que cette manière de faire permet de répartir équitablement l'effort public en faveur des arts, et que les périodes de «chômage actif» des interprètes assurent une continuité dans un métier où les emplois sont, eux, discontinus.

## Pour l'art ou pour l'emploi?

Troisième croquis: deux appréciations divergentes de l'enseignement professionnel dans les Conservatoires de musique sont parues simultanément en Suisse romande. Un pianiste, s'exprimant dans un quotidien en avant-première d'un concert (24 Heures, 18 février 2004), a critiqué les études musicales, inaptes à préparer une carrière: «L'enseignement se limite à l'interprétation des œuvres, mais on n'apprend ni à composer un programme, ni comment vendre ses compétences. Il faut dès lors compter sur la chance et le flair.»

Parmi les professionnels que nous avons rencontrés et interrogés, la critique est récurrente. Certains vont jusqu'à reprocher au Conservatoire une trop grande qualité, inappropriée à la survie sur le marché: selon une jeune comédienne, «le Conservatoire a permis un travail de qualité et l'entrée dans le milieu correspond à un compromis qui doit nous pousser à accepter certains engagements de moindre qualité». Un musicien pose un diagnostic sévère à la fois pour les institutions de formation et pour la corporation: «Il y a chez les musiciens classiques une absence totale de lucidité sur leur travail, sur leur condition: tous rêvent d'être solistes, leurs profs les poussent dans cette impression, alors qu'en réalité la grande majorité sera musicien d'orchestre ou enseignant! [...] Les Conservatoires en Suisse, pour cela, c'est le rêve total. Il y a cette idée du jeune musicien romantique très doué, et pas l'idée que la musique c'est un marché, un travail, avec des syndicats, etc.»

Or, les Conservatoires affirment être au fait du problème, et le traiter efficacement. Une de leurs publications présentait, au moment où le pianiste cité critiquait la formation reçue, un constat analogue, mais assorti de l'évocation des moyens que l'institution met en place pour y remédier: «Tout jeune musicien, qui souhaite faire sa vie à l'orchestre, sera confronté aux conditions difficiles du concours d'orchestre. Une formation poussée vise à développer l'expérience du métier et propose un entraînement aux concours» (Nuances, Conservatoire de Lausanne, no 16, février 2004).

Le moins que l'on puisse dire est qu'il y a divergence d'interprétation, et peut-être évolution dans les conceptions liées à la formation des artistes.

## L'intermittence comme modèle d'emploi?

Nous allons nous intéresser aux professions des arts de la scène (théâtre et musique). Nous le ferons en étudiant la relation entre formation et emploi, mais aussi la structure de production des œuvres, la diversification des sources de revenu, l'intégration professionnelle et la capacité de durer dans des métiers où règnent l'intermittence, la fragmentation et la précarité.

Quelques informations pour clarifier la situation juridique en Suisse. Révisée, la Loi fédérale du 25 juin 1982 sur l'assurance-chômage obligatoire et l'indemnité en cas d'insolvabilité reconnaît «des professions où les changements d'employeurs ou les contrats de durée limitée sont usuels» (Recueil systématique du droit fédéral 2003, art. 13, alinéa 4). Une ordonnance précise les professions concernées (art. 8 de l'Ordonnance du 31 août 1983 sur l'assurance-chômage, état au 30 septembre 2003): musiciens, acteurs, artistes, techniciens du film, journalistes et collaborateurs artistiques de radio, télévision et cinéma.

Cette reconnaissance d'un statut particulier a pour conséquence que la période de cotisation, dans ces professions, compte double pendant les 30 premiers jours du contrat, ce qui facilite l'accession aux 12 mois de cotisation nécessaires à l'ouverture d'un «délai-cadre» de deux ans. Mais ces concessions à la particularité de tels emplois sont contredites par d'autres dispositions, dont celle qui considère comme salaire mensuel la somme des cachets touchés durant un mois (avec le risque que des revenus acquis pendant un mois creux servent de base de calcul pour la détermination du revenu assuré), ou celle qui conduit les caisses de chômage à ne prendre en considération que les jours ouvrables travaillés – or, puisque les spectacles ou les concerts sont donnés pendant les loisirs de la population, cela conduit à négliger une part du temps effectivement travaillé par les artistes interprètes. À titre indicatif, pour la plus grande partie des personnes que nous avons interrogées, une bonne moitié des heures de travail est effectuée en horaire atypique: le soir et le week-end.

Le problème est important par la quantité (démessurée, au regard des capacités d'absorption du marché du travail) de jeunes gens qui souhaitent tenter leur chance dans ces arts: ceux-ci aimantent les vocations alors que les réussites y sont statistiquement improbables. Mais le thème de l'intermittence est aussi instructif

en ce que cette structure d'emploi pourrait se répandre au-delà des mondes de l'art. C'est ce qu'envisagent les auteurs pour qui ces métiers présentent un caractère stratégique: «Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes, l'amplitude des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emploi.»

C'est, poursuit l'auteur, «dans les paradoxes du travail artistique que se révèlent quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes: fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires» (Menger 2002, p. 8–9). Nous allons décrire l'existence et les trajectoires des artistes en formation et en exercice, illustrant ainsi ce que P.-M. Menger (id., p. 68) nomme une «ironie»: «Les arts qui, depuis deux siècles, ont cultivé une opposition farouche à la toute-puissance du marché, apparaissent comme des précurseurs dans l'expérimentation de la flexibilité, voire de l'hyperflexibilité». Cela permet d'ouvrir sur les conditions d'emploi de maints autres salariés, soumis aux horaires atypiques ou au travail sur appel. Qu'en sera-t-il à l'avenir de leurs conditions d'assurance contre le chômage ou de prévoyance professionnelle, tant il est vrai que les dispositifs légaux et les conventions passées entre partenaires sociaux conservent la référence au modèle de l'emploi en continu et à plein temps?

### 3

## La scène de la recherche

À la base de notre recherche, nous avons donc retenu l'hypothèse que la situation des comédiens et des musiciens est révélatrice d'une nouvelle configuration du marché du travail. Mais c'est à une analyse interne de ces métiers que nous avons procédé, en nous penchant sur les conditions d'apprentissage du métier et

d'accès à l'emploi, telles qu'elles règnent dans le monde du théâtre et dans celui de la musique.

Nous avons interrogé 112 interprètes, soit en formation soit en exercice. Parmi les étudiantes et étudiants, nous avons choisi des personnes achevant leur cursus, pour que nous puissions nous entretenir avec elles à la fin de leurs études, puis un an plus tard, après leur entrée sur le marché du travail artistique (un grand nombre de professionnels chevronnés considèrent comme cruciale l'année qui suit la fin de la formation). Nous les avons équitablement répartis entre musique et théâtre, entre hommes et femmes, entre Suisse romande et alémanique. Cet échantillon n'est donc pas représentatif, mais il permet de dessiner des situations caractéristiques. En outre, nous avons demandé à nos informateurs de remplir un agenda où ils ont répertorié leurs activités et leurs prises de contacts (une quarantaine d'entre eux se sont pliés à cet exercice très astreignant). Ces données nous permettront d'aborder l'image du métier et de l'art, la relation (ou le contraste) entre formation et emploi, ainsi que la répartition des activités artistiques et/ou alimentaires.

