

Programmation artistique et consécration

Enquête sur les arts vivants contemporains

Carole Christe



sociologie de l'art



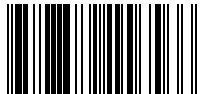
Qui décide de ce qui mérite d'être vu sur scène ? À travers une enquête de terrain menée pendant cinq ans dans le monde des arts vivants contemporains de la Suisse romande, cet ouvrage interroge les mécanismes de consécration artistique et les logiques de programmation. En s'intéressant à la fois aux parcours et aux conditions de travail des artistes et à ceux des programmatrices et programmeurs, il met en lumière les règles implicites, les affinités sociales et les rapports de pouvoir qui structurent ce milieu professionnel.

Les choix de programmation, loin d'être purement esthétiques, s'appuient sur des styles de vie, des goûts et des valeurs souvent partagés avec les artistes. La scène devient alors le reflet d'un entre-soi culturel, où l'innovation affichée masque parfois la reproduction d'un ordre social.

Cette recherche propose une contribution originale à la sociologie du travail artistique et culturel, en dévoilant comment, au sein même d'une élite créative, persistent et se rejouent des formes d'inégalités sociales.

Carole Christe est sociologue. Secrétaire générale des Compagnies vaudoises, elle travaille aussi comme chargée de recherche et répondante égalité et diversité à la Haute école de musique Vaud Valais Fribourg. Sa thèse a obtenu le prix de la Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne en 2024.

ISBN 978-2-88915-656-6



9 782889 156566 >

Programmation artistique et consécration

Programmation artistique et consécration

Enquête sur les arts
vivants contemporains

Carole Christe



Cet ouvrage a reçu le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Direction générale : Lucas Giossi
Directions éditoriale et commerciale : Sylvain Collette et May Yang
Direction de la communication : Manon Reber
Chargé de liaison éditoriale : Romain Bionda
Responsable de production : Christophe Borlat
Éditorial : Alice Micheau-Thiébaud, Jean Rime et Anne Mars
Graphisme : Anne Kummler
Comptabilité : Daniela Castan

Couverture: *Un volcan silencieux*, Compagnie DianeM, mise en scène et jeu: Diane Muller, sortie de résidence de recherche 2023, Théâtre Pitoëff, ville de Genève. Photographie © Nora Rupp

Première édition, 2025
Épistémé, Lausanne
Épistémé est une maison d'édition de la fondation des Presses polytechniques et universitaires romandes
ISBN 978-2-88915-656-6, version imprimée
ISBN 978-2-8323-2313-7, version ebook (pdf), doi.org/10.55430/8049PACCA01

Imprimé en Tchéquie



Ce texte est sous licence Creative Commons : elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Sommaire

Introduction	9
Première partie	
De la vocation à la consécration: quels parcours?	35
1 Socialisations familiales, scolaires et professionnelles	39
2 Des artistes en quête de légitimité	81
3 Se placer comme programmateur·rice	111
Conclusion	137
Deuxième partie	
Conditions et modalités d'exercice du travail	139
4 Le pouvoir d'évaluation et de sélection: juger, décider, manager	143
5 Le pouvoir de créer? Entre multiactivité et entrepreneuriat	165
6 Gestion des relations asymétriques	201
Conclusion	253
Troisième partie	
Produire une esthétique contemporaine	255
7 Les styles de vie de l'entre-soi artistique et culturel	259
8 Spectacles et innovation	309
Conclusion	325
Conclusion générale	
Une sociologie de la domination culturelle et de la reproduction sociale	327

Remerciements	331
Bibliographie	333
Tableaux, figures et encadrés	345
Table des matières	347



Figures 1 et 2 Programmes de lieux et festivals dans un bureau culturel
© photographie Carole Christe.

Introduction

1 La fabrique d'une programmation lémanique

En décembre 2012, la presse romande relate la soirée de nomination du nouveau directeur du Théâtre du Sens, César¹, après que celui-ci a passé dix ans à la codirection d'un grand festival européen d'arts vivants². Lors de cette soirée, les discours des politicien·nes désignent César comme une «*figure d'envergure*» et une «*nouvelle étoile qui va faire rayonner Le Sens*» (article de presse lémanique, décembre 2012). La journaliste considère que les termes choisis ne sont «*pas exagérés*», car Le Sens pourra «*s'ouvrir*» (*ibid.*) grâce aux relations européennes et internationales de César. Les années suivantes, la nomination de ce directeur aura d'importantes conséquences sur l'esthétique et sur le système de production artistique lémanique, romand et international. La réputation du Sens est alors celle d'un théâtre «*plus contemporain qu'avant*» : il est boudé par une grande partie de ses abonné·es, convoité par les artistes qui souhaitent y jouer et reconnu par la presse et par les politicien·nes.

Une fois que César arrive à la tête du Théâtre du Sens, il a pour mission d'en élaborer la programmation pour chaque saison, pendant plusieurs années. Il choisit des spectacles, des pièces, des projets que les artistes cherchent à faire programmer. La relation qu'il construira ou développera avec ces artistes participe au processus de la production esthétique de ces spectacles et plus généralement à la construction de la programmation du Sens. En effet, les deux métiers – ou groupes professionnels – que sont les artistes et les programmateur·rices participent à la chaîne de coopération nécessaire, dans les mondes de l'art, à la présentation d'un spectacle au public (Becker, 1988). D'un côté de cette chaîne se trouvent les programmateur·rices comme César qui

¹ Tous les noms propres ont été modifiés à des fins d'anonymisation. Voir « Méthodologie d'enquête ».

² Toutes les explications concernant le vocabulaire utilisé pour désigner les éléments indigènes et propres aux arts vivants, ainsi que les questions d'anonymisation et de langage inclusif, se trouvent dans l'encadré plus bas.

font partie des «intermédiaires culturel·les» (Lizé *et al.*, 2011), c'est-à-dire «l'ensemble des individus et des organisations qui assurent une ou plusieurs fonctions situées entre la création artistique et la consommation par les publics» (Lizé *et al.*, 2014). Elle concerne autant les personnes chargées de l'administration culturelle (Dubois, 2013) que les programmateur·rices comme César. De l'autre côté se trouvent les artistes: chorégraphes, danseur·ses, comédien·nes, metteur·ses en scène. Ces professionnel·les détiennent des produits artistiques et culturels destinés à être présentés à un public.

L'encadré ci-dessous présente plus précisément les termes clés qui seront présents tout au long du manuscrit et qui relèvent d'un vocabulaire indigène³.

Encadré 1 Vocabulaire indigène mobilisé.

Les deux groupes professionnels situés au cœur de cette recherche sont constitués de plusieurs professions. Du côté des artistes se trouvent les *chorégraphes* et *danseur·ses* pour la danse ainsi que les *metteur·ses en scène* et *comédien·nes* pour le théâtre. Bien que le terme «performeur·se» soit parfois utilisé de façon indigène pour désigner une pratique artistique moins délimitée que les disciplines désignées ci-dessus, je ne l'emploie pas. Je préfère mobiliser les quatre termes (en italique) présentés ci-dessus car ils permettent de visibiliser la formation effectuée par la personne en question. De l'autre côté se trouve le groupe des programmateur·rices, qui dirigent soit des «lieux artistiques et culturels» (parfois abrégés «lieux» dans le texte), soit des *festivals*. J'utilise le mot «*lieu*» pour désigner ce que le sens commun identifie plutôt comme un «théâtre», c'est-à-dire un endroit de production et/ou accueil de spectacles. Plusieurs de ces lieux s'autodésignent d'ailleurs aujourd'hui comme des «centres d'art», prônant ainsi la pluridisciplinarité. «*Spectacle*» est d'ailleurs ici synonyme de «pièce», un terme utilisé autant pour du théâtre que pour de la danse. Dans le langage indigène, le terme «projet» est également utilisé pour parler d'une création artistique présentée dans un lieu ou un festival. Je n'en ferai pas de même dans ce texte, et limiterai son usage à la description d'une création artistique encore en cours (un «projet de spectacle» par exemple).

Beaucoup d'enquêté·es qui se trouvent à la direction de lieux ou festivals ne souhaitent pas se définir comme «programmateur·rice», mais comme «directeur·rice artistique». Ces différences dans le processus d'identification représentent un des enjeux du champ. C'est pourquoi je choisis de garder le terme «programmateur·rice» pour désigner les professionnel·les à la direction de lieux ou festivals, afin de visibiliser la position de pouvoir que permet leur statut.

³ Le terme «indigène» est tiré des travaux de F. Weber (1989; 1995). Il décrit le fait que chaque individu est «indigène d'un univers» (1995: 10), autrement dit d'un milieu social qui le reconnaîtra comme tel.

Enfin, les «*arts vivants contemporains*» désignent ici les disciplines du théâtre et de la danse (contemporaine), mais sans prendre en compte d'autres pratiques artistiques comme la musique.

Pour César, son accès à un poste de programmateur dans un théâtre préalablement très reconnu au sein des arts vivants contemporains lémaniques est un signal de réussite professionnelle indéniable en tant qu'intermédiaire culturel. Cette réussite est caractérisée par l'enjeu essentiel du marché des biens symboliques: la consécration par les pair·es et par le public (Bourdieu, 1975a) – on l'a vu plus haut dans l'utilisation du terme «étoile» dans le discours d'un politicien pour désigner César lors de sa soirée de nomination. Si cette étape est une des plus ultimes qu'il est possible d'atteindre en tant qu'intermédiaire culturel, il en existe d'autres qui la précèdent. Le poste de prestige de César ne représente qu'une des possibilités et étapes possibles dans le parcours vers la consécration. C'est la même chose pour les artistes: les enquêté·es ne se trouvent pas tous·tes à la même étape du chemin vers la consécration, mais tous·tes y tendent. Plus précisément, cette recherche fait l'hypothèse qu'un des meilleurs moyens pour y arriver est de se faire programmer dans les théâtres et festivals. C'est pourquoi l'objectif de cet ouvrage est d'analyser la correspondance entre les processus de programmation et de consécration. Pour ce faire, on montrera que les deux groupes professionnels enquêtés cherchent à atteindre l'étape de la consécration – en tant que réussite professionnelle.

Dans le but de saisir les enjeux du processus de consécration et de comprendre dans quelle mesure ceux-ci sont imbriqués avec la construction d'une programmation d'arts vivants contemporains, j'explique et développe d'abord le cadrage théorique mobilisé pour cette recherche avant de présenter et de contextualiser des éléments concernant le terrain spécifique de cette étude: les arts vivants contemporains tels que présents sur l'arc lémanique en Suisse romande.

1.1 Cadrage théorique et éléments de littérature

Un champ, deux groupes professionnels

Afin d'étudier la correspondance entre les processus de consécration et de programmation, il faut mobiliser des outils sociologiques qui permettent d'interroger les mécanismes sociaux à l'œuvre dans le champ

artistique et culturel enquêté. Un de ces outils principaux est celui de la socialisation (Darmon, 2010 ; Lahire, 2019). Je combine ainsi des outils issus de la sociologie interactionniste du travail avec une approche dispositionnaliste de la socialisation (Perrenoud, 2021) afin d'analyser la stratification interne à ce champ et aux trajectoires professionnelles des individus. Dans cette approche dispositionnaliste et interactionniste, la sociologie de l'habitus suppose de prendre en compte, en plus de l'étude des espaces professionnels, celui des styles de vie. C'est pourquoi ces deux espaces font l'objet de constantes analyses tout au long de l'ouvrage.

Une sociologie des dispositions et des interactions

Les dispositions sont comprises comme le fait «qu'une personne est potentiellement capable d'agir ou de penser d'une certaine façon dans des circonstances particulières, à condition d'avoir acquis dans le passé des modes d'action, de pensée et de perception» (Faure, 2000 : 97). L'ensemble des dispositions et attitudes d'une personne (goûts, préférences, manières de faire et de parler) font partie de la forme incorporée du capital culturel (Bourdieu, 1979a). Les données qui me permettent de travailler sur les dispositions sont celles récoltées d'une part lors des entretiens et d'autre part durant mes nombreuses observations. Dans un premier temps, une année d'observation pour mon mémoire de master m'a permis de suivre le programme de cours d'une des filières artistiques de La Cirée, une école lémanique d'arts vivants contemporains. Ce premier temps d'immersion a permis, entre l'été 2019 et l'automne 2023, un deuxième temps d'immersion, celui de la construction d'un réseau semi-professionnel dans ce champ à travers plusieurs éléments : j'ai ainsi effectué un stage de six mois dans un organisme de subvention, je suis intervenue plusieurs fois en tant que sociologue/chercheuse auprès de compagnies et associations et je me suis en outre rendue à plus de 180 spectacles dans la région en cinq saisons. De plus, le suivi des personnes enquêtées pour mon mémoire, sorties de l'école et devenues professionnelles des arts de la scène, a pu se poursuivre à plusieurs niveaux et dans différents espaces de leur quotidien. Les moments essentiels de sociabilités passés avec les enquêté·es m'ont permis de suivre les processus d'incorporation et de socialisation professionnelle, ainsi que les évolutions dans plusieurs aspects de leur parcours.

Analyser une classe sociale ne peut se faire sans prendre en compte ses pôles privés, «autour desquels se constitue une part essentielle de l'existence de ses membres» (Schwartz, 2012). Sans faire une sociologie de la sphère privée en tant qu'élément principal d'analyse, il est essentiel de faire une sociologie du travail et des professions en y articulant la façon dont les styles de vie sont investis. C'est pourquoi le travail de terrain et d'enquête se prolonge dans cet espace. Les styles de vie se vivent en correspondance avec les pratiques et comportements vécus dans le champ professionnel et révèlent les conditions matérielles d'existence ainsi que ses formes de reproduction. Pour étudier le privé (ou ce qui est considéré comme tel socialement), il est essentiel d'analyser la configuration et l'étendue de cet «espace propre» des enquêté·es, et la façon dont les éléments qui s'y trouvent sont corrélés à la position sociale, aux ressources et aux structures de leur vie quotidienne (Schwartz, 2012). Dans ce manuscrit, les styles de vie sont traités à travers la socialisation professionnelle, grâce aux données récoltées en entretien, mais surtout lors d'observations participantes et de «participations observantes» (Wacquant, 2011: 214).

De la sociologie du travail artistique à celle des intermédiaires culturel·les

Les deux groupes professionnels étudiés pour cette étude travaillent dans le même champ: les arts vivants contemporains lémaniques (voire romands). Plusieurs études ont montré que le recrutement social des professionnel·les de ce champ se situe du côté du pôle culturel de la stratification sociale (Menger, 1991; Sorignet, 2012; Dubois, 2013; Rolle et Moeschler, 2014; Dutheil-Pessin et Ribac, 2017; Sinigaglia, 2019). En été 2022 est publiée en Romandie une étude mandatée par la Conférence des chefs de service et délégués aux affaires culturelles (CDAC). Réalisée par Mathias Rota, adjoint scientifique à la Haute École de gestion Arc Neuchâtel-Berne-Jura, cette étude est mobilisée dans cette recherche doctorale comme principal support concernant l'espace des arts vivants contemporains lémaniques. Cette étude montre notamment qu'en Suisse romande, la tendance à la représentation d'une population «très diplômée» dans le secteur culturel est confirmée par le rapport Rota (2022): «en 2019, 56 % des travailleur·ses culturel·les possédaient un titre du tertiaire, alors que cette proportion n'était que 42 % dans le reste de l'économie» (*ibid.*: 24). Une

corrélation inverse s'observe pourtant entre ce capital scolaire élevé et le revenu économique de ces professionnel·les: Rota mentionne que les personnes travaillant dans des théâtres (allant de la personne qui programme à celle responsable de billetterie ou encore à celle chargée de médiation) et dans les compagnies (c'est-à-dire les directeur·rices, les interprètes engagé·es au projet ou encore les administrateurs·rices) ont déclaré respectivement des revenus médians mensuels bruts de 6458 francs suisses en 2019 ($n = 42$) pour les théâtres et de 2708 francs suisses ($n = 111$) pour les compagnies (*ibid.*: 5). Sans invisibiliser la différence entre les deux groupes, on peut constater que cela revient à une moyenne de 4583 francs suisses, un chiffre bien inférieur au salaire médian suisse (6538 francs suisses) en 2018. Par ailleurs, les conditions d'emploi ne font que rajouter une couche à la dimension précaire de ces métiers: les CDD (contrats à durée déterminée) se comptent en semaines chez les artistes et en quelques années (souvent maximum cinq, toujours renouvelables une fois) chez les programmateur·rices. Ces conditions objectives de travail (salariales et d'emploi) structurent non seulement le fonctionnement du champ, mais aussi les stratégies professionnelles des individus. À cause du fonctionnement de subventions par projet, des injonctions ou attentes assez similaires sont vécues par les deux groupes professionnels, mais dont la mise en pratique et les modalités diffèrent: l'entrepreneuriat et la multiactivité pour les artistes, le management et le multipositionnement pour les programmateur·rices. La pratique du fonctionnement par projet est déjà présente, d'une certaine façon, lors de la formation artistique: dans une majorité des écoles, le cursus est construit de façon à habiter les élèves à suivre des stages différents chaque semaine.

De plus, ces deux groupes sont reliés par une relation de travail qui fonctionne en interdépendance (Elias, 1991): celles et ceux qui ne programmement pas sont programmé·es – ou du moins cherchent à l'être. Cette interdépendance amène à comparer les deux groupes à plusieurs niveaux: leur parcours, leur rôle, leur pouvoir, leurs enjeux de légitimité professionnelle ou encore leurs styles de vie. Certains de ces éléments se croisent et sont partagés par les deux groupes, ce qui participe à la formation d'un entre-soi relativement homogène. La proximité de ces deux groupes, dans la chaîne de production artistique et culturelle, est liée à leur proximité dans les styles de vie – et vice versa. Mais il existe bien entendu des divergences à la fois entre les deux groupes et au sein de chacun d'eux, notamment selon les

caractéristiques socio-économiques, le genre, la génération, etc. Une des différences majeures qui réside entre les deux groupes est celle des conditions matérielles de travail (stabilité de l'emploi et salaire, principalement) et donc d'existence, ce qui nous amène à les considérer «comme des espaces de concurrences entre des agents qui se diffèrentient» (Pichonnaz et Toffel, 2018: 9).

Il faut encore ajouter que les relations que j'ai tissées avec les enquêté·es sont aussi influencées par leur appartenance à l'un ou à l'autre groupe.

Reconsidérer les relations programmateur·rices-artistes

Les recherches sur les intermédiaires culturel·les participent à visibiliser leur rôle comme agent·es de la production artistique et à penser le processus de production en intégrant leur rôle de liant entre artiste(s) et public (Bourdieu, 1977a; Lizé *et al.*, 2011; Jeanpierre et Roueff, 2014; Glas, 2015; Lizé, 2016). Pour Lizé (2015; 2016), s'il existe plusieurs types d'intermédiaires *gatekeepers*⁴, tous·tes travaillent à l'accumulation d'un capital symbolique en évaluant, sélectionnant et valorisant les œuvres et les artistes. Il a aussi été montré que ce rôle de mise en relation des artistes avec le public (*ibid.*: 36) permet aux intermédiaires d'influer sur le contenu esthétique des œuvres et de participer ainsi à la légitimation de ce contenu.

Le travail de Dutheil-Pessin et Ribac (2017) sur la fabrique de la programmation culturelle est un autre pilier essentiel sur lequel je m'appuie pour prendre en compte le rôle des programmateur·rices en tant qu'intermédiaires *gatekeepers*. Mon étude prolonge leur travail en étudiant *la programmation* comme une modalité principale, parmi d'autres ressources, du processus de consécration des artistes et des programmateur·rices. En plus de la programmation dans un lieu ou un festival, les autres ressources qui permettent de franchir les étapes de la consécration (Dubois, 1986; Denis, 2010) pour les artistes sont notamment le fait de recevoir un prix, d'apparaître dans la presse ou encore de recevoir des subventions. Étant donné que les programmateur·rices, en tant qu'intermédiaires *gatekeepers*, ont le pouvoir de sélectionner les artistes programmé·es et donc d'influer sur une des

⁴ Les différents types sont les suivants: «*mediators, appraisers-prescribers, management staff of cultural institutions, distributors, intermediaries of production, intermediaries of artistic work*» (Lizé, 2016: 36-37).

modalités les plus puissantes, ils·elles jouent un rôle central dans le processus de consécration.

Concernant ce pouvoir détenu par les intermédiaires *gatekeepers*, les travaux de Chamboredon (et en particulier son article sur la production symbolique et les formes sociales – 1986) montrent que ces professionnel·les participent à définir les symboles culturels. Cette perspective indique aussi l'importance de prendre en compte les caractéristiques sociales et les positions, dans le champ, des intermédiaires. Si les intermédiaires culturel·les sont au cœur du processus de consécration des artistes, ils·elles sont aussi pris·es dans des relations d'interdépendances bien plus vastes en termes économiques (instances de financement, pouvoirs publics, etc.). En effet, le milieu des arts vivants contemporains romands fonctionne majoritairement grâce à des fonds publics et au principe de subsidiarité entre les niveaux communal, cantonal et fédéral (Tedeschi et Torche, 2010 : 7). En 2007, par exemple, les soutiens⁵ des communes représentaient 45,8 % des parts des dépenses culturelles publiques, les cantons 39,3 % et la Confédération⁶, 14,9 % (*ibid.*). De plus, presque toutes les compagnies indépendantes ainsi que les lieux et festivals sont subventionnés par la Loterie romande⁷. Viennent ensuite les fonds privés, issus de fondations qui octroient régulièrement des soutiens financiers aux compagnies, mais également aux institutions⁸. Ce système de subvention et de financement inscrit des logiques de pouvoir dans les structures institutionnelles, les statuts professionnels et les relations entre les deux groupes. La capacité à demander, à évaluer ou à recevoir des subventions, pour les un·es et les autres, structure des relations asymétriques, porteuses de rapport de pouvoir. C'est pourquoi, comme le montrent les analyses de Chamboredon, il est important de tenir compte des intermédiaires, de leur parcours, de leur travail et de leur pouvoir à indexer la valeur des artistes sur leurs capacités créatives.

Il faut aussi se pencher sur les éléments de littérature qui nous permettent d'analyser les différentes problématiques vécues par les artistes.

⁵ Voir tableau 1.

⁶ La Confédération participe à ces soutiens par le biais de la fondation ProHelvetia: <https://prohelvetia.ch/fr/nos-domaines-dencouragement/arts-de-la-scene/> (consulté le 13.08.2025).

⁷ <https://www.loro.ch/fr/utilite-publique/projets-soutenus> (consulté le 13.08.2025).

⁸ Par manque de données sur le sujet, ce genre de soutiens (des fonds privés) ne sera pas traité davantage.

Tout d'abord, de nombreux travaux sur les comédien·nes et les metteur·ses en scène (Menger, 1991; Proust, 2003; Rolle et Moeschler, 2014; Glas, 2015), ainsi que sur les danseur·ses contemporain·es (Faure, 2000; Soriguet, 2012) ou classiques (Laillier, 2011) ont démontré la place de la notion de vocation (Suaud, 1978; 2018) dans ces professions. L'enquête de Dubois sur les trajectoires des intermédiaires culturel·les montre que, pour elles et eux aussi, la vocation est traitée comme un élément moteur (Dubois, 2013). Plusieurs de ces études rendent aussi compte du rôle de l'institutionnalisation et de la scolarisation (Thibault, 2015; Vandenbunder, 2015) sur les conditions d'entrée dans ces métiers. Ces recherches relèvent que la socialisation aux normes et aux enjeux structure le fonctionnement de ce champ, à la fois pour les artistes et les programmateur·rices. Cette institutionnalisation croissante participe à l'arrivée sur le marché du travail d'un grand nombre d'« artistes ordinaires », c'est-à-dire « ni riches ni célèbres » (Perrenoud et Bois, 2017). Quant aux travaux de Menger sur les métiers du théâtre (et d'autres) (1991; 1997; 2003a et 2012), ils ont mis en lumière de nombreux enjeux de la vie et du métier d'artiste – bien que son approche se situe en opposition à la sociologie de l'habitus mobilisée dans cette étude. Cependant, dans ces travaux, la question de la relation aux intermédiaires reste secondaire et ne fait pas l'objet d'analyse.

C'est pourquoi, dans cette étude, je prends en compte les conditions d'existence et de travail des *deux groupes professionnels*, ainsi que les relations interpersonnelles qui les traversent. L'analyse de celles-ci est portée sur la façon dont elles sont essentielles dans la compréhension du processus de consécration et de la fabrication des goûts légitimes.

Les éléments que sont l'institutionnalisation croissante de ces métiers (surtout les métiers artistiques), la formalisation des droits d'entrée et l'augmentation de la marge de manœuvre des intermédiaires participent à réduire le degré d'autonomie des artistes (Lizé et Naudier, 2015). Les deux groupes cherchent à accumuler du capital symbolique pour acquérir de la légitimité. Mauger explique qu'« il s'agit de "se faire un nom", connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets [...] ou des personnes [...] » (Mauger, 2006: 252). Un des objectifs de cet ouvrage est de montrer que *les artistes ne sont pas les seul·es professionnel·les de ce champ à rechercher cette légitimité et la consécration: c'est aussi le cas des programmateur·rices*. Si l'on considère, comme Schotté, que « les ressources d'un individu sont construites dans et par les relations sociales » (Schotté, 2015: 229),

alors il semble central de prendre en compte celles-ci dans l'analyse des parcours, des conditions de travail, de l'entre-soi et des styles de vie ainsi que de la production esthétique. Ces ressources permettent d'acquérir de la légitimité et de franchir les étapes vers la consécration.

Consécration et légitimité

La légitimité au cœur du processus de consécration

Nous avons vu que le terrain étudié pour cette recherche se caractérise par une précarité importante, mais celle-ci peut être vécue et compensée par des bénéfices symboliques. La fraction de classe que représente le champ professionnel des arts vivants contemporains possède en particulier un capital culturel élevé, qui se transmet, et la situe dans une certaine bourgeoisie culturelle. Comme le souligne Roux, le terme «bourgeoisie» est ici utilisé au sens bourdieusien, «pour insister sur la dimension culturelle des rapports sociaux de classe, [...] sur les frontières symboliques qui marquent les différences de position entre classes et fractions de classe, jouant un rôle central dans les stratégies de distinction sociale» (Roux, 2022: 8). Le capital culturel qui se transmet dans la bourgeoisie culturelle ne se réduit pas seulement au diplôme scolaire : il structure et divise l'espace social en classes grâce à son pouvoir classant et symbolique (Serre, 2012: 5). Dès lors, la question de la légitimité des acteur·rices est au cœur du rapport de domination qui existe entre professionnel·les artistiques et culturel·les.

Ce rapport de domination est lié à une certification scolaire, mais surtout sociale, et permet des catégories de classement dominantes. Il s'agit donc de procéder à une analyse des mécanismes sociaux à l'œuvre grâce à une sociologie de la domination culturelle (*ibid.*), en mobilisant la notion de «légitimité». Elle est ici considérée en tant que «forme spécifique d'autorité sociale, [et] réalité fluctuante, soumise à de constantes révisions» (Denis, 2010). Dans le présent ouvrage, la notion de légitimité désigne donc une forme d'autorité sociale que les acteur·rices atteignent grâce au processus de «légitimation». C'est l'octroi de ressources spécifiques qui légitime les professionnel·les. Ces ressources sont à accumuler et à obtenir régulièrement afin de constamment renouveler la légitimité, et surtout de franchir les étapes vers la consécration, le stade ultime de légitimité. La légitimité et les étapes vers la consécration s'autoalimentent : c'est grâce à l'octroi de

ressources légitimantes qu'on atteint l'étape suivante, et l'atteinte de cette étape légitime davantage les individus et leur permet de récolter d'autres ressources qui renouveleront leur légitimité – et ainsi de suite.

Concrètement, le système de financement des arts de la scène en Suisse est tel que les demandes de soutien sont à renouveler constamment – même pour une compagnie associée de façon indéfinie à une structure institutionnalisée comme un théâtre. De plus, les parcours étudiés tendent tous à la recherche d'une certaine légitimité artistique, professionnelle et sociale. L'évolution du champ des arts de la scène est en effet soumise à une logique de « lutte pour des positions » (Glas, 2015 : 263). Les générations s'enchaînent et se chevauchent donc afin que chacune y fasse sa place: la légitimité artistique, professionnelle et sociale est donc indispensable dans le processus de consécration... et de programmation.

Ici, nous prendrons en compte l'existence de degrés de légitimité, autrement dit des « étapes », atteintes grâce à l'accumulation de ressources. La distinction des degrés de légitimité se fera selon ces ressources qui permettent de mesurer l'accumulation de ce capital symbolique.

Définition de la consécration

Alors, à quel moment la consécration est-elle considérée comme telle, par qui et pour combien de temps ? La notion de consécration a été travaillée par maints auteurs (Bourdieu, 1971; Suaud, 1978; Mauger, 2006), dont Denis (2010). Celui-ci s'appuie sur les écrits de Dubois (1986), pour qui la consécration est d'abord une métaphore religieuse qui consiste à sacrifier un objet. La consécration, en tant que rite d'institution, est ainsi liée aux luttes pour le pouvoir symbolique et à l'histoire politique de ces instances de rite (Héran, 1986). Pour Lizé, Naudier et Sofio (2014), la consécration est, avec la reconnaissance, une des rétributions possibles sur le marché des biens symboliques dans le champ artistique, plus particulièrement dans sa sphère de production restreinte.

Quant au terme « reconnaissance », il sera utilisé tout au long de ce manuscrit pour désigner ce phénomène de légitimation, d'appréciation et de validation par les pair·es. Par rapport à cette labellisation, nous nous intéresserons premièrement à la réception, à l'évaluation et à la sélection des artistes (à travers leur travail artistique comme biens

symboliques) par le groupe des pair·es. Les arts de la scène ne sont pas les seuls à connaître un public formé majoritairement de professionnel·les : c'est aussi le cas, par exemple, des auteur·rices de bande dessinée, comme le montre Nocérino (2020 : 3). Les programmateur·rices, en tant qu'intermédiaires culturel·les et de marché, sont ici considéré·es comme faisant partie de ces pair·es, car ils·elles possèdent un pouvoir de sélection, d'évaluation et de définition de la valeur des œuvres et des artistes (Lizé, 2016). Ce pouvoir joue un rôle essentiel dans l'octroi de ressources légitimantes pour les artistes, notamment celle de la programmation dans le chemin vers la consécration.

Bien que le terme «consécration» soit généralement employé pour le domaine artistique, il désigne aussi dans cet ouvrage l'atteinte d'un statut ultime de légitimité pour les programmateur·rices. Le fait de mobiliser le terme «consécration» pour les programmateur·rices rend visibles les enjeux qui dessinent leur parcours et l'importance de la dimension temporelle, notamment grâce à la prise en compte des effets d'âge et de génération : nous verrons comment les programmateur·rices de différents âges et générations vivent des problématiques distinctes par rapport à la recherche de légitimité et de consécration.

Pour les deux groupes professionnels, l'étude de la consécration révèle l'ascension professionnelle recherchée, le fait d'être «reconnu·e» par ses pair·es. De plus, le «chemin vers la consécration» ou le fait de «franchir les étapes vers la consécration» est un processus linéaire dans le temps. En revanche, le fait de désigner un·e artiste ou programmateur·rice comme consacré·es indique un instant précis de son parcours, et non un état qui durerait indéfiniment. Il s'agit en effet d'une accumulation de capital symbolique, qui s'inscrit donc dans la durée et qui relève d'un processus de transformation : un processus de plusieurs années encadré institutionnellement, verbalisé et performé. Cette inscription dans la durée révèle différentes étapes qui précèdent l'éventuelle atteinte de la consécration. L'étude de ces étapes ne concerne toutefois que les trajectoires des artistes, et non des programmateur·rices. En effet, le fait d'atteindre un poste de programmation est déjà une réussite professionnelle en soi pour un·e intermédiaire culturel·le. Le positionnement des membres de ce groupe professionnel dépend en grande partie du lieu ou du festival dirigé et donc du positionnement des institutions.

1.2 Des professionnel·les et des institutions situées

Des artistes consacré·es ?

Étapes et ressources de la consécration

Les étapes relevées par Dubois (1986) dans le champ littéraire sont les suivantes: l'émergence, la reconnaissance, la consécration et la canonicisation. Je prends ici le parti de définir également quatre étapes types qui permettent de séquencer les parcours des compagnies des arts de la scène en Suisse romande, mais dont les modalités et les termes diffèrent de ceux qu'on trouve dans le champ de la littérature – étapes qui doivent être adaptées. Il faut noter la relative difficulté à dégager, pour ces étapes, des «catégories d'objectivation sociologique» (Darmon, 2008: 82) et qui se différencient des catégories indigènes des arts de la scène. Le terme «émergence» par exemple – proposé par Dubois pour la littérature – est mobilisé par les dénominations officielles du champ pour désigner des compagnies en début de trajectoire professionnelle et pour les différencier des compagnies dites «confirmées⁹». Je décide de mobiliser également ces termes, tout en considérant que leur utilisation dans un cadre analytique sert à considérer chaque étape comme constituée de ressources dont l'accès, ou au contraire l'échec, comporte des enjeux importants pour les individus.

Parce que le traitement analytique des parcours vocationnels révèle qu'il est attendu de ceux-ci qu'ils soient ascendants – attente qui, dans la réalité des parcours et comme nous allons le voir pour certaines compagnies, ne correspond pas forcément à une effective linéarité du processus (Denis, 2010) –, les quatre étapes principales considérées pour l'analyse des parcours vers la consécration (et pour le maintien de celle-ci lorsqu'elle est atteinte) sont les suivantes:

1. l'«*insertion*» sur le marché du travail: les premiers postes et engagements;
2. l'«*émergence*»: l'accès aux premières subventions et places de programmation, où s'acquiert une certaine validation à poursuivre son parcours;

⁹ Par exemple, les soutiens adressés à la Commission romande de diffusion des spectacles (Corodis) se partageaient, jusqu'en 2023, entre les compagnies émergentes et confirmées (<https://corodis.ch/demande-de-soutien/>, consulté le 13.08.2025). Ou encore, les bourses attribuées en 2020 par la Société suisse des auteurs (SSA) distinguent ses soutiens selon les catégories «émergentes», «confirmées», «établies» (<https://ssa.ch/wp-content/uploads/G19Fo420.pdf>, consulté le 13.08.2025).

3. la «*confirmation*», selon l'accumulation des ressources et leur capacité de transformation en capitaux;
4. la «*consécration*» comme étape ultime de réussite professionnelle indéniable, mais pas totalement irréversible.

Le fait d'analyser ces étapes permet d'appréhender l'atteinte de la consécration – en tant que réussite professionnelle – en matière de construction sociale. Il s'agit de considérer les différences de capacités «autrement que sous la forme d'un "déjà là" impénétrable» (Schotté, 2013: 151). C'est pourquoi, pour appréhender ces étapes de parcours artistiques et en définir les termes, il s'agit d'en dégager les principales ressources légitimantes :

- la certification scolaire : par exemple, les diplômes que délivrent les écoles sont souvent très légitimes en matière institutionnelle ;
- les éventuel·les employeur·ses précédent·es : selon leur nombre et le fait que les chorégraphes/metteur·ses en scène les plus connu·es apportent plus de légitimité à leurs interprètes ;
- les éventuelles créations précédentes : selon le *positionnement du/ des lieu(x) et/ou festival(s) dans lesquels elles ont été programmées*, leur nombre et la reconnaissance qu'elles ont rencontrée ;
- l'obtention de subsides : soutiens communaux, cantonaux, d'institutions privées ou publiques, selon leur nombre et leur caractère ;
- l'obtention de prix ou bourses : selon leur nombre et leur pouvoir légitimant ;
- la médiatisation : selon le nombre d'apparitions et le rayonnement géographique du média.

Le pouvoir reconnaissant (symbolique, économique, social) de chaque ressource varie principalement selon trois éléments : leur régularité et/ou leur nombre ; leur propre légitimité interne au champ ; leur rayonnement plus ou moins local. Plus le rayonnement des ressources comporte une dimension élargie géographiquement et plus celles-ci ont un pouvoir légitimant. La dimension temporelle est essentielle : ces ressources s'accumulent au fil des années et cette accumulation est la preuve du degré d'ancienneté de l'artiste qui les obtient.

Il n'est pas toujours aisé d'objectiver le pouvoir légitimant de chaque ressource. C'est pourquoi elles ne doivent pas être prises pour une vérité neutre et absolue, mais plutôt comme la représentation d'une certaine réalité professionnelle telle que je peux l'observer et l'analyser

de façon située temporellement, géographiquement et socialement. Elles jouent le rôle de « droits d'entrée tacites » (Mauger, 2006 : 248). Les subsides et les prix sont deux modalités dont l'objectivation peut rendre compte des problématiques rencontrées par les artistes qui tendent à les obtenir.

Le tableau 1 représente le fonctionnement de l'octroi des subsides dans le canton de Vaud. Il désigne quel genre de subsides est octroyé par qui et pour quelle durée. Il montre surtout les étapes de consécration qui correspondent, selon mes analyses, à ces subsides.

Tableau 1 Types de subsides et modalités d'attribution¹⁰.

Types de subsides	Attribués par	Pour quelle durée	Étape de la compagnie soutenue
Soutiens par projet	Loterie romande ; Fondations de droit privé	Par projet	Toutes dès insertion
Bourse compagnonnage	Ville-canton	2 ans	Émergence
Convention pluriannuelle	Ville	3 saisons	Confirmation
Contrat de confiance	Ville	3 saisons	Confirmation
Convention à durée déterminée	Ville, canton, ville-canton	3 saisons/ans	Confirmation
Convention de soutien conjoint (tripartite)	Ville-canton-compagnie	3 ans	Consécration

On peut voir apparaître la dimension précaire du statut d'emploi des artistes dirigeant leur propre compagnie : la convention la plus longue en matière de durée est de trois ans (convention tripartite entre la compagnie, la ville et le canton de résidence). Mais il faut avoir atteint au minimum l'étape de la confirmation pour obtenir des conventions ou des bourses : les soutiens les plus courants et nombreux, pour toutes les compagnies, quelle que soit l'étape atteinte, sont ceux par projet. C'est ce qui participe à la situation de précarité de l'espace professionnel

¹⁰ Inspiré d'un tableau très similaire présenté dans le rapport Delacrétaz (2020 : 13) sur les compagnies vaudoises et lausannoises.

artistique et culturel en Suisse romande (Rota, 2022) pour toutes les compagnies, et en particulier pour les compagnies émergentes. Cette «situation difficile, pour le moins paradoxale» est également relevée «dans un environnement pourtant attrayant du point de vue des subventions, que connaissent les arts de la scène dans le canton de Vaud» (Delacrétaz, 2020: 20). Les programmateur·rices, en revanche, bénéficient d'un minimum de quatre ans de contrat, toujours renouvelable au moins une fois. Cette différence est notable en matière de condition d'emploi et marque une forte divergence entre programmateur·rices et artistes. L'accès à ces subsides comme ressources légitimantes pour franchir les étapes vers la consécration est d'autant plus essentiel pour les artistes.

Les prix sont également une ressource importante, qui fonctionnent comme des verdicts du marché (Bourdieu, 1984a). Selon les conditions de possibilité et du contexte dans lesquels ils ont lieu, les prix disposent d'une valeur distinctive importante: c'est le cas en musique classique (Odoni, 2021). Dans le champ littéraire, les prix contribuent à son développement (Bourdieu, 1992): ils compensent le degré élevé d'informalité présent dans l'organisation professionnelle pour y ajouter des repères standardisés (Sapiro, 2016: 10). Ce sont les mêmes procédures qui ont lieu dans les arts vivants. Plusieurs enquêté·es ont reçu un prix, au pouvoir légitimant différent: pour la majorité de ces artistes, j'ai pu assister à l'impact que l'octroi de ces prix a eu sur leur trajectoire.

D'autres ressources (comme l'accès à des résidences, le fait d'être programmé·e, la reconnaissance par les pair·es ou encore la médiatisation) ne sont pas aussi claires et officielles dans la signification de leur octroi. Il est toutefois possible de les prendre en compte et d'estimer le pouvoir légitimant que leur attribution suppose pour chaque cas, selon ma connaissance interne du champ et de ses logiques.