Nos informateurs sont soit au tout début de leur intégration professionnelle, soit dans une situation qui, éventuellement peu riante, les a toutefois vus se maintenir dans le «monde de l'art» (Becker 1988). Or, nombreux sont celles et ceux qui ont insisté, surtout parmi les comédiens, sur le fait qu'une minorité de leur classe de Conservatoire (les estimations oscillent entre un cinquième et un tiers) travaille régulièrement dans le métier; les sociologues qui ont étudié la question (cf. surtout Paradeise 1998) sont souvent plus pessimistes. Soulignons donc ce biais important: le groupe de nos interlocuteurs exclut par principe celles et ceux qui ont renoncé ou ont été exclus de ce «monde».

Nous avons comparé comédiens et musiciens: d'une part, ces professions présentent des similitudes en termes esthétiques (métiers de la scène, exercés collectivement) et en termes de formation (la reconnaissance de la compétence professionnelle passe par une école supérieure, un Conservatoire, mais elle peut aussi passer par des établissements privés). D'autre part des accents différents y sont mis sur la maîtrise technique d'un instrument ou sur le fait qu'à l'inverse, l'interprète est à la fois l'instrumentiste et l'instrument.

De plus, les «destins professionnels» peuvent être contrastés et associés dans ces deux arts. Pour les intermittents du théâtre, les engagements durent quelques semaines ou quelques mois et sont ponctués de périodes de non-emploi. S'ils ne sont pas salariés régulièrement dans des orchestres, les musiciens, eux, enchevêtrent les modalités d'emploi: en même temps qu'ils enseignent dans des Conservatoires ou à des élèves privés, ils peuvent obtenir des engagements ponctuels, à l'occasion de concerts en vue desquels ils travaillent chez eux, puis lors de répétitions bien moins nombreuses qu'au théâtre. Cet emmêlement permanent des types d'emploi et des sources de revenu fait d'eux des «fragmentaires» plutôt que des «intermittents».

D'autres différences caractérisent le sort des hommes et celui des femmes, tant il est vrai que les ensembles sont majoritairement masculins, en jazz comme en musique classique. Quant au domaine théâtral, on y relève souvent la contradiction qui veut que les femmes sont environ deux fois plus nombreuses, alors que moins de la moitié des rôles offerts par le répertoire classique et traditionnel leur sont destinés.

Enfin, les régions suisses offrent, pour ce qui est des régimes d'emploi, des caractéristiques très contrastées.

## 4

### Formations et débouchés

Les diplômes des Conservatoires de musique classique et de jazz sont assez comparables les uns avec les autres, et si des établissements sont manifestement plus prestigieux, ils forment à eux tous une sorte de cartel pour l'attribution de titres ouvrant à l'activité professionnelle. Les exigences instrumentales rendent peu praticables les voies alternatives d'accès au métier.

En revanche, entre un Conservatoire de théâtre intégré dans le système des Hautes écoles et une école privée où les étudiant-e-s s'adonnent à «l'auto-formation» (c'est-à-dire travaillent entre eux faute d'enseignants), il y a de significatives dif-



férences de légitimité et de cursus. Les secondes ne garantissent à peu près rien, tandis que le premier peut conduire directement à un emploi prestigieux: en Suisse alémanique, la fin des études théâtrales dans un Conservatoire débouche sur des auditions auxquelles assistent des directeurs de théâtres institutionnalisés, qui engagent, en Suisse ou en Allemagne, les éléments les plus prometteurs. De tels engagements garantissent un emploi peu précaire et peu intermittent, comme l'illustre le cas de ce comédien alémanique frais émoulu d'un Conservatoire, employé dans un seul théâtre: salarié mensualisé, il y passe 99% de son temps de travail – le pour-cent restant étant consacré au tournage d'une publicité et à un stage d'expression donné aux cadres d'une grande entreprise.

Tableau 1: Agenda mensuel de 048, jeune comédien, Suisse alémanique (activités, en heures)

	Théâtre in	Autres		Théâtre in	Autres
avril 01	167,0	0,0	nov. 01	169,0	0,0
mai 01	227,5	0,0	déc. 01	139,0	0,0
juin 01	57,0	12,0	jan. 02	123,0	0,0
juil. 01	0,0	0,0	fév. 02	116,5	0,0
août 01	182,5	14,0	mars 02	183,5	0,0
sept. 01	173,5	0,0	avril 02	180,5	0,0
oct. 01	217,0	0,0	mai 02	184,0	2,0
			<b>Total</b>	2120,0	28,0
				99%	1%

Cet emploi du temps illustre l'existence d'une véritable aristocratie de la scène – qui a pu aussi être considérée comme une «bureaucratie artistique», les grands Stadttheater employant parfois des dizaines de comédiens mensualisés.

Cette structure de production va sans doute disparaître à terme: «l'armée de réserve» interne à la troupe correspond à une esthétique obsolète, où valait la règle des «emplois», des personnages caractérisés, qui permettait que les pièces soient jouées par des équipes permanentes.

D'ailleurs les jeunes interprètes mensualisés doivent endurer une «deuxième entrée» dans la profession, s'ils ne sont pas réengagés après leur premier contrat (de nouveaux entrants bon marché et talentueux viennent les supplanter).

Une partie des comédiens alémaniques est ainsi titularisée à l'année et bénéficie de conditions de travail similaires à celles des musiciens d'orchestre. Pour tous les autres la nécessité de se vendre et de faire, projet après projet, la démonstration incessante de leur employabilité, est la règle. Ce sont ces autres trajectoires que nous allons examiner.

## 5

---

### **Quelques modèles d'insertion professionnelle**

La survie professionnelle de la majorité des artistes interprètes passe par des agendas éclatés et des revenus irréguliers ou minimes: contrats, cachets et cachetons, élèves privés, doublages, publicités, enregistrements radio, compagnies ou petits ensembles musicaux éphémères, périodes non rémunérées (éventuellement couvertes par des allocations de chômage).

L'agenda d'une jeune musicienne classique montre comment parvenir à s'en sortir – moyennant de la chance, un notable esprit d'initiative, une forte capacité d'organisation. Elle voue presque les deux tiers de son temps à la musique à laquelle elle a été formée; elle y adjoint une part de diversification (autres genres musicaux, accompagnement de spectacles) et de l'enseignement pour un cinquième de son temps. Elle commence à pouvoir sélectionner les engagements dont elle veut ou non, et fournir à des collègues des remplacements lorsqu'elle est empêchée, ce qui atteste de la constitution d'un réseau d'instrumentistes liés par des obligations réciproques.