C'est dans cette perspective analytique qu'il est possible de situer les enquêté·es les un·es par rapport aux autres selon leur positionnement sur le chemin vers la consécration.

Positionnement des artistes selon leur degré de consécration

Le positionnement des enquêté·es artistes dans l'une des quatre étapes (insertion, émergence, confirmation ou consécration) est fait selon une certaine hiérarchie symbolique, mais qui ne représente qu'un «arrêt sur image» des parcours des enquêté·es à l'été 2023 et d'après

les données que j'ai pu récolter. Il faut insister sur la rapidité que peut connaître l'évolution des parcours des artistes, selon d'éventuelles ressources octroyées et le pouvoir propulseur de celles-ci dans les trajectoires (comme les prix ou les subsides reçus, ou la programmation dans un lieu très légitimant). C'est notamment grâce à mon immersion de cinq ans dans le champ que je peux saisir les catégories de perception indigènes qui permettent de ramener des éléments *a priori* subjectifs à une certaine objectivation. Mais cette objectivation ne représente pas une vérité absolue, neutre et ultime du champ : elle ne fait que confirmer la prégnance du haut degré d'informalité qui dessine les droits d'entrée dans cet espace professionnel.

Les critères qui sont pris en compte pour évaluer le positionnement de chaque artiste sont :

- le nombre d'années d'exercice comme artiste (interprète et/ou créateur·rice), par exemple dès la sortie de l'école ;
- si les artistes ont reçu un prix, par exemple cantonal ou national ;
- le nombre d'apparitions de l'artiste dans la presse sur la période février 2020 à février 2022 ;
- le nombre d'apparitions de l'artiste en tant qu'interprète parmi les ~180 spectacles que j'ai vus entre février 2018 et juillet 2023 ;
- le nombre d'apparitions de l'artiste en tant que créateur·rice parmi les ~180 spectacles que j'ai vus entre février 2018 et juillet 2023 ;
- le nombre d'apparitions de l'artiste sur le site «Les Archives du spectacle».

Tous ces critères¹¹ ne possèdent pas le même pouvoir légitimant selon la ressource octroyée : ces ressources ne sont pas automatiquement légitimantes de la même manière. Toutefois, d'après les résultats de ces fréquences et critères et selon une connaissance interne du champ, il est possible de positionner les enquêté·es à une ou plusieurs des quatre étape(s) sur le chemin vers la consécration. Il arrive souvent que les artistes n'investissent pas de la même manière leur activité d'interprétation ou de création, et soient de fait positionné·es différemment selon ces deux statuts. Par exemple, on peut considérer qu'Anna

¹¹ Même s'ils sont pris en compte dans mon «calcul mental», les subsides reçus (autant ceux par projet que les conventions, voir tableau 1) n'apparaissent pas dans le tableau car cela aurait demandé un comptage plus poussé et rigoureux pour chaque compagnie/ artiste.

est une metteuse en scène en insertion car elle n'a que deux pièces à son actif et peine à se faire reconnaître comme telle. En revanche, son activité de comédienne lui rapporte davantage de bénéfices matériels et symboliques et la place comme émergente dans ce domaine. On peut d'ailleurs voir que l'activité d'interprétation se fait de plus en plus rare lorsque l'on monte les échelons de la consécration : celle-ci est réservée, en tant qu'étape ultime, à l'activité de création comme bien symbolique. Bruno, par exemple, est danseur-interprète dans le champ lémanique depuis une vingtaine d'années. En tant qu'interprète, il lui est difficile de dépasser le stade de la confirmation.

Si la démarcation entre confirmé·es et consacré·es est assez nette, et notamment par le fait que les artistes aient reçu ou non des prix, elle l'est moins entre l'insertion et l'émergence. Les critères qui différencient les artistes des deux catégories, selon mon analyse, sont le nombre d'années d'exercice dans l'espace professionnel ainsi que la fréquence d'apparition sur le site «Les Archives du spectacle».

Ces considérations permettent d'appréhender les positionnements des enquêté·es selon la hiérarchie symbolique en vigueur actuellement dans le champ. Cependant, l'analyse de ces positionnements et des enjeux des processus de consécration et de programmation ne prend sens que si l'on explicite le contexte dans lequel ce groupe professionnel et celui des programmeur·rices évoluent : l'arc lémanique. Avec son attractivité culturelle et financière, cette région est très intéressante pour analyser le processus de consécration dans les arts contemporains programmés dans cette région.

Spécificités de l'arc lémanique

L'arc lémanique est la région romande située sur la rive nord du lac Léman. Les lieux et festivals considérés dans cette enquête concernent majoritairement les grandes et moyennes villes situées entre Genève et Vevey. La spécificité de cette région romande est l'attractivité qu'elle possède, tant symboliquement qu'économiquement, dans de très nombreux secteurs et en particulier celui des arts et de la culture, grâce à de nombreux lieux de programmation et de formation. C'est ce qui a amené Marc Perrenoud et Pierre-Emmanuel Sorignet à se pencher sur le processus de plus en plus institutionnalisé de la consécration dans ce milieu et dans les deux cantons de Vaud et Genève (ma thèse à l'origine de cet ouvrage s'inscrivant dans leur projet FNS consacré à

cette thématique). En effet, l'activité des arts vivants contemporains se concentre en particulier dans les deux villes principales que sont Genève et Lausanne, véritables « étoiles » (Rota, 2022: 6) autour desquelles plus de la moitié des créations artistiques romandes gravitent (*ibid.*: 49). C'est ce que montre le rapport Rota (2022), confirmant la possibilité de considérer l'« arc lémanique » comme une région relativement homogène en matière d'offre, de demande, de formation, de production, de financement artistique et culturel, et surtout distincte du reste de la Romandie (et de la Suisse). Rota remarque également que « si les salles (sur l'arc lémanique) sont plus prestigieuses, les réseaux plus denses et les intermédiaires plus nombreux [...], il reste que ces avantages peuvent être contrebalancés par la forte concurrence que les compagnies y rencontrent » (*ibid.*). Des observations effectuées en territoire romand non lémanique ont confirmé l'existence d'une attractivité lémanique supérieure – par exemple dans les discours indigènes. La Cirée, école supérieure des arts de la scène située sur l'arc lémanique, joue un rôle important dans cette attractivité et dans le recrutement local. En effet, plusieurs élèves issus·es de celle-ci créent leur compagnie et s'installent dans la région. De plus, des quotas obligent chaque volée à recruter la moitié de leur effectif parmi des candidat·es suisses. Le réseau professionnel dans lequel les élèves sont socialisé·es est constitué d'artistes actif·ves sur l'arc lémanique et en Romandie, avec quelques intervenant·es non suisses. Ainsi, cette formation donne la possibilité de s'insérer dans le marché du travail dans cette région, tout en réalisant des rencontres avec des professionnel·les installé·es ailleurs. Les trajectoires de ces artistes formé·es à La Cirée peuvent donc se constituer sans obligation de mobilité régulière, comme ce peut être le cas d'autres artistes socialisé·es au déplacement transnational (Debonneville, 2022). Pour cette nouvelle génération, dont font partie la moitié de mes enquêté·es, le capital symbolique issu de relations professionnelles interindividuelles internationales se fait davantage à travers des collaborations sporadiques qu'à travers une réelle installation en dehors de la Romandie. C'est pourquoi nous nous intéresserons aux cursus proposés par cette école.

L'arc lémanique ne fonctionne donc pas en indépendance complète et est lié aux autres régions romandes, suisses et internationales. La figure 3 le montre, illustrant le rayonnement des productions artistiques créées sur territoire romand.

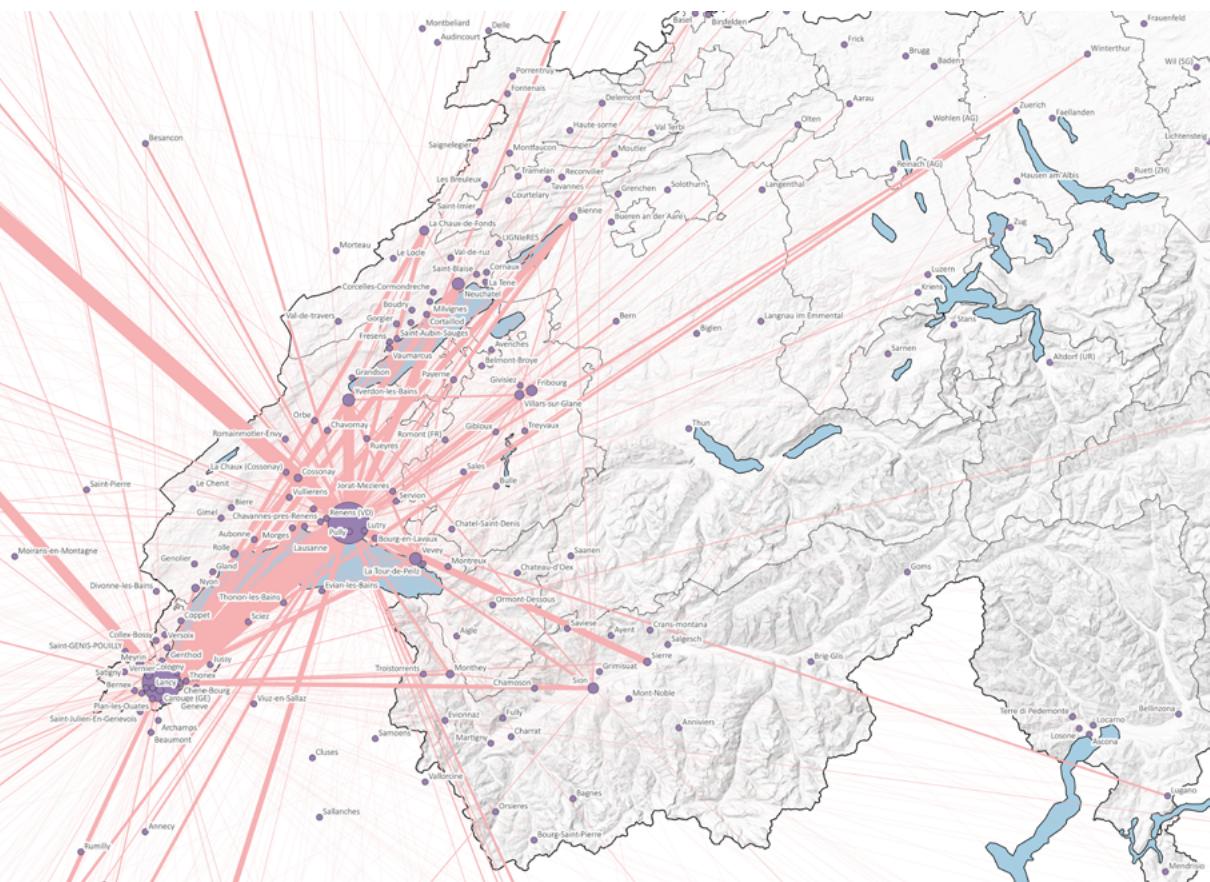


Figure 3 Carte des tournées des structures productrices romandes, réalisée par Rota (2022) sur la base des dates annoncées à Corodis par les structures productrices romandes en tournée entre 2018 et 2021 © Mathias Rota¹².

Nous avons vu que César est nommé au Théâtre du Sens à la suite de ses années de direction dans un grand festival d'arts vivants européen: cette stratégie de recrutement de la part des responsables politiques romands fait sans aucun doute partie d'une volonté de diffusion culturelle pour faire «rayonner» cette région. Mon terrain m'a aussi conduite au festival d'Avignon, à Paris ou encore à Bruxelles, dans un centre d'arts et de danse auquel plusieurs enquêté·es danseur·ses sont lié·es. À travers les tournées ou les formations et entraînements

¹² Source: <https://drive.switch.ch/index.php/s/K7SHo46UbECRSbV> (consulté le 13.08.2025).

à l'étranger, les parcours des enquêté·es sont bel et bien faits de liens avec d'autres pays, mais l'arc lémanique a la particularité de fonctionner en grande partie de façon autonome. Les lieux et festivals dans lesquels les enquêté·es sont programmé·es forment un champ dont la délimitation géographique de l'arc lémanique constitue un champ, ou «espace relationnel» (Picaud, 2015: 70). Le fait de décrire et d'analyser celui-ci permet de le contextualiser.

Les lieux et festivals comme espace relationnel

Le paysage des arts vivants contemporains lémaniques est constitué de plusieurs lieux culturels et artistiques qui programmement des spectacles chaque saison. Parce que ceux-ci sont des «espaces centraux de la chaîne des intermédiaires du travail artistique» (Picaud, 2015: 6), je me suis intéressée en particulier à dix d'entre eux. Il s'avère qu'ils jouent un rôle plus ou moins important dans le processus de consécration. Il existe en effet une centralité et une domination de certaines institutions, notamment selon les personnes qui les dirigent, auxquelles l'entier du champ se réfère.

Mis à part ces lieux et festivals, mon immersion m'a menée vers d'autres institutions jouant un rôle important dans le champ. Elles sont constamment prises en compte dans l'analyse: il s'agit d'écoles, d'associations professionnelles ou encore de lieux de résidence artistique et de recherche.

Il faut encore relever les éléments généraux suivants: premièrement, bien qu'une grande proportion de spectacles comporte de la musique sur scène, elle n'est jamais une discipline en soi qui fait partie de la programmation. Deuxièmement, tous les lieux et festivals sont sponsorisés par la Loterie romande et par des fondations privées. Enfin, tous les lieux et festivals programmement des accueils et des coproductions.

Le fait de considérer une institution comme «consacrée» ou comme «confirmée» dépend donc des facteurs énoncés. Le critère esthétique est pris en compte car la définition et le classement des genres esthétiques sont au cœur des luttes autour des catégories d'analyse qui opposent l'avant-garde et l'art commercial (Picaud, 2015: 70). Les genres et les spectacles sont «vécus et appréciés très différemment selon la nature des lieux dans lesquels ils sont présentés, qui leur offriront une résonance à des échelles variées» (*ibid.*: 89). C'est pourquoi

cet élément est pris en compte dans mon analyse des lieux et des festivals aux côtés de leur localisation, de leur ancienneté, des disciplines programmées et de la présence ou non de spectacles destinés au jeune public. Les budgets ont été difficilement considérés, car ils sont rarement uniformisés (certains sont donnés sur une saison, d'autres sur l'année civile, d'autres encore sur plusieurs années) et difficiles d'accès, ce qui montre aussi l'opacité et l'invisibilisation de la dimension financière dans ce champ.

2 Méthodologie d'enquête : une approche ethnographique

La méthode ethnographique, qui se caractérise par l'immersion des chercheur·ses dans le milieu social étudié (Beaud et Weber, 2010), a paru la plus pertinente à mobiliser dans le but de mener à bien ces objectifs de recherche. Cette méthode permet d'éclairer et d'analyser les réalités concrètes et matérielles que vivent les professionnel·les de ce milieu et consiste à récolter des données fines et les plus complètes possibles grâce aux outils que sont l'observation, les entretiens, mais aussi le journal de recherche comme outil de réflexivité (Noiriel, 1990). La précision, la répétition et l'intensité de la pratique de récolte de données permettent d'analyser et objectiver les inégalités sociales, économiques et structurelles présentes dans le milieu enquêté.

L'utilisation de l'ethnographie comme méthode d'enquête a rapidement été une évidence pour la réalisation de ma recherche. La temporalité générale de l'enquête est caractérisée par un temps court de contrat (24 mois), entrecoupé de six mois de stage dans le champ et précédé d'une première insertion à La Cirée. Les enquêté·es vivaient leur propre temporalité professionnelle et personnelle en parallèle à la temporalité de l'enquête : il arrivait que nous sortions en même temps de formation (universitaire pour moi et artistique pour elles et eux) pour entrer sur le marché du travail (académique pour moi et artistique ou culturel pour elles et eux). Le fait de rester en présence des enquêté·es pendant cinq années donne l'occasion de décrire et d'analyser la transformation des individus et des contextes.

L'observation du milieu enquêté constitue la méthode d'enquête principale de l'ethnographie, indispensable si l'on désire accéder aux «règles explicites et implicites qui régissent la vie quotidienne du groupe enquêté» (Kocadost, 2018: 19).

Cette porosité de la distinction entre personnes professionnelles et non professionnelles m'a permis de participer à plusieurs événements en tant que danseuse semi-professionnelle. En plus de cette incorporation (Sorignet, 2011), j'ai vécu une acculturation aux arts vivants contemporains: d'une part en tant que spectatrice, et d'autre part comme intermédiaire culturelle lorsque j'ai effectué un stage dans une association faisant partie de mon terrain.

Il est évident que la pandémie de Covid-19 a grandement perturbé la récolte de données de terrain: les fermetures des lieux culturels et artistiques ont eu de lourdes conséquences sur mon accès au terrain, en particulier en ce qui concerne les spectacles et les entraînements de danse. Au début de l'année 2021, les lieux culturels et artistiques étaient toujours fermés au public. Dans le but de contourner cet obstacle d'accessibilité au terrain et d'élargir mon espace d'enquête, j'ai pu réaliser un stage dans une association que nous nommerons ici ASUS (Association pour les subventions des spectacles). Ces six mois de stage ont passablement influencé mon rapport au terrain, en particulier le fait que je me sois rendue trois jours au festival d'Avignon, rendez-vous majeur du théâtre francophone européen, ainsi qu'à plusieurs événements et rencontres avec des professionnel·les du champ local (programmateur·rices, instances de subvention, artistes et compagnies).

Les observations et les entretiens ethnographiques effectués dans le milieu enquêté se complètent. Ces entretiens s'inscrivent dans la durée, par exemple en effectuant plusieurs entretiens avec une même personne ou en se donnant l'opportunité de la revoir à certaines occasions pour prendre de ses nouvelles de façon plus informelle. En effet, les entretiens informels ont été effectués de manière répétée et avec plusieurs dizaines de personnes pendant ces années d'immersion. Afin de traiter l'une des problématiques principales de cette étude, à savoir la construction de la programmation et le rôle que jouent les relations entre artistes et programmateur·rices dans celle-ci, j'ai choisi de mener des entretiens à caractère biographique (Schwartz *et al.*, 1999).

D'autres sources de données ont été mobilisées en plus de ces différents types d'entretiens et d'observations.

Le site «Les Archives du spectacle¹³» permet par exemple de cartographier les collaborations et liens entre différents lieux, artistes et

¹³ <https://www.lesarchivesduspectacle.net> (consulté le 13.08.2025). Voir l'article publié à ce sujet: Bataille *et al.* (2025).

compagnies de façon plus quantitative. De plus, je me suis attelée à effectuer une veille de la presse, en particulier d'un journal romand entre janvier 2020 et mars 2022. J'ai aussi participé au groupe de travail d'une étude que la Conférence des chefs de service et délégués aux affaires culturelles (CDAC) a commandée à Corodis (Commission romande de diffusion des spectacles¹⁴). En été et automne 2023, j'ai renforcé mes liens et mes collaborations, en tant que chercheuse, avec des associations professionnelles qui représentent les artistes et les compagnies employeuses.

En plus de ma position d'(ex-)stagiaire à ASUS, j'ai suivi des cours et des ateliers donnés par des personnalités reconnues, j'ai participé à des sessions de danse improvisées avec des enquêté·es, j'ai proposé (sans succès) des dossiers de création pour une plateforme de chorégraphes émergent·es et j'ai enfin performé lors d'événements divers (comme un petit festival local d'arts vivants). Ma situation et ces propos révèlent à la fois le flou qui entoure les droits d'entrée dans le métier et aussi l'éventuelle difficulté à y prétendre, selon son sentiment de légitimité, mais aussi selon le capital scolaire détenu. Ma place lors de ces activités (spectacles, entraînements), mais également en dehors de celles-ci, varie selon les situations et les personnes présentes. Les rôles que je peux jouer pour les un·es ou pour les autres ne sont pas similaires selon les attentes et les objectifs, implicites ou explicites.

La proximité que je partage avec des artistes qui sont parfois devenu·es des ami·es plus ou moins proches (voire partenaire de vie, comme mon conjoint) est différente de la relation que j'entretiens avec les programmeur·rices. En effet, je me sens plus proche des artistes, surtout émergent·es, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, je ne possède pas le pouvoir de sélection des programmeur·rices. Ceux-ci et celles-ci sont marqué·es par le pouvoir de sélection qu'ils·elles possèdent sur les artistes, ce qui place ces dernier·ères dans une position de vulnérabilité. Il a fallu objectiver ces rapports et ces représentations afin d'appréhender pleinement les problématiques que vit chacun·e selon sa place, les programmeur·rices expérimentant aussi des contraintes et des jeux de pouvoir à leur niveau.

La question de l'anonymisation, ainsi que celle de la restitution, se pose de façon fondamentale pour ce texte. Le champ des arts vivants

¹⁴ Qui a elle-même mandaté un expert pour mener l'étude, en la personne de Mathias Rota. Je me réfère au rapport de cette étude tout au long de cet ouvrage.

contemporains étant très restreint et local, il est important que les personnes concernées ne soient pas reconnaissables. Pour cela, j'effectue une « stylisation des cas » (Weber, 2008: 146), où les caractéristiques qui permettraient aux personnes d'être identifiées sont modifiées sans que cela biaise l'analyse. Il est important que les enquêté·es ne soient pas reconnaissables, car une certaine magie sociale opère dans ce champ, notamment autour de la vocation, mais aussi des classements esthétiques pour lesquels sont utilisés des termes indigènes « flous » qu'il est mal vu de questionner sociologiquement. Le désenchantement activé lors de l'objectivation sociologique peut être vécu de façon violente symboliquement. Cependant, l'impossibilité d'une démarche « horizontale et participative » auprès des enquêté·es n'empêche pas de régulièrement discuter de ma recherche et de mes constats avec elles et eux. Plusieurs événements, récits, anecdotes ou discussions m'ont donné l'occasion de considérer le terrain sous un angle nouveau. Mes considérations sur ce milieu – auquel je n'appartiens pas totalement – évoluent ainsi constamment.

Afin d'analyser la construction de la programmation des arts vivants lémaniques et d'en saisir les enjeux et les luttes de pouvoir, cet ouvrage se divise en trois parties.

Encadré 2 Quelques modalités d'écriture.

Langage inclusif et épicène

Dans l'entier du texte, une écriture inclusive et épicène est appliquée. La lettre «x» n'est pas utilisée de façon récurrente dans les terminaisons inclusives, excepté dans les cas où j'ai connaissance de personnes qui revendiquent une telle écriture pour désigner leur identité de genre. De plus, mon terrain comprend des personnes non binaires qui n'utilisent pas forcément «x» et «iel» pour elles-mêmes – mais des pronoms comme «al» ou «ul». Étant donné la (très) rapide évolution de ces normes et enjeux de langage et d'écriture dans le milieu artistique, militant et académique, je préfère m'en tenir au point médian («..») pour lier des terminaisons féminines et masculines.

«Je» ou «nous»?

Je mobilise régulièrement le pronom «nous» dans le texte. Cette démarche a pour but d'«entraîner» les lecteur·rices avec moi dans le processus d'analyse, sans toutefois invisibiliser le travail individuel qui est celui de cette recherche. D'où l'usage du «je» sociologique lorsque je désire appuyer une perspective personnelle.

La première partie analyse le rôle de la vocation ainsi que celui du processus de consécration dans les parcours des enquêté·es. Dans le premier chapitre, je commence par présenter les éléments qui, dans la socialisation primaire, participent à construire les dispositions du rapport à la culture chez les programmateur·rices et chez les artistes. Ces éléments me permettent de traiter la façon dont les modes d'entrée sur le marché du travail varient : écoles d'art pour les artistes et enchaînement de postes d'intermédiaires pour les programmateur·rices. Le deuxième chapitre poursuit l'analyse de ces trajectoires en mobilisant des cas ethnographiques d'artistes situé·es à différentes étapes du chemin vers la consécration. Le troisième chapitre porte sur les enjeux de recherche de légitimité et de consécration des programmateur·rices. Je présente comment leurs stratégies de distinction – comme le fait de se multipositionner dans l'espace professionnel – leur permettent d'atteindre plus ou moins cette reconnaissance auprès des pair·es.

La deuxième partie traite du travail à proprement parler des deux groupes professionnels, et de la différence entre les pouvoirs dont ils jouissent dans ce cadre : alors que les programmateur·rices possèdent des pouvoirs d'évaluation et de sélection, les artistes – et en particulier les moins consacré·es – sont limité·es dans leur pouvoir de création artistique (chapitres 4 et 5). De cette différence de pouvoir découle une certaine asymétrie entre les individus de ces deux groupes : le sixième chapitre se penche donc sur la gestion des relations interpersonnelles, caractérisée par des liens ambivalents.

La troisième et dernière partie vient compléter l'analyse en ce qui concerne la recherche de légitimité professionnelle et sociale, indispensable pour être consacré·es, en s'attachant à la façon dont est produite et valorisée l'esthétique contemporaine avant-gardiste. Pour analyser les enjeux relatifs à celle-ci, je reviens d'abord sur le fonctionnement particulièrement familial et informel de cet entre-soi professionnel ainsi que sur les styles de vie qui y sont rattachés et auxquels les individus adhèrent afin de (faire) valider leur appartenance au champ. Enfin, ce sont les thématiques et esthétiques des spectacles enquêtés qui font l'objet d'une analyse en matière de symboles culturels légitimes et de distinction avec un art à visée économique.

Première partie

De la vocation à la consécration: quels parcours?

Les intermédiaires culturel·les et les artistes sont les professionnel·les d'un champ dans lequel les droits d'entrée (Mauger, 2006) sont parfois flous et arbitraires, et dépendent de plusieurs facteurs. Des dispositions particulières peuvent expliquer l'aisance plus ou moins grande des individus à apprendre, s'adapter, interagir et travailler dans ce milieu professionnel. Dans quelle mesure la socialisation à ces codes sociaux en vigueur et aux esthétiques artistiques attendues permet-elle l'ajustement à ceux-ci dans un cadre professionnel ? Pour répondre à cette question, nous allons nous pencher sur ces « déterminations sociales que sont les apprentissages et leurs contextes, le passé social des individus et les influences présentes qui s'exercent sur eux » (Darmon *et al.*, 2018 : 116). La socialisation primaire est ici considérée comme la période qui recouvre la première partie de vie (enfance et adolescence), jusqu'au début de la vie adulte.

La socialisation secondaire suit cette période de socialisation primaire, se construit sur les bases de celle-ci et peut la transformer. La socialisation professionnelle fait partie de la socialisation secondaire. Celle-ci s'effectue autant durant la formation qu'à l'entrée dans le champ artistique professionnel. L'articulation des socialisations primaire et secondaire est le cœur de cette première partie qui explore les parcours des enquêté·es, de leur enfance à leur entrée et stabilisation dans le monde professionnel. Elle traite de la façon dont l'emboîtement des socialisations s'effectue, c'est-à-dire comment « ce qui est vécu et intériorisé "avant" devient la base à partir de laquelle est perçu et donc intériorisé ce qui intervient "après" » ([Darmon, 2016] Pichonnaz et Toffel, 2018 : 12). Nous nous pencherons sur les deux formes du capital culturel incorporé : la forme dite « héritée » pour la socialisation primaire et la forme « acquise » pour la socialisation secondaire (Serre, 2012 : 8).

Il faut rappeler et préciser ici que les personnes étudiées pendant cinq ans n'ont pas la même position tout au long de ce temps d'enquête. Il arrive que leurs parcours évoluent rapidement, passant soudainement d'une étape à la suivante grâce aux ressources accumulées et à des éléments déclencheurs – comme l'octroi d'un prix. J'enquête donc sur des individus à un moment donné de leur trajectoire, tout comme la consécration et ses étapes ne représentent que la situation d'une personne à un instant précis. Ces moments précis de parcours concernent différentes classes d'âge, qui rencontrent donc des problématiques spécifiques. Il arrive aussi que ces personnes sortent

de cet espace professionnel – ou travaillent et s’installent ailleurs. Je n’ai pas suivi ces sorties du champ, me concentrant sur les personnes qui y entrent et s’y maintiennent. Les quelques sorties dont j’ai eu connaissance concernent surtout des déclassements d’artistes. Les danseur·ses ou comédien·nes qui effectuent une transition professionnelle en se formant dans une autre discipline restent tout de même actif·ves comme interprètes ou directeur·rice de projets artistiques, mais à un moindre pourcentage qu’auparavant. C’est notamment ce processus qui amène à de la multiactivité – le fait de pratiquer d’autres activités professionnelles que son activité principale dans le champ artistique (Perrenoud et Bataille, 2017) – et c’est pourquoi les enquêté·es restent actif·ves dans le champ et font donc toujours partie de mon échantillon. L’exercice de l’activité artistique se transforme ainsi, de manière plus ou moins contrainte. Il existe aussi des cas d’artistes qui deviennent programmateur·rices, ou encore des artistes qui ne présentent pas une carrière fulgurante, marquée par l’attribution d’une forte distinction symbolique, mais dont le fait de continuer à être programmé·es et subventionné·es est un signe de légitimité tout de même. Ces cas sont mentionnés mais pas traités en profondeur, le manuscrit se concentre en effet sur le processus de consécration tel que défini en Introduction.

Le chapitre 1 traite de la socialisation primaire, principalement effectuée dans le cadre familial et scolaire. Il présente des données principalement issues des entretiens. Les chapitres 2 et 3 mobilisent davantage d’observations : ces deux parties analysent en effet les socialisations professionnelles (dans le cadre de la socialisation secondaire) des artistes et des programmateur·rices, que j’ai pu observer et suivre dans leur évolution tout au long des cinq années de terrain effectuées depuis mon mémoire de master (à La Cirée, aux spectacles, durant les entraînements ou encore lors de mon stage). L’immersion dans ces espaces professionnels et personnels est essentielle pour saisir comment ceux-ci « (re)façonnent les individus, en articulant l’étude de la socialisation primaire et celle de la socialisation professionnelle » (Pichonnaz et Toffel, 2018: 7). Les informations sur les origines sociales des enquêté·es (formation et activité professionnelle des parents ainsi que des sœurs et frères, lieu d’enfance et adolescence, socialisation aux arts et à la culture) ont aussi leur importance. Elles éclairent les dispositions à la vocation, notion qui elle-même permet d’expliquer l’importance accordée, dans ce champ, à la légitimité (artistique, sociale, professionnelle).

1

Socialisations familiales, scolaires et professionnelles

1.1 Déclinaisons des dispositions à la vocation

La notion de «vocation», travaillée par Suaud dans son enquête sur la conversion des prêtres ruraux (Suaud, 1978), a ensuite été mobilisée dans de nombreuses études en sociologie du travail et du travail artistique (Sapiro, 2007; Schotté, 2012; Sorignet, 2012; Dubois, 2013). Ce concept est utile pour saisir les raisons qui permettent aux agent·es sociaux de s'inscrire dans l'une ou l'autre des voies professionnelles que sont d'un côté l'activité artistique, et de l'autre celle d'intermédiaire culturel·le à la direction d'un lieu ou festival. Pourquoi et comment certaines personnes deviennent artistes, d'autres intermédiaires et d'autres encore passent de l'un à l'autre? Quel rôle joue le rapport à la vocation dans la divergence de ces parcours? Quels sont les points de jonction et de rupture dans les socialisations de ces individus et selon les propriétés sociales? Nous verrons que des propriétés semblables peuvent se décliner différemment selon les socialisations (pré)professionnelles, les effets de genre et de générations. Dans *La culture comme vocation*, Dubois estime qu'un métier vocationnel conçoit l'activité professionnelle «comme le moyen ou au moins l'occasion d'une réalisation personnelle» (Dubois, 2013: 10). Cette réalisation personnelle se traduit souvent, pour les individus, par un certain désintéressement

économique dans le travail (Sapiro, 2007; Meilhac, 2018) afin de compenser les coûts émotionnels et symboliques qui en résultent. Le milieu des arts et de la culture est particulièrement concerné par ce processus de désintérêt, notamment le secteur de la danse contemporaine (Sorignet, 2012) et du théâtre (Proust *et al.*, 2020). Il faut noter que la notion de vocation est constitutive du sens commun indigène : elle est parfois revendiquée par les enquêté·es, notamment lors des entretiens biographiques, pour expliquer leur fort investissement dans le travail ou mettre en récit leur parcours professionnel. C'est par exemple le cas de Rémy, un programmateur d'une quarantaine d'années, qui me rétorque « *C'est un métier de vocation !* » lorsque je lui fais remarquer que la description de ses propres horaires de travail laisse supposer un fort investissement en termes d'heures supplémentaires. Mais dans une perspective sociologique, cette notion sera mobilisée en mêlant recherches existantes et données qualitatives récoltées durant cette enquête pour comprendre les enjeux relatifs aux parcours. Les données concernant cette section 1.1 ont surtout été récoltées lors des entretiens biographiques formels, réalisés avec une quarantaine de personnes. En plus de ces données, la section 1.2 se réfère aux observations participantes effectuées depuis cinq ans avec les enquêté·es.

Pour qu'il y ait vocation, il faut qu'il y ait eu socialisation à la vocation. Si la socialisation est « la façon dont la société forme et transforme les individus » (Darmon, 2010 : 6), elle est surtout le lieu de l'acquisition de dispositions : des ressources qui permettent aux agent·es un certain ajustement (ou non) à des situations rencontrées. Il semble ici essentiel d'analyser les dispositions qu'ont acquises les personnes qui constituent la population de cette enquête de terrain. La transformation de ces ressources, principalement culturelles, en capital, est tout l'enjeu de l'acquisition de ces dispositions. Pendant la période de l'enfance se constitue une partie des goûts, des références et des habitus en matière de culture. Ces socialisations s'articulent avec les styles de vie et sont le fruit de l'apprentissage d'un habitus professionnel. Se transmettent également des dispositions à l'entrepreneuriat (Flécher, 2019), un élément essentiel pour les parcours d'artistes.

Si la famille est le principal lieu de reproduction sociale et donc de transmission de ces ressources (Bourdieu, 1993), les institutions scolaires jouent aussi un rôle essentiel dans le processus de socialisation à travers les pratiques pédagogiques destinées à la petite enfance (Chamboredon, 1985). Dans cette étude du processus de socialisation

primaire des enquêté·es, ce sont surtout des données sur la famille qui ont été récoltées, mais les discours sur le rôle de l'école sont également pris en compte étant donné l'importance de celle-ci dans le processus de socialisation. De plus, c'est bien parce que «les enfants vivent au même moment dans la même société, mais pas dans le même monde» (Lahire, 2019 : 11) qu'il s'agit de prendre en compte le milieu social, ou le «monde» dans lequel les enquêté·es ont grandi. En mettant en perspective leurs origines sociales, leurs pratiques culturelles familiales et leurs conditions économiques, il sera possible d'appréhender leurs dispositions à l'adhésion aux arts vivants contemporains et leur rapport à ceux-ci. L'attention à cette socialisation culturelle (Octobre et Jauneau, 2008) permet de collectiviser ces parcours *a priori* individuels en les situant dans la stratification sociale et d'en observer les logiques de mobilités (sociales) ou de reproductions, pour finalement expliquer et comprendre les vécus différenciés aux positions plus ou moins consacrées dans le champ. Les dispositions et ressources sociales que possèdent les acteur·rices de ce milieu artistique, acquises au fil de leur socialisation professionnelle et culturelle, participent bien à la construction de leur parcours.

Des environnements familiaux situés

Les recherches en sociologie de l'enfance montrent que cette période de vie est ancrée dans une réalité différenciée selon les classes sociales (Chamboredon et Prévot, 1973; Lignier et Pagis, 2012; 2017; Lahire, 2019) et qu'il est essentiel de considérer les origines sociales des enquêté·es. Nous allons voir que ces différents contextes et conditions peuvent orienter les parcours, notamment professionnels. Les ressources accumulées et transmises – ainsi que leur transformation en capital lors de cette première période de vie – permettent d'expliquer partiellement les dispositions des individus à occuper ensuite telle ou telle position dans l'espace professionnel. Nous verrons que dans plusieurs récits s'opèrent des formes de distinction sur les conditions d'accès à des ressources culturelles légitimes (aux yeux des enquêté·es), souvent revendiquées comme divergentes de l'héritage familial. Ce processus de rejet de l'héritage familial va de pair avec une adhésion à la vie d'artiste (Roux, 2022: 4). D'ailleurs, «ces résistances au devenir d'artiste [...] [font] aussi partie intégrante du développement de la vocation, qui se constitue en opposition à celles et ceux qui n'y croient pas ou n'y

trouvent pas d'intérêt (professionnel) » (*ibid.* : 18). Prendre en compte les effets de la croyance dans la vocation (en tant que justification des souffrances et des sacrifices) ainsi que ceux des origines sociales permet de se pencher sur les conditions de possibilités de la vocation artistique. Les discours sur les pratiques culturelles font partie de ce registre.

Des pratiques culturelles « populaires et mainstream » ?

Un tour d'horizon des professions des parents des enquêté·es – en tant que révélateur majeur des positions de chacun·e dans la stratification sociale – permet de constater l'homogénéité des propriétés sociales entre programmateur·rices et artistes. En effet, les enfances des enquêté·es ont été majoritairement vécues en Suisse romande ou en France, à parts égales dans des zones rurales et urbaines. Beaucoup sont issu·es de la classe intermédiaire-supérieure, avec la quasi-totalité des parents qui travaillent ou travaillaient dans le secteur tertiaire (excepté un agriculteur en zone rurale française, un cuisinier et deux ouvrières). On trouve des professions aussi bien dans les soins que l'enseignement, le travail social ou la direction d'entreprise, ainsi que quelques architectes (hommes), deux esthéticiennes et quelques employé·es dans le secteur bancaire. Peu de mères ont été déclarées au foyer, mais toutes celles qui travaillent ou travaillaient ont ou avaient un travail rémunéré à temps partiel uniquement – et non à temps plein. Les sœurs et frères suivent souvent les voies des parents, surtout concernant le secteur des soins et de l'ingénierie, ou alors prennent des options plus commerciales – en ce qui concerne les frères. Seulement trois parents ont été déclaré·es artistes : deux danseuses classiques et un photographe, mais personne dans le milieu du théâtre, des arts visuels ou de la musique. Malgré un nombre limité de parents artistes ou insérée·es professionnellement dans l'espace culturel, la « bonne volonté scolaire et culturelle » (Lahire, 2019 : 465), surtout culturelle, est très présente chez une grande majorité des enquêté·es. On le voit à travers l'évocation des nombreux loisirs sportifs et culturels. Le type des loisirs est souvent révélateur de l'ancrage social des enfants et de leur famille dans la stratification (Laillier *et al.*, 2019), tout comme les pratiques culturelles et artistiques en général (Coulangeon, 2004; 2005; 2021). La danse contemporaine est connue pour être une « vocation pour classes moyenne et supérieure » (Sorignet, 2012 : 42), tout comme le théâtre. Comme le montre l'enquête récente sur les publics lausannois

(Moeschler, 2020), seulement 57 % de la population constitue le public des institutions subventionnées (musées, théâtres, musique classique/opéra, danse/ballet) et moins d'un quart fréquente des lieux culturels plus de sept fois par an. De plus, le rapport du service culturel vaudois sur les pratiques culturelles dans ce même canton montre que «les parents et l'école sont au premier plan des acteurs favorisant la participation des enfants aux activités culturelles» (Les pratiques culturelles dans le canton de Vaud, 2019 : 7), ce qui rejoint les considérations de la socialisation comme portée par ces deux instances (familiale et scolaire). Malgré cela, plusieurs programmeur·rices enquêté·es affirment que leurs parents jouent un rôle plutôt faible dans leur socialisation aux pratiques culturelles légitimes.