Tableau 2: Agenda mensuel de 008, jeune musicienne, Suisse romande (activités, en heures)

	Formation	Musique classique	Musique autre	Enseignement	Total
fév. 01	30,5	81,0	14,0	19,5	145,0
mars 01	32,0	113,0	8,5	37,5	191,0
avril 01	31,5	124,5	7,5	27,0	190,5
mai 01	34,5	117,0	25,0	34,5	211,0
juin 01	4,5	62,0	12,5	34,0	113,0
juil. 01	0,0	41,5	10,0	5,5	57,0
août 01	0,0	72,5	8,0	2,0	82,5
sept. 01	0,0	80,5	33,0	21,5	135,0
oct. 01	0,0	41,0	52,5	35,5	129,0
nov. 01	12,5	108,0	49,0	29,5	199,0
déc. 01	5,0	66,5	0,0	28,0	99,5
jan. 02	3,0	106,5	9,5	37,5	156,5
fév. 02	0,0	67,5	9,5	24,5	101,5
mars 02	0,0	108,5	14,0	37,0	159,5
avril 02	0,0	77,5	0,0	20,0	97,5
Total	153,5	1267,5	253,0	393,5	2067,5
	7%	61%	12%	19%	100%

A contrario, le répertoire d'activités d'un comédien issu d'une école privée de théâtre illustre la difficulté à entrer dans la profession proprement dite. Etudiant, il a subvenu à ses besoins grâce à un travail alimentaire; il s'est lancé ensuite dans des animations du genre «repas spectacles». Il ne parvient que ponctuellement à se sortir de ce créneau et à entrer dans le monde de la production théâtrale «off».

Tableau 3: Agenda mensuel de 001, jeune comédien, Suisse romande (activités, en heures)

	Formation de base	Formation continue	Théâtre off	Animation	Cinéma	Secteurs externes	Total
jan. 01	85,0	0,0	0,0	0,0	10,0	81,0	176,0
fév. 01	70,5	0,0	0,0	0,0	7,5	63,0	141,0
mars 01	141,0	0,0	0,0	0,0	1,5	72,0	214,5
avril 01	53,0	0,0	2,0	0,0	13,5	83,5	152,0
mai 01	111,5	0,0	1,0	0,0	2,5	111,0	226,0
juin 01	114,5	0,0	12,0	0,0	10,0	82,5	219,0
juil. 01	0,0	0,0	4,0	0,0	0,0	65,0	69,0
août 01	0,0	0,0	23,0	13,5	0,0	0,0	36,5
sept. 01	0,0	0,0	12,0	85,0	0,0	0,0	97,0
oct. 01	0,0	0,0	2,0	9,5	0,0	77,5	89,0
nov. 01	0,0	0,0	27,0	290,5	1,5	0,0	119,0
déc. 01	0,0	0,0	39,5	48,5	20,5	4,0	112,5
jan. 02	0,0	0,0	68,0	0,0	0,0	0,0	68,0
fév. 02	0,0	0,0	37,0	53,5	33,0	0,0	123,5
mars 02	0,0	0,0	45,0	67,5	0,0	0,0	112,5
avril 02	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
mai 02	0,0	0,0	3,5	119,0	0,0	0,0	122,5
juin 02	0,0	42,0	14,0	109,0	0,0	0,0	165,0
Total	575,5	42,0	290,0	596,0	100,0	639,5	2243,0
	26%	2%	13%	27%	4%	29%	100%

Les interprètes romands sont vite renseignés sur leurs droits de salariés intermittents: lors du premier entretien le comédien ci-dessus n'entrevoit guère d'utilité aux dispositifs d'assurance sociale; au second, il s'était mis au courant et inscrit au syndicat. Ils apprennent aussi que les allocations de l'assurance-chômage ne signifient pas leur exclusion momentanée de l'exercice du métier, puisqu'elles servent non seulement de «soudure» entre deux engagements, mais permettent de préparer l'engagement suivant, voire de commencer une période de répétitions sans charger le budget de la production.

De nouveaux accords entre partenaires sociaux tendent à reconnaître ce fait, et à faire partager les charges salariales des comédiens entre assurances sociales, collectivités publiques et compagnies théâtrales productrices. Un «fonds pour les professionnels du spectacle» a en effet été créé, d'abord en ville de Genève puis conjointement entre les cantons de Genève et de Vaud. Alimenté par les caisses de chômage et par les collectivités publiques, il est conçu comme une aide aux professionnels du spectacle et de l'audiovisuel qui, bien que cotisant à l'assurance-chômage, ne parviennent pas à satisfaire aux exigences légales d'indemnisation. Le principe retenu est le versement d'une subvention à l'employeur qui engage un professionnel pour un mois au moins.

Au contraire, pour maints interprètes alémaniques, le recours à l'assurance-chômage apparaît comme un compromis et une défaite (plusieurs répètent à l'envi que, plutôt que de solliciter une telle aide, ils préféreraient aller faire la plonge ou le service dans un restaurant – ce qui d'ailleurs s'avère un mauvais calcul pour se maintenir dans la profession).

Les musiciens sont dans une autre situation encore: le fait qu'ils cumulent souvent plusieurs petits emplois a pour effet qu'ils ne sont pas en mesure de remplir les conditions d'octroi des prestations de chômage en cas de perte de l'un d'entre eux. On assiste là à un curieux retournement historique: les syndicats des musiciens, actifs depuis des décennies, ont réussi à faire reconnaître la situation des musiciens d'orchestre. En revanche, les musiciens employés désormais comme des intermittents bénéficient de conditions-cadres plus défavorables que celles faites aux gens de théâtre, dont les organes représentatifs sont pourtant moins bien établis.

## **6**

### **Modalités de l'intégration professionnelle**

#### **Réseaux, tribus, passeurs**

L'accès à la profession et le maintien en son sein passe par la nécessité d'appartenir à des réseaux. Nos interlocuteurs non mensualisés décrivent les innombrables projets menés avec des collègues, des troupes, des petits ensembles dont l'ambition est de percer collectivement.

On décèlera aussi une forte importance de la socialisation précoce aux réseaux qui configurent le monde de l'art: parmi nos informateurs, la reproduction sociale est forte, en particulier dans le domaine de la musique classique. A une ou deux exceptions près, au moins un des parents des étudiant-e-s que nous avons contactés a un rapport avec la pratique musicale, ou en tout cas avec le monde de la culture.

A contrario les «nouveaux entrants» y sont moins à l'aise, ce dont pourrait témoigner le fait qu'on les trouve plus souvent parmi les musiciens de jazz et parmi ceux qui jouent d'instruments moins prestigieux comme les cuivres (pour une discussion détaillée de la légitimité contrastée des instruments et des instrumentistes, cf. Lehmann 2002, Willener 1997 – on reverra aussi «Prova d'Orchestra» de Fellini). En théâtre, les «héritiers» sont aussi plus rares dans les filières dites mineures, comme la «pédagogie théâtrale» en Suisse alémanique ou les écoles de théâtres privées des deux côtés de la Sarine.

En outre, les conjoints sont souvent des partenaires artistiques. La conjugalité ou le concubinat sont un moyen très constant d'intégration. Si ces alliances conjugales préparent à la constitution de petites tribus, comme cela semble assez souvent le cas au théâtre, celles-ci s'avèrent à terme constituer un frein à l'extension du réseau de sociabilité professionnelle. En revanche, la conjonction matrimoniale de deux réseaux différents mais pas trop éloignés (en termes d'instruments de musique ou par exemple d'appartenance au théâtre indépendant et à la création chorégraphique) permet la diversification et la complémentarité des réseaux. Ainsi, une jeune flûtiste peut profiter de l'expérience accumulée par son ami, self-made-man de la musique ancienne; une comédienne se prévaut de son copain, familier du cinéma: «Il m'a fait connaître beaucoup de monde dans le milieu de réalisateurs de cinéma que je ne connaissais pas du tout avant.»

Enfin, les professeurs sont essentiels dans la constitution des réseaux professionnels. Le professeur est souvent décrit comme un «Türöffner» tant en matière artistique que sociale: «Si tu as un bon prof et que tu joues bien, tu auras à travers lui des engagements, des contrats de disques, etc.». À noter que cette manière de concevoir le maître comme une ressource individuelle, comme un modèle et un tremplin entrepreneurial, est plus fréquente non seulement en musique qu'en théâtre, mais aussi en Suisse alémanique qu'en Suisse romande.

Il arrive aussi que le maître soit considéré comme pernicieux. Mais c'est en général sur le mode de la rumeur, et qui concerne un autrui peu défini: ainsi une jeune musicienne classique affirme, en une formule pleine de sous-entendus: «il suffit de tomber sur un maître qui vous casse et ... je connais plusieurs personnes cassées».

Au final, nous retrouvons des résultats classiques, s'agissant de l'utilité de ces réseaux en termes d'intégration: l'affiliation exclusive à des réseaux de proximité est moins efficace pour la survie professionnelle que l'appartenance lâche à des réseaux superficiels mais étendus. Ce sont pourtant les premiers qui prédominent dans les débuts de carrière. L'insertion progressive dans les seconds révèle l'importance du travail à effectuer pour trouver du travail, et la nécessité de maintenir une attitude de vigilance et de sociabilité constantes – en tension avec l'image romantique de l'artiste farouche.

## **Le hasard et le destin**

Et puis il y a les impondérables, plus ou moins provoqués, plus ou moins saisis au vol – ce que la mythologie professionnelle définit comme «le talent d'avoir du talent»: ouvertures parfois infimes dues aux rencontres, à un talent spécifique ou à une physionomie particulière.

Le caractère aléatoire de la survie professionnelle conduit bien sûr au «double registre de valeurs»: être présenté à quelqu'un d'important par un ami est un gage de solidarité et de fidélité, voir autrui bénéficier de telles facilités est une preuve de la corruption du milieu. Ces deux interprétations sont tout aussi (ou tout aussi peu) valides l'une que l'autre. Elles montrent surtout combien la réussite est contingente, dans un marché du travail où il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus. Une telle situation ne peut que susciter de l'amertume, comme chez ce comédien expérimenté: «Il y a des barrières, le marché n'est pas ouvert, quand on sollicite, on n'est pas reçu de la même façon que quand on est introduit par quelqu'un, on peut entrer par une petite ou par une grande porte, c'est ce qui se passe en permanence dans cette profession. [...] Ce n'est pas correct.»

Après coup, le mélange entre chance et opiniâtreté est souvent configuré en destin. «Personne ne vous apprendra à être un acteur. C'est une recherche personnelle, à mon avis on vient tous sur cette terre avec des facilités, encore faut-il les trouver, on a un réseau familial qui peut les favoriser, mais moi j'ai eu la chance de

trouver. Quand j'étais môme, ma mère me racontait que je me déguisais. Je ne crois pas que c'est gratuit, si on gratte, il y a des sources qui peuvent être très lointaines. [...] Ma copine m'a emmené au théâtre de X et c'est là que j'ai eu une espèce de flash, que je me suis dit 'tiens ça doit être sympa de raconter des histoires aux gens' et que j'ai commencé à suivre des cours» (comédien chevronné).

## **Le travail de la recherche de travail**

Les agendas des comédiens et des musiciens montrent comment s'enchevêtrent préparation technique et prospection incessante. Le travail de contact est intense, nécessite de très nombreux échanges avec des collègues, des connaissances. Ces échanges débouchent sur des demandes d'emploi considérablement plus nombreuses que les contrats obtenus et que les situations inverses où c'est la personne qui est sollicitée. La proportion entre offres et demandes d'emploi est moins déséquilibrée en musique qu'en théâtre: les événements à mettre sur pied y sont plus nombreux, nécessitent moins de répétitions en commun et débouchent sur un revenu beaucoup plus ponctuel.

Dans le travail quasi-permanent de recherche d'un emploi, une énergie considérable est investie. Cette compétence et cette dépense doivent s'apprendre, comme l'affirme un informateur chevronné: «Les contacts, ça rebute pas mal de jeunes comédiens qui ne savent pas le faire ou ont peur de le faire. Il ne faut pas rester à côté de son téléphone, il faut bouger, faire des stages, rencontrer des gens, aller voir des spectacles. Ce n'est pas de la 'lèche', c'est simplement se faire connaître, aller se présenter, dire ce qu'on fait, inviter des gens».

Les artistes de la scène condensent toutes les fonctions d'une entreprise: ils sont leur propre employé, leur propre produit, leur équipe de recherche et de développement, de marketing. Pour utiliser un concept de Becker: ils sont leur propre «personnel de renfort». Cela peut avoir pour résultat paradoxal que les personnes sachant se vendre et travaillant régulièrement ne sont pas nécessairement les meilleurs interprètes – ou que d'excellents interprètes, incapables de faire valoir leurs attraits, travaillent peu.



Les concours, les auditions, les prises de contact sont autant de paris sur une perspective future d'exercice du métier. Mais il est évidemment impossible aux musiciens et aux comédiens de compenser ces démarches dans des notes d'honoraires ou de frais: celles et ceux qui reçoivent les plus gros cachets sont précisément ceux qui arrivent enfin à être plus demandés que demandeurs, et n'ont précisément plus à faire ce travail de prospection. Pour les autres, les dévoreurs de vache enragée, les emplois décrochés sont ensuite salariés au plus près des normes syndicales, et très souvent en dessous; quant aux cachets occasionnels des musiciens, ils font en majorité plutôt office de défraiements.

Il ressort des agendas remplis par les acteurs que plus de la moitié de leurs engagements impliquent un travail d'une durée oscillant entre 1 et 4 mois. Il leur est assez difficile de trouver des cachets de très courte durée, par exemple dans les annonces radiophoniques ou publicitaires, dans le doublage: ces secteurs sont monopolisés par des gens bien introduits et qui ont fait leurs preuves; du coup, d'ailleurs, ils sont souvent discrédités. Quant aux emplois des musiciens, ils se partagent entre contrats à l'année scolaire (un tiers environ) dans l'enseignement, et engagements de très courte durée, impliquant un travail de moins d'un mois en prévision d'un concert. La plupart des contrats sont à taux très partiel et nécessitent que d'autres activités soient continuellement recherchées.