Certaines personnes interrogées ont en effet tenu à mentionner le côté «populaire» des activités et des références qui concernaient leur famille. Ces réponses sont orientées par une mécompréhension quant au terme «culture» ou «pratiques culturelles» entre les enquêté·es et moi. Étant donné que ces personnes baignent à présent dans un espace culturel ultra-légitime et avant-gardiste, leur point de référence se situe à un endroit particulier des esthétiques artistiques et culturelles. On le voit dans l'utilisation du terme «*pointu*» mobilisé par certain·es enquêté·es, qui se réfère ici à un standard esthétique particulièrement avant-gardiste et opère ainsi une forme de distinction par rapport à une culture moins légitime que représentent les références parentales. La mention du caractère autochtone (le fait d'avoir par exemple chez soi «*des peintres locaux*») de certaines de ces références s'oppose aussi au cosmopolitisme légitime de la culture dominante. Les exemples donnés par les enquêté·es (le cirque Knie, les dessins animés Walt Disney ou les romans de science-fiction) sont d'emblée écartés de la culture légitime de la classe intermédiaire-supérieure dans laquelle baignent les enquêté·es au moment où je les interroge – les arts vivants contemporains. De plus, bien que ces références soient considérées par les enquêté·es comme populaires, elles sont liées à une pluralité de pratiques, à un «éclectisme des goûts et des pratiques» (Coulangeon, 2004 : 60) qui caractérise en principe les classes plutôt intermédiaires-supérieures de la stratification sociale. L'intensification des pratiques culturelles et le caractère omnivore de la consommation culturelle actuelle par les couches des classes dominantes (Fabiani, 2013 : 80) montrent bien l'appartenance des enquêté·es à cette fraction de classe. Les données présentées plus haut sur leurs origines rejoignent en effet le constat selon

lequel «les aspirants aux métiers de l'administration culturelle», dont les programmateur·rices, viennent de milieux sociaux plutôt aisés (Dubois, 2013: 73).

Concernant les artistes, l'enquête de Rolle et Moeschler sur les comédien·nes sortant·es de La Manufacture (une école lémanique d'arts vivants) confirme une homogénéité des origines sociales : «dans 80 % des cas, l'un des deux parents au moins a atteint un niveau de formation supérieur [...] et travaille comme cadre supérieur ou dirigeant, ou se situe dans la catégorie des professions libérales et intellectuelles» (Rolle et Moeschler, 2014: 210). Il n'est donc pas si surprenant de constater des pratiques culturelles telles que les enquêté·es me les ont présentées, malgré leur considération de celles-ci comme faisant partie du registre «populaire» de la culture. D'autres médiums que les parents sont mentionnés lors des entretiens pour expliquer l'attrait des enquêté·es (surtout des programmateur·rices) vers la culture et les arts – voire la découverte de ceux-ci grâce à un «déclic» lors d'un spectacle.

L'appel des spectacles

Souvent, dans les récits, des personnes plus ou moins proches sont mentionnées comme ressources ou liens avec des pratiques culturelles légitimes. Marylène, programmatrice d'une cinquantaine d'années, demande par exemple à une amie de l'emmener à des spectacles de danse, alors que Paul, comédien d'une trentaine d'années, découvre l'opéra par l'intermédiaire un ami qui l'y entraîne. Pour Paul, cette expérience est couplée à des voyages à Paris, capitale culturelle légitime par excellence. Pour les personnes ayant grandi en Suisse romande, l'école joue aussi un rôle important dans la découverte des arts vivants. Plusieurs récits reviennent sur ce moment, comme celui de Liliane, programmatrice dans la cinquantaine et fille de parents issu·es de classe populaire, dont elle cherche à se distinguer :

L'école m'a vraiment donné le goût [des arts]... j'étais en section artistique [...]. J'ai fait des rencontres extrêmement importantes qui m'ont ouvert les yeux sur l'art... Que ce soit l'art visuel, ou même le théâtre, ou même la littérature, et j'ai eu de très bons enseignants. Et j'ai été appelée à ce moment-là par le domaine des arts de la scène parce que je n'avais pas du tout envie de faire le même parcours que mes parents...

Liliane mobilise ainsi un discours vocationnel («*être appelée*») afin d'expliquer son intérêt pour les arts vivants, qui lui permet de se distinguer de ses parents et de ses origines sociales qu'elle revendique comme populaires. Cet «appel» est un «amour de l'art» qui s'inscrit très tôt dans les biographies (des programmateur·rices) et oriente leurs parcours (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 20). Dans le cas de Liliane, comme dans celui de plusieurs autres, c'est une «vocation vers un secteur» (Dubois, 2013: 113) plutôt que vers un métier qui ressort de ces récits biographiques. Marylène explique également que l'école a participé à sa socialisation aux références artistiques et culturelles et me raconte sa fascination pour une pièce de théâtre vue avec sa classe, dans un théâtre de sa ville qu'elle ne connaissait pas, et qu'elle a «*adoré*». Plus tard et dans un contexte familial où le fait d'être une fille détermine les pratiques sportives de Marylène (gymnastique puis danse classique, qu'elle n'aime pas), celle-ci demande à sa mère de l'emmener au spectacle d'un chorégraphe connu : «*J'étais bouche bée du début à la fin... [...] là je me suis dit "Mais j'adore, quoi! Je veux tout voir".*»

Cet épisode raconte un «moment fondateur» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 20) de la vocation culturelle de Marylène, de la même façon que les «chocs reçus lors de spectacle» (*ibid.*) marquent les enquêté·es de Dutheil-Pessin et Ribac. Ce moment de déclic est ici marqué par une certaine fascination de l'esthétique et de la performance virtuose des interprètes sur scène. Marylène aurait pu s'identifier à ces interprètes en désirant faire le même métier. Bien qu'elle se décrive comme une adolescente sportive, elle déclare n'avoir aucune appétence pour la danse classique (qu'elle pratiquait enfant) et s'être plutôt tournée vers la littérature. Plus tard, cette activité l'amène à rédiger des critiques de pièces, ce qui lui permet de pénétrer ce monde de la danse contemporaine en tant que spectatrice possédant une première expertise. La pratique de spectatrice assidue, qui fait écho à son désir de «*tout voir*», lui permet de classer ses compétences littéraires dans des compétences d'intermédiaire culturel·le (c'est notamment par ce biais de l'écriture qu'elle entre au Lieu).

La présence à un grand nombre de spectacles est un élément qui est souvent revendiqué par les programmateur·rices comme gage de leur professionnalisme. Cette carrière (Darmon, 2008) de spectatrice a été notamment initiée, dans le cas de Marylène, par le rôle de l'école comme instance de la socialisation aux arts vivants, faisant écho au

principe de «démocratisation culturelle» (Dubois, 1993). Ainsi, la «culture comme vocation» (*ibid.*) ressort dans des récits comme celui de Liliane, où des liens aux arts sont évoqués comme déclencheurs pour la suite du parcours. On y retrouve cette reconnaissance envers l'institution scolaire qui lui permet un accès à des ressources culturelles et artistiques. C'est le même processus qu'observe Dubois concernant les étudiant·es en administration culturelle¹⁵. Le capital principal qui apparaît dans les récits comme hérité lors de la socialisation, soit par les familles (et surtout les parents) soit à travers l'école, est le capital culturel. Celui-ci se présente, dans un premier temps, sous la forme de ressources culturelles qui se développeront fortement, jusqu'à considérer comme populaires ou ringardes les références parentales. Steve par exemple, qui estime que ses parents n'avaient aucune pratique culturelle, explique avoir essayé plusieurs activités extrascolaires avant de découvrir le cirque. Ce sont ses parents qui sont à l'origine de ces différentes tentatives, car ils «*ont toujours trouvé important que leurs enfants fassent et de la musique et du sport*», faisant preuve d'une bonne volonté culturelle propre à leur fraction de classe. Cette bonne volonté culturelle s'insère dans les stratégies éducatives et rappelle l'importance de continuer à considérer que «les pratiques culturelles n'ont, en effet, rien perdu de leur pouvoir de classement [...] la consommation des biens et services culturels continue de refléter les caractéristiques de la stratification sociale» (Coulangeon, 2004: 59).

Les cas cités ci-dessus concernent des programmeur·rices qui se trouvent, au moment de mon enquête, dans des postes de direction de lieux avec un certain pouvoir de sélection des spectacles et des artistes. En effet, ce sont plutôt ces personnes en particulier qui m'ont parlé, en entretien, de leur rapport aux arts et à la culture dans leur enfance. Les artistes, en évoquant leur début de parcours, ont très peu mentionné de moments déclencheurs (qualifiés parfois de «seconde naissance») qui expliqueraient la suite de leur trajectoire et leur activité actuelle. Les artistes ont plutôt présenté leur parcours sous la forme d'une évolution continue, qui s'inscrirait dans la ligne d'une vocation artistique parfois présente depuis l'enfance et qui se traduit par l'activité d'une discipline comme la danse ou le théâtre. Ces pratiques de

¹⁵ «Ce sont précisément ces étudiants d'origine modeste qui, estimant avoir “accédé à la culture” en voulant en faire leur profession, sont les plus enclins, ne serait-ce que pour témoigner de la fidélité à leur origine, à conférer un sens collectif à cette orientation en se référant à des projets de démocratisation culturelle» (Dubois, 2013: 134).

loisirs sont souvent ancrées dans des stratégies éducatives parentales visant au « développement personnel » de leur enfant. Ces activités artistiques entrent ainsi dans l’« espace des possibles professionnels » (Dubois, 2013: 26) des individus : c’est cette « rencontre entre l’habitus et l’espace des possibles¹⁶ » (Bourdieu, 2013: 87) qui va être examinée à présent.

Entre développement personnel et « seconde naissance »

Le rôle des parents dans l’origine de la pratique artistique est très souvent essentiel, que celle-ci soit considérée comme « une activité de loisir, culturelle ou sportive propice au “développement de la personnalité” » (Faure, 2000: 70). La trentaine d’artistes interrogé·es dans le cadre de cette étude sont tous·tes passé·es par une formation professionnelle dans la discipline exercée actuellement, une autre discipline très proche ou de l’interprétariat à la direction artistique – de la danse à la chorégraphie ou du théâtre à la mise en scène. Le fait d’envisager une profession artistique, voire culturelle, est une possibilité socialement située. Pour cela, des conditions doivent être réunies, notamment le soutien des parents ou la confiance dans ses propres capacités à entreprendre ce parcours professionnel – marqué par la compétition et par le mantra bien connu « beaucoup d’appelé·es et peu d’élue·es ».

Des loisirs d’héritier·ères

Il arrive que dans un premier temps, les parents refusent plus ou moins explicitement ces formations. C’est le cas de Lara, danseuse et chorégraphe française d’une trentaine d’années :

On est clairement une fratrie qui avons été poussés à une carrière académique [...]. Pour mon père, c’était bien qu’on fasse du sport, d’un point de vue développement personnel, mais pas du tout pour une carrière... [...] Du coup j’ai fait l’université! [...] J’avais parlé un peu d’une école d’art à 17 ans et ce n’était pas non plus une option [pour mon père]...

Pour les artistes enquêté·es, presque la moitié suit des formations académiques comme Lara, souvent dans des branches littéraires, mais aussi économiques et politiques. Pendant ces années d’études, ces personnes continuent de pratiquer la danse ou le théâtre, en s’engageant

¹⁶ C'est-à-dire « l'espace des potentialités objectives » (Bourdieu, 2013: 87).

dans des projets plus ou moins professionnels, se constituant ainsi un réseau vers lequel elles reviendront à la suite de leur formation dans les arts de la scène. Marta, fille de deux enseignant·es de musique et qui grandit dans une grande ville en Espagne, entreprend par exemple des études de grec et de latin tout en s'investissant dans des projets semi-professionnels de danse contemporaine. Cette phase correspond à ce qu'on pourrait nommer « l'entretien de sa passion », pratique qui portera plus tard ses fruits. En effet, elle interrompt l'université en Espagne pour entrer à La Cirée en Suisse. Pendant sa formation en danse à La Cirée, elle garde contact avec son réseau espagnol, ce qui lui permet, une fois l'école terminée, d'y revenir pour effectuer de premiers contrats. Comme c'est le cas pour Marta, ces parcours constitués de formations universitaires sont très peu professionnalisants. Bien que les parents des enquêté·es se situent plutôt dans le haut de la stratification sociale, des ressources économiques sont aussi nécessaires pour que leurs enfants puissent entreprendre ces années d'études non rémunérées – même si certain·es ont accès à des bourses. Comme l'exprime Lara avec l'expression « *développement personnel* », la pratique artistique ou sportive est encouragée et perçue par ses parents – dont l'activité professionnelle n'est pas la création artistique – comme un élément indispensable à l'éducation extrascolaire. L'activité relève davantage d'une stratégie éducative car elle est considérée par les parents comme secondaire et ne saurait être convertie en trajectoire professionnelle (Mennesson et Julhe, 2011).

Il existe dans mon échantillon trois personnes dont les parcours sont constitués d'une seule et même formation artistique spécialisée. Elles ont aujourd'hui la quarantaine ou la cinquantaine. Parmi elles, Flora, fille unique de parents qui la soutiennent beaucoup dans sa pratique de la danse. Après des années de conservatoire dès son plus jeune âge en France, elle entre dans une école professionnelle en Europe. Elle danse quelque temps pour des compagnies avant de créer ses propres projets et de devenir chorégraphe. Lors d'un premier entretien, elle dit regretter n'avoir pas fait d'études, se sentant probablement désajustée par rapport à la plus jeune génération de son métier qui, comme vu plus haut, est souvent dotée d'un capital scolaire parfois important avant d'entreprendre une formation artistique. En revanche, c'est pour elle une évidence de travailler comme danseuse après son parcours assidu dans un conservatoire régional où l'accompagnaient régulièrement ses parents. Les parents fortement investi·es présentent des

logiques d'adhésion (Laillier, 2011), sûrement ici extrêmement favorisées par l'expérience de la mère de Flora, également danseuse. Même dans les cas où les artistes ne commencent pas une formation de façon aussi précoce que Flora, le soutien financier des parents pendant la phase de formation est essentiel.

Ce soutien a été mentionné par toutes les personnes interrogées, comme pour Pierrot qui découvre la danse contemporaine vers l'âge de 23 ans seulement et entre dans une école à 26 ans. Cette reconversion professionnelle (il avait déjà étudié et travaillé comme journaliste) est bien perçue par ses parents, qui travaillent dans les métiers du soin, dont il est le fils unique. Mais la réaction de la famille d'Anna, comédienne d'une trentaine d'années, fille d'un ingénieur et d'une esthéticienne, est différente lorsqu'elle exprime la volonté de faire du théâtre son métier. En effet, elle raconte que sa mère avait «*espéré qu'elle ferait médecine*» et a «*mis du temps à accepter*» que sa fille embrasse le métier de comédienne. L'espace des possibles s'élargit lorsqu'elle part dans une grande ville européenne et rencontre des professionnel·les de la scène :

J'ai justement connu des gens qui faisaient ça de leur métier et j'ai vu que c'était possible en fait, que c'était pas juste un loisir... Même si je savais qu'au fond de moi, petite je rêvais déjà de ça, en fait.

La dimension vocationnelle est très présente dans le discours d'Anna à travers le caractère essentialisé («au fond de moi») de la volonté de faire du théâtre depuis l'enfance – période de vie vécue comme épurée de toute contrainte sociale. La revendication de la vocation est présente autant dans le discours d'Anna que dans celui de Lara, mais les modalités de l'adhésion au monde culturel sont (légèrement) différencierées. Alors que le fait d'envisager une formation de comédienne permet à Anna de réaliser une partie essentielle de sa personnalité (et prend le dessus sur les aspirations parentales plus normatives), c'est la stratégie éducative des parents de Lara qui lui fait découvrir le milieu artistique – sous couvert d'activités visant au développement personnel.

La vocation culturelle

Du côté des programmateur·rices, le champ des possibles se présente de façon parfois plus floue que pour les artistes, car ce ne sont jamais directement les postes de direction qui sont visés – au contraire des professions de comédien·e ou de danseur·se. L'attractivité du secteur

culturel combinée à « l'intensification des concurrences à l'entrée [et au] développement des formations » (Dubois, 2013: 63) peut expliquer l'intérêt des programmateur·rices en devenir pour les métiers de la culture. Quatre enquêté·es ont plus ou moins exercé l'activité qui découlait de leur formation première (comédien·nes ou danseur·ses) avant de devenir programmateur·rices. Pour les autres, c'est plutôt la vocation à l'activité culturelle qui est à nouveau mentionnée, comme cette ancienne programmatrice, fille de petit·es commerçant·es immigré·es italien·nes qui déclare : « *J'ai fait des études d'histoire et de musicologie, en sachant que je ne travaillerais jamais dans ces champs. Je savais depuis l'adolescence que je voulais travailler dans le milieu culturel, pour être dans la transmission.* » Ce déclic des intérêts pour les arts est souvent relié, dans les récits, à la recherche d'une certaine intérieurité (Bouveresse, 1976). La particularité de cette intérieurité est de se trouver « affranchie des carcans sociaux [...], gage d'authenticité et de singularité irréductible » (Mauger, 2006: 239). C'est le cas de Nadine, programmatrice d'une quarantaine d'années, fille unique qui grandit « *à la campagne* » en France avant de suivre des études en sciences politiques. Elle me raconte que, plus jeune, elle avait beaucoup d'attrance pour les spectacles de danse, mais que celle-ci a été remplacée par son attrait croissant pour le théâtre. Un article de la presse locale concernant Nadine décrit son parcours ainsi : « Un soir, elle voit [nom d'une pièce], [...] elle est bouleversée. Presque une *seconde naissance* » (article de presse locale, juillet 2021). Cette « *seconde naissance* » semble lui permettre la révélation d'un goût intérieur jusqu'alors inconnu d'elle-même et qui peut surtout être perçu comme un élément vocationnel. Elle est avant tout une conversion des dispositions de ses goûts artistiques, conversion qui lui permet de mieux se placer en tant qu'intermédiaire culturelle. On peut faire l'hypothèse qu'un intérêt pour la danse contemporaine uniquement, en plus de sa représentation très genrée, ne permet pas une assez grande flexibilité ni une adaptation à l'offre professionnelle dans les arts vivants en tant qu'intermédiaire culturelle. Le fait de suivre des formations en vue d'occuper des postes à responsabilité dans l'espace culturel et artistique est toujours précédé d'activités ou d'expériences professionnelles et ne se suffit jamais en soi pour acquérir la légitimité requise – au contraire des formations artistiques qui octroient un capital scolaire ultra-légitime.

En effet, alors que les formations pour artistes (danse contemporaine, théâtre, mise en scène) se sont passablement institutionnalisées

en Suisse romande dans les dix dernières années, celles pour les intermédiaires culturel·les se développent moins rapidement. Elles sont toutefois de plus en plus nombreuses, et participent à l'évolution de ces métiers. Nous allons à présent aborder les enjeux de ces deux types de parcours. D'un côté se trouvent des artistes qui se forment de façon institutionnelle, et de l'autre côté apparaissent des programmeur·rices, insérée·es de manière faiblement formalisée dans cet espace professionnel (Dubois, 2013: 45).

1.2 Variations des modes d'entrée

Apprendre et incorporer le métier d'artiste

Les formations artistiques sont le moment et l'endroit de la constitution du talent (Thibault, 2015) et de l'ethos vocationnel (Proust *et al.*, 2020) marqué par le mythe de l'intériorité (Bouveresse, 1976). Ces dernières années, plusieurs enquêtes se sont penchées sur ces écoles en étudiant leur rôle de catalyseur sur le marché du travail (Katz, 2007; Rolle et Moeschler, 2014; Thibault, 2015; 2016; Vandenbunder, 2015).

Il a ainsi été montré que les parcours professionnels, mais surtout scolaires, sont marqués par les ambitions des individus et l'espace des possibles tels qu'intégrés dans leur socialisation primaire artistique et culturelle. La socialisation secondaire suit la socialisation primaire et contient la socialisation professionnelle ainsi que d'autres, comme les socialisations conjugale ou politique (Darmon *et al.*, 2018: 118). La socialisation secondaire s'exerce en général «sur des dispositions déjà présentes et constituées pour éventuellement, et pas systématiquement et pas de façon certaine, transformer les dispositions présentes» (*ibid.*). C'est pourquoi nous allons voir que la socialisation professionnelle donne lieu à des pratiques aux effets transformateurs, notamment sur des habitus et dispositions incorporées en amont de la formation ou l'entrée dans le métier (Pichonnaz et Toffel, 2018: 12). En effet, il existe des «apprentissage tacites et [des] savoir-faire implicites» qui sont antérieurs à la «scolarisation des pratiques artistiques et à l'institutionnalisation du "capital spécifique"» (Mauger, 2006: 237). Même dans le cadre de parcours marqués par des modes d'engagements institutionnels, la socialisation professionnelle se déroule également en dehors des espaces-temps de travail et de formation – notamment dans la sphère privée. L'incorporation est la «saisie

corporelle de gestes et de comportements moteurs et mentaux expérimentés et appris dans un type de relations avec d'autres individus» (Faure, 2000 : 92). L'incorporation de ces nouveaux savoirs se fait à plusieurs niveaux, autant dans les savoir-faire que dans les savoir-être.

Un mode d'engagement (multi-)institutionnel

La plupart des enquêté·es suivi·es pour cette étude (en particulier la génération qui arrive sur le marché du travail depuis le début de mon enquête en 2018) présentent des modes d'engagements très institutionnels. Les principales écoles d'arts de la scène en Suisse romande auxquelles les enquêté·es se sont formé·es se trouvent entre Lausanne, Genève et Fribourg. La plupart des personnes interrogées et enquêtées sont issues de ces différentes formations locales, ayant tenté parfois les concours d'entrée de plusieurs d'entre elles avant de pouvoir y être admises. Plusieurs personnes ont même réalisé deux de ces formations complètes, repoussant aussi l'âge de l'entrée sur le marché du travail. Certaines entreprennent plus tard une formation continue pour se spécialiser ou se diversifier. C'est le cas d'Évelyne, une danseuse et chorégraphe d'une trentaine d'années, française mais formée en Suisse, que je rencontre à plusieurs occasions sur le terrain (une performance dans laquelle nous dansons les deux; des spectacles; des entraînements de danse improvisée). En automne 2020, elle m'explique avoir récemment commencé un CAS (*Certificate in Advanced Studies*) en dramaturgie, que plusieurs autres enquêté·es suivent également. Elle déclare suivre cette formation afin d'obtenir une plus grande légitimité sur le marché du travail comme danseuse et porteuse de projets, renvoyant à ma position d'universitaire qui me garantit un certain crédit social. Je veux alors protester quant à cet argument (car je me sens souvent bien moins légitime dans le milieu qu'elle-même, qui est «vraiment danseuse»), mais elle réplique d'emblée : «*Je sais que vous [les personnes diplômées] dites qu'on s'en fiche des diplômes, mais quand t'en n'as pas, en fait, ce n'est vraiment pas facile.*»

Pendant les formations, cette accumulation de ressources scolaires, sociales et culturelles (Laillyer, 2017) permet de convertir celles-ci en capitaux et révèle, chez les personnes concernées, un sens du placement souvent bien ajusté aux attentes du champ. De plus, comme nous l'avons vu plus haut, ces personnes sont issues d'une classe sociale dans laquelle la certification scolaire peut jouer le rôle de droit d'entrée dans cet espace professionnel. L'acquisition d'un diplôme à la suite d'une

formation artistique reconnue et certifiée par celui-ci est donc loin d'être anodine. Le diplôme est la preuve de deux acquis : d'une part le fait d'être officiellement artistes, et d'autre part la possibilité de se réclamer d'une école ou l'autre et de bénéficier de son statut légitime dans le champ. La mobilisation des diplômes comme certification de l'appartenance à une discipline ou à une autre fonctionne aussi pour des formations scientifiques qui possèdent un pouvoir légitimiteur important dans ce champ, comme la philosophie ou l'anthropologie – mais également d'autres sciences dites « naturelles ». Certaines personnes cumulent d'ailleurs des certifications artistique et intellectuelle. Des processus d'import-export de valeur symbolique¹⁷ apparaissent aussi entre les personnes issues de ces branches, échangeant des éléments relatifs à leur domaine – et reconnus dans le domaine de l'autre.

Ces formations accumulées sont vues par les pair·es et les employeur·ses comme le gage de l'acquisition de plusieurs disciplines, la pluridisciplinarité étant généralement plutôt légitime et désirable. Une telle forme d'interdisciplinarité obligatoire est liée à l'injonction de la création (Riout, 1981; Christe, 2019) illustrée ici par le parcours de Jean, qui montre comment les compétences acquises dans une précédente formation lui permettent de monter sa petite entreprise. En effet, « *tiraillé* » entre ses deux passions, le théâtre et le dessin, il commence une école d'arts visuels avant de se tourner vers un conservatoire de théâtre. Lorsqu'il se lance dans la mise en scène et monte sa compagnie, il mobilise ses compétences de graphiste pour construire son identité visuelle. Bien que Jean ait la quarantaine et fasse partie d'une autre génération que les étudiant·es dont je suis le parcours depuis 2018, celles-c�ci entreprennent également plusieurs formations artistiques – majoritairement dans les arts vivants. C'est par exemple le cas d'Amandine, fille unique d'un directeur de festival de musique en Belgique et d'une mère assistante sociale. Après une formation complète en danse, elle passe des auditions dans des écoles de théâtre et est acceptée dans l'une d'elles. Ces circulations entre danse et théâtre sont aussi le cas d'autres personnes, notamment celles qui passent par L'Escabot, qui propose une formation et une insertion professionnelle de danse contemporaine. J'ai rencontré au moins cinq

¹⁷ C'est ce que nous verrons au chapitre 8 qui concerne les spectacles, leur sujet et thématique.

personnes concernées (soit qui sont passées par L'Escabot avant d'entrer à La Cirée, soit l'inverse), dessinant ainsi une sorte de parcours modal où l'accumulation de formations devient presque obligatoire tant elle est désirable socialement. Une comédienne fraîchement sortie de son école de théâtre, croisée un jour dans un train, m'explique qu'elle avait «*hésité à refaire une école*» avant de renoncer pour ne pas «*s'imposer trois ans de plus [de formation], si c'est juste par peur de ne rien trouver d'autre*». Dans ce cas, une nouvelle formation est un moyen de se maintenir symboliquement (ou même géographiquement) à proximité de sa sphère familiale, en particulier dans le cas où celle-ci soutient la personne en formation. De plus, ce processus participe à retarder l'entrée des individus sur le marché du travail et leur confrontation à ses principales problématiques (instabilité financière notamment).

Parmi les formations que les enquêté·es ont suivies (ou suivent encore), la plus représentée dans mon échantillon est celle de La Cirée. Cette école a pour but de former des artistes qui posséderont des compétences leur permettant de monter leurs propres pièces et de créer de la matière artistique.

La Cirée, école de créatrices et de créateurs

La Cirée est née au début des années 2000 et fait partie du système de formation supérieure suisse. Elle délivre des diplômes en théâtre, en danse contemporaine, en mise en scène, en scénographie et en technique du spectacle. Des débats ont lieu régulièrement au sein du champ artistique et dans les médias romands concernant le nombre de personnes qui sont formées à La Cirée, souvent considérées comme coupables de la «surchauffe» (Rota, 2022: 27-29) qui a ensuite lieu sur le marché du travail. Pourtant, la naissance de la filière théâtre visait justement à limiter le nombre de comédien·nes qui y sont formé·es en faisant fusionner deux autres écoles qui existaient alors: on passe de 30 sortant·es par année à 15, deux ans sur trois. La Cirée se distingue des autres écoles par la revendication de son esthétique passablement contemporaine (Delacrétaz, 2020: 25). L'école prône une formation centrée sur le développement des compétences créatrices des étudiant·es et estime qu'une grande partie d'entre eux·elles pourra ainsi fonder sa propre compagnie afin d'y déployer ses projets. Le discours institutionnel refuse en effet que les étudiant·es soient «de simples exécutants» (article de presse lémanique, avril 2014) et désire en faire «des collaborateurs, des cocréateurs [des chorégraphes]» (*ibid.*). Cette

volonté de distinction entre interprétation et création est notamment celle de la distinction à la danse classique, dans laquelle les danseur·ses sont considéré·es comme des interprètes exécutant·es, « n'accédant au statut d'individu singulier qu'au fur et à mesure de son ascension dans la hiérarchie interne » (Sorignet, 2012 : 39) et non grâce à la consécration de sa « capacité "créative" » (*ibid.*). En proposant ainsi des filières avec une option « création », La Cirée transmet des savoir-faire et des savoir-être (Deslyper, 2009 ; 2013 ; Thibault, 2016) spécifiques, présentant notamment un intérêt pour le milieu académique ou en tout cas, une certaine image de « la science » et de la « recherche », devenues indispensables à la revendication d'un processus de création – mais dans laquelle les sciences sociales critiques sont rarement mobilisées. Il existe tout de même un département de recherche à La Cirée, tel un gage de la légitimité à « l'expérimentation » artistique et donc à l'avant-gardisme. Le terme même « recherche » est souvent utilisé par les étudiant·es dans leur discours sur l'école lorsque je parle avec eux·elles de leur motivation à choisir cette formation. Ce terme est très souvent légitimé par les chercheur·ses eux·elles-mêmes, permettant un ennoblement symbolique du métier d'artiste aux yeux du milieu académique et d'une partie des publics. Pierrot me raconte ainsi son audition d'entrée à l'école, lors de laquelle un moment de discussion est organisé avec les membres du jury :

J'ai dit que ce n'était pas mon but de danser dans de grandes compagnies, mais c'était un rêve pour moi de faire partie d'un groupe de gens qui [...] sont en train d'expérimenter et de rechercher, [...] où tu es un groupe ensemble (en train de danser) et tu regardes ce que ça donne.

Le fait de « regarder ce que ça donne » renvoie à la pratique d'une danse improvisée spontanée et non anticipée. L'adhésion des étudiant·es à la « recherche » chorégraphique et artistique est en effet liée à la pratique très courante de l'improvisation dansée dans les cours et ateliers de cette formation. La pratique de l'improvisation est faite de dispositifs et de schèmes d'apprentissages qui sont présents dans son enseignement de façon à pouvoir être réappropriés par les élèves. Ainsi se développe une gestuelle construite comme une innéité – au même titre que l'autodidaxie pratiquée par les institutions scolaires qu'étudie Deslyper (2013). Parce que « l'expérience chorégraphique et celle de l'improvisation sont en corrélation avec les valeurs de l'individualisation, telle que la "nécessité intérieure" » (Faure, 2000 : 233), c'est une certaine

singularité sociale qui est recherchée (Christe, 2019). En effet, la singularité est un des attributs qui définit la notion d'artiste (Mauger, 2006: 250), et cette expression singulière est celle de leur personnalité supposément «authentique» (*ibid.*: 238). On retrouve cette idée d'authenticité dans le discours de Pierrot concernant l'audition d'entrée à l'école : «[les membres du jury] *te regardent peut-être vraiment pour qui tu es*» (Entretien Pierrot, octobre 2018). La réussite d'une carrière artistique passe donc par «l'imposition d'un modèle où la personne de l'artiste joue un rôle aussi important que l'œuvre» (Heinich, 1991: 53). En général, «la culture et l'art représentent, de façon commune, des domaines d'activités sur lesquels flotte comme un halo d'humanité quant à leurs bienfaits sur les individus» (Le Coq, *in Perrenoud*, 2013: 35). Ces bienfaits artistiques et culturels, en lien avec le développement personnel, ressortent souvent dans les entretiens – autant des comédien·nes que des danseur·ses. Anna évoque par exemple une «*sorte de quête identitaire*» en évoquant son propre travail réalisé dans le cadre de l'école, alors qu'une danseuse de dernière année explique que l'école l'a aidée à «*se développer en tant que personne*». Lorsque je parle de cela avec Émilie, une ancienne élève de La Cirée à présent comédienne et metteuse en scène d'une quarantaine d'années, elle confirme mes observations sur ce sujet : une immense majorité des élèves traitent, dans leurs travaux personnels (en particulier les travaux de sortie) comme celui d'Anna, de leur parcours biographique. Une comédienne y reprend par exemple ses journaux intimes d'adolescente ; une danseuse suggère sa propre orientation sexuelle et affective dans le titre de son travail ; un danseur traite de sa relation à son père... Cela dit, cet intérêt pour les trajectoires personnelles n'est pas exclusif à La Cirée, il existe aussi dans les autres écoles.

L'école joue ainsi un rôle socialisateur, à la fois dans l'adhésion aux sujets qu'il est désirable d'aborder sur scène, mais aussi à des esthétiques spécifiques. Ces esthétiques passent entre autres par la façon de jouer, comme on le voit dans les deuxième et troisième séquences. L'importance accordée à la «présence» en tant que «“savoir-être” peu rationalisable» dépasse parfois l'évaluation pédagogique de la discipline enseignée (Katz, 2007: 68). À ce propos, un ancien membre du jury pour les auditions d'entrée à La Cirée me rapporte une discussion avec une autre membre, cette dernière lui ayant déclaré que «*les gens qui ont une présence, ça se voit, c'est égal si c'est de la danse ou du théâtre...*». Ce discours rejette les conclusions de Katz sur la façon dont est

considéré le «talent» dans les formations artistiques: un savoir-être qui «prime [...] l'autorité des savoirs disciplinaires» (*ibid.*: 67). Ici, la membre du jury estime que c'est la «*présence*», une compétence essentielisée liée au talent, une «*hexis corporelle*¹⁸ (comme) manière d'habiter le corps» (Mauger, 2006: 241) ou non des élèves qui l'emporte sur les autres savoir-faire étant donné qu'il ne dépend pas de la discipline exercée («*c'est égal si c'est de la danse ou du théâtre*»).

Les enquêté·es évoquent les moments d'une «rencontre-déclic» avec les arts particulièrement avant-gardistes qui se trouvent à La Cirée. Ces rencontres ont lieu parfois en dehors de l'école – tout comme ont été évoquées au chapitre 1 les rencontres-déclic avec les arts et avec la culture durant la socialisation primaire. Steve, par exemple, travaille comme technicien sur la scène berlinoise avant son école de théâtre et considère que c'est là qu'il a «*découvert des trucs... bien contemporains!* [...] *Les perfos, quand pendant une heure et demie de spectacle, y ajuste un néon qui clignote!* [rires]». Jean, quant à lui, assiste à «*l'explosion de la scène contemporaine belge, avec la danse, le théâtre et la danse-théâtre, les interdisciplinarités*». La découverte d'éléments comme le minimalisme (avec l'exemple du néon qui clignote) ou comme la pluridisciplinarité (par exemple la danse-théâtre), considérés à leur époque comme avant-gardistes, est vécue par les enquêté·es comme le début de leur acculturation à l'esthétique contemporaine. C'est la fabrique des goûts légitimes qui est en jeu, simultanément à une rupture symbolique (ou en tout cas une distanciation) avec leurs références aux arts perçus comme *mainstream* ou populaires, représentés par les pratiques culturelles de leurs parents. Cette construction du goût en tant que «propension et aptitude à s'approprier une classe déterminée d'objets [...] et de pratiques» (Bourdieu et Saint-Martin, 1976: 4) est fortement influencée par le passage de l'école, étape d'entrée dans l'entre-soi et dans la fraction de classe que forme le champ des arts vivants contemporains. Loin d'adhérer à la totalité des cours proposés, la plupart des étudiant·es évoluent toutefois dans leurs considérations esthétiques, comme cette élève qui me parle d'un cours issu de la technique du Buto, une danse où le mouvement très lent est de mise: «*Si on avait fait ça en première année, j'aurais dit "mais attendez, c'est*

¹⁸ La définition de l'*hexis corporelle* est celle d'un «rapport au corps qui est progressivement incorporé et qui donne au corps sa physionomie proprement sociale. [Une] manière globale de tenir son corps, de le présenter aux autres où s'exprime, entre autres choses, un rapport particulier [...] entre le corps réel et le corps légitime» (Bourdieu, 1977b: 54).

quois ce truc, ce n'est pas de la danse, ça!" » En effet, le goût est « la formule génératrice qui est au principe du style de vie, ensemble unitaire de préférences distinctives » (*ibid.* : 19) et l'école est une institution qui participe fortement à la socialisation à ces styles de vie. L'injonction à produire de nouvelles pièces dans lesquelles l'expérimentation et « la recherche » sont les bases de la création artistique est interdépendante de la transmission de ces styles de vie. Ceux-ci sont des savoir-être, c'est-à-dire des savoirs informels que l'école transmet. Ils figurent dans le curriculum réel (Christe ; 2019, 2023), complétant le curriculum formel (Forquin, 1991; Deslyper, 2013) de l'école. Ces savoir-être sont des « pratiques quotidiennes concrètes qui circulent, se transmettent et se voient réappropriées par les membres de l'école » (Christe, 2023 : 106). Plusieurs savoir-être seront traités ici. Premièrement, celui du souci de l'égalité des chances entre élèves de l'école ainsi que la gestion des affinités entre eux·elles dans ce contexte; ensuite, les savoir-être qui comprennent l'habillement et l'alimentation; et enfin les éléments de soin personnel (*le caring for*) et envers les autres (*le caring about*).

Égalité ou concurrence invisibilisée ?

Le souci de l'égalité des chances entre élèves est un aspect important des valeurs transmises à l'école. Les encadrant·es et enseignant·es tiennent à ce que tout le monde soit suivi dans son développement artistique durant la formation. La croissance d'un tel accompagnement pédagogique est aussi observée dans les écoles de musique (Deslyper, 2013). Un tel processus semble difficilement tenable lors de l'entrée sur le marché du travail, révélant la rupture entre un accompagnement bienveillant lors de la formation et une logique méritocratique et compétitive à la sortie de celle-ci – au vu du nombre très réduit de places de travail sur le marché. La promotion de l'égalité des chances est reliée à un certain jeu de distinction entre les élèves, et donc de concurrence détournée. En effet, il est attendu des élèves qu'ils·elles fassent preuve d'une certaine créativité dans des situations de pratique artistique, comme dans un contexte d'improvisation lors d'un cours ou la création d'une pièce sur plusieurs semaines. Lors d'une pratique artistique, la personne qui joue ou qui danse est d'abord vue comme une personnalité avant d'être un·e comédien·ne ou un·e danseur·se. C'est pourquoi cette attente de créativité révèle une autre injonction : celle de la distinction grâce à une présentation de soi originale, mais surtout singulière – il ne faudrait surtout pas ressembler à un·e autre camarade. Il a d'ailleurs été

montré que le corps contemporain est un «corps individualisé [qui] relève de normes implicites constituantes d'une intériorité travaillée participant d'une pédagogie libératrice» (Faure, 2000: 79). Il est par exemple toujours bien vu d'avoir pratiqué une autre activité sportive, artistique ou intellectuelle en amont de sa formation principale. Les élèves sont ainsi labellisé·es par l'école (puis, souvent, l'ensemble du milieu professionnel) comme originaires d'une autre discipline (par exemple la pratique du cirque, de l'escalade, de l'acrobatie...), pratiquée en amont de l'entrée à La Cirée.

Avec l'invitation à une présentation de soi «véritable», «pure» et détachée des contraintes du social se joue la quête d'une authenticité «perçue comme le "naturel", propriété de l'*hexis* plus que de la morphologie corporelle» (Mauger, 2006: 240), c'est-à-dire une profondeur de soi censée se trouver dans chaque personne. Il est attendu de révéler cette personnalité (voire cette «personne» en tant que «moi» [Mauss, 1938]) lors d'occasions comme les présentations des spectacles créés à l'école, en particulier les créations de solo. La distinction qui s'opère dans ce mécanisme de présentation de soi relève finalement d'une certaine concurrence entre les individus. Celle-ci se construit en parallèle de la volonté d'égalité des chances entre les élèves.

Ces deux injonctions (égalité et distinction) coexistent et participent à la gestion des relations entre membres de l'école, ce qui nous amène à un deuxième savoir-être transmis durant la formation: celui de la gestion des «affinités électives» (Bourdieu et Saint-Martin, 1975) entre membres de l'école – qu'il s'agisse des étudiant·es entre eux·elles, mais aussi avec les membres du corps enseignant ou encadrant. La proximité, ou en tout cas une certaine familiarité entre les personnes de l'école est notamment créée par le langage informel mobilisé (notamment le tutoiement ou l'utilisation des prénoms, y compris pour les enseignant·es) et s'inscrit dans un entre-soi. Celui-ci se définit par un «sentiment d'appartenance à une communauté basée sur le partage d'une expérience» (Duplan, 2016: 208). Les réseaux de relations et leur sentiment d'appartenance constituent alors une «matrice socialisatrice» (Faure, 2000: 56).

Ces fortes sociabilités résultent en partie de la construction d'une famille symbolique et une essentialisation des liens sociaux – un fonctionnement largement répandu dans le champ artistique. De telles sociabilités visent à atténuer les éventuels liens de compétition et de concurrence entre des professionnel·les qui partagent un «statut

particulier au sein d'un monde social, celui d'artiste» ainsi que des «épreuves initiatiques et communes [qui] participent à la construction de réseaux professionnels» (Sorignet, 2012 : 221). Les moments passés à l'école permettent souvent la construction, ou en tout cas ses débuts, du réseau professionnel des étudiant·es. Paul raconte :

Une des choses que La Cirée apporte le plus, c'est quand même [...] le carnet d'adresses... [...] Tous ces metteurs en scène qui sont quand même très actifs, [...] des fois, ils sont dans une matière en cours et on participe à cette matière en cours, [...] ça fait des contacts! [...] Là, tout [ce dans quoi je travaille], pratiquement, c'est lié à La Cirée.

Trois ou quatre ans après sa sortie d'école, Paul vit les conséquences positives de ces rencontres qui ont eu lieu pendant sa formation¹⁹. On peut qualifier ce genre de rencontres de «liens faibles» selon la proposition de Granovetter (1973), c'est-à-dire des liens qui jouent le rôle de pont entre des groupes, permettant à un sens de l'entre-soi de se développer. Les liens tissés entre un·e intervenant·e et un·e élève, lorsqu'ils donnent ensuite lieu à des formes d'engagement contractuel, correspondent bien à ce genre de liens qui peuvent jouer un rôle très important dans le parcours des artistes. Le même processus se produit lors de mes observations de la filière de danse en 2018 et 2019, où une des classes effectue un atelier avec Antoinette, metteuse en scène d'une cinquantaine d'années, bien installée dans le champ. Antoinette grandit en Allemagne, fille d'un directeur commercial et d'une mère au foyer, passe par une école de danse moderne européenne avant de travailler pour plusieurs compagnies puis de former la sienne suite à une «reconversion» dans la mise en scène. Durant l'atelier qu'elle donne à La Cirée, les étudiant·es me font part de bons retours et intérêts pour son enseignement. Un an plus tard, juste avant leur sortie de l'école, un élève me raconte être déjà engagé par Antoinette avec deux autres personnes de sa classe pour sa prochaine création. Aucune audition n'a été organisée et Antoinette explique : «*J'ai pris trois personnes sortant de La Cirée parce que j'ai eu l'idée de cette pièce en y donnant un atelier, [...] donc ça me semblait une bonne idée de les engager eux... J'aurais bien voulu toute la classe mais ce n'était pas possible [rire].*» Bien qu'Antoinette ne parle pas plus précisément des critères de sélection qui l'ont poussée à choisir

¹⁹ À noter que les contrats d'embauche des intervenant·es stipulent qu'il est interdit de faire des propositions professionnelles aux étudiant·es en cours de formation. C'est pourquoi il est important de développer et de maintenir les contacts une fois sorti·e de l'école.

ces trois personnes parmi «toute la classe», ce processus d'engagement est un autre exemple de l'importance du réseau professionnel construit pendant la formation. La pièce en question est ensuite largement diffusée en Suisse romande lors des saisons 2020-2021 et 2021-2022, malgré les fermetures dues à la pandémie de Covid-19.

De façon générale, les relations entre élèves et enseignant·es sont caractérisées par une volonté de neutraliser la hiérarchie, subvertie à l'ordre habituel d'une transmission de savoir considérée comme traditionnelle. Ce projet fait partie des conditions sociales de production du statut d'artiste (danseur·ses, comédien·nes et metteur·ses en scène) où la figure des intermédiaires (c'est-à-dire les enseignant·es et les membres du personnel encadrant les filières) est celle de créateur de créateurs (Bourdieu, 1980). C'est également un projet politisé qui s'inscrit dans un mouvement social plus large et en expansion depuis la fin des années 2010, lié à la volonté de renversement de certains ordres structurants considérés comme discriminants et opprassants. Ces mouvements se matérialisent en Suisse romande dans des manifestations régulières comme la Grève féministe du 14 juin, la Marche pour le climat, la Pride ou celles du mouvement Black Lives Matter, lors desquelles j'ai pu constater la présence d'une grande partie des (ancien·nes) élèves. La Cirée a également vu se construire un collectif féministe durant cette même période, fondé par plusieurs étudiant·es. La proximité symbolique, physique (notamment à travers la pratique très répandue du contact physique) et sociale, et la volonté d'aplanissement de la hiérarchie pédagogique et institutionnelle font partie des aspects politisés qui se retrouvent dans les pédagogies alternatives de formations comme l'école Steiner – par laquelle certain·es étudiant·es de La Cirée sont d'ailleurs passé·es. Ces pédagogies anthroposophiques se basent sur une recherche du bien-être individuel et renforcent l'injonction à la singularité à travers un discours plutôt conservateur et néolibéral présent dans ces socialisations.

Les styles de vie prônés à La Cirée sont proches de ces courants anthroposophiques et évoluent vers des savoir-faire à présent intégrés dans le cursus des formations: notamment un module sur les soins, comprenant un cours en gestion du stress et des émotions, un autre sur l'utilisation des huiles essentielles ou encore l'apprentissage de massages. Ces pratiques constituent le dernier type de savoir-être traités ici, ceux de la gestion du capital corporel. Ils se déclinent ainsi: le

style vestimentaire et capillaire, le style alimentaire et celui des soins (ou plus précisément du *care*).

Des pratiques révélatrices

La transmission et la construction des savoir-être comme les styles vestimentaires et alimentaires font partie de la socialisation professionnelle. Leur étude permet d'explorer les modes d'entrée des artistes sur le marché du travail grâce à l'incorporation de ces métiers durant leur formation. Il faut rappeler que «la place du corps, à travers ces savoir-être de pratiques de gestion corporelle, participe au caractère vocationnel de la formation en tant qu'instance majeure de la socialisation professionnelle» (Christe, 2023: 117). Les activités artistiques peuvent être considérées comme un terrain d'expressions de l'individualité (Sapiro, 2007: 5), c'est pourquoi le fait de s'orienter vers ces activités relève d'un registre vocationnel (*ibid.*). Il est donc important de traiter de la place du corps et surtout de l'évolution des pratiques de gestion corporelle durant la formation artistique.

Le style vestimentaire est un élément rarement présent dans les analyses sociologiques, bien qu'il soit un révélateur des habitus de classes, une «réalité institutionnelle, essentiellement sociale» (Barthes, 1957: 435). Le partage d'un style vestimentaire commun au sein d'un groupe – comme celui des étudiant·es d'une école d'art – révèle la dimension d'entre-soi et d'homogamie de ce groupe. Amandine, passée par une formation de théâtre et aussi par une formation de danse, me fait part de la différence qu'elle observe et vit lors de son passage entre sa première et deuxième formation :

C'est marrant comme ça change mes habitudes ! Maintenant [pendant la formation en théâtre], j'ai bien plus envie de faire attention à comment je viens à l'école. Je m'habille vraiment, je me maquille même un peu, j'ai besoin de ça pour me sentir bien pour jouer. Avant [pendant la formation en danse], je ne prenais même pas la peine de me changer en arrivant : je sortais directement de chez moi en training.

L'usage du training, ou jogging, et celui de vêtements larges et confortables en danse contemporaine, revient à se distinguer de la danse classique (Sorignet, 2012: 272). Les vêtements usés, troués ou récupérés sont généralement considérés comme désirables. J'ai souvent assisté ou participé à des échanges d'habits, destinés à la danse ou au quotidien citadin, prolongeant ainsi cette pratique dans l'espace

hors de l'école. Le (non-)maquillage est aussi une pratique distinctive pour les femmes: le maquillage est en effet souvent délaissé par les classes de danseuses contemporaines. En revanche, pour les comédiens·nes et comme le montre Amandine dans son discours, une attention particulière est accordée à l'apparence physique «soignée». Dans les deux cas, l'enjeu reste toujours celui de correspondre à des féminités et à des masculinités désirables socialement et professionnellement. Anna, comédienne sortie de La Cirée, a intégré cette norme de la bonne présentation de soi dans ce milieu professionnel :

Quand tu travailles, que tu joues un rôle, ou pour un casting, il faut que tu fasses ça [faire attention à son apparence]! [...] si tu te mets quand même dans le bon truc: déjà toi ça t'aide parce que... [...] ça te change complètement ton attitude c'est sûr! [...] Pour les auditions c'est très important!

L'effet de la prise de confiance en soi produit par les vêtements choisis («ça te change ton attitude») révèle une certaine *hexis* corporelle (Bourdieu, 1977b: 54). L'*hexis* vestimentaire fait partie de celle-ci, en tant que «dimension fondamentale de la personnalité sociale» (*ibid.*: 53). D'autres éléments de la tenue vestimentaire, comme la coupe de cheveux, le port de bijoux ou encore les tatouages sont également des «signifiant[s] particulier[s] d'un signifié général qui [leur sont] extérieur[s] (époque, pays, classe sociale)» (Barthes, 1957: 432).

Un enjeu esthétique et symbolique

L'homogénéité de l'*hexis* corporelle et en particulier des présentations de soi du groupe des élèves de La Cirée est souvent relevée par des membres du corps enseignant:

Il y a une chose assez curieuse à La Cirée, une sorte de corpus qui est le même! [...] Le même type de jeunes filles, le même type de jeunes garçons... [...] Tu as des profils qui sont des profils de danseuses et de danseurs contemporains! Et tu te dis, « Tiens, c'est assez marrant [cette similarité]! » [...] dans le style, dans l'habillement, dans le profil, pour le coup, tu n'as pas de grandes distinctions! Mais tu as toujours 4 ou 5 danseurs qui sont différents! [Entretien enseignant·e La Cirée, août 2019]

Je discute avec une des membres de l'équipe pédagogique de La Cirée, qui m'explique que les danseur·ses actuel·les se sont fait des nouvelles coupes de cheveux: «Ces danseurs, tu les reconnais tout de suite avec leur coupe de cheveux! Là y a eu une session où ils se sont tous fait une nouvelle

coupe, y en a plein qui se sont décoloré les cheveux en blond... tu les reconnais tout de suite ! » Quelques jours plus tard, j'ai un rendez-vous avec un de ces danseurs et constate en effet qu'il s'est coupé les cheveux et décoloré en blond. Il m'explique qu'il en a vu certain·es de sa volée faire ça ensemble dans les vestiaires de l'école et a demandé « Ah, mais moi aussi, j'ai envie ! Vous pouvez me le faire ? » [Notes d'observation, mars 2019]

Le fait de se retrouver face à des « *profils similaires* » montre bien comment sont perçues les personnes de cet entre-soi. La force du processus de distinction est de permettre un regroupement des individus qui gèrent leur présentation de soi de façon similaire. L'appartenance à l'entre-soi est ainsi validée, tout en affirmant un style qui se distingue des styles des autres fractions de classe, en particulier celui lié à la représentation d'une certaine bourgeoisie. La distinction avec la bourgeoisie économique de la part des artistes est constante dans mes observations. Chamboredon montrait déjà que c'est dans « l'opposition à la bourgeoisie que s'élabore un style de vie, une morale, une esthétique, formés par les apports divers de groupes d'intellectuels "déclassés" ou d'intellectuels petits-bourgeois, voire prolétaires » (Chamboredon, 1986: 521). Les coupes de cheveux sont très représentatives de cette distinction, notamment le fait de se couper les cheveux très court pour des femmes jeunes (moins de 30 ou 40 ans) : cette coupe tient lieu de « mise en signe masculine du corps » (Nicaise, 2016: 176). Pour ces personnes, la « classification genrée des cheveux courts oriente l'identification de celles qui les portent » (*ibid.*). Cela crée aussi une nouvelle norme esthétique et corporelle dans l'entre-soi concerné et rend possible la reconnaissance des un·es et des autres. Le fait de se couper les cheveux court anticipe aussi parfois une expression d'orientation sexuelle et affective non hétérosexuelle, et/ou une transition de genre masculine ou non binaire. Se couper les cheveux court devient un acte et une norme esthétique subversive et d'émancipation pour les femmes de ce milieu social, par rapport aux cultures corporelles populaires et bourgeoises dans lesquelles les cheveux longs représentent et signifient le féminin. Il s'agit d'un acte corporel de rupture symbolique avec son milieu d'origine, une forme d'« illusion biographique » (Bourdieu, 1986) incorporée. Au fil de mes années d'observation, de plus en plus d'élèves de l'école ont réalisé des transformations capillaires drastiques : coupe très courte, voire rasage, ainsi que teinture

régulière des cheveux (décoloration ou choix de couleurs vives comme le bleu, le vert, le rose ou le blond), matérialisant ainsi une forme de politisation du corps (Nicaise, 2016).

J'ai pu observer que ce mouvement de mode capillaire traverse également d'autres espaces sociaux – dont le recrutement social est très proche, voire similaire à celui des écoles d'art – comme les universités, souvent représentées dans les milieux queers, féministes et dits alternatifs. Ces transformations corporelles sont le reflet d'une socialisation par corps où il est nécessaire de se construire une identité commune, reconnaissable par les membres du groupe (de l'entre-soi) autant que par l'extérieur. Avec la pratique du tatouage, ces évolutions corporelles comportent une dimension systémique dans les intérêts et les valeurs de plus en plus convergents. Le fait d'arburer des tatouages est effectivement un autre signe distinctif, assez récent, de la socialisation à une certaine *hexis* corporelle quotidienne lors de la formation artistique. En effet, il existe une *hexis* corporelle que les artistes adoptent petit à petit lors de la formation (habillement, coiffure, manière de se tenir dans telle ou telle circonstance). Concernant le tatouage, la popularisation et la féminisation de celui-ci arrivent dans les années 1990, même si «les contours de sa recomposition sociale restent encore flous tant ses usages sont hétérogènes» (Rolle, 2016). La pratique même du tatouage («tatouer» et pas seulement «se faire tatouer») est répandue dans ces espaces artistiques: La Cirée n'échappe pas à cette règle sociale.

Un style alimentaire normatif?

En plus du style vestimentaire, le style alimentaire est un autre savoir-être transmis à La Cirée et touche aussi à la gestion spécifique du capital corporel. Les élèves disposent d'une cuisine équipée pour pouvoir se préparer à manger et se nourrir selon leur budget. En effet, une grande partie des étudiant·es ne viennent pas de Suisse et souffrent du coût de la vie helvétique. Des stratégies de contournement d'une consommation standard sont mises en place par certain·es étudiant·es, comme la récupération de produits alimentaires invendus. Un des élèves m'explique son point de vue et ses pratiques: «Ah, mais récupérer les invendus, ce n'est pas voler. [...] Je dis [aux magasins] que c'est écologique, pour leur éviter le gâchis.» D'autres étudiant·es se rendent régulièrement au marché local de fruits et légumes afin de récupérer également les éventuels invendus, en échange d'aide pour ranger les stands. Une certaine

«esthétisation de la déviance», grâce à l'emprunt de ces pratiques relativement transgressives, est mise en place (Christe, 2023 : 122). Elle ne concerne pas seulement les écoles d'art, mais toute une fraction de classe – à laquelle les étudiant·es en arts appartiennent. Même avant le cours de nutrition et étant donné leurs origines sociales, les élèves ont, pour la majorité, intégré «les normes alimentaires de cette classe intermédiaire supérieure : "bio", locale, éthique, avec un minimum de produits issus d'animaux» (*ibid.*).

Il existe alors une forte revendication d'une pratique alimentaire correspondant aux normes citées. Une logique distinctive similaire a lieu au sein des quartiers gentrifiés, où la proscription des «nourritures trop frites et trop lourdes», mais aussi «le goût pour le bio et l'insistance [...] sur les ingrédients "frais" et l'approvisionnement "local" témoignent de l'emprise de ces nouvelles normes diététiques» (Tissot, 2013 : 149). Le fait d'acheter, de cuisiner et de manger selon ces normes devient une vraie «compétence sociale [...] incorporée» (Wacquant, 2010 : 110). Mais certaines personnes se distinguent aussi de cette compétence, notamment lorsqu'elles sont concernées par des troubles alimentaires. Les troubles alimentaires peuvent être interprétés soit comme une transgression des normes alimentaires de cette fraction de classe, soit comme un ajustement excessif à celles-ci. Ils sont en tout cas liés aux ressources corporelles des personnes concernées et de leur propre perception, qui les ramènent à un niveau d'objectivation du corps féminin où, pour «être jolie [...] il faut être mince» (Darmon, 2014 : 275). Le corps est alors une «forme socialement efficace» (*ibid.*) sur laquelle l'alimentation a un pouvoir de transformation – par exemple ne plus manger pour maigrir comme dans le cas de l'anorexie. On peut ajouter que le niveau d'investissement dans les pratiques alimentaires dépend notamment de l'importance accordée au corps comme capital total – qui incorpore les autres capitaux – et/ou culturel (Christe 2023 : 122; Darmon 2014 : 275). La danse classique est bien connue pour être une institution qui promeut un grand autocontrôle corporel²⁰ chez les élèves. Bien que la danse contemporaine avant-gardiste se distingue de l'esthétique très standardisée des corps des danseur·ses classiques, les troubles alimentaires y sont présents et considérés comme explicables et parfois normaux. En effet, «la volonté de maigrir [...] et sa dérive

²⁰ Cet autocontrôle corporel est celui que vivent les enquêté·es de Moreno Pestaña (2006 : 76) souffrant de troubles alimentaires et étant issu·es des classes populaires en Andalousie.

anorexique constituent une véritable maladie (une “déviance non responsable”) » (Moreno Pestaña, 2006: 76) à cause des représentations de corps idéaux maigres – ou en tout cas minces. Un certain encadrement a été mis en place ces dernières années par l'équipe responsable de l'école pour proposer un soutien aux élèves souffrant de ce genre de troubles ou d'autres problèmes de santé. Ces pratiques font partie du dernier type de savoir-être qui concerne la gestion des ressources corporelles : les soins, ou *care* des corps.

Caring about et caring for

Deux notions seront mobilisées ici pour rendre compte de la façon dont les soins sont envisagés comme styles de vie dans les discours et dans les pratiques des membres de l'école : le *caring about* et le *caring for* (Darmon, 2010; Cartier, 2012; Skeggs, 2015). Le *caring about* opère comme un habitus de genre en tant que rite d'interactions (Goffman et Kihm, 1974) dans un champ relativement féminisé²¹. Il représente le fait de s'enquérir de l'état de santé (physique ou psychique) des autres. Le *caring for oneself* est une ressource sociale et professionnelle. Celui-ci peut donner accès à un « capital santé », qui se trouve surtout dans les usages des médecines alternatives, complémentaires et traditionnelles. Ces médecines fonctionnent comme une ressource symbolique, qui participe à un capital culturel spécifique important dans le champ des enquêté·es. En effet, une certaine proportion d'élèves envisagent la possibilité d'une reconversion professionnelle dans le milieu des soins et de la santé alternative – comme l'ostéopathie ou la nutrition²². Ce genre de reconversion représente le transfert d'un capital corporel – et la gestion de celui-ci à travers ces pratiques de *care* – en un capital culturel où les savoir-faire transmis à l'école sont valorisés. Cette logique distinctive est aussi une affirmation de son appartenance à l'entre-soi des danseur·ses et de cette fraction de classe qui considère

²¹ Comme le relève Sorignet, « la culture de “l'intérieurité” est un modèle relativement “féminin” qui vient contrebalancer l'éducation masculine. Il s'agit d'être l'artisan de son propre corps, non pas pour un collectif (le groupe sportif) ou pour une performance » (Sorignet, 2004a: 38).

²² Les parcours de reconversion et de transition des danseur·ses témoignent également de l'adhésion à ces médecines dans le milieu de la danse contemporaine, comme on peut le voir sur le site de l'association Danse Transition (<https://www.danse-transition.ch/association/témoignages>, consulté le 13.08.2025). Sur 14 boursier·ères, 8 se sont tourné·es vers une activité liée à ce type de soins ou l'enseignement de pratiques physiques comme le yoga et le Pilates – ou encore l'art-thérapie comme le remarque Sinigaglia (2017: 43).

de façon particulière la notion de *care*. Les mouvements militants, liés notamment à la Grève féministe du 14 juin (chap. 7 et 8), ont participé à la vision du *care*, qui comprend toutes les tâches liées à la prise de soin des autres, comme un travail invisible et gratuit réalisé en grande majorité par les femmes. Le *caring about* n'est donc pas la même chose que le *caring for oneself*, qui s'apparente à une logique de développement personnel en lien avec la recherche d'une singularité artistique et sociale largement issue du romantisme du XIX^e siècle, lors duquel a lieu la propagation d'une conception individualiste et charismatique des artistes (Moulin, 1983 : 391).

De plus, la recherche du bien-être personnel et la culture de l'intériorité sont liées au fait que « se diffuse depuis la fin des années 1960 l'idéal d'un nouveau rapport au travail qui substitue à la seule recherche de rémunérations monétaires une quête d'épanouissement personnel » (Rota, 2022 : 28). Les injonctions à l'égalité des chances, à la création d'affinités électives et au déplacement des relations hiérarchiques traditionnelles en font partie. Qu'il s'agisse du *care*, de l'alimentation, de la présentation corporelle de soi (à travers les habits, le [non-]maquillage, la coiffure et les tatouages) ou des compétences relationnelles, ces savoir-être se retrouvent bien dans les savoir-faire qui constituent le curriculum formel de l'école. Ils étaient présents sous la forme de pratiques plus ou moins habituelles et répandues dans cet espace professionnel. Elles se retrouvent à présent dans des pratiques quotidiennes structurées par l'école en tant qu'espace géographique, temporel et social. Les élèves s'approprient et se réapproprient ces pratiques, les font circuler dans cet espace et y adhèrent plus ou moins selon leurs dispositions sociales et leurs ambitions professionnelles. Les responsables de l'école sont à l'origine de la transmission de ces savoirs et participent ainsi à leur institutionnalisation, par exemple grâce à la présence d'une infirmière une demi-journée par semaine, ainsi qu'à des cours de massage. Ils·elles sont des intermédiaires *gatekeepers* qui jouent le rôle d'entrepreneurs de morale (Becker, 1988 ; Perrenoud *et al.*, 2022). Cette « morale », ou croyance, maintient l'adhésion à la vocation artistique à travers des modes de vies spécifiques reconnus et approuvés par les pair·es, c'est-à-dire un « ajustement parfait des dispositions aux situations dans lesquelles elles agissent » (Lahire, 2018 : 149). L'école est une instance socialisatrice, inscrite dans un moment particulier du parcours des futur·es comédien·nes et danseur·ses et vectrice important de l'adhésion au discours vocationnel. Lors de cette préinsertion

professionnelle s'accumulent notamment les capitaux symbolique et scolaire qui permettent d'emprunter le chemin vers la consécration (Dubois, 2013). C'est aussi un moment d'identification à la personnalité d'«artiste», qui est une condition d'entrée puis de maintien dans cette profession vocationnelle.

Alors que ces écoles d'art encadrent l'entrée sur le marché du travail et délivrent des compétences spécifiques – ainsi que les savoir-être que nous avons vus –, le métier de programmateur·rices est loin d'être aussi structuré. Nous allons voir comment la vocation culturelle émerge et se maintient dans des parcours aussi peu structurés.

Devenir intermédiaires culturel·les

L'institutionnalisation croissante de la formation des métiers artistiques comme la danse contemporaine et le théâtre permet aux futur·es professionnel·les d'acquérir des ressources scolaires et symboliques (Faure, 2006). Les parcours des enquêté·es en témoignent: les écoles d'art de la scène de Suisse romande forment les futur·es professionnel·les, employeur·ses et employé·es de cet espace professionnel. Pour ces futur·es professionnel·les, quelle que soit leur position dans le champ et sur le chemin de la consécration recherchée, ils·elles sont passé·es par des formations reconnues avant d'accéder au marché du travail sur l'arc lémanique. Il n'en est pas de même pour les programmateur·rices: aucun titre scolaire n'est officiellement requis pour accéder au poste de direction d'un lieu ou d'un festival. Une autre différence majeure réside dans la dimension de la mobilité: alors que la venue en Suisse des artistes étrangers s'effectue au moment de la formation, beaucoup de programmateur·rices se forment en France (leur pays d'origine) avant de trouver du travail en Suisse romande. Pour les artistes, cette «première expérience fondatrice de la mobilité» (Debonneville, 2022: 477) participe à forger un rapport à l'autonomie. Nous allons étudier les conséquences de l'institutionnalisation sur le recrutement des métiers de l'intermédiation (Chamboredon, 1986) en examinant les parcours de ces personnes et les modalités d'accès aux postes de programmateur·rices.

Il faut tout d'abord mentionner quelques éléments sur les formations générales de ces enquêté·es. Sur la dizaine de programmateur·rices dont je connais les parcours professionnels, trois possèdent une formation universitaire: Marylène, Nadine et Germaine. Les deux

dernières sont françaises et diplômées de grandes écoles de sciences politiques, alors que Marylène est suisse et s'est formée en lettres. Deux programmateurs, Dominique et Baptiste, ont une formation d'animateur socioculturel, tandis que Steve a travaillé comme technicien avant de suivre une formation pluridisciplinaire pour « intermédiaires techniques » (Battentier, 2021: 20). Nous avons ici affaire à des parcours plus divers que ceux des artistes enquêté·es – qui viennent en grande partie de La Cirée ou de quelques autres écoles romandes. Toutefois, ces programmateur·rices présentent aussi plusieurs similarités selon le genre, la classe ou la génération. Par exemple, les trois diplômées universitaires sont des femmes, et les animateurs socioculturels ou techniciens ne sont que des hommes. Les deux animateurs socioculturels sont de la même génération (naissance dans les années 1960). Par ailleurs, Stéphanie, Baptiste, Liliane et Steve ont exercé en tant qu'artiste professionnel·les ou semi-professionnel·les (comédien·nes ou danseuse) pendant quelques années avant de faire bifurquer leur parcours. Ces variables générationnelles comptent parmi les plus influentes en termes de différenciation de parcours.

Bénévolat et ancrage autochtone des pionnier·ères et bâtisseur·ses

La catégorisation des trajectoires des programmateur·rices selon les générations est celle opérée par Dutheil-Pessin et Ribac. Y sont distingué·es « les pionnières et pionniers », « les bâtisseurs et les bâtisseuses » et les « professionnel·les intégré·es ». Marylène, Liliane et Dominique sont des programmateur·rices dont le parcours correspond de façon frappante aux caractéristiques de la catégorie des pionnier·ères – bien que temporellement plus proches de la catégorie « bâtisseuses et bâtisseurs », ayant vécu leur adolescence dans les années 1970-1980. Chez ces personnes, on retrouve premièrement la dimension de « l'amour de l'art » (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 20) comme forme de vocation culturelle. Celle-ci s'exprime chez Liliane par un « *appel* » et chez Marylène à travers les « *chocs* » reçus lors de spectacles. Deuxièmement, la caractéristique de l'entrée dans des associations par la pratique du bénévolat (*ibid.*: 21) est illustrée par Liliane et Dominique. Ces deux personnes œuvrent dans des associations très proches et passablement militantes, dans la même ville et au même moment, donnant lieu à un lien qui perdure dans le temps. Tout comme les enquêté·es de Dutheil-Pessin et Ribac, tous deux ont un « fort désir de promouvoir et

de faire reconnaître des formes spécifiques de spectacles ou d'art qu'ils jugeaient trop négligées par le public et les institutions» (*ibid.*: 23). Liliane l'exprime ainsi :

À cette époque-là, il y avait beaucoup de spéculations au niveau immobilier, etc., du coup, beaucoup de jeunes ne trouvaient pas leur place dans les institutions existantes de l'époque [...] on développait vraiment un théâtre et de la performance de façon alternative, sans argent.

Liliane dit avoir voulu répondre à une offre artistique qui ne trouvait pas les occasions d'être valorisée de façon institutionnelle, participant fortement au développement des arts vivants contemporains alternatifs dans sa région. Cette région peut être considérée et vécue comme un «territoire» local, voire autochtone. En développant ainsi leur projet artistique et culturel à leur époque, Dominique et Liliane voient se prolonger leur trajectoire professionnelle sur le même territoire, en l'absence de mobilité géographique – Dominique, Liliane et Marylène déplacent leurs projets et parcours dans une même zone urbaine en Romandie. L'entre-soi de cet espace ressort déjà à ces moments de leur parcours, étant donné que Marylène et Stéphanie entreront dans des postes d'intermédiaires culturelles grâce à Dominique (âgé de quelques années de plus) qui leur ouvre les portes du Lieu, qu'il dirige. Un dernier point à relever dans les similarités entre les pionnier·ères de Dutheil-Pessin et Ribac et mes enquêté·es concerne les pratiques de l'enseignement et le journalisme (*ibid.*: 22) qui sont les deux éléments prégnants du parcours de Marylène. Le journalisme est donc pour elle «un moyen d'accès au monde du spectacle» (*ibid.*), ou en tout cas une possibilité de poursuivre sa carrière de spectatrice. Puis, à peine commencée sa pratique professionnelle comme enseignante, elle doit déjà jongler avec son activité (bénévole, dans un premier temps) au Lieu, où elle exerce comme journaliste puis chargée de projet. Elle poursuivra son parcours d'intermédiaire au Lieu jusqu'à en assurer la direction. Le parcours de Stéphanie se distingue par sa formation artistique comme danseuse, partie à l'étranger pour réaliser celle-ci, ayant grandi dans une zone suisse plus rurale et surtout non lémanique, donc périphérique en termes de culture légitime. Elle bénéficie des infrastructures, de la professionnalisation et de l'institutionnalisation qu'ont participé à mettre en place Dominique et les pionnier·ères en «fournissant les lieux des premières expériences de terrain, et souvent de programmation» (*ibid.*: 24). Le parcours de Stéphanie est donc plutôt celui des

bâtisseur·ses, qui «[s'appuie] sur ces nouvelles formes d'institutionnalisation et de production de l'intérêt public» (*ibid.* : 28). Après le stage (bénévole) au Lieu, elle exerce comme médiatrice dans un festival régional puis programme de la danse contemporaine dans un autre grand festival local. Elle entreprend deux formations continues avant de prendre la direction du premier festival pour lequel elle travaillait.

Le stage comme passage obligé

N'ayant pas encore atteint la quarantaine, Steve et Germaine appartiennent assez clairement à la catégorie des «professionnel·les intégré·es», c'est-à-dire à une «génération de stagiaires» qui vit les conséquences de la «normalisation des carrières dans la culture» (Rota, 2022 : 25). Après sa formation universitaire en France, Germaine réalise en effet de nombreux stages dans des institutions culturelles renommées, également à l'étranger, qui jouent le rôle de «première marche de [son] accès concret au monde du spectacle» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017 : 30). Après avoir acquis des compétences organisationnelles et de gestion, elle travaille pour quelques compagnies, aussi bien à des postes de production que de communication, d'administration ou de diffusion. Elle postule finalement pour la direction du lieu où elle exerce à présent. Steve effectue aussi plusieurs stages à l'étranger, mais dans des domaines traditionnellement masculins puisqu'il s'agit de travaux techniques. Après une formation (toujours à l'étranger) dans ces domaines, il passe d'un projet à l'autre, comme technicien d'abord puis comme assistant à la mise en scène et finalement comme metteur en scène. Il postule et obtient la direction d'un théâtre de sa région d'origine et dans lequel il a présenté quelques spectacles entre-temps. Cette déterritorialisation est celle observée par Dutheil-Pessin et Ribac pour qui la personne choisie pour le poste de direction est considérée avoir «acquis une expertise préalable hors sol, et construit ainsi les réseaux formels et informels nécessaires à son travail, y compris hors de [son pays]» (*ibid.* : 35). Il est très intéressant de constater que «cette dichotomie est également à l'œuvre dans la manière dont sont appréciés et classés les spectacles : artistes et spectacles locaux ou régionaux, selon les termes mêmes des programmateurs, sont opposés aux artistes et spectacles de notoriété nationale ou internationale» (*ibid.*). Cette différenciation se retrouve très bien dans les profils de Germaine et de Steve. Alors que les deux ont des expériences professionnelles à l'étranger, Germaine subit la saturation du marché du travail en France

et est accueillie en Suisse romande sous la bannière de son profil international. De son côté, l'expérience de Steve à l'étranger est vue comme une accumulation de ressources sociales et cosmopolites qui s'ajoutent à ses ressources autochtones (Retière, 2003) et forment un profil extrêmement désirables pour les décideur·ses du poste. On peut aussi lire les parcours de Steve et Germaine au regard de leurs dispositions légèrement différencierées: elle et il grandissent dans des zones périphériques avec des parents indépendant·es (médecins pour Germaine et ingénieur pour Steve), mais Germaine estime que son intérêt pour les domaines culturels a été influencé par des grands-parents «*issus des études littéraires et des sciences sociales*». Pour Steve, ce sont plutôt des institutrices ainsi que l'école de cirque (son «*premier amour des arts de la scène*») qui sont les vecteurs de socialisation à la culture et aux arts. Les dispositions genrées, ou sexuées (Mennesson, 2005) aux domaines dans lesquels s'insèrent petit à petit Germaine et Steve jouent aussi un rôle. En effet, Steve se tourne vers des tâches techniques (comme «*accrocher des lampes*») qui exigent des compétences, comme la force physique, considérées comme masculines. Concernant Germaine, sa pratique amateur de la danse ainsi que son intérêt pour une culture ultra-légitime (ballet classique et opéra), dont elle se fait spectatrice, se retrouvent dans les caractéristiques des jeunes femmes de son âge qui possèdent ses dispositions de genre et de classe. Il a d'ailleurs déjà été montré que les disciplines de la technique et de l'administration sont particulièrement sexuées, la première étant très masculine et la deuxième très féminine (Sinigaglia, 2017: 37). On remarque ici comment les différences qui séparent les genres dans le rapport aux pratiques culturelles et artistiques possèdent des effets «eux aussi différenciés sur les orientations professionnelles» (Dubois, 2013: 69). Germaine s'inscrit ainsi dans un cursus d'études puis dans un milieu professionnel qui «valorise le type de capital qui [la] distingue» (*ibid.*: 71). Elle entreprend ensuite un parcours professionnel fait de postes plutôt féminisés, marqués par des tâches extrêmement administratives, mais dont les contrats sont formels et constituent son principal voire unique revenu. Ce n'est pas le cas de Steve qui a dû effectuer plusieurs autres travaux comme jeune metteur en scène pour gagner un revenu suffisant. Par ailleurs, ses parents l'ont soutenu financièrement avant cela pendant sa période d'études, ce qui rejoint la description que fait Mauger de la jeunesse: (Mauger, 1995: 18). Liliane aussi s'inscrit dans une «démultiplication de l'activité» (Bureau *et al.*, 2009) en partie dans

le secteur culturel : elle fait « *des petits boulots d'appoint, surtout dans le domaine culturel, aussi un peu de secrétariat pour arrondir les fins de mois* ». Elle peut mettre fin à cette polyactivité uniquement lorsqu'elle prend la direction d'un théâtre, vers 35 ans, juste après avoir entrepris une formation continue en gestion culturelle. Avant ça, elle n'a pas assez de ressources financières pour quitter la polyactivité, ses parents étant d'origine populaire, « *limite pauvres* » selon elle. Au contraire de Liliane et Steve, Germaine n'a jamais exercé comme artiste mais uniquement comme intermédiaire culturelle : cela lui a évité de multiplier les activités professionnelles non principales pour subvenir à ses besoins.

Valider sa légitimité grâce aux formations continues

Une autre différence de génération entre le groupe Germaine-Steve et Liliane-Stéphanie-Marylène est celle des formations continues comme signe de légitimité dans l'accès aux postes de programmateur·rices.

Bien que placé·es à la direction de théâtres à un âge relativement jeune, Germaine et Steve n'ont pas effectué, contrairement à Liliane et Stéphanie par exemple, de formation continue en gestion culturelle. Une explication, en plus de l'évident écart générationnel, se trouve peut-être dans le fait que leur première formation se trouvait déjà dans les métiers de l'intermédiation culturelle, au contraire de Liliane et Stéphanie qui sont passées par des formations artistiques (respectivement le théâtre et la danse). Marylène, qui est de la même génération que ces deux dernières, a effectué sa formation continue en France, l'offre dans ce domaine étant bien supérieure qu'en Suisse romande – en tout cas dans les années 2000. Cette différence explique aussi l'immigration professionnelle de plusieurs programmateur·rices français·es qui se forment en France mais se retrouvent face à un marché du travail saturé. En effet, un tiers de mes enquêté·es viennent de France, alors que les autres sont suisses. Ils·elles arrivent en Suisse avec un capital scolaire plus légitime que certain·es programmateur·rices suisses, qui doivent ainsi revendiquer d'autres ressources pour légitimer leur position, par exemple les compétences relationnelles et organisationnelles. Ces formations continues sont multiples, toutes destinées à former à la gestion et direction de projets culturels. Elles se présentent sous la forme de DAS (*Diploma of Advanced Studies*), de CAS, de master ou encore de diplôme universitaire (DU), pour la France. Comme il a été vu plus haut, les formations artistiques socialisent les futur·es professionnel·les à certains savoirs plus ou moins formels, qui sont censés correspondre

aux attentes du marché du travail dans lequel ils-elles vont entrer. Mais il existe aussi des compétences que le programme de cours ne propose pas, ou pas assez : la connaissance de l'administration des compagnies par exemple, ou des principes légaux concernant les droits et devoirs des employé·es et employeur·ses – bien que certains cours soient mis en place en ce sens, en tout cas à La Cirée. Ces éléments sont davantage présents dans les curriculums formels des formations continues que suivent les programmateur·rices. Tout comme l'exprimait Paul concernant les ressources sociales qu'offre l'école d'art grâce au contact direct entre des potentiel·les futur·es employeur·ses (metteur·ses en scène, chorégraphes) et potentiel·les futur·es employé·es (les étudiant·es), les formations continues offrent les mêmes opportunités de développement du réseau professionnel des programmateur·rices «comme ressource[s] et moyen[s] d'insertion dans le domaine de sa programmation» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 36). D'autres personnes m'ont régulièrement confirmé la prévalence de la construction des ressources sociales comme bénéfices de ces formations continues, plutôt que l'acquisition de nouveaux savoir-faire. D'ailleurs, si les compétences gestionnaires sont présentes dans ce genre de cursus, ce n'est pas le cas de l'apprentissage de l'activité de programmation, où la notion du «flou» semble bien caractériser la façon dont cet apprentissage se réalise. Le degré d'expérience est en revanche souvent mobilisé comme expertise légitime pour justifier l'accès à un poste de programmation : une expérience «cumulative et transférable d'un domaine à l'autre» (*ibid.*). C'est le cas pour les enquêté·es de Dutheil-Pessin et Ribac qui disent avoir effectué leur apprentissage de la programmation en observant les autres et en étant à leur contact. Cela montre une fois de plus les conditions très peu institutionnalisées dans lesquelles se font les parcours de programmateur·rices et leur accès aux postes de direction. Si les multiples rencontres jouent un rôle important, voire fondamental, pour le parcours et le placement des programmateur·rices, il existe souvent une personne-ressource qui ressort dans les récits du franchissement des étapes.

Insertion et ressources sociales

Steve m'explique par exemple que Michel, un ancien programmateur, lui a «*fait confiance pour développer [sa] compagnie*» d'une part, d'autre part donné «*un poste et une régularité dans le revenu*», et enfin permis une entrée dans le réseau professionnel en lui faisant «*rencontrer des*

gens [car] plein d'artistes ont passé par ce théâtre ». Ce compagnonnage est la « voie horizontale » (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017 : 37) que suit Steve en se faisant accompagner par Michel grâce à qui il accumule de multiples ressources : conditions de création et de programmation de ses spectacles, stabilité professionnelle stratégique et ressources sociales dans le réseau professionnel. Mais Steve suit également une « voie verticale », un apprentissage initiatique qui se lit à travers les différentes étapes par lesquelles il passe avant d'arriver à la direction d'un théâtre. Le fait de gravir les échelons dans les métiers du spectacle n'est pas surprenant sociologiquement parlant : avec un père ingénieur, directeur d'entreprise, deux sœurs devenues médecins et l'ambition personnelle de devenir architecte à la sortie du gymnase, Steve semblait bien disposé à cette ascension professionnelle en grande partie localisée. En démarrant son stage technique de « *manoillon* » dans les théâtres alternatifs et institutionnels en Allemagne, il se place à 35 ans à la tête d'un théâtre de sa région d'origine en étant passé par la mise en scène et par un petit poste de production dans le même théâtre.