Un comédien alémanique mensualisé (tel celui évoqué au § 4) pourra investir peu d'énergie dans des contacts et cantonner ceux-ci à la forme de théâtre dans laquelle il est actif. Il cherchera tout au plus un engagement dans une autre maison, ou entrera en compétition sectorielle pour un rôle, dans une distribution à laquelle il est de toutes manières associé. Au contraire, la comédienne romande ci-dessous se doit de diversifier les contacts avec des employeurs potentiels actifs dans des secteurs qui ne sont pas nécessairement ceux où elle travaille le plus. Active dans le off où elle a une bonne assise qui ne nécessite pas de contacts acharnés, mais aussi dans les fictions et les doublages télévisuels, elle doit effectuer plus de démarches dans ces champs rémunérateurs mais peuplés d'employeurs amnésiques.

Tableau 4: Liste mensuelle des contacts de 064, jeune comédienne, Suisse romande (contacts, en nombre)

	Théâtre in	Théâtre off	TV	Radio	Cinéma	Total
mai 01			1	2	5	8
juin 01		1	3	3	8	15
juil. 01				4	3	7
août 01	2		4		1	7
sept. 01			4	5	1	10
oct. 01			2	1	1	4
nov. 01				2		2
déc. 01		4	2	1		7
jan. 02						0
fév. 02			1	1		2
mars 02		1	2			3
avril 02	4	1	6	1	1	13
Total	6	7	25	20	20	78
	8%	9%	32%	26%	26%	100%

## 7

### Le cœur à l'ouvrage, le cœur de l'ouvrage

Les artistes interprètes hiérarchisent volontiers entre activités «vraiment» et «pas vraiment» artistiques. Avant de – ou au lieu de – reprendre ce classement, le sociologue aura à décrire les divers aspects de ce mixte d'emplois et à souligner qu'ils produisent dans leur ensemble, et malgré leur légitimité contrastée, non seulement le revenu mais aussi l'identité professionnelle des interprètes.

### L'enseignement mène à tout – tout mène à l'enseignement

Par excellence, les musiciens considèrent l'enseignement avec une passion ambivalente: activité pleinement musicale et légitime pour les uns, il est pour les autres une lourde charge, un obstacle sur la voie de l'art.

La majeure partie de nos interlocuteurs musiciens enseignent à des élèves privés, dans des écoles de musique, dans des Conservatoires professionnels. L'enseignement est une ressource importante, du point de vue pécuniaire, même si les postes occupés sont peu lucratifs: en général, nos informateurs occupent des emplois à temps très partiel dans un ou plusieurs établissements (ce qui les conduit à effectuer de nombreux déplacements), pour des salaires horaires minimes et pour des contrats annuels sujets à révision en fonction de l'afflux ou du reflux des élèves inscrits.

Les postes les moins considérés par les musiciens sont ceux qui s'exercent à l'intention des enfants et des élèves non professionnels. Mais ceux de nos interlocuteurs qui dédaignent ce genre d'occupation doivent trouver d'autres sources de revenu, tant il est vrai que des musiciens non titularisés à plein temps au sein d'orchestres permanents auront besoin de multiplier leurs gagne-pain. On assiste donc au paradoxe qui amène tel musicien à considérer que ceux de ses collègues qui font de l'enseignement ne sont pas des artistes, tout en complétant ses propres fins de mois par des activités également annexes par rapport à la pratique musicale. Alors que l'enseignement occupe en gros un quart ou un tiers du temps de ses collègues, il consacre, lui, la moitié de son temps de travail à calligraphier de la musique.

A contrario, une jeune musicienne parvient à équilibrer ses activités d'enseignement avec celles du travail individuel et collectif de préparation et de présentation de concerts. Notons que cette interprète dose, dans une proportion que nombre de ses collègues prétendraient idéale, l'exercice artistique, l'enseignement en Conservatoire et l'enseignement à des élèves privés. Qui plus est, son emploi du temps montre une tendance à la diminution de ce dernier poste, et son remplacement progressif par une augmentation de son emploi au Conservatoire. Le profil présenté est celui d'une «routinisation idéale», d'autant plus que la transition entre formation et emploi s'est faite sans longue vacance chômeuse.

Tableau 5: Agenda mensuel de 003, jeune musicienne, Suisse alémanique (activités, en heures)

	Formation	Musique classique	Musique autre	Enseignement (Conservatoire)	Enseignement (Elèves privés)	Total
jan. 01	125,0	4,0	0,0	21,0	46,5	196,5
fév. 01	99,0	6,5	0,0	17,5	37,0	160,0
mars 01	139,8	9,0	0,0	21,5	53,3	223,6
avril 01	161,0	8,0	2,5	9,3	38,5	219,3
mai 01	107,3	50,8	0,0	10,8	42,0	210,9
juin 01	65,3	0,8	0,0	8,5	55,0	129,6
juil. 01	5,0	0,0	0,0	0,0	0,0	5,0
août 01	0,0	81,5	0,0	0,0	3,5	85,0
sept. 01	0,0	19,0	0,0	103,3	42,0	164,3
oct. 01	2,5	9,5	0,0	141,8	61,8	215,6
nov. 01	18,5	15,8	0,0	110,3	40,8	185,4
déc. 01	3,0	68,3	0,0	24,5	27,5	123,3
jan. 02	5,5	73,5	0,0	18,0	38,5	135,5
fév. 02	7,0	118,5	0,0	21,0	47,5	194,0
mars 02	12,5	113,8	0,0	43,0	22,5	191,8
avril 02	8,0	131,5	0,0	30,5	10,0	180,0
mai 02	3,5	100,5	0,0	39,0	31,0	174,0
Total	762,9	811,0	2,5	620,0	597,4	2793,8
	27%	29%	0%	22%	21%	100%

Quant aux comédiens, ils ne peuvent que rarement compter sur l'enseignement comme activité secondaire. Ce qui s'ouvre à eux – outre les jobs externes au monde artistique auxquels ils s'efforcent d'échapper – c'est une variété d'activités plus ou moins alimentaires dans l'audiovisuel (TV, radio, doublages) et l'animation. Cette dernière va des projets associatifs aux stages d'expression pour cadres dans des entreprises, en passant par l'animation au sens littéral du terme: soirées, fêtes, vernissages (domaine très occupé également par les musiciens, jeunes ou encore en formation).

## Dispersions

Quel que soit leur niveau de rémunération, la plupart de nos interlocuteurs peuvent se prévaloir d'un volume d'activité qui équivaut à un emploi ordinaire à plein temps, mais selon des horaires nécessitant le jonglage permanent. Presque une moitié de ce temps est consacrée à des répétitions. Les concerts et les représentations, c'est-à-dire les moments où les artistes de la scène apparaissent publiquement comme tels, représentent rarement plus de 10% de leur temps de travail. Le tableau suivant montre la répartition entre divers types d'activité chez les musiciens. La moitié «non artistique» de leur temps de travail, très composite, est consacrée à la formation (cette rubrique est largement due à la présence des étudiants dans notre corpus), à l'enseignement, ainsi qu'à nombre d'occupations diverses, parmi lesquelles d'ailleurs les heures de recherche d'emploi ne sont pas décomptées et celles consacrées aux déplacements sont largement sous-estimées.