Dominique semble avoir joué le même rôle que Michel, à la fois pour Marylène et pour Stéphanie :

J'avais envie d'être dans la programmation, donc à ce moment-là, je connaissais bien Dominique qui était au Lieu [...], je me suis approchée de lui, j'ai dit : « Voilà, j'aimerais faire un stage avec vous, un peu comprendre ce métier »... ça, ça a été mes débuts dans la profession...

J'ai rencontré Dominique [...] je savais qui c'était puisque j'allais voir les spectacles et que j'écrivais pour le magazine et puis j'aimais bien discuter avec eux, traînasser après les spectacles. Il m'a demandé si je voulais écrire dans le journal du Lieu des articles de danse [...] et du coup j'aimais bien aller là-bas, j'écrivais... [...] et après je commençais à m'occuper un peu, et il m'a dit « Ah, mais comme tu es là, tu veux pas m'aider ? Faire ça pour le journal, le memento », finalement j'ai commencé à faire plein de trucs et ça me plaisait bien de donner un petit coup de main [...] il m'a demandé si je ne voulais pas venir au Lieu pour m'occuper de la com', le journal, élargir un peu cette toute petite équipe !

Alors que Stéphanie possède un sens du placement²³ qui la pousse à s'adresser à la bonne personne au bon moment, Marylène mobilise une stratégie moins directe et accepte les propositions de Dominique,

²³ Avoir le sens du placement signifie le fait de se placer et de se déplacer dans l'espace social et professionnel de manière à en tirer des bénéfices (Bourdieu, 1986).

qu'elle a identifiées auparavant, en faisant petit à petit sa place au Lieu, matériellement et symboliquement. Grâce à son exécution bénévole des tâches, sa disponibilité et l'expression de son enthousiasme, elle se rend de plus en plus indispensable dans l'équipe de travail. Par l'évocation de son bien-être sur place («*j'aimais bien aller là-bas*»), elle adhère à l'espace des goûts et du style de vie professionnel de ce milieu – qui lui permet d'ailleurs de se différencier de son modèle familial. Elle existe petit à petit professionnellement en tant qu'intermédiaire culturelle, grâce à la relation de compagnonnage que Dominique entretient avec elle – jusqu'à ce qu'il candidate et soit accepté à un autre poste et que Marylène prenne la direction du Lieu.

Une autre programmatrice vit cette relation de compagnonnage avec un programmateur avant d'en devenir une elle-même: il s'agit de Nadine. C'est pendant mon stage à ASUS que je partage plusieurs moments avec Nadine, qui me raconte parfois son parcours :

Nous sommes seules au bureau aujourd'hui avec Nadine et mangeons ensemble à midi. Elle me questionne sur mon parcours et sur mes «plans» pour la suite. Je mentionne la thèse et le flou pour après. Elle me raconte avoir fait Sciences Po mais avoir «*vite compris qu'elle voulait être dans le milieu culturel*». Elle a travaillé dans des théâtres, dans le secteur communication, puis dans un grand festival de théâtre en France. «*Juste avant de postuler et être prise pour Le Panel, on m'a proposé des postes où j'étais là... "bof", en fait ! J'ai bien fait de ne pas prendre ces propositions qui n'étaient vraiment que de la com', et d'attendre que quelque chose de mieux se présente. Au début, il faut accepter les trucs moyens, mais après, il faut être exigeante jusqu'à trouver ce qui te fait vraiment envie et oser refuser les autres avant.*» [Notes d'observation, mai 2021]

Alors que Nadine est insérée dans un grand festival de théâtre en France, où elle est chargée de communication, son ancien directeur (César) la prend sous son aile et lui fait grimper les échelons professionnels. Tandis que lui-même quitte ce festival pour le poste de direction du Sens, elle effectuera une migration similaire presque au même moment pour la direction du Panel. Mais la relation de compagnonnage ne s'arrête pas pour autant selon Nadine, qui raconte que César continue de la traiter comme une employée: «*Il y a quelque temps, j'ai reçu un message de lui qui me disait juste : "Va voir tel spectacle, intéressant." Je lui ai répondu que je ne bossais plus pour lui... et qu'il fallait qu'il s'en rappelle !*»

Comme César dirige un théâtre très reconnu en Suisse romande, il est lui-même connu pour être extrêmement sollicité et très difficile à joindre par les artistes. J'assiste à une scène où deux metteuses en scène et comédiennes, un peu familières avec Nadine, savent que celle-ci est proche de César et lui demandent de « *lui faire un petit mot pour lui dire qu'[elles] lui [ont] écrit* ». Nadine joue donc un rôle qui découle de la relation qu'elle a avec César et qui résulte du rôle qu'il a joué dans son parcours. César est un programmateur particulièrement inaccessible, et Nadine est ici l'intermédiaire entre celui-ci et des artistes émergentes. Il est important de mentionner les relations des programmateur·rices entre eux·elles dans le cas où certain·es jouent un rôle important dans le parcours des autres, souvent selon les différences d'âge voire de générations. Ce processus participe à la construction du marché du travail par les intermédiaires, qui sont des « prescripteurs de l'offre et de la demande de travail, et de leur valeur économique » (Lizé *et al.*, 2011).

La catégorisation des différentes générations (pionnier·ères, bâtisseur·ses et professionnel·les intégré·es) effectuée par Dutheil-Pessin et Ribac est un axe d'analyse flexible qui permet de discuter les modalités des parcours des programmateur·rices. Elle a permis d'explorer les socialisations secondaires des programmateur·rices lors de leur intégration professionnelle et la façon dont ils·elles accèdent aux postes de direction malgré l'absence de cursus modal. Pour les plus jeunes comme Steve et Germaine, il existe un temps pour cette socialisation entre leur formation (respectivement universitaire et technique) et leur poste de direction. Pour la génération de Dominique, de Liliane ou de Marylène, les formations continues sont davantage des capitaux scolaires accumulés en cours de route et acquis dans le but de légitimer une activité professionnelle qui sera bientôt consacrée par un poste de direction. La « faible formalisation des recrutements et des postes » (Dubois, 2013: 45), dans le secteur de l'administration culturelle, explique en partie comment les enquêté·es ont franchi les droits d'entrée flous de l'espace professionnel de la programmation pour se frayer un chemin jusqu'à celle-ci. L'entrée par le bénévolat et les associations en est un, comme pour Dominique et Liliane. Il sera intéressant de voir à l'avenir si l'institutionnalisation croissante des formations mentionnées rend les recrutements des postes de plus en plus formels. De plus, ces formations se centrent sur des tâches et compétences gestionnaires. On peut donc observer une « tendance à la managérisation des postures des intermédiaires du travail artistique, au sens de

leur affinité croissante avec les pratiques et les savoirs du *management néolibéral*» (Lizé *et al.*, 2011). Celles-ci font partie des stratégies professionnelles que les programmateur·rices mettent parfois en place dans le contexte d'une course à l'innovation et à la reconnaissance par les pair·es. La légitimité est en effet indispensable pour atteindre cette reconnaissance. Cette recherche de légitimité professionnelle, sans cesse à renouveler, est aussi un élément qui structure le chemin vers la consécration à partir de l'insertion sur le marché du travail.

2 Des artistes en quête de légitimité

Quels sont les différents parcours des artistes directeur·rices de compagnie et de quelle façon franchissent-ils·elles ces étapes à l'aide des modalités de consécration ? Des études de cas ethnographiques seront mobilisées pour l'analyse de ces parcours, la compréhension et l'explication des enjeux et facteurs prégnants.

2.1 S'insérer et émerger : le cas de la compagnie Trade

Quitter le cocon de l'école

Alors que la section 1.2 portait son attention sur les modes de socialisation institutionnelles préprofessionnelles des formations artistiques sur l'arc lémanique – en particulier La Cirée –, je m'intéresse ici à la suite du parcours de ces étudiant·es sorti·es de leur école. Cela permettra de mettre en perspective les enjeux relatifs au maintien des styles de vie acquis à l'école ainsi que l'ajustement aux aspects professionnels de cet espace. Il se trouve que le mode de professionnalisation des artistes est régulièrement un enjeu dans les effets de compétition entre individus et dans la recherche de légitimité (Moulin, 1983 : 391).

Comme mentionné en 1.2, certain·es élèves essaient d'entrer dans une nouvelle école, alors que d'autres sortent justement de ce qui est déjà leur deuxième formation. C'est le cas de beaucoup d'étudiant·es français·es, en théâtre ou en danse, qui se sont formé·es dans des conservatoires avant d'entrer à La Cirée. Katz relève le degré insuffisant de professionnalisation de ceux-ci (Katz, 2007: 71), ce qui expliquerait l'enchaînement avec La Cirée. Le diplôme que La Cirée délivre représente un capital scolaire bien plus légitime que celui des conservatoires français et permet de franchir la frontière entre amateur·rices et professionnel·les grâce à sa mise en réseau dans le champ local, national et (relativement) international. Le diplôme de La Cirée est aussi le signe de l'acquisition de compétences centrées sur une esthétique revendiquée comme particulièrement avant-gardiste et innovante (Chamboredon, 1986). Cependant, l'accès au travail artistique reste soumis à des processus de sélection flous et souvent informels (Mauger, 2006). Les ressources des acteur·rices de cet espace jouent un rôle prépondérant dans la détention ou l'acquisition des droits d'entrée, ainsi que leur degré d'ancienneté. Ce dernier est forcément très peu élevé pour les individus qui sortent des écoles et se trouvent en pleine «jeunesse», ce moment du parcours biographique qui correspond à un double processus d'accès: celui d'une position stabilisée à la fois sur le marché du travail et sur le marché matrimonial (Mauger, 1995). Le métier de danseur·se est d'ailleurs un métier «jeune» par définition, à cause d'une «vie rythmée par l'intensité du moment présent, [...] caractéristique de la période d'"apseanteur" et d'indétermination de la jeunesse» (Sorignet, 2012: 214). La jeunesse est aussi «l'âge de la vie où s'opère le double passage de l'école à la vie professionnelle et de la famille d'origine à la famille de procréation» (Mauger, 1995: 14). Concernant ce dernier aspect, l'importante porosité qui existe entre espaces privé et professionnel dans les milieux professionnels artistiques a largement été démontrée par de précédentes recherches (Coulangeon, 2004; Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015). C'est pourquoi les éléments de la sphère personnelle (statut matrimonial ou conjugalo-affectif, habitat, famille) des enquêté·es seront aussi abordés. En effet, il est essentiel de «considérer les dispositions activées dans le travail comme pouvant être incorporées *dans ou hors* des espaces professionnels» (Pichonnaz et Toffel, 2018: 12) lors de l'étude des habitus. Les jeunes artistes fraîchement

sorti·es de l'école qui désirent franchir les étapes de la consécration doivent s'ajuster aux exigences et aux normes – souvent très implicites – du milieu professionnel.

Afin d'analyser cet ajustement, je vais commencer par me pencher sur les cas de Pierrot, Armand, Thibault et Arya, qui forment la compagnie Trade. Trade est une compagnie créée pendant leur formation, dans le cadre de projets de groupe réalisés ensemble. La compagnie passe de l'étape de l'insertion à celle d'émergence en moins de deux ans, lorsque les ressources se multiplient – subsides, prix et programmation dans des endroits au fort crédit symbolique. Les données récoltées en entretien et mes observations avec les membres de la compagnie – ou des récits d'autres personnes du champ à son sujet – me permettent de retracer ces différentes étapes et l'obtention de ces ressources. Tout d'abord, certains éléments auxquels ont été socialisé·es ces ancien·nes étudiant·es perdurent après leur sortie d'école. Ces éléments s'accentuent ou présentent des variations. Premièrement, on retrouve l'importance des affinités électives illustrées notamment par les récurrentes mises en colocation entre plusieurs membres de la compagnie. Elles sont aussi visibles lorsque des membres de la compagnie déclarent que la compagne de l'un·e d'eux·elles peut «compter sur eux·elles» au moment de sa grossesse – ce qui ne se réalisera pas vraiment à cause de leurs incompatibilités d'horaires et d'une mobilité géographique trop intense. On peut relever ici l'aspiration à former un collectif, pas seulement artistique, mais social et solidaire, basé sur leur amitié et sur leur collaboration professionnelle, et se prolongeant jusque dans la sphère familiale. C'est l'expression d'un habitus collectif et une politisation de ces affinités électives, transmises en premier lieu par l'école, qui apparaît comme un endroit de communion sociale où l'aspect compétitif est nié. Deuxièmement, la socialisation à un savoir-être centré sur la gestion des ressources corporelles se prolonge dans un style vestimentaire et capillaire très similaire chez les membres de la compagnie, notamment mis en scène sur les réseaux sociaux et illustrant une endogamie sociale forte. Ainsi, l'*ethos corporel* commun illustre l'appartenance à l'école, prouve l'incorporation de la posture d'artiste et montre une application de références communes. Ce processus participe à inclure les membres de l'entre-soi, mais aussi à exclure celles et ceux qui n'en font pas partie.

Du désintéressement au placement

Résister à la logique entrepreneuriale

En octobre 2018, lors d'un entretien que je réalise avec Pierrot alors en deuxième année de la formation, il me parle de son ambition professionnelle et de sa projection dans le travail de réseautage – à ce moment-là perçu comme indésirable :

Ici [à l'école] on est dans une bulle super protégée, hyper isolée, [...] j'ai rencontré des professionnels et là, tu entends des histoires, comment c'est difficile pour trouver l'argent, [...] de l'espace pour s'entraîner, des histoires qui démotivent et qui font peur. [...] C'est aussi un monde un peu dégoûtant quand tu vois les danseurs professionnels qui font des blablabla pour leur réseau social, je me vois pas du tout faire ça, de me vendre, de te charmer parce que tu es tel ou telle, parce que tu connais lui et tu as le réseau là [...]. Peut-être ça viendra un jour et peut-être que je le ferai sans y penser. Pour le moment, j'essaie de ne pas avoir la nécessité de faire ça.

À ce moment de son parcours, c'est-à-dire en pleine formation, le discours de Pierrot reflète un refus de la logique entrepreneuriale où le fait de « se vendre » reviendrait à un processus aliénant, dans un monde de l'art où la dimension économique est souvent sujette à résistance (Becker, 1988 ; Rota, 2022). Durant ce même entretien, il évoque Armand, Thibault et Arya comme un groupe très uni au sein de la classe, dans lequel il s'inclut également. Quelques mois plus tard, ces quatre personnes créeront une première pièce ensemble, toujours lors de leur formation. La séquence suivante a lieu durant une phase de répétition de cette pièce, un soir où je me rends à un spectacle dans un lieu très reconnu régionalement pour la danse contemporaine (nommé ici le Théâtre Marin) :

Dans le foyer à l'entracte, je rejoins un groupe formé par Arya, Armand, Thibault. Ils sont les trois en cercle au milieu du foyer, semblent fatiguées, bâillent, disent ne pas être très réveillées. [...] on se dit ne pas comprendre pourquoi il a été annoncé 25 minutes d'entracte. [...] peut-être parce que la pause est faite pour consommer au bar, pour « les mondanités » (Armand). Arya se lance alors dans une imitation de danseuse qui serait en train de « réseauter » : « Alors voilà, nous, on travaille sur notre projet, on avance, mais il y a encore des possibilités de changements, et toi, alors, ta nouvelle création ? » en prenant une voix suave et efféminée, en me touchant le bras pour montrer la proximité physique et le contact usuel

du toucher dans ce milieu. En reprenant un ton normal, elle explique répugner à devoir un jour mettre en pratique ce genre d'interaction.

[Notes d'observation, mars 2019]

L'imitation dénigrante d'Arya est le signe de l'intérêt à un désintéressement économique et symbolique (Bourdieu, 1980: 35²⁴), voire d'un rejet des logiques entrepreneuriales et internes au champ qui supposent des interactions intéressées – ce que Pierrot appelle « *charmer* ». Dans ces interactions professionnelles, la séduction vise à présenter une image attrayante à la personne qui détient le pouvoir de distribution des ressources (argent ou place de programmation entre autres). Le désintéressement est un principe qui considère qu'une activité artistique doit exister pour elle-même, sans rechercher de bénéfice économique. Cet intérêt au désintéressement est partagé par les membres de la compagnie, comme on le voit dans l'entretien de Pierrot et l'approbation d'Armand et Thibault après le discours d'Arya. L'expression de ce désintéressement est possible dans la mesure où ces personnes sont encore en formation et ne sont pas soumises aux logiques concurrentielles du champ professionnel. En tant qu'étudiant·es, ils·elles peuvent se permettre de se différencier de leurs projets artistiques et de ne pas encore miser sur ceux-ci pour être (re)connu·es par les acteur·rices stratégiques du champ, mais plutôt sur leur personnalité et sur leur singularité. Le collectif d'étudiant·es est pris dans cette tension entre cet intérêt au désintéressement d'un côté, et au besoin d'ajustement à ces mécanismes de placement de l'autre. Ce placement est de mise car le collectif désire en fait, comme une majorité des sortant·es de l'école, franchir les premières étapes vers la consécration et se positionner de façon stratégique dans le champ professionnel. Il arrive aussi que le moment de sortie de l'école soit synonyme d'un temps de non-travail parfois voulu. C'est le cas de plusieurs élèves qui m'expliquent vouloir « *se poser un peu* » et « *digérer* » cette fin de formation qui laisse un sentiment d'insécurité et de doutes sans le cadre scolaire.

Création de la compagnie et premières programmations

Cette tension prend petit à petit une direction différente et l'intérêt au placement gagne du terrain quand la compagnie (en devenir) prend

²⁴ Bourdieu explique notamment l'intérêt et le désintéressement ainsi: « l'économie de l'honneur produit et récompense des dispositions économiques et des pratiques apparemment ruineuses – tant elles sont "désintéressées" » (Bourdieu, 1980: 35).

conscience de l'importance de monter son projet rapidement à la sortie de l'école, voire de l'anticiper. Un tournant s'opère donc juste avant la fin de la formation des membres, qui se renseignent alors auprès d'un personnel administratif de l'école concernant les démarches à suivre pour créer officiellement une compagnie (jusqu'ici, Trade n'existe que sous la forme d'un collectif d'étudiant·es encore en formation). En pleine pandémie, lors de l'été 2020, est donc créée officiellement une association afin de pouvoir demander des subventions – une démarche habituelle lors de la création de compagnies. À ce moment, le désintéressement a disparu : les membres de Trade sont sorti·es de l'école depuis quelques mois et déjà les stratégies de placement sont mises en œuvre à travers l'accumulation de ressources qui permettent l'avancée vers le franchissement des étapes de consécration. La ressource « programmation » est rapidement cochée grâce aux premières représentations de la compagnie dans deux festivals consacrés aux compagnies émergentes régionales. Le premier a lieu dans le Théâtre Marin (où se déroule la séquence de l'expression au désintéressement quelques années auparavant), et un autre dans la région d'origine d'Arya en Suisse. Les festivals pour compagnies en insertion ou émergentes sont très importants dans le champ des arts vivants contemporains, ils sont un moyen pour que leur travail soit reconnu et légitimé, comme dans le champ littéraire (Sapiro, 2016 : 11). D'ailleurs, lors d'une réunion dans le cadre de mon stage, une programmatrice explique que c'est dans les festivals que les programmeur·rices vont « *prospector* ».

En plus de la ressource « programmation », la compagnie commence à accumuler d'autres éléments de placement. La séquence suivante a lieu en mars 2021 et se démarque en effet des notes d'observation précédentes par l'évolution des stratégies de placement des membres du collectif et les différences dans la manière d'envisager leur statut d'artiste :

Lors d'une soirée d'une présentation de projets à La Cirée, Pierrot et moi discutons. Il me parle des avancées de la compagnie, du fait qu'ils-elles ont pu répéter dans un endroit où réside une compagnie confirmée de la région. Il m'explique qu'Armand, sans trop de gêne, a demandé aux deux membres de cette compagnie si Trade pouvait mettre son adresse d'association sur leur boîte aux lettres. Deux ans plus tard, cette même compagnie les invite à performer dans un espace de résidence hors de la Suisse, une des premières programmations importantes de la compagnie. [Notes d'observation, janvier 2020]

Le lien avec cette compagnie confirmée illustre un des facteurs d'insertion de Trade, qui se construit en même temps que le parcours professionnel individuel de ses membres. Par exemple, Pierrot multiplie les contrats comme interprète en parallèle des projets de Trade. Quelques mois après cette séquence, en octobre 2021, il m'explique qu'une de leurs créations est en discussion avec la programmatrice du Froussard, un festival plutôt avant-gardiste de la région (mais non lémanique), ainsi qu'avec le lieu de résidence (lémanique) que l'on nommera ici le Plafond – dont Pierrot m'a déjà parlé. En effet, cela fait plusieurs mois que le collectif est en contact avec ses codirecteur·rices, par mail et par vidéoconférence. Il leur a fallu expliquer leurs projets et «*comment on imaginait que le collectif pourrait s'insérer dans une structure pensée pour des artistes travaillant seul·e*» (Pierrot). Il m'annonce aussi que le collectif est programmé de manière certaine dans un autre lieu lémanique quelques mois plus tard, celui que dirige Germaine. Toutes ces promesses de programmation du collectif sont de très bons signaux de légitimité dans leur parcours. Je profite d'un entretien en mai 2022 avec Germaine pour aborder avec elle sa découverte du collectif et sa décision de les programmer. En effet, le fait de considérer le discours d'une intermédiaire *gatekeeper* sur des artistes en demande permet d'éclairer les mécanismes d'évaluation et de sélection des programmateur·rices. Ce discours fait partie de la ressource «programmation» dans sa dimension processuelle. Lorsque je demande à Germaine quels sont les récents coups de cœur de sa propre programmation, elle répond :

Typiquement, pour Trade. [...] J'ai récupéré des captations [de leur spectacle de sortie] et je les ai regardées et j'ai trouvé ça super. Et c'est aussi entremêlé avec le fait qu'en parlant avec des personnes plus ou moins proches, qui avaient vu ses solis, qui m'avaient aussi dit «Ah, ça, c'est trop drôle, c'est super». [...] C'est vrai que ça aide quand, par plusieurs sources, les intuitions se confirment. Je trouvais que c'était chouette de regarder du côté des jeunes sortants [...]. Après, on s'est rencontrés.

Ce genre de discours sur la «rencontre» professionnelle fait partie du système des affinités électives dans lequel les interactions ont un poids important dans la prise de décision d'engagement contractuel. La confirmation des «*intuitions*» de Germaine par d'autres personnes aux goûts légitimes est un processus courant. Il s'agit pour elle de la reconnaissance par ses pair·es, autrement dit des programmateur·rices,

dont les goûts sont une validation de la valeur artistique attribuée au travail présenté. Ces espaces dans lesquels s'expriment les avis des programmeur·rices sur les spectacles et les artistes sont assimilables à des «lieux neutres», dont la fonction est de «favoriser ce que l'on appelle communément les échanges de vues, c'est-à-dire l'information réciproque sur la vision que se font de l'avenir les agents qui ont à la fois le plus d'information (et de pouvoir) sur l'avenir» (Bourdieu et Boltanski, 1976: 54). La séquence suivante a lieu lors d'un spectacle, quelques mois après l'entretien avec Germaine. Elle rapporte le discours de la codirectrice du Plafond (un lieu principalement dédié à des résidences de recherche), Delphine, qui programme Trade dans sa prochaine saison et qui, tout comme Germaine, exprime l'importance de la validation par les pair·es légitimes quant aux choix des artistes programmé·es :

Avant un spectacle, je me trouve dans un petit groupe avec lequel discute Delphine, du Plafond, et de ses choix pour l'année prochaine : «*On a pris Trade, ça fait deux ans qu'on était en contact avec eux, mais on voulait voir si la compagnie allait... tenir après la sortie de l'école. Et maintenant, ils sont un peu partout donc... là, ils viennent de passer au Froussard.*» Comme Pierrot m'avait parlé de leur prise de contact avec Delphine de nombreux mois auparavant, je comprends que leur insistance a porté ses fruits. [Notes d'observation, juin 2022]

La programmation de Trade au Plafond est une nouvelle ressource importante dans leur parcours et dans le franchissement des étapes. Le fait d'avoir gardé contact avec Delphine, tout en continuant leur prospection fructueuse auprès d'autres institutions et programmeur·rices, est dans ce cas une stratégie qui leur a indéniablement permis de s'insérer dans cet espace professionnel. Delphine ne le mentionne pas ici, mais deux mois avant cette séquence, au printemps 2022, Trade obtient la deuxième place dans la finale d'un prix national très reconnu pour les arts vivants contemporains. Cette victoire comporte une forte valeur symbolique²⁵ : étant donné que ce prix est attribué aux compagnies dites «émergentes» (selon la définition indigène qui, nous l'avons vu, n'est pas attribuée grâce aux mêmes critères dans tous les contextes), il qualifie d'emblée Trade comme tel. Cependant, ce n'est pas uniquement son obtention qui leur permet l'ascension vers cette

²⁵ Ainsi que financière: Bourdieu (1998) considère que les prix sont des verdicts de consécration assortis d'avantages économiques.

nouvelle étape suivant l'insertion. En effet, la valeur symbolique du prix en question s'ajoute aux ressources précédentes (comme les résidences, les programmations de spectacles et les subventions) et permet l'existence des suivantes.

Émergence et sortie de la jeunesse

Le suivi ethnographique du parcours de Trade permet de comprendre que la compagnie, après l'étape de l'insertion, est récemment passée à l'étape d'«émergence».

La programmation de la troisième pièce de Trade lui assure une visibilité importante, notamment médiatique, car deux articles paraissent pendant le festival le Froussard dans un journal au rayonnement romand, mentionnant la compagnie et leur pièce. Armand est même interrogé dans le cadre de l'un des articles pour expliquer la démarche artistique et le sujet de la pièce de Trade.

La labellisation

L'appartenance à une formation est le premier signe d'inscription dans des réseaux des pair·es et potentiel·les employeur·ses. D'ailleurs, autant la ville de Lausanne que le canton de Vaud détiennent des critères sélectifs quant à la validation du degré de professionnalisme des compagnies candidates aux subventions. Il s'agit de

Toute compagnie se produisant régulièrement dans des lieux reconnus comme faisant partie des circuits scéniques professionnels ou toute compagnie employant, pour le projet déposé, une majorité d'artistes pros (= tout artiste étant au bénéfice d'une formation professionnelle dans le domaine des arts de la scène ou se produisant régulièrement dans des spectacles de compagnies pros) [Ville de Lausanne].

La majorité des intervenants ont une formation professionnelle *achevée* ou exercent depuis au moins 5 ans une part prépondérante de leur activité professionnelle dans le domaine concerné [Canton de Vaud]²⁶.

Les formations sont des sélections qui labellisent ensuite les agent·es comme compétent·e et le poids de la labellisation n'est pas le même en fonction des institutions. Se crée alors une voie royale

²⁶ Tirés du rapport sur l'analyse des compagnies vaudoises et lausannoises (Delacrétaz, 2020: 16).

constituée d'institutions qui disposent des labels les plus puissants. Cette voie royale permet d'éviter que la pluriactivité ne devienne une menace potentielle sur l'accès aux étapes suivantes de la consécration. Dans les cas où la pluriactivité n'est pas une obligation de survie financière, elle ne représente pas forcément une menace pour l'accès aux étapes de légitimation. Plus précisément, l'insertion de Trade dans le milieu professionnel se matérialise tout d'abord par la programmation dans les deux petits festivals locaux à la sortie l'école. Ensuite, elle se poursuit avec l'obtention de leurs premières subventions. Celles-ci mènent aux premiers contrats que la compagnie peut se permettre pour se payer des résidences dans des structures peu reconnues et surtout non lémaniques, mais indispensables pour tracer leur chemin et faire leur place. Puis, l'accès à la programmation de La Parka (le lieu que dirige Germaine), suivi de l'obtention de la deuxième place d'un prix important et enfin de la programmation au Froussard permettent à Trade d'atteindre l'étape d'émergence. Leur programmation pour une année de résidence dans l'espace pour artistes émergent·es de Delphine confirme définitivement le franchissement de cette étape, ainsi que leur apparition dans la presse romande à la suite de leur passage au Froussard. Le fait de gagner un prix constitue une rétribution symbolique – ainsi que financière – forte.

Stabilisation personnelle... et professionnelle ?

Grâce à l'accumulation des ressources légitimantes comme la programmation, des subventions et un prix, Trade parvient à se hisser à l'étape de l'émergence. L'émergence est une période où les artistes installent leur position, leur personnalité sociale et esthétique dans le milieu professionnel extrêmement compétitif. Ils·elles doivent se construire une identité basée sur la singularité, l'exceptionnalité et l'originalité, tout en s'ajustant à des logiques interactionnelles dans le cadre du marché et de l'institution (Sorignet, 2012). Alors que les écoles d'art, et en particulier La Cirée, jouent un rôle dans la construction de l'identité et de la personnalité singulière, il n'en est pas de même pour les logiques interactionnelles intéressées. Par exemple, aucun cours de coaching sur la meilleure manière de « réseauter » n'existe. Comme nous l'avons vu à travers les discours des membres de la compagnie, un certain rejet de ces pratiques professionnelles en termes de « vente de soi » était effectivement de mise durant la formation. Celle-ci rejoint un discours très présent dans les mondes de l'art : celui de la résistance

et de la mise à distance de l'économie de marché. Mais une fois les enquêté·es sorti·es de l'école, durant l'étape d'insertion, nous voyons que les modalités d'engagement et d'entrée sur le marché de la création contemporaine peuvent évoluer. Pour les membres de Trade, ce désintéressement est de moins en moins effectif au fur et à mesure de leur avancée dans les étapes vers la consécration.

Bien que les membres de la compagnie aient atteint la période de l'émergence et que celle-ci corresponde très souvent à l'inscription dans un moment de jeunesse (Mauger, 1995), ce n'est pas le cas de tous·tes : les modalités des vécus diffèrent selon les ressources des acteur·rices ainsi que du contexte. En effet, dans le cas de Pierrot, l'arrivée d'un enfant marque une stabilisation de son couple, mais aussi de son habitat (la seule colocataire du couple que Pierrot forme avec Alma déménage avant la naissance du bébé, Pierrot et sa compagne se retrouvent ainsi dans une configuration « familiale » qu'il jugeait « trop traditionnelle », ne correspondant pas forcément au mode de vie d'artiste) et de sa situation professionnelle (il s'inscrit rapidement au chômage pour s'assurer un revenu régulier).

Alors qu'Alma travaillait depuis quelques années comme danseuse, elle postule à un poste fixe dans un théâtre. Cette situation lui assure un revenu et un emploi, signe d'une stabilisation professionnelle tout en lui permettant de continuer, à un très petit pourcentage, une activité de danseuse et chorégraphe. Sans prétendre à la linéarité absolue des parcours dans l'espace des arts vivants, on peut dire qu'Alma sort (en tout cas, petit à petit) du moment de la jeunesse en tant que « situation d'indétermination : indétermination professionnelle et matrimoniale, variable d'un pôle à l'autre de l'espace social et qui se réduit au fil du temps » (Mauger, 1995 : 19). En effet, sa position de mère installée en ménage avec son compagnon et avec un poste stable qui lui assure un revenu en plus de ses activités de danseuse l'éloigne de l'indétermination sociale et professionnelle. La sortie (relative) de la jeunesse semble ainsi un moment clé des parcours : des éléments comme les conditions matérielles d'existence et les schémas relationnels suivent les transitions professionnelles selon le sens du placement et les ambitions des individus.

Le traitement de la notion de jeunesse (et les attentes existantes en fonction de la représentation dans celle-ci) dans cet espace professionnel est révélateur des logiques et normes temporelles en vigueur. Il existe en effet une sorte de date de péremption après laquelle il est

désirable d'avoir atteint un niveau de vie plutôt stabilisé – même pour des métiers artistiques – et surtout l'inscription dans une ascension vers les étapes de la consécration. Ce moment correspond à un réajustement des aspirations aux chances objectives et un investissement potentiel des dimensions non professionnelles de la vie, comme c'est le cas pour Alma et Pierrot qui investissent leur statut de parents-artistes.

La temporalité est donc un élément fondamental dans le parcours professionnel des artistes. C'est dans celle-ci que s'inscrivent les étapes vers la consécration, cadrées par des ressources majoritairement institutionnelles qui jouent le rôle d'outils de régulation du marché du travail et qui participent à définir les étapes clés qui structurent les carrières (Marguin, 2013). À travers ces étapes apparaissent des séquences temporelles propres aux trajectoires d'artistes « modestes » (Buscato, 2019) ou « ordinaires » (Perrenoud et Bois, 2017) dont font partie l'immense majorité de mes enquêté·es. Ces séquences temporales permettent d'identifier les étapes et pratiques nécessaires à la stabilisation sur le marché du travail, comme nous l'avons vu pour la compagnie Trade. Cela montre que, pour les acteur·rices du champ, le temps est limité pour se construire un capital spécifique et le convertir en capital symbolique de façon efficace. En effet, il est attendu que le cap d'une trentaine d'années signifie la fin de l'indétermination, période qui caractérise à la fois la jeunesse et la « vie d'artiste » (Bourdieu, 1975a; Mauger, 2006). En analysant les parcours des enquêté·es (autant en danse qu'en théâtre), il semble que ce n'est qu'à la suite du cap des 30 ans qu'il est possible de dépasser les étapes de l'insertion et l'émergence pour atteindre celles de la confirmation et de la consécration.

2.2 Confirmation et consécration

« Un moment un peu chouette »

Plusieurs institutions (notamment les organismes de subvention) définissent l'état de confirmation ou d'émergence d'une compagnie selon deux modalités relatives à un nombre d'années et un nombre de créations. Le canton de Vaud stipule par exemple : « En règle générale, le requérant doit justifier, durant les *dix dernières années*, de *cinq années* de pratique dans le domaine d'expression concerné, au cours

desquelles il aura présenté au minimum *trois créations professionnelles*» (Delacrétaz, 2020 : 16). Cette règle, visiblement contournable ou modifiable (par l'utilisation de l'adjectif «générale» dans la description de celle-ci), empêche clairement les compagnies émergentes ou en insertion de demander un soutien au canton avant d'être passées à l'étape de la confirmation.

Artiste consacré...

Avec une quinzaine d'années d'activité de création et plus de vingt pièces, le statut de compagnie consacrée, davantage que celui de confirmée, ne fait plus de doute pour celle de Jean. Nous allons traiter et analyser comment l'accumulation des ressources légitimantes permet à Jean d'atteindre cette étape de la consécration. Nous allons voir de quelles étapes le parcours de la compagnie de Jean se compose avant de le mettre en perspective avec d'autres artistes qui se trouvent à des moments différents de leur trajectoire.

Jean monte sa compagnie au milieu des années 2000 et évoque le rôle des institutions comme moteur pour le lancement et pour le développement de son activité de création, autant en termes de programmation que de subventions – deux ressources fondamentales pour franchir les premières étapes du chemin vers la consécration :

Au tout début [de la compagnie], on a eu de la chance pour le premier spectacle au Froussard, [dont la direction] est venue me chercher en me disant « tu as quitté le théâtre XX, est-ce que tu veux venir essayé un truc, on te soutient » – premier soutien que j'ai eu, c'était minuscule mais c'est une institution qui a dit « on te fait confiance » [...] Et on a eu la chance d'obtenir assez vite des soutiens, avec [son compagnon, administrateur de la compagnie] [...], c'est aussi beaucoup lui qui fait ça [obtenir des soutiens] et qui est très fort pour ça! [...] à chaque fois, on a réussi à faire pas mal de spectacles, on a eu un peu de subventions, puis après, on a fait un autre spectacle pas si mal donc on a eu encore un peu de subventions... ça s'est toujours un peu construit comme ça, par rebond!

Cet extrait d'entretien avec Jean soulève plusieurs points intéressants concernant la manière dont les étapes vers la consécration sont franchies et comment les ressources permettent cette ascension. Premièrement, autant les personnes qui représentent les institutions de programmation (théâtres et festivals) que les entités de soutien sont présentées par Jean comme des ressources qui lui permettent de

gravir les échelons vers la consécration. Par exemple, le fait d'évoquer la « confiance » que ces institutions lui accordent se rapporte au discours sur la « prise de risque » que tiennent beaucoup de programmeur·rices quant à leur choix d'artistes sélectionné·es dans leur saison. Ensuite, l'enchaînement répétitif entre les demandes fructueuses de subventions et les programmations de spectacles créés rejoint le processus observé dans la compagnie Trade au début de leur parcours : ce sont deux ressources qui fonctionnent avec une interdépendance forte. De plus, les nombreux soutiens que mentionne Jean n'ont pas seulement l'avantage de s'accumuler : ils possèdent également un pouvoir de labellisation de la compagnie concernée afin de signifier sa légitimité dans le champ.

D'autres modalités sont présentes dans le parcours de Jean, bien que peu ou pas mentionnées en entretien. Il s'agit par exemple de la médiatisation de sa compagnie, de son travail et surtout de sa personnalité considérée comme singulière et originale, notamment grâce à ses nombreuses compétences diversifiées. Un article paraît notamment dans les années 2010 dans un journal romand qui retrace son parcours ainsi que sa formation et le rôle de sa famille dans ses inspirations artistiques. L'article évoque les personnes-ressources qui l'ont programmé ces dernières années et grâce à qui il chemine, à ce moment-là, de l'émergence à la confirmation. Apparaissent également les employé·es ou employeur·ses au pouvoir légitimant : est notamment évoquée une comédienne régionale connue qu'il a dirigée, signe de la confirmation de ses capacités en tant que metteur en scène. Jean apparaît dans huit autres articles entre janvier 2020 et janvier 2022 dans le même journal au rayonnement romand. Quatre de ces articles concernent la pandémie de Covid-19 et la programmation reportée de saison de théâtres dans lesquels il est programmé ; trois sont consacrés à ses propres pièces ; le sujet du dernier porte sur un classement de spectacles récompensés par un jury, dont un des siens.

Enfin, le parcours de Jean serait sûrement différent sans le rôle que joue son compagnon, rencontré peu avant le lancement de sa compagnie dans laquelle il lui propose de s'occuper de l'administration. C'est même l'un des moments que l'on peut considérer comme déclencheur dans le parcours de Jean et les ressources qui lui permettent de placer sa compagnie dans le champ. Le statut légitime du travail de Jean ne fait plus de doute aux yeux des institutions de subventions et de programmation. Paul, qui travaille pour Jean, le mentionne ainsi : « *Tu*

vois, Jean, [...] la visibilité qu'il a ! Il joue beaucoup !» Dans ce discours, le nombre élevé des dates jouées par la compagnie de Jean est un signe de sa légitimité. Pour exprimer cela, Paul utilise la notion de «visibilité» : elle signifie à quel point Jean est connu à la fois par les institutions, par ses pair·es et par le public. Jean fait partie du petit nombre d'artistes jouissant d'une visibilité, d'une reconnaissance et d'une légitimité aussi grandes. Gaspard, un metteur en scène, auteur et comédien dans la quarantaine, représente un autre exemple intéressant.

... *Et figure du «génie»*

Gaspard est programmé dans plusieurs institutions de la Suisse romande pour des spectacles qu'il écrit, crée et dans lesquels il joue.

Je n'ai pas eu l'occasion de le rencontrer lors d'un entretien, formel ou informel : les données mobilisées pour son étude de cas proviennent donc d'autres sources, notamment médiatiques (ainsi que de conversations dont il est le sujet), ce qui permet d'analyser son image dans le champ. Un des signes de la légitimité de Gaspard est l'obtention d'un prix très important qu'il a gagné. Un autre signe se trouve dans la mobilisation de termes superlatifs au poids important et conférant un caractère magique à la personne qui en est la cible : «génie» et «talent». Ces deux termes sont généralement mobilisés pour signifier le caractère inné de compétences situées particulièrement au-dessus de la moyenne. C'est une catégorie opérante, qui a fait l'objet d'enquêtes et d'analyses dans le monde du sport (Schotté, 2012; 2013) et celui des arts vivants (Menger, 2018). Ces enquêtes ont permis de rendre compte du caractère construit – situé dans le temps et l'espace – de ce qui est compris, dans le sens commun, comme le talent : un élément essentialisé et dénué de toute contrainte sociale, voire, pour la sociologie de Menger, la «seule ressource efficiente dans une carrière artistique» (Schotté, 2013: 154).

Il est important de prendre en compte la façon dont les intermédiaires (et les artistes) mobilisent cette catégorie. Mais j'ai remarqué qu'ils ne se retrouvent pas forcément dans les discours de tous·tes les intermédiaires *gatekeepers* – j'ai même très rarement entendu ces mots utilisés dans cet espace professionnel. Les modalités de sélection des *gatekeepers* sont donc réalisées de façon différente selon leur position, les enjeux de la sélection en question et la personne concernée par celle-ci. La labellisation des artistes s'en trouve verbalement modifiée mais ne péjore pas forcément leurs possibilités d'acquérir les

ressources clés pour le franchissement des étapes vers la consécration. En effet, même si ce n'est pas le terme « talent » qui est mentionné, ce sont d'autres procédés rhétoriques qui ont lieu pour désigner l'ajustement des artistes aux critères esthétiques légitimes. Il est par exemple intéressant d'analyser la présentation qui est faite de Gaspard sur le site d'une fondation de droit privé qui le soutient régulièrement. Voici quelques extraits (modifiés, afin de garantir l'anonymat de Gaspard) de cette présentation :

Gaspard est acteur, metteur en scène et auteur. Il a pratiqué le théâtre en amateur dans la campagne romande. Après avoir travaillé dans le domaine de la boulangerie-pâtisserie, il se forme au Conservatoire de [ville lémanique] en théâtre.

Récemment, il a notamment collaboré avec [trois metteurs en scène reconnus]. Il commence à écrire du théâtre « *presque sans faire exprès* » [...]. Une quinzaine de ses pièces sont portées sur la scène, par d'autres et par lui-même.

Il crée sa compagnie dans les années 2010 et se lance dans la mise en scène [Tirée du site de la fondation, consulté en novembre 2022].

On voit bien ici l'importance accordée de façon récurrente aux formations éloignées du champ des arts de la scène contemporaine (ici, la boulangerie-pâtisserie), qui deviennent une ressource. Nous avons vu que Lara est aussi passée par une première formation (universitaire) avant de se tourner vers la danse. À l'instar de nombreux autres artistes, cette première formation est une dimension qu'elle mobilise lors de processus de présentation de soi. Une fois de plus, le talent y est donc déguisé car verbalisé de façon différente : dans le cas présent, la certification universitaire lui garantit un certain crédit social. D'une part, la formation dans un autre domaine prouve les compétences des individus dans plusieurs disciplines. D'autre part, cette réorientation ressemble à quelque chose qui s'apparenterait, dans le sens commun, à une sorte de « talent caché » de la personne. D'ailleurs, un article consacré à Jean mentionne également les multiples apprentissages qu'il a suivis lors de ses études :

Dans la branche mise en scène, j'ai étudié le son, l'éclairage, la scénographie, l'administration, l'histoire, l'anthropologie, la philosophie, des aspects juridiques également, concernant les droits d'auteur, des notions de photo, de radio... Ça peut paraître dispersé, mais ça m'a

donné de vrais outils et une décontraction par rapport à tous les médias de la scène [Article journal romand, consulté en novembre 2022].

Une autre dimension qu'il est intéressant de relever dans la description de Gaspard par cette fondation de soutien est la mention de metteurs en scène avec qui il a travaillé (le souci de confidentialité et d'anonymisation m'oblige à les taire). Un article de presse consacré à son parcours mentionne également les artistes reconnus avec et pour qui il a travaillé.

Tous ces signes de légitimité permettent à Jean et à Gaspard de se retrouver dans des positions dont l'ascension ne fait plus de doute. Pourtant, le fait d'avoir atteint l'étape de consécration n'est pas suffisant : leur légitimité dans le champ en tant qu'artistes, metteurs en scène et créateurs est à renouveler constamment.

Monter, stagner... retomber ?

Nous avons vu que se dégage, dans le discours de Jean, une terminologie qui révèle la position de sa compagnie à présent consacrée : le fait de se trouver dans un « *moment chouette* » où sa compagnie et son travail sont « *un peu reconnus* ». Nous allons maintenant aborder le cas de compagnies et d'artistes qui ne sont pas aussi « *reconnu·es* » que Jean ou Gaspard et qui se trouvent face à un plafond qui les empêche de gravir les échelons suivants. Dans leur discours, ce sont d'une part un sentiment de frustration qui est exprimé, et d'autre part des modes de justification qui sont mobilisés pour expliquer leur situation et la relative perte de leur valeur sociale.

« *Bloqué·es* » au plafond de la confirmation

Il est tout d'abord intéressant de voir que le registre du talent, en tant que capacité déconnectée du social et comportant un caractère magique, est aussi mobilisé dans des cas d'artistes qui se trouvent (parfois temporairement) « *bloqué·es* » au plafond de la confirmation. C'est notamment le cas de Vincent, performeur et metteur en scène d'une trentaine d'années dont les parents travaillent dans le domaine des soins médicaux. Vincent n'est pas aussi consacré que Jean ou Gaspard et se heurte à un plafond qui l'empêche d'atteindre cette position enviée. Lorsque nous évoquons les thématiques et esthétiques courantes dans les spectacles actuels, il me parle du « *jeu virtuose* » présent

dans les pièces de ces deux autres artistes, ainsi que du «*talent*» de Jean qui «*saity faire*» en matière de spectacles. Le terme «*virtuose*» renvoie à la maîtrise d'un savoir-faire reconnu dans le milieu professionnel, adapté aux attentes et aux représentations des formes esthétiques et du style valorisé actuellement. Le discours de Vincent est à considérer selon sa position dans le champ. Son âge, son parcours et son activité professionnelle le placent en effet en concurrence avec Jean et Gaspard. Vincent me décrit les mécanismes qui font, selon lui, le succès de metteurs en scène comme Jean et Gaspard, et auxquels il ne s'astreint pas lui-même : un «*travail*» de relations avec les personnes et institutions au pouvoir de légitimation.

Comment se rendre incontournable en tant que metteur en scène en Suisse ?

Contre toute logique : pas premièrement par le talent, je pense. Si on est exceptionnel et qu'on a que le talent... même là, je pense qu'il faut faire un travail pour rester.

Pour pouvoir «*rester*» comme Jean, et surtout «*monter*», Vincent estime qu'il faut «*connaître tous*» les programmateurs. Il s'agit en fait d'identifier les intermédiaires en position de pouvoir et «*travailler*» ses relations avec ces personnes. Parce que Vincent ne met pas en place ce travail de relation, qui serait indispensable à l'accumulation des ressources et signes de légitimité, il considère correspondre au modèle des artistes dont la consécration ne vient pas (Sinigaglia, 2017). Ce plafond génère une dévaluation personnelle et sociale ainsi qu'une frustration forte dans le discours de Vincent. Elle est exprimée dans un article de presse à l'automne 2019, lorsqu'il explique se sentir «*à la croisée des chemins*», notamment à cause de son âge (un peu plus de trente ans) et de sa position professionnelle, car il n'est plus assez programmé après avoir «*représenté la relève*». L'expression «*à la croisée des chemins*» signifie que Vincent a passé le cap symbolique d'une trentaine d'années : il est attendu socialement qu'il soit stabilisé professionnellement. L'étape de l'émergence n'est plus possible pour lui, à la fois à cause de son âge et du fait que celui-ci se combine à un nombre important d'années passées à créer et jouer ses pièces. On voit dans son parcours et dans son discours la précarité de la valeur des artistes dont la personnalité sociale (comme artiste, mais aussi et surtout comme personne) dépend en grande partie d'un système professionnel et sociétal générant régulièrement de la frustration. Plus exactement, cette reconnaissance instable est exprimée par Vincent dans un moment où il se

présente à moi comme particulièrement peu optimiste pour la suite de son parcours : sa dernière pièce ne suscite pas l'intérêt attendu de sa part chez les programmateur·rices. Il arrive d'ailleurs en retard à notre rendez-vous pour l'entretien en m'expliquant avoir pris du temps pour contacter un programmateur afin de faire programmer sa pièce. Ce blocage est pour Vincent d'autant plus frustrant – et vécu sous le mode d'une demi-incompréhension – que les premières étapes d'insertion et d'émergence, voire de confirmation, se sont enchaînées rapidement pour lui – un peu à la manière du début de parcours de la compagnie Trade. Il parle alors de « *chance* », pour contraster avec la « *malchance* » de la suite de son parcours, alors qu'il avait pourtant « *fait ses preuves* », c'est-à-dire accumulé plusieurs signes de légitimité. Celle-ci est matérialisée par l'apparition de Vincent dans la presse romande – dont lémanique. Trois articles lui sont consacrés dans le même journal entre janvier 2020 et janvier 2022, contenant des critiques élogieuses de ses pièces. Malgré cela, le rythme de programmation de ses pièces n'est pas assez soutenu selon lui – et selon les critères objectifs d'institutions comme le chômage, auprès de qui il faut justifier d'un certain nombre de jours de travail pour toucher les indemnités dues. Le « *cap* » qui détermine la norme en matière d'âge désiré pour telle ou telle étape n'est pas, selon Vincent, celui de l'artiste, mais le nombre d'années passées à accumuler ces ressources et ces modalités :

Au début, tout le monde me voulait parce qu'il y avait un moteur, [mais] j'étais trop jeune à ce moment pour ces institutions-là. [...] Un artiste suivi, il ne faudrait pas qu'il puisse être lâché comme ça alors qu'il a fait ses preuves... [...] Je ne sais pas si c'est le cap des dix ans ou des vingt ans qui est le plus dur à passer...

Le discours de Vincent mentionne les conditions manquantes qui lui auraient permis de continuer l'ascension dans laquelle il se trouvait lors de ses premières années d'activité. Des problèmes de santé sont aussi, selon lui, responsables du mauvais enchaînement sur lequel est construit son parcours. Une programmatrice, Liliane, mobilise même ce prétexte pour justifier le fait de n'avoir pas continué à le « *suivre* » malgré la programmation des premières pièces de Vincent lors de ses débuts : « *une fois, elle m'a dit "je sentais que tu n'allais pas bien" – c'est vrai que c'était une période difficile* ».

Mais ce sont surtout des sentiments de colère et d'injustice, en plus de celui de frustration, qui sont exprimés par Vincent. Il est insatisfait, voire désenchanté, du fonctionnement général de la programmation

en tant que véritable sélection relative aux valeurs et goûts des *gatekeepers*. La colère qu'il exprime durant notre entretien envers un système de programmation dépendant trop fortement du pouvoir de sélection des programmateur·rices est très similaire à celle de Lara. Il se trouve justement que leurs situations se ressemblent fortement, car Lara semble plutôt coincée entre l'étape de l'émergence et celle de la confirmation, qui se fait attendre. Nous allons voir que, pour contourner ce plafond, elle dispose de stratégies de placement qui divergent d'une activité artistique (comme chorégraphe ou danseuse), mais lui permettent de rester dans le champ. Elle se multiplie ainsi, grâce notamment à son engagement dans des actions militantes (majoritairement la lutte contre le harcèlement au travail) et à la mise en place d'un lieu de résidence de recherche artistique sur l'arc lémanique.

Condamné·es à l'émergence ?

L'année passée on avait [programmé] Lara par exemple [à un festival pour compagnies émergentes], qui est une artiste super intéressante... [...] Enfin, elle n'est pas tout à fait émergente, ça fait déjà un moment qu'elle bosse.

Ces propos de Marylène éclairent la confusion partagée dans le champ quant au passage effectif des étapes de consécration et à la difficulté à classer les états des parcours des artistes. Ici, c'est le nombre d'années d'activité de Lara en tant que chorégraphe ainsi que son «talent» (Marylène désigne celui-ci par l'expression «*une artiste super intéressante*») qui fonctionnent comme des signes de sa capacité à franchir les étapes. La question de la temporalité apparaît ainsi comme essentielle dans les parcours de ces artistes pour qui le temps passe alors que la reconnaissance attendue n'est toujours pas acquise, année après année. Lors de son entretien, Lara mentionne – tout comme Vincent – les obstacles qui l'empêchent de franchir les étapes qui sont censées suivre l'émergence ou la confirmation. Elle évoque entre autres la qualité de son travail, une modalité extrêmement subjective (qui n'a pas encore été abordée dans cette partie du fait de la subjectivité évidente qu'elle comporte et dont l'objectivation dépend des goûts des intermédiaires *gatekeepers*) : «*Je me dis aussi: c'est peut-être que le travail, il est pas assez bien! Mais je ne pense pas... ou qu'il n'a pas sa place ici avec les directeurices qui sont en place aujourd'hui!*» Tout comme ceux de Vincent, les propos de Lara dénoncent l'injustice d'un système où les programmateur·rices détiennent un pouvoir de sélection trop grand. Dans ce

système, le travail de Lara, ses créations en tant que produit à programmer, ne seraient «*pas à leur place*», c'est-à-dire qu'elles ne trouvent pas preneur·se chez les acheteur·ses (les programmateur·rices).

Durant leur entretien respectif, Lara et Vincent expriment d'une part leur ressentiment face aux programmateur·rices comme personnalisation de ce système extrêmement concurrentiel et dans lequel il est très dur moralement de ne pas suivre le parcours désiré. À l'inverse, les discours d'artistes consacré·es ne sont pas aussi virulents et ces derniers présentent leur relation avec les programmateur·rices bien différemment. Ces modalités de discours sont alors des signes permettant de différencier les positions et les états de légitimité des artistes. D'autre part, Lara et Vincent me fournissent des explications à la présence du plafond qui les empêche de franchir des étapes supplémentaires et de gagner ainsi la reconnaissance tant attendue. L'absence de talent est, de façon détournée, une des éventuelles raisons évoquées par Lara lorsqu'elle mentionne le fait que son «*travail n'est peut-être pas assez bien*», mais elle opte plutôt pour l'option de l'inadéquation entre l'offre que constituent ses créations et la demande des programmateur·rices (*«il n'a pas sa place ici avec les directeurices qui sont en place aujourd'hui»*).

Danielle, une comédienne et dramaturge d'une trentaine d'années, se retrouve également au plafond de l'émergence et mentionne sa maternité comme un potentiel obstacle au bon déroulement de sa carrière. C'est en particulier le cas dans un moment charnière : les premiers mois après l'accouchement, quand son entourage (son compagnon, aussi artiste, ainsi que Rémy, programmateur du Philosophe où une des pièces de Danielle est programmée) anticipe sa potentielle incapacité à travailler comme chorégraphe. L'extrait d'entretien qui suit évoque les réactions de Rémy à l'annonce de sa grossesse :

Dans les discussions avec Rémy, on devait planifier la création de cette année [...] il était extrêmement bienveillant sur tout [en apprenant sa grossesse]. Mais [...] il y a un truc sur lequel il a débordé je pense, c'est quand il a dit : «Non, mais il faut bien s'imaginer qu'un petit dans les bras et une équipe qui ne sait pas forcément ce qu'elle fait là [...] ça peut être désagréable pour des gens qui sont, eux, pleinement disponibles, être dirigés par quelqu'un qui ne l'est pas!»... Et ça... j'ai dit : «Donc implicitement, ça veut dire que tu perds l'autorité?»

[...] Je n'ai pas envie que tout le monde profite du fait que moi je ne puisse pas dire [comment je serai dans les premiers mois après l'accouchement] pour

que je sois balayée du terrain... [...] Alors que l'idée c'est de [...] pouvoir continuer à exister et faire des trucs [des créations]!

Pour Danielle, cette incapacité à travailler dans des conditions jugées «normales» par Rémy («être totalement disponible», ce qui suppose qu'«avoir un petit dans les bras» serait un handicap pendant le temps de travail) serait synonyme de rupture dans son parcours, en représentant le début d'une mise à l'écart («être balayée du terrain», ne plus pouvoir «continuer à exister» en tant qu'artiste créatrice) à cause de son statut de mère. La situation de Danielle autour du partage des tâches domestiques avec son compagnon semble un peu différente de celle d'Alma – du moins dans son discours. Danielle mentionne son compagnon comme un père «super», qui «fait plus souvent les purées et les changements de couches» qu'elle – bien que le partage soit «environ moitié-moitié». Tout comme Alma, elle se retrouve dans des situations où trouver des arrangements est nécessaire entre les activités de *care* de son bébé (en particulier l'allaitement) et le travail artistique. Ainsi, deux mois après son accouchement, elle travaille comme dramaturge dans la pièce de Flora. Danielle m'explique avoir «allaité dans le gradin pendant qu'elle donnait les indications», ou dans le bus lors des transports de tournée. Son compagnon peut la suivre et s'occuper des autres tâches de *care* que l'allaitement. Bien que leur statut d'artistes ne classe pas exactement ce couple dans les catégories socioprofessionnelles supérieures – en tout cas pas économiques²⁷ –, il se trouve dans «le public principal des promoteurs de l'allaitement maternel» (Bardon, 2010 : 133). Grâce à des dispositions et ressources issues de ses socialisations primaire et professionnelle, Danielle s'était renseignée sur la loi sur le travail pour connaître ses droits en ce qui concerne l'allaitement. Elle raconte : «Je savais que la loi sur le travail prévoit trois fois trente minutes d'allaitement pendant le temps de travail dans une salle avec de l'intimité et un frigo, ou [de] compacter une heure trente avant ou après le travail.» Si Danielle me parle longuement et précisément de son expérience de la maternité et de ses impacts sur sa vie professionnelle, c'est que j'ai abordé ce sujet lors de ma proposition d'entretien – sachant qu'elle était maman depuis quelques mois.

En général, la maternité n'est pas la seule variable explicative de sa mise à l'écart en tant qu'artiste dans le champ et de la perte symbolique

²⁷ Malgré l'héritage évident de leurs parents qui se situent dans les classes aisées (sur quatre, trois sont enseignant·es à l'école post-obligatoire ou en Haute École).

de la valeur sociale. En effet, malgré ces tentatives de « *continuer à exister* » en tant qu'artiste, chorégraphe et travailleuse dans cet espace professionnel, plusieurs ressources semblent manquer dans les parcours pour pouvoir faire passer les artistes au-delà de l'étape d'émergence ou de confirmation. Parmi elles, qui semblent faire la différence en matière de légitimité – distinguant les compagnies reconnues de celles qui n'y arrivent pas –, se trouvent les subventions. On ne parle pas ici des subventions par projet, que les compagnies obtiennent couramment en début de parcours, mais des subsides octroyés par une durée de deux ou trois ans. Pour revenir au cas de Danielle, celle-ci n'a pas encore obtenu de convention ou de contrat avec les pouvoirs publics que sont la ville et le canton. Cette lacune financière et symbolique est encore un élément qui l'empêche de franchir l'étape de l'émergence. Bien qu'elle soit artiste associée pendant quelques années au Philosophe, un lieu connu pour sa forte légitimité dans le champ en ce qui concerne les arts vivants contemporains, cela ne suffit pas pour la faire sortir de l'étape d'émergence. L'apparition médiatique n'est pas assez forte non plus, bien que Danielle soit citée dans plusieurs articles: l'un d'eux est consacré à une de ses pièces programmées au Philosophe. Dans les autres articles, son nom est mentionné parmi d'autres lors de la présentation de la saison de Rémy ou d'un festival de l'arc lémanique dans lequel elle performe. La première modalité de médiatisation (apparaître dans un article qui traite uniquement de sa pièce) possède évidemment un pouvoir de légitimation plus important que la deuxième (être citée comme une artiste parmi d'autres dans la présentation de saison d'un lieu ou festival) pour les compagnies et les artistes concerné·es.

Il faut aussi mentionner, dans le parcours de Danielle, l'importance du choix du conjoint: autant son ancien compagnon que son partenaire actuel sont des artistes. Lorsqu'elle parle de son partenaire, elle évoque son positionnement dans le champ et précise qu'il « *travaille avec les meilleurs [artistes]* », faisant ainsi perdurer une stratégie de placement où ses relations de couple sont des ressources importantes. Danielle revendique aussi une carrière de spectatrice en m'expliquant qu'elle va « *tout voir* » et s'investit dans la mise en place de nouveaux lieux ou projets qui lui permettent de se positionner comme programmatrice aux côtés de son compagnon. Elle participe également à la mise en place de systèmes pour lutter contre les mauvaises conditions salariales et d'emploi dans le milieu des arts vivants. Tous ces éléments

lui permettent une diversification qui lui assure un statut différent et grâce auquel elle peut garder la face dans cet espace professionnel – sans en sortir complètement. Car la crise de la Covid-19 a aussi joué son rôle dans le parcours de Danielle : une de ses créations s'est jouée, pendant la deuxième vague de l'hiver 2020-2021, uniquement devant des professionnel·les.

Il faut rappeler que le statut d'artiste émergente de Danielle et l'analyse qui est faite de sa difficulté à atteindre l'étape supérieure ne représentent qu'un arrêt sur image de son parcours. Si cette analyse avait été faite il y a quelques années, elle aurait montré à quel point Danielle accumulait un certain nombre de signaux de légitimité – à l'image de la compagnie Trade en ce moment. Il serait intéressant de reprendre le traitement de son parcours dans quelques années afin de voir dans quelle mesure elle serait parvenue à franchir le plafond qui lui permettrait d'accéder au statut de compagnie confirmée. Il se peut donc très bien que ce plafond ne soit qu'un moment de passage et non un état permanent. Nous avons évoqué son multipositionnement qui lui permet de se maintenir dans le champ. Alors que, dans cette étude, le multipositionnement est mobilisé comme un terme désignant une activité non lucrative qui permet aux programmateur·rices d'accumuler des ressources sociales, il paraît pertinent d'utiliser ce terme (et non « multiactivité ») pour désigner l'activité de Danielle.

Afin de compléter et de conclure ces considérations sur la correspondance entre légitimité et chemin vers la consécration artistique, nous allons voir comment l'accumulation et le renouvellement des signaux sont indispensables pour le maintien des artistes dans le milieu. Le cas de Flora est particulièrement intéressant pour mesurer l'importance de ce procédé.

Accumulation et renouvellement des signaux : une légitimité fragile

Une fois les signaux de légitimité accumulés et selon les degrés d'importance de ceux-ci, nous avons vu qu'ils permettent de franchir les étapes vers la consécration. Jean et Gaspard atteignent cette étape ultime, pendant que la compagnie Trade tend vers une émergence solide et reconnue. La « pente de la réussite » (Menger, 2003a: 63) est alors fondée sur une « dynamique d'emploi ascendante et auto-entretenue »,

une sorte de «spirale vertueuse» (*ibid.*), qui n'est toutefois pas à l'abri de retombées ou de ruptures.

Au contraire, lorsque les signaux de légitimité manquent, les artistes se retrouvent face à un plafond qui les empêche d'accéder à l'étape suivante (comme pour Vincent et Lara) et les conséquences de ce blocage se ressentent à plusieurs niveaux. Nous allons revenir ici sur certaines ressources marquantes, autant lorsque les artistes y ont accès que lorsqu'ils ne sont pas (ou plus) octroyés.

Les prix, un élément clé

Comme nous l'avons vu dans le parcours de la compagnie Trade, les prix peuvent jouer un rôle important dans la quête de légitimité des artistes (Bourdieu, 1992; Sapiro, 2016). Alors que Lara n'a gagné aucun prix distinctif, Jean a reçu un prix romand important. L'obtention de celui-ci s'ajoute aux autres soutiens, comme il l'explique dans l'extrait suivant :

On a obtenu un contrat de confiance avec [ville romande], on a obtenu un prix, on a ensuite obtenu un soutien bipartite: canton-ville, «soutien conjoint»... [...] On est bien soutenu par Pro Helvetia, on est bien soutenus par ASUS. Un moment donné, il y avait la question de peut-être avoir un soutien tripartite [commune-canton-compagnie], mais on n'a pas trop travaillé dans ce sens parce qu'il y a des contraintes qui sont de dire «Il faut faire tant de représentations, de dates», etc.

Comme il le mentionne, Jean peut même se permettre de refuser un soutien qu'il juge trop «constrignant» pour le fonctionnement de sa compagnie – alors que des compagnies comme celles de Lara ou Vincent aspirent sûrement à une telle modalité de sécurité financière et symbolique grâce à la «confiance» accordée par les pouvoirs publics. Le cas de Flora, chorégraphe dans la quarantaine et sur le marché en tant que tel depuis une douzaine d'années, montre toutefois une réalité particulière en matière de stabilité que peuvent apporter ces soutiens. Après plusieurs années au cours desquelles elle franchit avec difficulté les étapes de consécration – grâce à ses pièces qu'elle réussit à faire tourner afin de se maintenir dans le champ –, elle reçoit enfin un prix. Le spectacle primé remporte un fort succès médiatique, jouit d'un moment de diffusion située par hasard entre les deux premières vagues de la pandémie de Covid-19 et est récompensé par un autre prix important. La compagnie de Flora a la particularité d'être installée

dans une ville lémanique moyenne qui n'est ni Genève ni Lausanne (les deux « étoiles » lémaniques et romandes comme nous l'avons vu dans l'introduction). Elle bénéficie d'un potentiel soutien avec son canton, sans se trouver en concurrence avec les compagnies lausannoises ou genevoises, extrêmement nombreuses²⁸. Pour le cas de Flora, le fait d'avoir reçu un prix a été une ressource et un signal déterminant afin de franchir l'étape de la consécration. C'est pourquoi le non-renouvellement d'une convention en 2019 a été un choc et reste un souvenir marquant pour elle. Les trois extraits suivants sont tirés d'entretiens réalisés en avril 2018, en novembre 2020 et en mars 2022. Ils montrent l'importance des soutiens à durée déterminée, dont la survie des compagnies dépend :

J'ai depuis 2016 une convention avec le canton de [XX], donc c'est une convention tripartite : canton, ville et compagnie, ce qui donne un soutien pendant 3 ans, mais très petit !

En 2019, on a eu une grosse coupe budgétaire, on a une année d'interruption sur le canton. C'était vraiment le coup de massue. Alors qu'on venait de recevoir un gros prix, qui était un peu l'envol, le coup d'envoi ! Et non, ils nous ont coupés ! Donc, c'était la grande question : est-ce qu'on ferme la compagnie ! Donc, tous mes projets ont été suspendus, moi, je me suis virée de la compagnie une année et j'ai seulement gardé le poste d'administratrice, et notre chargée de diffusion, je l'ai payée de ma poche... [...] Ce n'était pas facile ! [...] Heureusement, la ville [dans laquelle est installé le Tempo et sa compagnie In Vivo] ne nous a pas laissés tomber, [alors que] pour moi, c'était genre : « C'est la fin ! »

Maintenant, on a cette convention de nouveau qui a été renouvelée, donc on a 2020-2022, on a une base, un matelas qui est là... [Après] c'est de nouveau l'incertitude ! Les montants gagnés grâce à ce prix romand, pour moi, c'est énorme, alors pour d'autres compagnies qui ont déjà ça d'entrée de jeu... c'est des compagnies qui atteignent des sommets financiers, voilà, c'est une autre histoire !

On a déposé en novembre [2021] la demande pour renouveler la convention pour 2023-2024-2025... et les courriers sont peut-être dans la boîte aux lettres, là, maintenant... c'est horrible, depuis que j'ai eu cette expérience en 2019 où j'ouvre la lettre, et [la convention est refusée]... j'avais presque eu un malaise !

²⁸ En été 2022, l'Association des compagnies des arts de la scène vaudoise comptait 162 compagnies dont une grande majorité est située à Lausanne (<https://lescompagniesvaudoises.ch/association/>, consulté le 13.08.2025) et la Faïtière genevoise des producteur·rice·x·s de théâtre indépendant et professionnel en comptait 105 (<https://tigreasso.ch/la-faitiere/>, consulté le 13.08.2025).

Bien que ce genre de prix soit une ressource symboliquement très forte pour la légitimité de Flora et de son travail envers le reste du champ, les coulisses des conditions de travail révèlent une autre réalité. En effet, la rupture du soutien du canton dans lequel elle se trouve l'oblige à des restructurations importantes au sein des postes dans la compagnie. Dans le cas de Flora, ces prix suggèrent le passage de la confirmation à la consécration, mais l'abandon temporaire d'un soutien public a pour effet de confronter (pour une énième fois) Flora à l'incertitude omniprésente et constante de l'espace professionnel artistique, caractérisée par de faibles revenus et par des emplois précaires (Sinigaglia, 2019: 888). Cette incertitude touche de façon variable les artistes. En effet, Norbert, possède, tout comme Flora, un lieu fixe dans lequel est accueillie sa compagnie (le Théâtre Marin), une salle adaptée à l'activité de la danse ainsi que des spectacles et festivals. Dans le parcours de Norbert, les soutiens accordés par les pouvoirs publics témoignent d'une ascension très réussie en matière de stabilité financière :

On a eu petit à petit des supports qui venaient régulièrement... D'abord, c'était sur les projets qui venaient de la ville, du canton, et un moment donné j'ai réussi à avoir des subventions régulières de la ville et du canton, qui permettaient d'assurer [...] un bureau administratif de permanents, pour gérer les projets, les tournées. [...] Et d'avoir ces fonds ville-canton, aussi ProHelvetia, qui s'est mise dans le truc au bout d'un moment [...]. J'ai obtenu d'avoir une ligne au budget, à la ville et au canton, c'est-à-dire que chaque année, c'est reconduit au budget, ce n'est pas une demande que je dois faire ! Je dois rendre des comptes, on fait des bilans de fin d'année, contrôlés par fiduciaires, bilans comptables, bilans artistiques, lieux de tournées... Dans la convention, tu as l'obligation d'avoir un nombre minimal de dates de tournées !

La contrainte relevée par Jean concernant le nombre minimum de tournées et créations n'est pas vécue comme un obstacle pour Norbert. Bien que tous les deux soient reconnus, le fait de posséder un lieu place Norbert dans une position particulièrement installée et légitime, davantage que celle de Jean. On voit ainsi comment l'accumulation de capital symbolique dépend de la tenue, dans la durée, des compagnies dans le champ. Dans le cas de Norbert, le fait de posséder un lieu, bien que distinct financièrement et légalement de sa compagnie, lui permet un ancrage territorial et symbolique extrêmement important.

Enchaîner les ressources et signaux

Grâce à l'analyse des modalités de parcours des artistes et de leur compagnie comme effectuée jusqu'à présent, nous avons pu voir la façon dont les ressources légitimantes peuvent s'entrecroiser, se rompre ou encore s'accumuler. Ils dessinent ainsi les étapes franchies, dans lesquelles il est aussi possible de rester bloqué·e. Pour la compagnie Trade, la transition relativement rapide de l'étape d'insertion à celle d'émergence laisse supposer la suite d'une ascension vers encore davantage de ressources. Le plafond que rencontrent respectivement Vincent et Lara et qui les empêche, pour l'instant, de franchir davantage d'étapes vers la consécration, résulte d'un manque de ressources au fort pouvoir consacrant comme l'obtention de prix, de conventions avec les pouvoirs publics ou encore une trop faible médiatisation de leur travail. En revanche, pour Jean, Gaspard et Flora, lorsque sont rédigées ces lignes en été 2022, ce sont des artistes reconnu·es grâce à l'accumulation des ressources adéquates. Leur légitimité dans le champ ne fait plus de doutes pour les intermédiaires *gatekeepers*. Comme le relève l'administratrice de Flora, les pouvoirs publics ont une obligation symbolique à soutenir financièrement sa compagnie à cause du degré de légitimité conféré par des signaux attestant de celle-ci (comme le nombre de dates de tournée en Suisse et à l'étranger ainsi que la médiatisation de la compagnie et de son spectacle) :

Quand tu es une compagnie suisse qui fait beaucoup de dates, qui est reconnue sur le plan international, qui fait de la presse... le canton et la ville n'ont pas d'autres choix que de suivre, politiquement, ça serait ahurissant ! La stratégie, elle est là : créer une communication où tu fais comprendre « il n'y a pas le choix [de soutenir] ! ».

Malgré ces signaux de reconnaissance, celle-ci n'est de loin pas synonyme d'une validation unanime auprès des pair·es... au contraire ! La lutte pour les positions dans le champ artistique fait évoluer celui-ci, notamment à travers l'expression des goûts et des affinités entre agent·es. Le fait d'être plus ou moins reconnu·e par les pair·es révèle les logiques d'identification, cruciales dans ce champ, ainsi que les dynamiques « reliant capacités individuelles et jugements d'autrui » (Schotté, 2013: 153). Le fait de s'autoriser l'expression d'un jugement (positif ou négatif) sur une pièce peut permettre à des professionnel·les du champ d'affirmer une position d'expertise et de valider ainsi

leur appartenance au champ. Il faut noter que même si ces artistes ne possèdent pas le pouvoir de sélection des programmateur·rices, ils·elles possèdent potentiellement celui d'employeur·ses envers d'autres artistes. Les extraits d'observations suivants donnent des exemples de ces jugements de goûts entre artistes sur le travail des pair·es ou même la programmation générale d'une institution :

Lors d'un atelier de danse auquel participent notamment Alma et Pierrot, je discute avec celui-ci de la dernière pièce de Jean. Il ne l'a pas vue, mais me rapporte l'avis d'Armand : «*Il a surtout trouvé que c'était l'exploitation d'un procédé [celui de revisiter un classique du théâtre légitime] qui marche bien [présent dans son précédent spectacle] et qu'il réutilise.*» Plus tôt dans la journée, une autre danseuse de l'atelier me parle d'une pièce vue dans un théâtre très reconnu sur l'arc lémanique. En me donnant son avis – négatif – sur ce lieu, elle explique : «*Je suis régulièrement déçue de la programmation de ce théâtre. Depuis un ou deux ans, il fait "des pièces sur les personnes noires expliquées aux bourgeois", "des pièces sur la migration expliquée aux bourgeois"...*» [Notes d'observation, mai 2022]

Un soir chez Armand et Thibault (qui vivent en colocation avec deux autres personnes), Pierrot et Arya sont là aussi. La compagnie a organisé un petit apéro pour nous remercier d'avoir accepté de faire partie de leur comité pour l'association qui sert de base à leur compagnie. Le chargé de diffusion de la compagnie de Norbert est là aussi. Nous discutons des pièces que nous avons vues récemment et j'évoque la dernière pièce de Gaspard. Le chargé de diffusion me demande avec curiosité si je l'ai aimée, avant de déclarer que le travail de Gaspard n'est pas à son goût et en parle d'un ton plutôt dénigrant. [Notes d'observation, juin 2022]

Norbert et moi, on n'a jamais compris le travail l'un de l'autre, jamais ! Je trouve qu'il fait un travail incroyable, ce qu'il a fait pour la danse contempo est énorme ! Les lieux, ses actions... mais je pense qu'on a un truc où je comprends pas ses pièces et il comprend pas les miennes. [Entretien Florent, mars 2021]

La dimension forte de l'entre-soi qui caractérise ce champ transparaît dans ces extraits de façon évidente : tout le monde semble avoir un avis sur tout le monde car tout le monde connaît (le travail de) tout le monde. Il existe une nécessité de se faire un avis et ainsi de se positionner (soit en se distinguant, soit en s'alignant sur les avis partagés). La détention et l'expression d'un jugement sur le travail des pair·es – tout autant que la revendication de son absence – sont essentielles

pour se placer dans la course aux ressources légitimantes. Ces discussions se rapportent au processus de commérage (Elias, 1985) comme à un processus de distinction et de démonstration de son appartenance à l'entre-soi de l'avant-garde artistique²⁹. Le commérage détient alors une fonction sociale d'exclusion ou d'inclusion, de valuation ou de dévaluation. La possibilité de commérer est donnée selon la position occupée dans le champ, mais selon ses interlocuteur·rices et la légitimité ressentie à pouvoir critiquer telle ou telle pièce devant telle ou telle personne.

Après avoir considéré les différentes étapes par lesquelles passent les artistes pour se faire un nom (Mauger, 2006; Katz, 2011; Klapisch-Zuber, 2019) et avancé sur le chemin de la consécration en accumulant et en renouvelant des ressources et signaux que l'analyse sociologique nous permet de considérer comme légitimants, nous allons examiner dans quelle mesure les programmateur·rices mettent également en place des stratégies de placement. En effet, la quête de la légitimité dans les parcours des programmateur·rices est interdépendante de celle des artistes car une des missions de ces intermédiaires *gatekeepers* est de «créer des créateurs» (Bourdieu, 1980), de «découvrir des talents» comme nous allons le voir. Leur propre ascension professionnelle dépend en partie de cette modalité. En déroulant les parcours de ces intermédiaires culturel·les, nous allons examiner de quoi sont faites les modalités d'accès à ces postes de direction.

²⁹ Cette hypothèse se base sur celle du doctorant états-unien Rob Henderson, selon qui les classes supérieures américaines ne montrent plus leur appartenance de classe par des biens matériels luxueux (habits, bijoux, etc), mais par des croyances et des valeurs «de luxe» qui leur permettent de se distinguer des classes populaires. Voir <https://nypost.com/2019/08/17/luxury-beliefs-are-the-latest-status-symbol-for-rich-americans/> (consulté le 13.08.2025).

3

Se placer comme programmateur·rice

La consécration des programmateur·rices (en tant qu'étape d'acquisition de légitimité ultime dans leur parcours) est une valeur symbolique donnée qui implique d'une part la reconnaissance par les pair·es et d'autre part une accumulation de capital symbolique (Meilhac, 2018). Le fait de fonctionner selon la reconnaissance par les pair·es est caractéristique de l'appartenance au pôle de production restreinte (et donc avant-gardiste) et se distingue justement du pôle commercial (voir Picaud, 2019). Afin d'analyser les éléments du chemin vers la reconnaissance professionnelle, nous allons nous pencher sur les spécificités acquises au fil du parcours et lors de l'accès aux postes de direction des programmateur·rices.

3.1 Des intermédiaires culturel·les légitimé·es et consacré·es

Les programmateur·rices sont pris·es dans des enjeux de luttes au fil de leur parcours et adoptent différentes stratégies de placement, cherchant à renouveler constamment leur légitimité. C'est pourquoi, sans appliquer les signaux de légitimité de façon similaire au parcours des artistes, des parallèles peuvent être faits afin de s'intéresser au chemin qui mène les programmateur·rices vers la consécration – en tant que

reconnaissance professionnelle. Nous verrons notamment comment le multipositionnement est une stratégie essentielle à mettre en place pour accéder à ces postes de pouvoir. En plus de ce multipositionnement et comme l'a étudié Glas concernant la reconnaissance des metteurs en scène et directeurs de théâtre dans les années 1950-1990 en France (Glas, 2015), la posture de créateur de créateurs, ou de « découvreur de talent » (*ibid.* : 281), permet aux programmateur·rices de jouer le rôle d'un « rouage essentiel de la consécration artistique » (*ibid.* : 262). Ces découvertes leur permettent de justifier l'existence de leur position et de leur profession. Cet élément est important pour l'accès à leur poste mais également pour s'y maintenir et prouver le caractère indispensable de leur rôle. C'est pour cela que les parcours des artistes et leur place dans le circuit de la consécration sont en correspondance directe avec celle des programmateur·rices et de la légitimité du lieu ou festival qu'ils·elles dirigent. Ce stade de réussite professionnelle en tant que découvreur·se de talents représente une étape fondamentale dans le parcours de celles·ceux-ci : il confirme leurs capacités d'expertise et de jugement, ainsi que leur place absolument légitime à ce poste. Les parcours des programmateur·rices sont jalonnés d'étapes qui les mènent à ces postes de direction, symboles d'une sorte de climax professionnel tant leur pouvoir de légitimation est alors important. Pour autant, ces étapes ne sont pas similaires à celles des artistes.

La légitimité des programmateur·rices se construit à l'aide d'autres ressources, modalités et signaux, et selon des enjeux parfois bien différents. En effet, l'arrivée à un (premier) poste de programmateur·rice peut être considérée comme un signal qui, à lui seul, valide la réussite professionnelle de la personne concernée. Mais cela suppose une légitimité déjà acquise dans le champ : il faut être déjà partiellement reconnu·e pour pouvoir accéder à un poste de direction. Les modalités qui permettent de situer les étapes et surtout les critères par lesquels les intermédiaires culturels doivent passer pour acquérir cette légitimité comme intermédiaire (avant d'être programmateur·rice) sont les suivantes :

- légitimité et reconnaissance des postes et du/des lieu(x)/festival(s) occupés précédemment ;
- légitimité et reconnaissance du lieu/festival en vue (liée ainsi à l'ambition des candidat·es) ;

- les modalités de la candidature (avoir candidaté ou avoir été demandé·e³⁰);
- la connaissance du milieu et à quel point la personne y est déjà (re)connue;
- le (multi)positionnement dans d'autres institutions.