Tableau 6: Proportions du temps alloué aux activités, pour l'ensemble des musiciens

Activités	en heures	en pour-cent
Travail personnel sur l'instrument	7088,3	24%
Répétitions	5912,0	20%
Cours enseignés	5416,5	18%
Cours suivis	3600,0	12%
<b>Concerts donnés</b>	<b>2354,0</b>	<b>8%</b>
Jobs (secteurs externes)	2012,8	7%
Autres activités dans le domaine artistique	1045,5	4%
Gestion, administration	771,8	3%
Enregistrements musicaux	487,0	2%
Auditeur (écouter des concerts)	328,0	1%
Déplacements	300,8	1%
Concours, auditions	209,8	1%
Réunions, comités	116,0	0%
Relations publiques, promotion	103,5	0%
Direction (chœurs, etc.)	82,3	0%
<b>Total</b>	<b>29828,3</b>	<b>100%</b>

Comme leurs collègues musiciens, les comédiens placent en relation inversement proportionnelle l'aspect rémunérateur et la dimension artistique. Par exemple, la publicité commerciale est fréquemment associée à la prostitution par les artistes, suivant le préjugé selon lequel elle risque de donner d'eux l'image d'hommes sandwiches. Mais l'idéologie professionnelle, qui se module peu ou prou sur l'opposition classique entre travail créatif et labeur pesant (Arendt 1959), ne correspond que très partiellement à leur pratique.

Un tableau analogue au précédent, mais consacré aux comédiens, montre deux différences essentielles. L'une a déjà été largement évoquée: l'enseignement n'est pas pour eux un appoint significatif. L'autre est que le travail individuel est moins considérable pour les comédiens que pour les musiciens: ils n'ont pas de compétence instrumentale à entraîner et leurs travaux préparatoires sont déjà largement collectifs.

Tableau 7: Proportions du temps alloué aux activités, pour l'ensemble des comédiens

Activités	en heures	en pour-cent
Répétitions	9430,8	41%
Cours suivis	4350,8	19%
<b>Représentations données</b>	<b>2542,5</b>	<b>11%</b>
Jobs (secteurs externes)	1265,0	5%
Gestion, administration	1021,5	4%
Mise en scène, direction	959,0	4%
Travail personnel (exercices, etc.)	697,9	3%
Tournages cinéma, TV	594,3	3%
Spectateur (aller voir des pièces, films)	584,5	3%
Déplacements	553,5	2%
Doublages, modération	256,8	1%
Réunions, comités	198,5	1%
Castings, concours	197,0	1%
Activités techniques (monter décors, etc.)	131,0	1%
Relations publiques, promotion	91,5	0%
Tournages publicités	71,5	0%
Autres activités dans le domaine artistique	39,0	0%
Cours enseignés	37,5	0%
Total	23022,6	100%

## La réussite et ses modes

Musiciens et comédiens ne peuvent se voir appliquer le principe de Peter: même si tous ne sont pas de bons interprètes, nul ne demeure à son niveau d'incompétence. Le sort choisit entre des professionnels qui travaillent dur et d'autres qui travaillent dur; puis il peut se détourner. La tendance qui affecte les trajectoires n'est pas globalement orientée vers l'ascension; pour les comédiens et les musiciens, la mobilité descendante est une éventualité également probable. Qui plus est, les stratégies professionnelles qui tablent sur la durée et celles qui parient sur le succès sont antinomiques (Menger 1991). Pour utiliser la terminologie de Bourdieu (1992), l'accès au champ artistique requiert des acteurs deux sortes de logiques et de pratiques. D'une part, la «logique du champ» exige que soient prisées et visées des positions centrales et dominantes. Mais d'autre part il est essentiel de se maintenir dans le champ, fût-ce en occupant des positions qui, même périphériques, y sont néanmoins incluses. Le discours des interprètes est souvent teinté de la première logique, normative. Leur pratique, elle, est aussi imprégnée de la seconde, pragmatique. Catherine Paradeise suggère à juste titre que la hiérarchisation entre emplois légitimes et dépréciés ne correspond pas à la pratique usuelle des comédiens.

Reste à délimiter ce qui est dans le champ et en dehors. Les métiers alimentaires tirent hors de la pratique artistique. Les jeunes professionnels l'ont bien compris, qui tentent avec opiniâtreté de quitter leurs jobs. Même à l'intérieur du monde de l'art un petit boulot confine dans le monde des petits boulots, sans intégrer dans celui de la pratique artistique: être libraire, réceptionniste, guichetier ou plaqueuse dans le théâtre le plus huppé n'accroît pas les chances de devenir – voire augmente les risques de ne pas devenir – un artiste dans la maison.

## Le genre de la réussite

L'année qui s'est écoulée entre le premier et le second entretien avec nos informateurs permet de déceler une dénivellation dans les images de soi et du métier.

Les seconds entretiens sont très souvent l'occasion pour nos interlocuteurs de faire un bilan de leurs «illusions perdues». Ils commencent à se rendre compte que les non-réussites ne sont pas des échecs. La lucidité croît, ce qui ne signifie pas que la croyance disparaisse. Pour se maintenir dans ce monde, il faut des convictions et même la foi. Il semble bien que l'on ne puisse, sans elles et sans un certain consentement à l'exploitation et à l'auto-exploitation, supporter ces métiers aux rémunérations chaotiques, irrégulières et principalement non monétaires. Et puis, comme le dit non sans cynisme l'un d'eux, qui a réussi dans le métier comme musicien d'orchestre: «Avec cette illusion, on arrive tout juste à devenir un musicien normal.»

À quoi s'ajoute un sentiment de grande urgence. «La roue tourne», nous dit-on souvent, non pas dans l'espoir d'un succès prochain, mais pour relever que l'histoire ne repasse pas les plats: «Pour le moment, ça marche bien, je suis dans les bonnes places, mais dans 10 ou 15 ans, il y aura des jeunes de 30 ans qui arriveront sur le marché, dans ce milieu, ça ne pardonne pas.» (musicien)

Les femmes de théâtre ont un horizon particulièrement restreint: plus nombreuses que leurs collègues masculins, elles se partagent des rôles que le répertoire leur fournit en nombre plus limité. À quoi s'ajoute que pour elles le capital juvénile est encore plus déterminant que pour les hommes; cela les conduit à avoir une vision désabusée du milieu: «Je trouve le mot 'famille' inadéquat. C'est un panier de crabes. En tant que jeune comédienne, je me sens aussi comme de la viande fraîche (...) Il y a un machisme affirmé dans ce milieu. On te dit: 'Tu as déjà tellement de chance, tu sais qu'il y en a 15 qui ne bossent pas, tu devrais être contente de travailler.' Les rapports avec les metteurs en scène peuvent être pénibles.» Telle autre comédienne rentrée d'Allemagne en Suisse dénonce les abus de pouvoir qu'elle y a vécus de la part des dramaturges et des intendants, «qui sont en général des hommes».