Nous avons vu que les débuts de parcours des programmateur·rices sont variés, mais se rejoignent en certains points et dessinent des catégories selon leur génération, leurs origines sociales ou encore leur genre.

Les programmateur·rices des institutions enquêtées pour cette étude sont au nombre de 14.

Sur 14 directeur·rices de structures, 8 sont des femmes. Parmi elles, 2 ont succédé à des hommes (Liliane et Marylène), et 3 sont à la tête de nouvelles structures (Christelle, Nadine et Flora). En tout cas, 3 personnes ont suivi des formations continues en gestion culturelle (Liliane, Marylène et Stéphanie), dont certaines à l'étranger étant donné le nombre restreint de celles-ci en Suisse jusqu'à récemment. César et Nadine sont les seul·es non suisses, ce qui permet de relever l'ancrage local très fort qui existe dans ces trajectoires et dans le recrutement à ces postes. Quatre d'entre elles sont d'ancien·nes artistes (Stéphanie, Christelle, Flora et Steve): elles représentent bien sûr des profils spéciaux, mais ne s'en trouvent pas moins à une sorte de climax professionnel, tout comme les autres. Les conditions de leur placement en tant que programmateur·rices dépendent du pouvoir de sélection effectif ainsi que de la légitimité du lieu ou du festival programmé. Flora par exemple, programme un petit festival pour compagnies émergentes dans sa ville lémanique (ni Genève ni Lausanne), dans le lieu qu'elle dirige (Le Tempo). Cette activité lui confère un statut et un pouvoir de programmatrice, mais qu'elle ne compte pas investir plus que cela. Cela lui permet toutefois d'ajouter cette activité à sa palette de multipositionnement. Le sentiment de légitimité quant à cette activité de programmation et son inscription dans son propre parcours professionnel ne sont toutefois pas encore totalement acquis

³⁰ Il aurait été possible de se pencher précisément sur la nature des candidatures, les dossiers présentés et plus largement sur le recrutement des programmateur·rices par les comités d'association ou par les conseils de fondation qui en sont chargés. Toutefois, par manque de temps, de moyens, ces données n'ont pas pu être récoltées. Ce sera donc uniquement la variable «avoir candidaté»/«avoir été demandé·e» qui sera prise en compte.

et assumés de son côté, ou en tout cas lors de son premier entretien au printemps 2018 : « *Quand je dois me présenter dans les festivals, je commence par dire que je suis chorégraphe... puis j'ajoute "Mais en fait, j'ai un lieu"... alors je le dis comment?* » Quant à Norbert, nous l'avons vu, son activité de programmateur se réduit au fur et à mesure qu'il la délègue à sa directrice adjointe. Il m'explique que lorsqu'il présente un nouveau projet à d'autres collègues programmateur·rices (avec qui il tisse parfois des liens d'amitié ou en tout cas une certaine affinité, par exemple avec Rémy), il « *explique [qu'il] vient avec [son] autre casquette* », celle d'artiste et donc de demandeur – non plus de sélectionneur. Ce genre de parcours hybride se construit grâce à l'accumulation de ressources qui permettent de se placer à la fois comme artiste et comme intermédiaire culturel·le. Il faut rappeler que Norbert fait partie de la génération des pionnier·ères, étant bientôt à l'âge de la retraite et ayant acquis préalablement une consécration en tant que chorégraphe, mais aussi en tant que directeur de lieu et pouvant donc se permettre de présenter ses nouvelles pièces à d'autres programmateur·rices de façon plutôt familière.

Glas (2015) montre comment le multipositionnement de ces profils masculins du milieu du XX^e siècle en France (souvent directeur de structure ainsi que directeur artistique comme chorégraphe et/ou metteur en scène) révèle l'ajustement aux attentes et aux normes du milieu (Glas, 2015 : 281). Mais aujourd'hui, la plupart des programmateur·rices en Suisse romande ne présentent pas un profil aussi hybride, en tout cas pas en termes d'activités artistiques professionnelles : le multipositionnement se construit ailleurs. Il ne s'agit pas, comme les artistes (ou les programmateur·rices de salles de concert comme les enquêté·es de Picaud [2015; 2019]), de pratiquer la multiactivité, qui consiste à effectuer un travail rémunéré autre que leur activité principale. La partie qui suit se penche sur le sens du placement des programmateur·rices et les ressources légitimantes qu'il semble essentiel de récolter afin de parvenir à ces postes.

Multipositionnement et autres ressources

Pour une majorité des programmateur·rices, il est important que leur légitimité se fonde ailleurs que sur une base d'expertise artistique. En effet, la plupart des enquêté·es ne possèdent pas les compétences pratiques (danse ou théâtre) qu'ils·elles évaluent et dont ils·elles sont les

spécialistes. Plusieurs éléments participent à la construction du parcours d'un·e programmateur·rice et à sa légitimité, et ce tout au long de son parcours – même une fois en poste. Nous avons vu que les phases de formation se caractérisent peu à travers des apprentissages formels, encadrés et structurés dans le contexte d'une école – au contraire des parcours artistiques. En revanche, le fait d'arriver au poste de programmateur·rice est un état concret et formel du positionnement important de la personne et de sa réussite professionnelle. Cet état n'est aujourd'hui plus infini dans le temps puisque les contrats à durée déterminée (CDD) ont remplacé les contrats à durée indéterminée (CDI) pour les postes de direction de lieux et festivals, ce qui n'était pas le cas jusqu'à assez récemment. Beaucoup de mes enquêté·es sont arrivé·es en poste au moment où les contrats sont passés de CDI à CDD. Liliane commente ainsi ce changement de pratique : « *On n'a plus envie d'avoir des gens qui meurent sur scène, qui meurent sur leur bureau...* », évoquant probablement certaines personnalités indétrônable... dont elle semble pourtant faire partie aujourd'hui – au moins d'après les nombreux critères qu'elle remplit.

Les ressources qui légitiment les programmateur·rices sont donc moins nombreuses que celles qui légitiment les artistes puisque, dans la majorité des cas, leur arrivée à ces postes représente le signal de l'ascension professionnelle pour ce type d'intermédiaire culturel·le. Je vais ici revenir sur ces étapes d'ascension professionnelle et distinguer ce qui semble constituer les moments essentiels de ce chemin vers la vocation culturelle (Dubois, 2013).

Les stratégies de placement de Marylène

Premièrement, les postes occupés en amont de la direction d'un lieu ou festival ont la capacité de conférer une légitimité qui dépend elle-même de celle de l'institution en question. C'est le même principe que pour plusieurs ressources concernant les parcours des artistes : si un lieu possède une grande légitimité dans le champ, le fait d'y être programmé·e confère également une forte légitimité au spectacle et surtout à l'artiste qui en est à l'origine.

Marylène, nous l'avons vu, a passé tout son parcours d'intermédiaire au Lieu qu'elle dirige à présent. Sa place, et surtout son ascension professionnelle dans cette structure, légitime parfaitement sa candidature pour le poste de direction que Dominique quitte. Peu de temps après son entrée au Lieu, c'est d'abord une modification de

son cahier des charges qui est effectuée, puis de «*nouvelles tâches*» qui lui sont confiées et enfin des responsabilités dont elle s'empare. Ces dernières, et notamment l'inscription de Marylène dans un projet de grande envergure (qui consiste à faire déménager le Lieu dans un nouveau bâtiment construit exprès), lui permettent d'occuper une place très légitime dans celui-ci. D'autres signaux de légitimité suivent presque automatiquement. D'une part, sa connaissance de l'espace professionnel est très exhaustive puisqu'elle travaille pendant de nombreuses années au Lieu et a donc noué des contacts avec les artistes qui y sont passés, tout en développant sa connaissance des contenus artistiques présentés.

Le livre qu'elle coécrit avec une historienne de la danse (figure intellectuelle plutôt reconnue dans le champ) sur l'état des lieux de la danse contemporaine en Suisse lui permet d'accumuler davantage de crédit auprès des acteur·rices du milieu professionnel. C'est une occasion pour elle de parfaire sa connaissance du champ et de ses acteur·rices principaux·ales, mais également de se faire reconnaître comme experte (presque «historique») dans ce domaine. Cela met en scène une possible vocation de l'écriture – qu'elle verbalise presque en tant que telle lors de son entretien en exprimant son amour pour la littérature depuis son enfance. L'activité d'écriture de ce livre (rendue possible grâce à un concours gagné pour ce projet) montre aussi l'importance de la diversification des formes de légitimation. Un jeu d'import-export entre littérature, écriture, recherche et activité d'intermédiaire culturelle se met donc en place pour Marylène étant donné que la «recherche» est de plus en plus valorisée dans le champ artistique contemporain.

Deuxièmement, elle mentionne le fait que sa candidature au poste de direction du Lieu est appuyée par ses collègues (futur·es employé·es) en ces termes : «*Il y avait quand même toute une équipe aussi qui était derrière cette postulation...*» Ce discours fait apparaître les capacités de mise en lien de Marylène, une compétence indispensable chez les intermédiaires qui prétendent à ce genre de poste. Troisièmement, la légitimité du Lieu lui permet d'être identifiée en tant que programmatrice d'une institution centrale, symboliquement, dans le champ. Finalement, le multipositionnement comme ressource et signal légitimant est lui aussi rempli. En effet, Marylène se fait mandater pour rejoindre le conseil de fondation de Pro Helvetia en tant que conseillère pour la danse. Dans ce cadre, elle participe à un grand projet national en faveur de la danse, «[qui touchait] tous les cantons et les villes et

le milieu [...] qui a été un super projet qui a permis de développer la danse au niveau suisse, entre 2006 et 2010, et qui a ensuite donné lieu à [nom d'une association professionnelle], des subventions conjointes entre villes, cantons, Confédération et compagnie».

Marylène résume ainsi l'accumulation d'activités et de ressources qui la renforcent et l'assoient dans sa position d'intermédiaire culturelle: «*J'ai fait cette formation continue, j'ai pris en main le journal du Lieu, j'ai fait de la recherche sur la danse [à travers l'écriture de son livre], j'ai intégré cette fondation pour la culture et pris le projet [d'envergure] du Lieu aussi, à ma charge...*» En parallèle, elle tient un discours qui exprime un sentiment d'imposture par rapport à la légitimité acquise durant ces années de placement professionnel: «*Des fois, je me dis : "Mais c'est marrant, mais qu'est-ce qui fait que je suis là en fait ?" [...] Je pense que je fais confiance à ce qui se présente, aux gens que je croise...*» Ce mécanisme des «rencontres» est souvent évoqué dans les discours et entretiens, quel que soit le statut professionnel des enquêté·es (soit des rencontres entre employeur·ses et employé·es, entre œuvre et public ou encore entre programmateur·rices et artistes). Ici, Marylène suggère un autre type de rencontres, celles avec de potentiel·les futur·es collègues ou en tout cas, des professionnel·les avec qui elle peut collaborer et qui lui permettraient de gravir les échelons. Le parcours de Marylène se distingue de ce que décrivent Dutheil-Pessin et Ribac concernant leurs enquêté·es qui se «déterritorialisent» (2017: 35), car elle-même a construit sa trajectoire en se basant sur des ressources autochtones – tout en se conformant à l'impératif d'une mobilité régulière, dans le but d'aller voir des spectacles à l'étranger et ainsi de consolider sa carrière de spectatrice professionnelle. Au contraire: la dimension territoriale, ou locale, joue un rôle important dans la légitimité octroyée à Marylène. On voit bien, à travers ce parcours, la construction et l'accumulation d'expériences, considérées dans ce milieu professionnel comme «cumulative(s) et transférable(s) d'un domaine à l'autre» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 36). Les réseaux professionnel et amical sont des «ressource[s] et moyen[s] d'insertion dans le domaine de la programmation» (*ibid.*). Son rôle dans le projet du nouveau bâtiment permet à Marylène d'être confirmée en tant qu'«actr[ice] essentiel[le] du jeu culturel» (*ibid.*: 122), car l'essence d'un «projet» de ce genre est celle d'un «outil capable en retour de forger l'environnement [...] au moyen duquel on se fixe des objectifs pour la durée de son mandat» (*ibid.*). Ce projet n'est pas directement lancé par Marylène (bien qu'ensuite elle s'en «empare»,

selon ses mots) mais par Dominique – et résulte d'années de négociations politiques. Comme Dominique, d'autres programmateur·rices détiennent un fort pouvoir de transformation de leur lieu ou festival. C'est surtout le cas de Liliane, qui valide rapidement les signaux de légitimité et accède à la position d'une actrice culturelle puissante.

Liliane, une programmatrice puissante

Liliane évoque les modalités du pouvoir de transformation qu'elle détenait déjà pendant son mandat précédent – au Philosophe :

L'objectif pour moi au Philosophe, c'était de redonner une visibilité au théâtre [en tant que discipline], [...] de retrouver un meilleur équilibre dans le programme, [...] de ramener du texte... [...]. Doubler la subvention, c'était mon objectif, je trouvais que la subvention était trop basse [...] aussi portée par cette mission de mettre les arts de la scène indépendants contemporains au centre des préoccupations, des envies, de l'enthousiasme du public mais aussi du politique.

Les termes employés ici par Liliane, ainsi que le discours général qui les contient et la manière de m'en parler, renvoient exactement à ce que décrivent Dutheil-Pessin et Ribac concernant la « technicité » qui les compose :

Ces vocabulaires prennent place au sein de discours dont *l'assurance*, la *structuration* et les *modes d'argumentation* se retrouvent dans la quasi-totalité des conversations tenues dans des situations professionnelles. Cette technicité à l'œuvre renvoie donc à une habileté énonciative et relationnelle qui ne relève pas directement de l'expertise artistique. L'aisance communicationnelle doit notamment servir à *convaincre le politique et le spectateur*. Les programmateurs et programmatrices doivent donc être des *virtuoses du langage parlé de leur domaine*, il leur est indispensable pour négocier, assembler, conjuguer, refuser, bifurquer, convaincre [...] [Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 123].

Ces savoirs interactionnels sont acquis par Liliane au fur et à mesure de son parcours – et sont peut-être avantagés par ses années de formation en théâtre. Durant son parcours, Liliane remplit aussi, bien évidemment, le critère du multipositionnement, qu'elle continue à pratiquer. Lors de mon stage à ASUS, je la rencontre lors de divers événements professionnels, souvent en tant que responsable ou au moins impliquée grâce à sa position de présidente de deux associations professionnelles. Elle fait aussi partie, comme la majorité

des programmateur·rices, de commissions d'attribution de fonds. Je prends connaissance et conscience de ce placement dans ces commissions pour la première fois grâce au discours de Liliane. Pendant l'entretien avec Stéphanie, effectué quelques jours après celui de Liliane (et également en ligne), je rebondis donc sur cette dimension. Stéphanie m'énonce alors les nombreuses commissions dans lesquelles elle siège actuellement ou anciennement: celle du Manche (le festival contemporain lémanique qu'elle dirige), celle des expert·es de Pro Helvetia pour plusieurs disciplines, un jury des bourses d'une fondation de droit privé, celle d'un dispositif de soutien à la culture dans un canton non lémanique, celle d'ASUS. Elle évoque aussi avoir été jury pour des travaux de sortie d'écoles d'art. Rappelons aussi qu'elle avait interpellé Dominique lorsqu'il travaillait au Lieu (et déjà dans la programmation de la sous-section de danse contemporaine au Boulogne, un grand festival pluridisciplinaire de l'arc lémanique) pour entrer dans la profession d'intermédiaire culturelle.

Un autre signal montre à quel point Liliane gagne en légitimité en tant qu'intermédiaire culturelle puis programmatrice: le fait qu'elle n'ait pas eu besoin de candidater au poste qu'elle occupe à présent. Ceci montre qu'à plusieurs moments de son parcours, elle est désirée par des acteur·rices et/ou institutions: on «vient la chercher» pour programmer une partie d'un festival (international), celui que dirigera plus tard Dominique; puis un metteur en scène lui propose de candidater ensemble pour la direction d'un théâtre (candidature qui n'est pas retenue); on lui fait ensuite, comme elle le dit, de «très, très gros appels du pied» pour se présenter à la direction du Séraphin. Cette désirabilité n'est pas anodine et révèle que Liliane occupe petit à petit une position incontournable dans le champ.

Baptiste, aujourd'hui secrétaire général d'une association professionnelle dans les arts vivants, a occupé le poste de direction de deux théâtres. Chaque fois, ce sont des acteur·rices des institutions qui lui ont proposé de postuler, révélant le degré de désirabilité important qui est le sien. Tout comme Liliane, il décide par lui-même de quitter ces endroits pour continuer de gravir les échelons ailleurs et accumuler du capital³¹.

³¹ Je mobilise ici le terme «capital» au lieu de «ressources» car, ces deux personnes étant extrêmement bien placées dans le champ, on peut considérer qu'à ce stade, chaque ressource accumulée (comme des nouveaux placements ou positions) est rapidement convertie en capital.

Des parcours maternels variés

On manquerait une grande partie des parcours de Liliane et de Marylène si on ne mentionnait pas la place de la maternité et leur rôle de mère (célibataire pour Marylène et en couple pour Liliane) dans leur activité professionnelle. La maternité en tant que figure, identité et activité comporte des conséquences variées pour les femmes de cet espace professionnel. Il faut mentionner ici que la ménopause est un autre phénomène important dans les parcours professionnels des femmes, mais qui reste très invisibilisé. Il est très peu traité dans la littérature (Charlap, 2015) alors qu'il révèle les modalités d'exercice féminines dans ces métiers. Cette malheureuse invisibilisation ne permet pas de rendre compte de toutes les problématiques que vivent les femmes au travail passé un certain âge social.

Des effets économiques et sociaux dessinent les décisions et pratiques différentes entre programmatrices concernant la maternité. Le montant et la stabilité ou l'instabilité des revenus de chacune peuvent diverger, parfois avec un écart important, et conditionner la possibilité et l'envie de maternité. Un autre facteur est celui du temps à disposition : les programmateur·rices revendiquent constamment un investissement presque illimité dans leur travail, dépassant largement le nombre d'heures requises. Les deux (longs) extraits d'entretien ci-dessous sont essentiels pour rendre compte de la façon dont Marylène présente son expérience de la maternité. Le premier extrait traite du rythme effréné que celle-ci menait lorsque son fils était enfant, alors qu'elle commençait à travailler comme intermédiaire culturelle au Lieu. Le second rapporte sa difficulté à mener ce rythme à la fois comme mère et comme professionnelle :

Il [son fils] se lève super tôt, tu vas l'amener à la crèche, tu vas au boulot, à midi, tu te dis : « J'espère que ça va », la cuisine scolaire, les grands-mères, les copines un peu... Après tu essaies de faire un peu la sortie d'école, mais tu ne peux pas toujours, et puis ensuite, tu es à fond, le bain, les devoirs, puis après tu retournes bosser le soir, puis tu rentres, c'est 23 h 30, et tu te dis : « Putain, ma journée quoi ! », c'est horrible ! Alors moi, j'avais plein d'énergie, j'avais de la chance... Quand je ne travaillais pas, parce que j'étais à la maison quand il était petit, c'est là aussi que j'ai commencé à écrire sur la danse, à faire des piges, et à mettre en place cette envie de faire de la recherche, de faire des lectures, etc. Donc, c'est vrai que j'ai aussi beaucoup consacré ce temps-là à faire des choses. [...] Je n'avais pas beaucoup d'argent donc j'écrivais des piges, d'un autre côté, c'était

encore un truc supplémentaire de travail que je rajoutais dans un moment qui aurait pu être tranquille. Mais à la fois, c'était aussi pour joindre les deux bouts, pour avancer, pour me stimuler [...] ne pas faire du surplace [...] ; c'était une manière pour moi de pouvoir un peu m'émanciper... [...] Avec le recul, je trouve que ce n'est pas juste quand même, tout ce qu'on doit faire pour y arriver...

[...]

Même si tu t'organises, tu as cette charge mentale aussi, c'est vachement compliqué d'être au four et au moulin... Je pense que c'est beaucoup plus simple d'être sans famille ! Tu as plus de disponibilités pour vraiment être impliquée, le soir au théâtre... C'est compliqué de mener de front une vie de famille et ce type de profession... Toujours avoir le cul entre deux chaises, être jamais bien stabilisée, être jamais bien ni ici ni là... Ma vie, elle a été faite de ça : gérer des plannings qui étaient incompatibles, avec des horaires qui étaient incompatibles ! J'ai eu la chance d'avoir des parents très présents qui m'ont vachement aidée... [...] Ça a beaucoup freiné aussi un moment donné une espèce d'engagement et de progression où tu ne peux pas non plus toujours aller voir toutes les choses [les spectacles]. [...] Évidemment, j'aime mon fils, je ne regrette rien ! Par contre, je n'aime pas ce que la maternité a fait de moi et je n'aime pas non plus ce que ce travail a fait de moi en tant que mère, en tant que femme. Je pense qu'on peut se dire : « Tiens, elle est géniale, elle a réussi à mener sa carrière, sa famille », mais pas du tout en fin de compte ! Je n'ai pas du tout réussi à m'émanciper ! Je n'ai pas du tout pu être à la fois maman... J'ai voulu être tout ! Mais j'ai aussi subi tout ça, donc je ne suis pas non plus super fière... [...] j'ai un peu voulu être sur tous les tableaux...

L'intérêt de ces extraits réside notamment dans la comparaison avec ceux de Liliane, qui estime que la maternité a eu un impact moindre sur son parcours d'intermédiaire culturelle, mais surtout de programmatrice car son enfant est née lorsqu'elle était déjà à la direction du Philosophe :

J'ai eu la chance d'avoir un conjoint pendant quinze ans qui ne travaillait pas du tout dans le milieu du théâtre, [...] donc en fait, lui il était là tous les soirs ! C'est vrai que ça a beaucoup aidé... On avait un contrat assez bien, c'est que moi je m'occupais du matin, et lui s'occupait du soir... Et puis j'essayais quand même de préserver les vacances, quelques week-ends, etc. [...] le fait que moi, je travaille beaucoup et que lui travaille beaucoup, en fait, il y avait beaucoup de compréhension... [...] ça s'est plutôt bien passé. Et puis d'avoir un enfant en bas âge et de faire ce métier, ce qui est assez bien c'est que du coup ça pousse à synthétiser, à interrompre les réunions, à rentrer plus tôt... C'est clair que quand on travaille le soir et qu'on doit se lever le matin, on ne reste pas jusqu'à deux heures du matin

à boire des coups, etc. Donc ça oblige à être un tout petit peu plus rapide et à moins traîner dans les théâtres... Moi, j'ai trouvé ça assez compatible... En même temps, j'en ai qu'une [d'enfant] ! Donc peut-être que c'est plus compliqué à partir du moment où il y en a deux, voire trois, ça demande de l'organisation, mais c'est tout à fait compatible !

Les différences de vécus entre Marylène et Liliane sont notables et expliquent les décalages des récits. Premièrement, Liliane a eu son enfant à un âge plus tardif que Marylène, et surtout lorsqu'elle était déjà directrice du Philosophie (alors que Marylène n'était pas encore directrice du Lieu). D'une part, sa légitimité en tant que programmatrice était déjà bien lancée; d'autre part, elle a eu la possibilité de mettre en place une structure d'accueil de la petite enfance sur son lieu de travail. Marylène, de son côté, devait encore construire sa légitimité et s'ancrer dans un espace professionnel tout en gagnant sa vie grâce à une autre activité («*écrire des piges*»). Deuxièmement, la séparation de Marylène avec le père de son enfant la distingue de la situation de Liliane qui avait trouvé un «*bon contrat*» avec son conjoint concernant les horaires de garde et de présence auprès de leur fille. Liliane précise que celui-ci est architecte, alors que Marylène mentionne seulement les «*horaires fixes et normaux*» du sien, sans me révéler son activité professionnelle, et le fait que son rythme de travail semble être la cause de leur séparation («*on n'a pas tenu, on s'est séparés*»). Il est intéressant de mentionner que l'actuel compagnon de Marylène est lui aussi architecte, ainsi que le mari de Stéphanie, révélant une certaine homologie dans le choix du conjoint entre ces programmatrices. La place de Liliane est donc bien assurée lorsqu'elle doit vivre son rôle de mère et de programmatrice. J'ai aussi rencontré une programmatrice plus jeune (la trentaine) qui se trouvait dans une position davantage similaire à celle de Liliane que de Marylène. En effet, celle-ci m'explique en entretien qu'elle envisage d'avoir un enfant bientôt, alors qu'elle est déjà programmatrice – comme Liliane. Elle m'explique que ce sont davantage «*les étapes de la relation*» avec son partenaire (assez récent) qui justifient cette temporalité, mais il est objectivement remarquable que les conditions de maternité sont plus favorables en tant que programmatrice qu'en tant qu'employée administrative pour une compagnie – le poste qu'elle occupait auparavant.

Lors d'une table ronde, Christelle (la quarantaine, actuelle directrice de La Villa, un lieu lémanique pluridisciplinaire) exprime également

son vécu et ressenti concernant l'éventuel impact de la maternité par rapport à son travail. Celui-ci se rapproche davantage du récit de Liliane que de celui de Marylène :

[Christelle:] je ne me suis pas sacrifiée, j'ai toujours réussi à garder de très bonnes relations avec mes enfants. J'ai eu une période de célibat entre ma ré-orientation professionnelle et la gestion des enfants, mais maintenant c'est plus le cas.

[Germaine:] J'ai réfléchi avant de prendre le poste et discuté avec mon conjoint.

[Liliane:] Je me dis toujours que je fais le plus beau métier du monde. Travailler avec des artistes et proposer des espaces, ça vaut tous les sacrifices. [Notes d'observation, mars 2022]

Pour Liliane et Christelle, la superposition de leurs deux espaces a pu se faire «*sans sacrifice*». Liliane, de son côté, exprime une dévotion corps et âme à son activité de direction, bien qu'en entretien elle explique ne pas avoir souffert de l'articulation entre son rôle de mère et de programmatrice – notamment car son ex-conjoint avait la possibilité de garder leur fille lorsqu'elle-même travaillait. L'intégration des enfants de programmateur·rices dans les lieux de théâtre est aussi un moyen pour ces parents de combiner leurs deux rôles et activités, comme Liliane qui expliquait que sa fille a «*grandi au Philosophe*». C'est un schéma qu'on retrouve chez Baptiste, ancien programmateur de la presque-soixantaine, pour qui la garde à mi-temps de ses enfants permet un investissement professionnel qui reste intense, ainsi que le maintien des relations qui l'accompagne :

J'ai divorcé juste avant d'être au [nom d'un théâtre où il a été programmateur], donc j'avais les enfants à mi-temps, ça me laissait un mi-temps pour être disponible pour le théâtre. Ils étaient autonomes, ados, mais bien sûr, je devais être là à 100 % quand j'étais là, je ne pouvais pas faire autre chose. Je voulais être un père, faire des trucs avec eux, faire à bouffer... [...] Ils sont venus au théâtre bien sûr; ont beaucoup travaillé pour la Fête de la Danse; sont venus voir de temps en temps des spectacles; ont eux-mêmes fait un peu de théâtre quand ils étaient jeunes.

Le seuil de l'installation en couple est souvent suivi de celui de la naissance du premier enfant (Godechot, 1996: 11; Bidart, 2010: 67), étapes qui jouent le rôle de «rupture biographique» (Godechot, 1996: 19) et peuvent avoir un impact sur le parcours professionnel selon les

ressources à disposition (conjoint·e apte à garder les enfants, lieu d'habitation, etc.). Marylène explique à quel point ses rôles et activités de professionnelle de la culture et de mère ont été difficiles à mener parallèlement, mais il ne semble pas que sa maternité ait péjoré biographiquement son parcours et ses aspirations au poste de direction. Il en est de même pour d'autres programmateur·rices comme Baptiste, Liliane et Christelle. Le fait que Germaine envisage une maternité prochainement montre aussi qu'elle ne craint pas de rupture biographique liée à cet événement. Nous verrons dans les chapitres suivants (5 et 7) que les artistes vivent encore différemment la parentalité (comme perspective ou comme vécu).

Nous avons vu l'importance, pour Marylène et Liliane, d'acquérir une certaine légitimité comme intermédiaire culturelle dans le champ afin d'accéder aux postes de direction. Le multipositionnement est fondamental : ce sont deux personnes identifiées par les comités de différentes associations et conseils de fondations ou encore commissions d'octroi de subventions. Tout au long du parcours de ces deux programmatrices, les membres de ces instances (associations ou conseils de fondation) cherchent à recruter Marylène et Liliane. Ces espaces leur permettent d'accumuler les expériences de recrutement et d'élargir leur réseau de sociabilités professionnelles. Les conditions différentes dans lesquelles elles vivent leur maternité ainsi que leur léger écart d'âge soulignent des variations de parcours. Des variations sont aussi visibles en développant et en comparant les parcours de Dominique et Rémy. Nous allons voir à présent les aspects qui fondent la légitimité de ces deux programmateurs dans leur parcours et les modalités de l'accès à leur poste grâce à l'accumulation et au renouvellement des ressources essentielles.

Dominique et Rémy : découvreurs de talents ?

Comme pour Liliane et Marylène, la question de la candidature pour les postes de direction est importante dans le parcours de Dominique. Pendant ses nombreuses années passées au Lieu, il ne candidate que très peu à d'autres postes, notamment puisqu'il est engagé en CDI. Il explique n'avoir «*pas de plan de carrière*» et que son parcours s'est surtout construit selon les «*histoires de calendrier*». Cela montre bien ses dispositions à capitaliser les ressources qui sont les siennes

(notamment concernant le réseau). Lorsqu'il postule pour le Boulogne, il candidate au même moment pour un autre centre artistique situé en dehors de Suisse. Il explique avoir anticipé un éventuel échec en ces termes : «*je me suis dit : "je postule à ces deux endroits qui me plaisent bien" et si ça ne marche pas, c'est que je suis trop vieux...*», sachant qu'il n'était pas obligé de partir du Lieu – où il est engagé en CDI. Grâce à son âge (la soixantaine) et à ses nombreuses années d'expérience professionnelle, sa connaissance de celui-ci est sûrement très complète, sans compter le réseau qu'il s'est construit. Cette ressource est importante et dessine le parcours d'une figure essentielle dans le champ, bien que celui-ci ne soit pas agrémenté d'expériences artistiques personnelles. En effet, Dominique ne possède pas les compétences pratiques des domaines et disciplines qu'il programme. C'est pourquoi il explique que sa légitimité s'est construite au fur et à mesure du temps passé comme intermédiaire culturel : «*J'ai dû beaucoup travailler, avec beaucoup de passion, de curiosité... ça m'a plu ! Mais pour m'affranchir d'un domaine dans lequel j'étais quand même... pendant longtemps, je n'y avais pas de légitimité... La légitimité que tu as, elle est grâce au pouvoir que tu as en fait.*» Ce pouvoir se construit notamment à travers l'exercice du jugement des programmeur·rices sur les spectacles et la possibilité qui leur est donnée de jouer le rôle de découvreur·se de talent comme abordé plus haut. Dominique prétend refuser ce processus :

Je trouve inintéressant d'être un exclusiviste, que beaucoup de collègues sont... [...] ça veut dire : «J'ai trouvé cet artiste, je veux l'exclusivité nationale ! Je suis le premier, c'est moi qui l'ai trouvé, c'est moi qui l'ai fait»...

Lors du même entretien, il nous raconte toutefois avoir déjà adhéré à cette logique, notamment lorsque ses collègues et lui étaient particulièrement fiers et fières d'avoir programmé pour la première fois en Suisse un chorégraphe ensuite très reconnu internationalement. De son côté, Rémy, lui, semble adhérer à cette logique du programmeur·rice·s découvreur·re de talent, dont la persévérance permet aux artistes et à leurs œuvres d'être reçus par «le public» :

Les artistes émergents, ce n'est pas qu'ils sont pas assez bons pour convaincre un public, c'est que le public n'est pas prêt pour accueillir esthétiquement ce qu'ils font... Mais dix ans après, c'est autre chose ! Et ça se confirme avec tous ces artistes ! Quand j'ai commencé à programmer Jean, c'est parce que personne ne l'avait voulu ! Il n'y avait pas d'autres théâtres !

Le parcours de Rémy est très intéressant pour comprendre la façon dont il envisage son rôle dans la trajectoire ascendante de Jean et comment y est liée sa propre légitimité. Tout d'abord, Rémy considère que l'innovation esthétique se définit par son incompatibilité, autant avec un public lambda (« *le public n'est pas prêt* ») qu'avec les autres professionnels (« *Il n'y avait pas d'autres théâtres* »). Pour lui, le talent des artistes (qui se définit par le fait d'*« être assez bons*») et surtout le contenu de leurs œuvres existent intrinsèquement et objectivement. Rémy se positionne comme un spectateur ajusté aux normes esthétiques : son jugement possède la capacité de discerner le potentiel d'ajustement d'un spectacle à ces futures normes esthétiques. En programmant Jean aux Villaines (un festival d'arts vivants à l'esthétique très contemporaine) en tant qu'artiste émergent, il peut revendiquer le fait d'avoir contribué à son ascension, que l'on peut analyser comme le passage de l'étape d'insertion à celle d'émergence. Il accède ensuite à la direction du Philosophe, un endroit qu'il considère lui-même comme particulièrement prestigieux (« *Le Philosophe, c'est vraiment un théâtre qui fait de bonnes créations* »). Il y programme encore Jean : on peut dire que leur ascension s'est faite en parallèle. En effet, avoir précédemment programmé un artiste qui a ensuite reçu d'autres signaux de légitimité lui confère à son tour une reconnaissance. Dans son entretien, Rémy évoque un autre élément qui lui a permis de se construire une légitimité : il s'agit de la connaissance du champ et de la carrière de spectateur professionnel. Grâce à son activité aux Villaines, sa connaissance des spectacles est déjà importante, mais elle ne lui suffit pas : « *En arrivant là [au Philosophe], je me suis dit : "Ah, il faut que j'ouvre", il faut aller voir des choses, [...] je dois avoir un référentiel large!* » Rémy base donc sa légitimité de programmateur et de spectateur professionnel dans la recherche d'une quasi-exhaustivité de la connaissance du champ, voire au-delà de celui-ci. Son jugement peut ainsi gagner lui-même en légitimité et compenser peut-être son manque de capital scolaire – qui représenterait une validation formelle de ses capacités de programmateur – étant donné qu'il n'a, il me semble, suivi aucune formation continue comme c'est le cas de Marylène, de Liliane ou de Stéphanie. On peut faire l'hypothèse qu'ici, la dimension du genre est probablement en jeu, ces femmes ayant de meilleures dispositions au parcours scolaire et peut-être un sentiment d'illégitimité plus grand quant à leur position dans le cas où ces ressources manquent. Dans tous les

cas, le travail de programmation n'est jamais enseigné en tant que tel – même dans ces formations, et cette activité s'apprend «en pratiquant [...] au contact des autres, en étant immergés dans un milieu où ils ont observé comment les autres procédaient» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 36). Il a d'ailleurs été mentionné plus haut les différentes voies d'apprentissage existantes, notamment celle qui comprend un rapport de compagnonnage avec un·e intermédiaire *gatekeeper* qui joue le rôle de mentor – comme Dominique a pu le jouer pour Marylène et Stéphanie. Rémy mise donc beaucoup sur son activité de spectateur comme critère professionnalisant et validant sa légitimité de programmateur.

Le parcours de Rémy s'est construit en grande partie grâce à un réseau informel et surtout amical. Lorsqu'il travaille comme technicien du son à la radio, il fréquente déjà Le Philosophe qui programme des groupes de musique et de performance avant-gardistes. Sa socialisation à ce milieu professionnel et au Philosophe se fait donc à ce moment, dans un cadre semi-professionnel puisqu'il lui arrive de collaborer avec certains de ces groupes et artistes – mais comme technicien. Ce parcours fait écho à celui de Steve, en premier lieu technicien de formation et de métier également. Leurs dispositions genrées et origines sociales, notamment, expliquent les ressources qui leur ont permis des orientations professionnelles qui les conduisent finalement au poste de programmateur.

Rémy s'investit ensuite dans les Villaines, tout d'abord comme bénévole, puis endosse petit à petit des responsabilités jusqu'à être nommé (co)programmateur. Il candidate ensuite pour la direction du Philosophe, qu'il obtient. Lorsque j'aborde la suite de son parcours et la façon dont il l'envisage, il me donne une réponse très similaire à celle d'autres programmateur·rices: il n'a encore rien prévu. Il évoque plutôt le caractère incertain de cette profession: «*De toute façon, ce n'est pas très stable programmateur dans ces institutions. Ce n'est pas du tout une trajectoire linéaire : je n'y suis pas venu de manière linéaire et je n'en partirai vraiment pas de manière linéaire non plus...*» Il semble important d'aborder ici la dimension des ambitions et du futur professionnel dans les parcours des programmateur·rices. Les contrats à durée déterminée représentent actuellement la presque totalité des contrats des programmateur·rices et durent, selon mes informations, entre trois et cinq ans. Ils sont toujours renouvelables une deuxième ou troisième fois, ce qui permet aux programmateur·rices de rester en poste

plusieurs années. Leur temporalité est donc incomparable à celle des projets de quelques semaines qui représentent la réalité professionnelle des artistes.

Ces différences de réalité matérielle et temporelle prises en compte, je tiens ici à relever l'importance d'évoquer les ambitions des programmateur·rices concernant la suite de leur parcours. Le désintéressement de Rémy et la relative confiance qu'il fait transparaître dans son discours sont par exemple assez éloignés du discours de Marylène. Celle-ci mentionne plutôt une certaine appréhension quant à la fin de son mandat, justifiant que sa position de femme d'une cinquantaine d'années rendra forcément difficile sa recherche d'emploi. Comme nous l'avons vu, son parcours s'est construit autour d'un seul lieu. Même si cela a pu être un atout pour atteindre le poste de programmatrice à cet endroit, il n'en sera peut-être pas de même pour le prochain. Christelle, Germaine ou encore Steve ont entamé leur mandat il y a peu de temps et ne mentionnent aucun «plan de carrière» pour la suite étant donné que celle-ci leur semble encore lointaine. Liliane, quant à elle, m'explique qu'elle arrivera à l'âge de la retraite à la fin de son mandat.

Nous avons bien vu que les parcours de Liliane, Dominique, Stéphanie et Marylène se sont construits dans une dimension extrêmement autochtone. Elles et il ont gravi les échelons dans un milieu caractérisé par un fort entre-soi et dans lequel le caractère local des parcours d'intermédiaires culturel·les est valorisé. Il existe toutefois des parcours plus internationaux, par exemple celui de César ou de Nadine, français·es venu·es travailler en Suisse romande. Je connais moins bien leur condition d'arrivée ou d'embauche et ne m'attarderai donc pas dessus, mais il est certain que leur socialisation à la mobilité est plus importante que pour les autres personnes étudiées (Liliane, Marylène, Stéphanie, Rémy...). Il est important de noter que ces deux types de parcours sont représentatifs du reste des programmateur·rices en poste actuellement – qui sont soit romand·es soit français·es.

Les considérations précédentes concernent ainsi les ressources légitimantes que les programmateur·rices doivent accumuler afin de s'assurer l'accès à un poste de direction, notamment le multipositionnement et le placement en tant que découvreur·se de talent. En effet, une grande partie de leur légitimité est engagée «en faveur des artistes qu'ils "découvrent" et défendent, offrant en garantie le capital accumulé» (Mauger, 2006: 252). Mais, une fois en poste, maintenir sa

position reste un enjeu. Il faut rappeler que cette position (de programmateur·rices) confère une valeur sociale avec beaucoup de poids dans cet espace professionnel. Il s'agit de faire valoir sa place – et celle de l'institution dirigée – dans le paysage des arts vivants contemporains.

3.2 Continuer à faire ses preuves

Concurrence, distinction et missions

Une fois arrivé·e au poste de programmateur·rice, le sentiment de légitimité n'est pas le même pour tous·tes et peut dépendre de plusieurs facteurs (postes précédemment occupés, importance de la structure dans le paysage local, voire régional ou national, modalités de la candidature et du recrutement...). Liliane, par exemple, arrive dans son nouveau lieu avec une certaine confiance et une certaine aisance, dues à ses années précédentes passées au Philosophe. Mais ce n'est pas forcément le cas des nouveaux et nouvelles arrivant·es. Germaine, par exemple, semble devoir faire davantage d'efforts pour s'ajuster à sa nouvelle position et ce qu'elle représente.