Les femmes que nous avons interrogées indiquent une autre spécificité de ces emplois, à laquelle elles sont particulièrement exposées, mais qui concerne l'ensemble de la population des intermittents. Comme le font remarquer les sociologues du travail, l'emploi à temps partiel et à horaire flexible, s'avère plus souvent subi que choisi, et sa flexibilité bénéficie assez peu au salarié – c'est-à-dire aux salariées. Nos informatrices chevronnées relatent les immenses difficultés auxquelles elles ont été confrontées, face aux engagements inopinés, aux horaires en réorganisation constante, aux accumulations d'heures de travail dans les



périodes de stress: «Nous avons beaucoup marché aux agendas, tous les dimanches soirs, c'était l'organisation et pas mal de tensions, mais depuis 15 ans, ça marche», ou encore: «Affreux, pendant des années, nous n'avons parlé que de garde d'enfant avec mon mari.»

## **Les strapontins éjectables**

Pour que la flexibilité et la précarité soient supportables, elles doivent inclure une part de stabilité et de sécurité. Alors seulement elles peuvent être assumées, voire revendiquées comme indépendance professionnelle, comme capacité indéfinie d'amasser une expérience enrichissante; sans cela cette souplesse amorce un processus de stagnation dans la précarité, voire de déqualification progressive par réclusion dans les à-côtés du métier, ou même d'abandon par incapacité d'accomplir le projet qui avait conduit à son choix. La réalité ne correspond jamais entièrement au modèle de la réussite ou à celui de l'échec, mais les trajectoires professionnelles se rapprochent bien plus souvent du second que du premier. Et nul n'est préservé des dérives qui conduisent à l'exclusion et à l'abandon du métier.

On repérera, parmi les musiciens qui ont rempli des agendas, trois cas de figure qui révèlent différentes manières de se retirer de la pratique artistique.

Tableau 8: Agenda des activités de 044, jeune musicienne, Suisse romande (activités, en heures)

	Formation de base	Musique classique	Musique autre	Enseignement (écoles de musique)	Enseignement (élèves privés)	Secteurs externes	Total
mars 01	7,5	27,0	33,0	0,0	17,5	81,0	166,0
avril 01	3,0	44,0	12,5	0,0	17,0	56,5	133,0
mai 01	8,0	49,5	10,5	0,0	18,0	80,5	166,5
juin 01	7,0	22,5	14,0	0,0	3,5	79,0	126,0
juil. 01	0,0	13,5	45,0	0,0	3,0	17,5	79,0
août 01	0,0	10,0	38,0	2,5	3,5	26,5	80,5
sept. 01	0,0	23,5	0,0	8,0	8,5	63,5	103,5
oct. 01	0,0	32,5	10,5	6,0	7,5	84,5	141,0
nov. 01	0,0	7,0	33,0	17,5	11,0	84,0	152,5
déc. 01	0,0	5,5	0,0	17,5	12,5	56,0	91,5
jan. 02	0,0	14,0	0,0	16,0	16,5	77,0	123,5
fév. 02	0,0	20,0	7,0	16,0	13,0	58,0	114,0
mars 02	0,0	50,5	4,5	14,5	11,0	50,5	131,0
avril 02	0,0	16,5	34,5	21,5	14,0	50,0	136,5
mai 02	0,0	16,0	27,0	28,5	10,5	64,5	146,5
Total	25,5	352,0	269,5	148,0	167,0	929,0	1891,0
	1%	19%	14%	8%	9%	49%	100%

On voit ici comment l'activité dans les secteurs externes, prédominante, asphyxie celle qui pourrait se dérouler dans les domaines artistiques. Bien plus, ce sont des activités musicales annexes qui prennent le pas sur la musique classique à laquelle cette jeune interprète souhaiterait se consacrer. À noter que le second entretien a eu lieu juste après un moment où notre interlocutrice aurait pu espérer que la tendance était enfin inversée. Il est possible que l'impression de «replonger» après avoir émergé intensifie le découragement qu'elle a exprimé. La seule activité en croissance régulière est celle de l'enseignement dans une école de musique; aussi le futur de cette personne dépendra-t-il sans doute de sa manière de concevoir cette activité: obstacle à la pratique artistique ou refuge qui permet de survivre dans le monde de l'art.

Tableau 9: Agenda mensuel de 053, jeune musicien, Suisse alémanique (activités, en heures)

	Cours suivis	Travail personnel	Répétitions	Représentations	Auditeur (écouter concerts)	Total
avril 01	4,0	33,3	12,5	8,5	2,3	60,6
mai 01	2,8	35,8	20,5	9,0	2,3	70,4
juin 01	2,3	26,5	6,3	2,8	3,3	41,2
juil. 01	2,0	13,5	1,0	0,0	3,3	19,8
août 01	0,0	17,0	2,0	0,0	0,0	19,0
sept. 01	0,0	12,5	7,0	2,3	0,0	21,8
oct. 01	0,0	17,5	0,0	1,3	0,0	18,8
nov. 01	0,0	10,8	5,0	2,5	4,3	22,6
déc. 01	0,0	4,0	8,0	7,3	2,0	21,3
Total	11,1	170,9	62,3	33,7	17,5	295,5
	4%	58%	21%	11%	6,0	100%

Ce musicien quitte un monde dans lequel il n'est jamais tout à fait entré. La part de travail qu'il consacre à son instrument diminue sans cesse, le nombre d'heures de répétitions est très faible, tout comme, par conséquent, celui consacré à des apparitions publiques. Même la fréquentation du monde musical en tant que spectateur est minime. Une formation parallèle suivie par cet interlocuteur – il est étudiant universitaire – va le vouer progressivement à un autre destin professionnel que celui de musicien.

Tableau 10: Agenda mensuel de 060, musicienne chevronnée, Suisse romande (activités, en heures)

	Formation (nouveau domaine)	Musique classique	Enseignement (élèves privés)	Secteur externe	Total
avril 01	0,0	22,5	3,0	0,0	25,5
mai 01	0,0	25,5	6,0	0,0	31,5
juin 01	0,0	3,8	4,5	0,0	8,3
juil. 01	0,0	7,8	1,5	0,0	9,3
août 01	0,0	12,0	1,5	0,0	13,5
sept. 01	0,0	5,5	4,5	0,0	10,0
oct. 01	0,0	0,0	7,5	0,0	7,5
nov. 01	0,0	34,5	7,0	0,0	41,5
déc. 01	0,0	45,0	5,5	0,5	51,0
jan. 02	66,5	2,0	8,0	0,0	76,5
fév. 02	56,0	0,0	6,0	0,0	62,0
mars 02	48,5	33,5	5,5	36,5	124,0
avril 02	77,0	0,0	6,0	38,0	121,0
mai 02	17,5	0,0	4,5	90,5	112,5
juin 02	12,0	13,5	3,0	25,0	53,5
Total	277,5	205,6	74,0	190,5	747,6
	37%	28%	10%	25%	100%

Cette musicienne a une longue carrière d'instrumentiste d'orchestre derrière elle, dans un ensemble que l'on pourrait dire «semi-stable»: régulièrement subventionné, mais pas suffisamment pour mensualiser ses membres. Peu encline à enseigner, mère de famille, elle entame une formation qui lui permet d'obtenir un bon diplôme et de commencer à travailler à temps partiel dans un bureau, pour un revenu constant et décent. Ce saut hors de l'art était préparé de longue date, mais il apparaît brutalement dans son emploi du temps.

Ces trois portraits montrent diverses modalités de l'adieu à l'art, et permettent de souligner que la reconversion, surtout tardive, peut être partielle. Dernier témoin: ce comédien qui, après plus de vingt-cinq ans de hauts et de bas dans l'exercice du métier, justifie son choix de réorientation: «J'ai quitté par choix personnel. Ces six dernières années, je m'en suis sorti grâce au chômage. [...] J'ai fait beaucoup de remplacements [dans l'enseignement secondaire obligatoire] et j'ai fini par y obtenir un poste, un mi-temps. Cela pourrait me permettre de sor-

tir du circuit du chômage. C'est une activité compatible avec le théâtre, mais ça implique un certain jonglage. [...]. Je retrouve avec joie les lourdeurs de la fonctionnarisation, je préfère en rire, sinon je partirais tout de suite. Pour moi le chômage ne posait pas de problème, je sais ce qu'il faut faire, pour avoir les papiers qu'il faut, je pourrais être à nouveau un chômeur professionnel. Je sais me débrouiller pour avoir un salaire suffisamment élevé pour arriver à tenir, je sais utiliser le système. Mais [...] après avoir joué au chômeur pendant six ans, j'ai envie d'autre chose.»

L'ironie est que ce comédien, que la situation avait déterminé à lâcher prise, continue finalement une bonne carrière théâtrale. Contre les pronostics qui l'avaient amené à affirmer qu'il pouvait et voulait renoncer, il poursuit. Le futur de ces métiers est si incertain que même la résignation peut parfois être abandonnée.

## 9

---

### **Conclusions, recommandations et doutes**

Formuler des recommandations reviendrait à se voiler la face, étant donné le caractère inéluctable, dans les professions concernées, de l'évolution vers l'intermittence, la fragmentation et la précarité. Reste à envisager des aménagements dans les dispositifs de protection sociale et dans les cursus de formation, qui devraient permettre de mieux préparer les futurs artistes professionnels à une carrière inévitablement chaotique.

### **Formation ...**

Avec la recomposition de la formation tertiaire en Suisse, on pourrait assister au renforcement d'une polarisation déjà largement existante. Les Conservatoires de théâtre, promus Hautes écoles, continueront à produire la crème de la profession. Des établissements privés ou parapublics fournissent d'ores et déjà des professionnels considérés comme de seconde zone, dont l'aptitude à «percer» est plus aléatoire et qui sont confinés dans des emplois moins prestigieux.

Il est tentant mais inutile de diplômé moins de gens sous prétexte que le marché de l'emploi ne peut absorber la main-d'œuvre à disposition. Les travaux de P.-M. Menger n'ont cessé de démontrer que, dans ces professions, la demande doit toujours être très largement supérieure à l'offre (cf. aussi les travaux passés en revue par Benhamou 1996). La structure de l'emploi par projet augmente en outre le «chômage frictionnel» et rend indisponibles des artistes qui ne peuvent qu'imparfaitement «tuiler» leurs engagements successifs ou simultanés. Si l'on assèche la formation professionnelle en instaurant un *numerus clausus* à l'entrée des Conservatoires, cela ne résoudra en rien la situation paradoxale qui veut que les offres d'emploi sont rares, mais que le besoin est permanent de nombreux professionnels disponibles.

En revanche, il s'agira certainement que les institutions tertiaires de formation, en concertation avec théâtres et orchestres, envisagent une meilleure articulation entre formation et emploi: leurs responsables reconnaissent désormais qu'ils doivent mieux préparer les interprètes aux aspects les moins riants et les plus basiques du métier. Il faudrait qu'ils leur donnent aussi concrètement l'occasion, durant leur formation, de se frotter aux aléas du travail en commun, de la production et de la distribution d'œuvres d'art. Dans cette optique, et même s'il s'agit d'une formation tertiaire, il faudrait prévoir des séquences d'apprentissage «sur le tas», et non seulement en Haute école. Le niveau tertiaire pourrait bien s'inspirer du système dual de la formation professionnelle.

### **... et emploi**

La survie dans le métier d'artiste interprète est liée à une capacité de mobilité et de diversification épuisantes. Le plaisir de la flexibilité n'est que rarement affirmé – et ne l'est que lorsque la précarité est moindre. Il est problématique d'envisager la généralisation de ces conditions à d'autres milieux professionnels et de penser que, puisque la flexibilité des marchés de l'emploi dans les arts de la scène fonctionne à satisfaction des employeurs, les autres branches pourraient s'aligner progressivement sur des conditions analogues. Sans une «vocation» et une forte foi dans les gratifications immatérielles – foi qui nécessite que les personnes ainsi gratifiées se sentent reconnues, par les pairs, les employeurs et le public – il est douteux que de tels emplois puissent être occupés de gaîté de cœur par un quelconque salarié.

Le monde artistique nécessite donc que, même faiblement employés, les interprètes puissent persévérer; pour cela il leur faut une protection contre la perte de gain qui leur assure un revenu relativement constant. Aussi les conditions-cadres de l'emploi artistique, sans attenter à la liberté de création et de programmation de ceux qui recrutent, devraient-elles protéger mieux les professionnels certifiés: les comédiens dans les longs moments où ils ne sont pas engagés, les musiciens dans leur parcours de salariés fragmentaires. Ceux-ci doivent rester en dessus d'un certain seuil d'intégration professionnelle (relations personnelles et impersonnelles, collaborations, capacités de réaliser des projets, spectacles ou concerts effectivement menés à chef, etc.). Sans ce socle de relations et d'intégration qui permet de traverser tant bien que mal crises et déserts, leur survie artistique est improbable.

## Bibliographie

- Arendt, Hannah (1959). *The Human Condition. A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man*. New York: Doubleday
- Becker, Howard (1988). *Les Mondes de l'Art*. Paris: Flammarion
- Benhamou, Françoise. 1996. *L'Economie de la Culture*. Paris: La Découverte
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'Art. Genèse et Structure du Champ littéraire*. Paris: Seuil
- Lehmann, Bernard (2002). *L'Orchestre dans tous ses Eclats. Ethnographie des Formations symphoniques*. Paris: La Découverte & Syros
- Menger, Pierre-Michel (1991). *Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle (Revue française de sociologie XXXII:61–74)*
- Menger, Pierre-Michel (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil
- Paradeise, Catherine (1998). *Les comédiens. Profession et marchés du travail*. Paris: Presses Universitaires de France
- Recueil systématique du droit fédéral (2003). *Loi fédérale du 25 juin 1982 sur l'assurance-chômage obligatoire et l'indemnité en cas d'insolvabilité (Loi sur l'assurance-chômage [LACI])*.
- Willener, Alfred (1997). *Les Instrumentistes d'orchestres symphoniques*. Paris: L'Harmattan.

## Contact

Professeur Jean-Yves Pidoux  
Institut d'anthropologie et de sociologie  
Faculté des Sciences sociales et politiques  
BFSH 2  
CH-1015 Lausanne  
Tél. 021 692 31 83  
Fax 021 692 31 85  
[Jean-Yves.Pidoux@unil.ch](mailto:Jean-Yves.Pidoux@unil.ch)