Lorsque la première saison qu'elle programme est en effet sur le point d'être lancée, elle n'a pas pu vraiment faire ses preuves. De plus, le lieu que dirige Germaine (La Parka) n'est pas – encore – un lieu central dans le paysage des arts vivants contemporains de l'arc lémanique. L'enjeu de cette nouvelle direction est donc pour Germaine de rendre La Parka plus importante, voire d'en faire un passage indispensable pour les artistes. Son lieu doit se distinguer à la fois sur le territoire de l'arc lémanique (et donc de la Suisse romande), mais aussi dans le champ des arts contemporains, dans lequel Germaine essaie d'amener la Parka. Pour cela, elle mise sur une particularité du lieu dont elle essaie de tirer avantage : son lien à «la recherche» et «la science», qui était déjà présent avant son arrivée, mais qu'elle mobilise fortement dans la définition d'une relative nouvelle identité de la Parka. Elle estime en effet qu'avant son arrivée, la Parka relevait d'une dimension «*d'isolement, de pratique hors sol, d'enfermement*» et désire donc «*lutter contre l'hermétisme des milieux et des spécialités*». Le Philosophe se caractérise par le fait que, selon elle, c'est un lieu qui «*participe pas mal à la définition des nouvelles esthétiques*». Elle mobilise cet exemple pour le comparer à la Parka qui n'est en effet pas tout à fait identifiée comme un lieu accueillant des spectacles très contemporains, ni pour les artistes, ni

pour le public. Elle me raconte en effet qu'il lui arrive de contacter des artistes qui, par méconnaissance de son lieu, croient que Germaine travaille pour Le Philosophe – qui lui est bien plus identifié – et sont donc ravi·es d'être contacté·es. Ces malentendus révèlent les positions de ces structures dans le champ artistique et dans le paysage lémanique. La concurrence entre les lieux est donc avant tout une question de distinction (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 190), que Germaine qualifie de «spécialité», étant donné que plusieurs artistes et spectacles sont disputés par plusieurs lieux, festivals et programmateur·rices :

Il y a un peu de concurrence, mais pas trop, de la collaboration, mais comme il faut... [...] chacun a sa spécificité et c'est cool. Après, le plus compliqué [...] je ne dirais pas que c'est de la concurrence, mais ce sont des cartes qui se redéfinissent : maintenant, à la Parka, il y a clairement des artistes ou des projets qui pourraient aller dans nos salles [celles des autres programmateur·rices] indifféremment, ce sont des questions de rééquilibrages. On n'a pas tous les mêmes moyens, les mêmes forces.

Autrement dit et dans le cas de Germaine, «la notoriété d'un lieu est au moins autant liée à sa taille, à son label, et à ses moyens qu'à sa capacité à se distinguer» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 180³²). Que ce soit pour les institutions dirigées par César, Christelle ou encore Steve, ces enjeux de distinction sont présents afin de faire identifier le lieu par les professionnel·les, les collègues, les artistes ou les intermédiaires culturel·les divers·es. Il arrive souvent que ces pair·es adhèrent à la programmation d'une nouvelle direction, au contraire d'un public non professionnel qui ne serait pas habitué à une esthétique aussi contemporaine (c'est au minimum le cas de Steve, Germaine, César lors de leur arrivée aux postes de direction de leur actuelle institution). Ces enjeux de distinction se matérialisent dans une logique concurrentielle entre les structures, comme le relève Dominique :

On peut être, comme moi, assez bon enfant et assez partageur et paraître assez cool avec ça, mais on a des places à prendre ! Moi, je suis le directeur du Boulogne, je fais le faux modeste en disant que je n'avais pas le profil du Philosophe... [Mais] on sait que travailler au Philosophe aujourd'hui avec le théâtre du Sens [le lieu que dirige César] en face, c'est quelque chose qui moi, m'intéresse pas tellement... [...] Autour de cette question du rapport de force et autour de la

³² Ce sont les auteur·rices qui soulignent.

capacité à refonder autre chose : si je n'avais pas envie d'être confronté à César, j'avais encore moins envie d'être confronté à Norbert...

Cet extrait est très révélateur des logiques concurrentielles entre collègues, particulièrement en ce qui concerne le territoire et le placement en tant que directeur·rice de structure. La concurrence, la hiérarchisation, la distinction, l'identification et la personnification des lieux et festivals participent fortement à la construction de la légitimité des programmateur·rices. Un autre élément important dans cette équation est celui des « missions » dont les programmateur·rices disent devoir s'acquitter, notamment celle envers le public de leur institution.

Une reconnaissance par le public ?

Nous avons vu que, pour Bourdieu (1975a), l'enjeu du marché des biens symboliques est celui de la consécration par deux groupes qui possèdent le pouvoir d'une telle labellisation : d'une part grâce à la reconnaissance par les pair·es et d'autre part grâce à celle des publics. Jusqu'ici et dans le cadre de l'analyse de la légitimité des programmateur·rices dans leur parcours, c'est surtout le premier élément qui a été traité : de manière générale, cette étude n'a pas pour ambition de traiter de la sociologie des publics et de la réception des œuvres par une population non professionnelle. Pour le passage qui suit, il sera plutôt question d'examiner la manière dont les programmateur·rices envisagent leur rapport au public.

Comme mentionné dans l'exemple de Germaine et de la Parka, il est important pour les directeur·rices de structure que les artistes, tout comme les publics, identifient esthétiquement et territorialement les institutions de programmation. Mais c'est un procédé rendu parfois difficile par les changements de personnes aux postes de direction. Il se trouve que lors du début de mon enquête, au printemps 2018, plusieurs directions de théâtres, de lieux et de festivals sont renouvelées. Au fil des années suivantes et de mes observations, je m'aperçois que cette nouvelle cartographie des intermédiaires culturel·les joue un rôle immense dans la programmation de l'arc lémanique. L'esthétique générale est évidemment concernée, mais les réseaux le sont aussi. Liliane exprime son enthousiasme face à ce changement de direction et le lien qui est fait avec l'aspect « innovant » qu'apportent ces nouvelles directions :

[Avec le changement de direction] s'est vraiment créé un *appel d'air, une nouvelle dynamique, et j'ai beaucoup apprécié ça. On est tous en train de lancer de nouveaux projets, il y a une super dynamique où on arrive tout frais dans nos structures...*

Les changements de direction des théâtres et festivals s'accompagnent en effet souvent d'un changement d'esthétique dans la programmation. C'est l'occasion, pour les programmateur·rices, d'assigner ou de proposer une identité distincte de celle des institutions concurrentes, tout en revendiquant des valeurs, styles et esthétiques finalement extrêmement proches. On le voit d'ailleurs dans les programmations, qui «brassent» très souvent les mêmes spectacles – ou en tout cas les mêmes artistes – sur plusieurs saisons d'affilée. Dans les récits de Christelle, Steve et Germaine, les réactions des publics – et leur appréhension face à celles-ci – sont de puissants révélateurs de ces changements. Ces changements révèlent comment les programmateur·rices, en tant qu'intermédiaires, peuvent «mener des opérations d'import-export de normes [et] de conventions» esthétiques (Perrenoud *et al.*, 2022). Lors d'un repas professionnel dans le cadre de mon stage, j'assiste à une conversation sur ce sujet entre mes collègues d'ASUS avec Christelle et Steve, qui viennent d'inaugurer leur nouvelle direction avec le début de la saison de programmation :

Christelle parle du spectacle qu'elle a programmé pour l'inauguration de son nouveau lieu, La Villa : «*Je l'avais juste programmé parce que j'avais envie ! Et là, juste avant que ça commence, j'ai eu un énorme moment de solitude en me disant que peut-être que le public n'allait pas du tout bien réagir au sujet du spectacle.*» Quant à Steve, il parle d'un solo de danse contemporaine qu'il a programmé récemment et qui n'a pas très bien marché : «*Je comprends, en même temps : c'était de la danse contemporaine et un titre pas très accrocheur et joyeux.*» Camille surenchérit en donnant d'autres exemples de nouvelles directions qui se sont fait «*agresser*» par une partie du public, notamment César [Note d'observation, août 2021].

Lors de l'entretien avec Germaine, je lui demande ce qu'elle considère comme des spectacles « faciles » ou « difficiles ». Elle me répond en mentionnant les réactions qu'elle a reçues de la part de certaines personnes du public :

C'est toujours relatif. Peut-être que c'est «facile/difficile» par rapport à l'ancienne programmation, à l'ancien public! Je l'ai vu et on m'a dit, ça [sa nouvelle programmation] a parlé à un nouveau public. Il y a de toute façon un renouvellement des publics qui arrive quand il y a une nouvelle direction. Après, je pense qu'il faut être aussi à l'écoute, il y a des gens qui nous écrivent, [...] il y a des abonnés qui nous ont écrit : «On est venus au début puis après, on ne savait plus trop à quoi venir.» Je leur dis «On trouve des moyens, peut-être que l'année prochaine, il y a des choses qui correspondront mieux à vos attentes, je peux vous les indiquer, on peut vous inviter une fois, comme ça, vous voyez quelque chose...».

Ces considérations pour les publics et la volonté d'être des «médiums d'un genre artistique» (dans notre cas, des arts vivants qui se situent généralement vers le pôle très contemporain) (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 43) rejoignent la logique d'une mission professionnelle, mais surtout sociale et sociétale :

Le désir de proposer de bons spectacles, de faire des ponts, de *relier des artistes et des publics*, de faire découvrir à d'autres ce qui les a enchantées, est fortement présent chez les programmateurs et programmatrices interrogés [...] Cet amour de l'art [...] peut aussi être le moteur d'un militantisme pour la *reconnaissance* d'un monde (jugé) jusque-là peu légitime dans le monde de l'art, de la culture et des médias [Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 42-43].

«Proposer de bons spectacles, faire des ponts» entre œuvres artistiques et publics, faire reconnaître les arts contemporains comme légitimes en même temps que se joue leur propre légitimité: tout ceci participe donc aux missions des programmateur·rices. Ces missions concernent non seulement leur poste, mais aussi, par extension, la structure en question. Celle-ci peut se retrouver personnifiée en tant qu'actrice sociale ancrée dans un territoire. Cette dimension se retrouve dans le discours de Christelle lors de la table ronde où sont présentes Liliane, Christelle et Germaine pour leur rôle de programmatrices : «*C'est quoi la fonction d'un lieu culturel dans une ville de 20 000 habitants, sur la base de quelles valeurs ? À la direction d'un théâtre, comment je contribue à la société ?*» Contribuer à la société relève donc de sa mission d'intermédiaire culturelle – en tant que directrice d'un lieu acteur du territoire local, une mission qui devrait lui permettre de gagner encore en légitimité dans son parcours professionnel. Elle explique d'ailleurs vouloir «*aborder cette fonction* [de directrice de lieu] comme

une mission, et pas comme un job», exprimant ainsi son désintérêt évident quant au poste même de directrice et programmatrice, détournant son aspect professionnel et financier pour un but qui corresponde aux valeurs communes de ce milieu : celle de rendre la société meilleure, ou de la « soigner » (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017 : 43) en lui donnant accès aux arts et à la culture. Lors de cette même table ronde, Germaine tient un discours assez similaire : « *Avec mon bâton de pèlerin, [j'essaie de] convaincre : "Venez passer un bon moment avec nous", rassembler autour d'un lieu unique de la société, autour de la liberté d'expression et la liberté de défendre le théâtre.* » À travers ces discours, ces programmatrices cherchent la reconnaissance d'avoir conquis, « convaincu » un public, et ce, malgré les difficultés qu'elles rencontrent justement au début de leur mandat et lorsque cette table ronde a lieu. Cet élément est un signal de légitimité qui peut participer à la reconnaissance des programmateur·rices capables de mener à bien cette mission sociétale.

Il est intéressant de constater que Liliane, qui est bien plus ancienne et ancrée que les deux autres dans sa position de programmatrice, ressent moins la pression des enjeux liés à la mission de convaincre les publics. Elle adhère bien entendu à l'importance que les lieux culturels détiennent dans leur mission sociétale générale en déclarant : « *On est moteurs des changements sociétaux* » et qu'il ne faut « *jamais oublier d'amener le meilleur au public* ». Mais sa position installée et le fait que son actuel mandat soit son dernier avant la retraite lui confèrent un sentiment de légitimité dans sa fonction. Elle dit avoir acquis la « *sagesse de l'âge et de l'expérience* », « *moins stresser, avoir plus peur de dire non ou de faire faux* ». Autant durant notre entretien que lors de cette table ronde, elle revendique d'ailleurs l'expression « *gestionnaire culturelle* » pour désigner son activité professionnelle, mettant ainsi l'accent sur cette dimension gestionnaire dans sa fonction de directrice de lieu. Pour Dominique, le rôle des programmateur·rices est de faire « *la jonction entre un public et un artiste* ». Cette idée de médium est aussi un rôle auquel s'identifie Nadine. Lors d'une discussion pendant mon stage, elle m'explique que sa position, son rôle et sa fonction servent à faire le lien entre les différentes parties de ce qui fait une œuvre d'art : les artistes, l'équipe technique, l'équipe administrative, les autres programmateur·rices, les publics... Le Panel possède un fonctionnement particulier : durant un mois et à travers ses choix de programmation, Nadine détient en effet le pouvoir de mettre en relation les artistes avec d'autres professionnel·les de son réseau, surtout français. Cet aspect de diffusion

implique que la légitimité et la reconnaissance de Nadine dépendront beaucoup du choix de sa programmation-sélection et de son impact sur un public de professionnel·les qui vient en repérage au festival du Panel. D'une part, Nadine doit donc « faire découvrir à d'autres ce qui [l'a] enchanté[e] » (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 42), c'est-à-dire proposer des « coups de cœur ». D'autre part, Nadine doit s'affirmer comme découvreuse de talent et « soutenir la montée en puissance du metteur en scène en se positionnant comme prescripteur[-rice] de ces innovations théâtrales et intermédiaires incontournable entre artistes, publics et pouvoirs publics » (Glas, 2015: 277). Ces deux éléments (trouver et présenter des coups de cœur en même temps que jouer le rôle de prescriptive d'innovation) ne sont pas spécifiques au travail de Nadine ou au fonctionnement du Panel, mais sont communs à tous·tes les programmateur·rices. Simplement, dans le cas du Panel, la logique de la mise en réseau est exacerbée. Il est ainsi intéressant de voir comment se positionne Nadine dans cette mission qui illustre parfaitement les stratégies de placement des programmateur·rices une fois en poste. Alors que, pour les artistes, les objets à faire reconnaître sont leurs créations (les spectacles), les programmateur·rices doivent faire reconnaître leur lieu, festival ou saison au sein desquels s'opère leur pouvoir de sélection en tant qu'intermédiaires *gatekeepers*. Pour ce faire, il est essentiel de programmer des artistes et des spectacles qui obtiendront la reconnaissance du public et des pair·es, et légitimeront ainsi les programmateur·rices dans leur fonction. C'est pourquoi la consécration des programmateur·rices est articulée à leur rôle dans le processus de consécration des artistes.

Conclusion

Cette première partie, qui concerne les parcours des acteur·rices (programmateur·rices et artistes) de l'espace professionnel culturel et artistique sur l'arc lémanique et en Suisse romande, montre comment les aspects apparemment individuels qui les caractérisent peuvent aussi être lus dans une dimension collective. L'analyse des origines sociales des enquêté·es soulève une certaine homogénéité dans les dispositions à la bonne volonté culturelle ainsi qu'au discours vocationnel chez les futur·es artistes et programmateur·rices. Plusieurs facteurs dessinent un espace des possibles qui permet d'envisager une profession marquée par la vocation culturelle ou artistique. Les socialisations primaire et secondaire impactent l'ajustement aux positions occupées ou désirées, selon les ressources acquises jusque-là. Le concept de vocation permet de saisir les déclinaisons concrètes sur les parcours des individus, comme la façon dont le désintéressement compense les coûts émotionnels et symboliques que vivent les artistes. De plus, l'analyse de l'injonction à la singularité éclaire un univers de sens qui reprend des principes néolibéraux et structure le système économique et symbolique de ce champ. Ces concepts de vocation et de singularité permettent aussi de comprendre les injonctions et instances de socialisation aux conditions objectives de travail, notamment les trois éléments que sont le travail par projet, la multiactivité et l'entrepreneuriat (pour les artistes) ou le multipositionnement et le management (pour les artistes consacré·es et pour les programmateur·rices). Les effets de ces éléments participent aux modes d'entrée sur le marché du travail et aux probabilités de récolter des ressources pour grimper les échelons de la consécration.

Pour les artistes, le rôle que jouent les formations comme La Cirée est très important dans l'acquisition de savoir-faire et savoir-être qui seront mobilisés ensuite dans l'insertion sur le marché du travail. L'acquisition de ce capital scolaire permet aussi une légitimité essentielle pour cette insertion. En analysant les parcours professionnels, des étapes (insertion, émergence, confirmation, consécration) peuvent être dégagées selon le rapport aux signaux de légitimité qui valident les individus dans le champ. Le temps est souvent limité pour le

franchissement de ces étapes et des stratégies de placement (comme le multipositionnement) sont nécessaires pour accumuler et renouveler les ressources nécessaires.

Dans le cas des programmateur·rices, selon les générations et les dispositions de genre notamment, des formations complémentaires sont effectuées pour plus de légitimité – mais ces parcours de formation sont moins institutionnalisés que ceux des artistes. C'est surtout le multipositionnement et le passage de poste en poste qui leur permet d'acquérir ces signaux de légitimité, de se placer et d'accéder finalement à la direction d'une structure. La quête vers la consécration se poursuit alors et se joue dans la volonté des programmateur·rices de remplir leur mission de médium entre les artistes et les publics. Pour les deux groupes professionnels, l'entrée sur le marché du travail est encadrée par la détention (ou non) de capitaux culturel et social. De plus, il existe un phénomène d'auto-alimentation des ressources (et ainsi, de la légitimité) au fil du temps: plus on y accède et plus elles donnent accès aux suivantes. Ce sont les socialisations primaire et secondaire qui permettent plus ou moins l'intériorisation de ces dispositions, essentielles pour les modes d'entrée et de maintien dans le champ grâce aux ressources accumulées. Pour les deux groupes professionnels, la recherche de la consécration est donc directement articulée au processus de programmation.

Après avoir analysé les parcours et la chronologie de l'accès des enquêté·es à leur statut actuel, c'est à présent une autre dimension qui sera explorée pour rendre compte des enjeux de la construction de la programmation sur l'arc lémanique. En effet, dans ce monde du travail, l'ajustement aux normes sociales et professionnelles se matérialise à la fois dans les modalités de travail des artistes et programmateur·rices ainsi que dans les relations entre eux·elles.

Deuxième partie

Conditions

et modalités d'exercice

du travail

Afin de saisir davantage comment se construit la programmation lémanique des arts vivants contemporains et à quel point celle-ci se trouve en interdépendance avec les habitus professionnels (mais pas seulement) des personnes qui en sont responsables, il est essentiel d'analyser à présent les conditions et modalités d'exercice du travail de programmateur·rices. Celles-ci sont fortement dépendantes des politiques culturelles locales et nationales: il est en effet attendu des programmateur·rices qu'ils·elles remplissent leurs salles de spectacle – ils·elles sont ensuite évalué·es sur ce critère. C'est pourquoi nous nous penchons à présent sur les coulisses de leur travail.

4

Le pouvoir d'évaluation et de sélection: juger, décider, manager

Le rôle d'expert·es que les programmateur·rices occupent est fortement relié aux pouvoirs détenus et est essentiel pour le fonctionnement global du système du marché du travail artistique. Nous verrons donc la façon dont ce rôle est endossé et quels sont ses impacts concrets au niveau des aspects évolutifs du métier ces dernières années. L'accès aux postes que sont les directions de lieux ou festivals confère aux programmateur·rices plusieurs pouvoirs: le pouvoir d'évaluation, celui de sélection et celui de valuation (Jeanpierre et Roueff, 2014; Lizé *et al.*, 2014). Ce sont ceux-ci que nous allons à présent analyser afin de comprendre les conditions de légitimation des intermédiaires (Chamboredon, 1986). Afin d'examiner les modalités d'exercice de ces trois pouvoirs, la dernière section traite le cas de l'attribution (ou non) de subventions de deux compagnies par une commission d'ASUS.

Si les programmateur·rices détiennent le savoir des catégories de jugement esthétiques grâce à leurs pouvoirs et à leur statut d'expert·es artistiques, il est difficile de déterminer exactement les critères qui influent sur les choix de programmation. C'est pourquoi il est surtout important de relever que leur avis et leurs goûts sont de puissants paramètres qui déterminent les conditions matérielles d'existence d'autres personnes sur le marché du travail. La programmation est donc bel et bien une des conditions et modalités d'exercice du travail de ces intermédiaires. Cela dit, il en existe d'autres: la direction d'un lieu ou d'un

festival suppose de s'adapter à un certain monde du travail, dont plusieurs aspects sont en cours de changement et impactent l'esthétique contemporaine actuelle.

4.1 Travailler comme programmateur·rice

Nous avons précédemment mentionné le fait que, ces dernières années (c'est-à-dire depuis la saison 2017-2018), beaucoup de changements de direction ont eu lieu dans les institutions artistiques et culturelles lémaniques. Cela a entraîné des modifications dans le paysage global esthétique et professionnel. Premièrement, dans plusieurs cas, les postes sont passés d'une direction assurée par un homme à une direction assurée par une femme. Simultanément, beaucoup de contrats sont passés d'une durée indéterminée à une durée déterminée, modifiant les conditions de travail et la sécurité de l'emploi chez les programmateur·rices. Ensuite, au niveau financier et comme nous l'avons vu au chapitre 3, plusieurs programmateur·rices ont déclaré, en entrevue, avoir fait augmenter le budget de l'institution dans laquelle ils·elles travaillent. Finalement et concernant le recrutement, l'arrivée d'un nombre croissant de formations continues en Suisse pour l'intermédiation culturelle semble réduire le recrutement d'intermédiaires formé·es en France et favoriser des candidatures suisses.

Ces mutations diverses participent à la construction et à l'évolution du métier de programmateur·rices. Nous allons voir dans cette section dans quelle mesure les formes de «*management*», ainsi que la féminisation du métier et le lien aux politiques culturelles sont des paramètres qui participent à cette construction et à cette évolution. Ces paramètres font partie du statut d'expert·es artistiques des programmateur·rices: ils influent sur la légitimité qui y est rattachée. Il est donc essentiel d'en tenir compte lors d'une analyse de cette profession – d'autant plus que celle-ci est centrale dans le champ artistique.

Diriger et « manager »

Comme certain·es enquêté·es ont particulièrement tenu à me le rappeler, le poste de direction d'une institution artistique et culturelle ne se résume pas à l'activité de programmation. Picaud (2019) le montre aussi dans son enquête sur la programmation musicale à Paris et à Berlin: les personnes à la direction de telles institutions revendiquent

souvent l'activité de gestion comme compétence professionnelle. Il est en effet important pour ces professionnel·les de ne pas baser leur légitimité uniquement sur leur statut de spectateur·rice professionnel·le et expert·e du choix (même si ces aspects sont fondamentaux, tels qu'analysés précédemment), mais également sur des éléments plus objectivables (gestion d'équipe ou élaboration d'un budget) qui constituent la position de direction. César, par exemple, préfère nier les aspects gestionnaires, qui sont moins valorisants, et dit considérer qu'un programmateur est un «directeur artistique», bien que ce terme soit généralement utilisé pour désigner les directeur·rices de compagnie – c'est-à-dire les chorégraphes ou metteur·ses en scène à l'origine des projets de création. César illustre ici ses dispositions professionnelles à prendre la charge d'un lieu pour se stabiliser et accéder à une position de pouvoir dans le champ local. En se positionnant ainsi, il affirme la composante créative de l'activité de programmation : la construction d'une saison ou d'un festival lui permet de se revendiquer créateur d'un contenu artistique. D'autres programmateur·rices revendentiquent le terme «gestionnaire culturelle» plutôt que «programmateur·rice», ou encore mettent en avant les autres aspects présents et obligatoires, mais moins valorisants, de la gestion. Alors comment ces intermédiaires s'approprient-ils·elles cette position et cette pratique de gestionnaire ?

Avant d'être cheffe, on se dit qu'être cheffe c'est être sûre de tout, il faut montrer aux gens qu'on est sûre de tout... Et en fait, avec les années, je me dis qu'être cheffe, c'est montrer qu'on n'est sûre de rien mais qu'on doit faire des choix et que ces choix, je vais les assumer, mais qu'on doit tous les porter.

Cet extrait de l'entretien avec Liliane révèle l'imbrication entre l'activité de programmation (qui comprend ici principalement les étapes d'évaluation et de sélection) et sa posture de directrice d'une structure. Son statut de programmatrice lui confère des pouvoirs que ses employé·es n'ont pas (notamment celui de la sélection des spectacles et artistes: «faire des choix») et elle relève l'importance de sa propre légitimité, acquise au fur et à mesure des années d'expérience, qui lui permet de garder la face («montrer qu'on n'est sûre de rien» et «assumer» ces choix) devant ses employé·es. La position relativement inébranlable qu'elle occupe dans le champ joue un grand rôle dans cette position de directrice, assimilée ici à une «*cheffe*» d'entreprise: elle est une programmatrice de la génération des pionnières, avec plusieurs années

d'expérience derrière elle et donc un grand pouvoir de prescription. Liliane sait que la représentation de la gestion d'entreprise est beaucoup moins romantique que le sont des activités artistiques, et s'en trouve *a priori* dévalorisée dans ce milieu. Pourtant, sa posture reconnue et légitime lui permet de revendiquer (implicitelement) le fait de renverser cette vision et de valoriser les activités de gestion comme faisant intégralement partie des postes de direction.

Cette revendication lui permet de légitimer d'autant plus sa place et lui assure un positionnement clair dans le champ : celui de prescriptive d'un grand nombre de niveaux (esthétiques, mais aussi financiers et gestionnaires). Sylvia est une programmatrice dans la cinquantaine qui se montre souvent très sûre de son avis concernant les spectacles ainsi que beaucoup d'autres aspects professionnels. J'assiste à une séance particulièrement éclairante concernant son avis sur les activités et sur le rôle des programmateur·rices :

Vers la fin de mon stage, j'assiste à une réunion où sont présent·es des programmateur·rices, deux metteuses en scène et mes cheffe et collègue de stage. Durant la discussion, une des artistes déclare que «*c'est [le] job*» des programmateur·rices d'être présent·es aux événements de présentation des projets artistiques pour chercher des spectacles à programmer, qu'ils-elles «*sont là pour ça*». Après la réunion, je suis en train de ranger la salle lorsque Sylvia me glisse : «*Mais non, ce n'est pas notre job [de passer du temps à chercher des spectacles], pas uniquement ! Notre job, c'est de faire une programmation, gérer une équipe et accueillir un public !*»

On voit bien comment, à travers son expérience et l'accès à des postes de plus en plus élevés hiérarchiquement dans la programmation, Sylvia a été petit à petit socialisée à la posture de gestion de (petite) entreprise que sont les lieux culturels et artistiques. Tout comme Liliane, elle revendique des activités qui ne sont pas directement liées à des aspects artistiques (la gestion d'équipe, de budget et l'accueil du public), mais que sa posture actuelle de programmatrice lui permet de valoriser. Il existe aussi la revendication de l'analogie avec la direction d'une entreprise à but lucratif (en opposition aux entreprises culturelles et artistiques qui sont subventionnées). C'est le cas de Rémy, qui résume son activité aux étudiant·es de notre atelier de master en ces termes : «*C'est comme une PME !*» Les tâches de management «avec l'équipe technique, les personnes chargées de la communication et dans une certaine mesure avec les équipes artistiques

programmées» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 99) font effectivement partie intégrante de la fonction de programmation. Ce sens managérial est une nouvelle compétence qui participe à restructurer le monde du travail depuis quelques années (Dujarier, 2017), notamment le domaine des arts vivants (Sinigaglia, 2021). Si l'obligation de la pratique de l'entrepreneuriat est présente chez les artistes, c'est plutôt celle de la pratique managériale qui touche les programmateur·rices. Le sens managérial marque différemment les générations de programmateur·rices : ils·elles s'approprient chacun·e ces pratiques de la gestion d'équipe tout en se socialisant à ce nouveau sens du management et à leurs responsabilités. Certain·es programmateur·rices ont par exemple mentionné la volonté d'un éventuel passage à une direction plus « collective » ou « collégiale ». C'est le cas de Marylène et de Dominique :

[Le confinement] m'a aussi donné du temps pour questionner ça [le modèle de direction en place]... [...] De la réalité possible de ce type de modèle [traditionnel et hiérarchique], et se rendre compte que ça a réaffirmé par exemple la question d'un collectif où tout le monde... ce n'est pas forcément possible dans ce cas de figure [en télétravail], mais qu'il y a autre chose [que le modèle traditionnel hiérarchique] qui doit être mis en place... [Entretien Marylène]

Moi je voudrais quelque chose, au Boulogne, de collégial par exemple, mais c'est très difficile et complexe en réalité! [Entretien Dominique]

L'expression de ce projet de direction aux modalités moins hiérarchiques est explicable grâce à plusieurs éléments. Premièrement, il est question du pouvoir d'apposer son statut de directeur·rice de structure, qui possède la possibilité d'apporter des changements dans l'institution : c'est le cas pour des travaux de rénovation (dans les structures de César, Liliane, Germaine, Steve, Christelle); les augmentations de budget (mises en place par Liliane et Germaine); ou encore les nouvelles identités graphiques et visuelles. On voit ici l'importance de réussir à obtenir des subventions pour apposer son statut de directeur·rice de structure et de manageur·se.

Deuxièmement, ce modèle renvoie à l'idéal d'une société absolument égalitaire qui ne contient aucun rapport de pouvoir. L'ambition est assez similaire avec les discours et le fonctionnement observés à La Cirée concernant l'invisibilisation de la concurrence entre apprenant·es artistes, ainsi que la volonté d'aplanissement des rapports hiérarchiques entre enseignant·es et enseigné·es. La recherche du bien-être

au travail (Le Garrec, 2021) et du bien-être *par le travail* à travers l'épanouissement personnel rejoints également ces considérations. Enfin, cet idéal d'une société (ou en tout cas, un lieu de travail en particulier) où les rapports de pouvoir n'existeraient plus renvoie à la recherche de l'avant-gardisme et de l'innovation sociale – et pas seulement esthétique – qui caractérisent les styles de vie de cette fraction de classe et ce champ professionnel.

En plus de la gestion d'équipe, celle du budget et des finances est un point fondamental dans l'activité de direction d'une structure. C'est une des contraintes sur laquelle il faut d'une part construire sa programmation et d'autre part maintenir sa structure. La gestion économique est liée aux « fluctuations des échelles de valeurs [aux] repères d'appréciation et [aux] arguments de négociation » (Lizé *et al.*, 2011). Il s'agit parfois, pour les intermédiaires, « d'inventer des sources inédites de rémunération » (*ibid.*) afin de pouvoir, par exemple, accueillir des artistes – alors que le budget du théâtre ne suffit pas pour cela. Ces sources inédites de rémunérations sont souvent qualifiées de « soutien » : c'est en effet à la fois un soutien symbolique, qui montre aux compagnies l'intérêt des programmateur·rices pour leur production artistique et la volonté de les programmer, et à la fois un soutien matériel – grâce à la mise à disposition gratuite des locaux et d'un technicien par exemple. Dans la position des compagnies, il semble difficile de refuser ce genre de proposition, bien qu'elle ne soit pas très conforme à un engagement correct (dans lequel, notamment, les artistes devraient recevoir un salaire pour leurs heures de travail). Comme nous l'avons déjà évoqué, le bénéfice symbolique obtenu grâce au fait de se faire programmer (qui plus est, dans un lieu assez reconnu du champ) est pour les artistes plus important que la perte financière de ne pas recevoir de rémunération. Il signifie l'obtention d'une ressource de plus pour l'ascension vers la consécration. Les programmateur·rices renversent ainsi l'ordre du marché de l'offre et de la demande : alors qu'en premier lieu ce sont les artistes qui offrent un produit artistique, ce sont ensuite les programmateur·rices qui offrent des conditions de travail liées à une possibilité de programmation. La compagnie se trouve en position de demande et ne peut qu'accepter l'offre peu correcte des programmateur·rices qui détiennent ce que tous·tes les artistes cherchent : des possibilités de travail, même non (ou mal) rémunéré. L'apprentissage de la gestion des budgets et de la négociation des arrangements économiques est essentiel pour les programmateur·rices. Parfois, grâce à

leur poste précédent (comme chargé·es de communication, de production et d'administration pour des compagnies par exemple), ils·elles possèdent déjà sûrement une bonne connaissance de ces mécanismes ainsi que des compétences dans ce domaine avant de diriger un lieu. Les programmateur·rices gèrent ainsi la relation avec les artistes en professionnel·le manageur des arts vivants, mettant en place des pratiques gestionnaires dans le cadre d'un marché de l'offre et de la demande des prestations artistiques. Cette posture gestionnaire est plus ou moins mobilisable dans la revendication de la définition du métier de programmateur·rice: nous avons vu la différence entre César qui préfère mettre en avant les activités d'évaluation et de sélection en se nommant «directeur artistique» et Liliane qui estime faire un travail de «gestionnaire culturelle». Ces différentes appropriations et investissements des un·es et des autres s'inscrivent dans le contexte d'une profession qui, en Suisse, se voit représentée de plus en plus par des femmes.

«Personne ne veut d'une femme de 50 ans»

Jusqu'à récemment, les intermédiaires culturelles n'accédaient que peu au poste de direction et programmation, bloquées par un «plafond de verre» (Laufer, 2004). Sans avoir eu accès aux commissions de recrutement, mon hypothèse est que les revendications féministes et les efforts des institutions publiques pour davantage de parité dans les postes à responsabilité ont joué un rôle dans ce quasi-renversement des proportions entre femmes et hommes à ces directions d'institutions.

Le groupe professionnel des programmateur·rices est un de ces bastions masculins (Le Feuvre, 2008) qui, ces dernières années en Suisse romande, s'est féminisé – dans le sens où plusieurs postes occupés jusque-là par des hommes sont maintenant occupés par des femmes. Marylène et Liliane par exemple, ont toutes deux repris des postes occupés par des hommes. De leur côté, Nadine et Christelle dirigent des institutions nouvellement créées, ce qui participe à augmenter le nombre de femmes à ces postes, parallèlement à l'augmentation du nombre de ces postes. Sur la quinzaine d'institutions enquêtées de près pour cette recherche, la moitié sont dirigées par des femmes qui soit ont remplacé des hommes, soit arrivent à la direction de nouvelles institutions.

Bien entendu, le contexte institutionnel et professionnel joue un rôle important dans le phénomène de féminisation d'un métier, déterminant «en grande partie les modalités précises de l'arrivée de femmes dans les anciens "bastions masculins"» (Le Feuvre, 2008: 310). En l'occurrence, le milieu culturel et artistique du spectacle en Suisse romande est bien disposé à octroyer ce genre de postes à des femmes, exprimant régulièrement son adhésion à des valeurs et à des mouvements sociaux féministes prônant l'égalité et la parité entre femmes et hommes. Si le phénomène de féminisation professionnelle ne signifie pas une dévalorisation directe du métier concerné, il engendre une variété de processus complexes (Cacouault-Bitaud, 2001). Il est notamment intéressant de noter les différentes conditions de travail dans lesquelles ces femmes se retrouvent à leur arrivée à ces postes. Les programmatrices vivent une double transformation : la féminisation de leur profession s'accompagne de pratiques professionnelles visant à davantage d'égalité dans le secteur, mais parallèlement le CDD est une manière pour les institutions de ne pas laisser trop de pouvoir à ces postes. Cette pratique correspond à l'approche du «patriarcat» ou de la «domination masculine», c'est-à-dire lorsque «l'entrée des femmes dans ces groupes professionnels s'accompagne d'une création, indéfiniment renouvelée, de mécanismes de différenciation/hiérarchisation des carrières» (Le Feuvre, 2008: 308-309). Ici, le renouvellement féminin des postes s'accompagne en effet de conditions de travail moins favorables pour les femmes, alors même qu'elles sont plus nombreuses à y accéder³³.

Ces conditions de travail différencieront se matérialisent dans d'anciens priviléges dont les hommes ont bénéficié, mais qui sont à présent retirés à tout le monde – y compris aux femmes qui n'en ont ainsi jamais bénéficié. Cela concerne entre autres le passage des CDI aux CDD (tous les nouveaux contrats sont effectivement des CDD). Il existe également un autre élément : celui d'un environnement de travail «post-MeToo» qui a amené de nombreuses actions luttant contre les formes de harcèlement et les abus de pouvoir professionnels. Alors que des femmes arrivent enfin à ces postes de pouvoir, elles ne l'exercent donc pas de la même façon que leurs prédecesseurs. Même avant d'arriver à ces postes, certaines estiment avoir «réussi» professionnellement grâce à des attributs masculins qu'elles ont pu mobiliser. On retrouve cette spécificité chez Liliane, qui se présente comme

³³ Je remercie Martin Bovay pour notre discussion très inspirante à ce sujet.

une personnalité « *battante* » et avec un « *côté assez viril* » lorsque nous évoquons sa condition de femme dans un milieu professionnel plutôt masculin à l'époque – n'oublions pas qu'elle est issue de la génération des pionnières. Dans le même sujet, Liliane me raconte qu'au début de ses fonctions au Philosophe, elle a programmé beaucoup de femmes en raison de leurs « *compétences* », et non « *pour remplir des quotas* ». On peut voir ici la recherche d'une « modification des “règles du jeu” de l'organisation sexuée de la société dans son ensemble [...] non pas seulement en ce qui concerne [son] propre investissement professionnel (intégration normative) ou familial (transgression) » (Le Feuvre, 2008: 308-309). On peut également observer chez ces programmatrices le développement de « stratégies explicites pour contourner les obstacles qui pouvaient surgir en raison de [son] sexe en évitant, par exemple, de travailler avec des misogynes notoires » (*ibid.*). Liliane m'explique en effet avoir fait taire des commentaires sexistes à son égard lorsqu'elle effectuait des tâches masculines :

C'est un secteur qui est porté beaucoup par les hommes, qui est physique, et puis [j'ai reçu] des remarques... Alors que j'ai fait beaucoup de technique notamment, je portais des projecteurs, je portais des décors ! Mais un peu des remarques un peu à la con... Donc c'est important de mettre fin assez rapidement à ça ! [Rire.]

La revendication de sa personnalité masculine, ainsi que sa capacité à tenir tête aux suspicions quant à des tâches qu'elle effectue et qui ne correspondent pas à son rôle genre expliquent en partie et selon elle son ascension professionnelle. Marylène mobilise le même argument dans sa volonté de correspondre à des standards masculins dans la recherche de légitimité :

Je voulais faire comme les hommes ! [...] je voulais aussi avoir les mêmes challenges, les mêmes défis... ça ne devait pas être plus difficile pour moi que pour un homme... « S'ils peuvent, moi aussi ! » [...] et la barre, elle est trop haute en fait... [...] C'est ça que je vais faire en fait ces prochaines années, c'est baisser la barre, baisser la pression.

Dans ce discours, les caractéristiques ou attributs masculins sont jugés supérieurs aux féminins et rejoignent le concept de la valence différentielle des sexes (Héritier *et al.*, 2001: 81), conséquence de la considération des femmes comme inférieures aux hommes³⁴. L'adhésion de

³⁴ Dans un système où les deux sexes sont catégorisés hiérarchiquement et binairement.

Marylène et de Liliane à cette valorisation des caractéristiques masculines (la virilité que mentionne Liliane par exemple) est importante dans leur parcours. C'est aussi un élément qui se rapporte à une certaine déviance par rapport à leur modèle familial respectif où les rôles de genre sont plutôt traditionnels. Le fait d'avoir correspondu à des standards masculins a, selon elles, participé à la construction de leur chemin vers la consécration en tant qu'intermédiaire culturelle puis programmatrice à la direction d'un lieu. Cette revendication de la masculinisation comme compétence indispensable à la réussite est marquée de façon générationnelle: Germaine ou Christelle, qui ne sont programmatrices que depuis quelques années et sont plus jeunes que Marylène et Liliane, ne mentionnent pas cet élément lorsque nous abordons ensemble le sujet de leur condition féminine – en entretien ou plus informellement.

Le questionnement autour de la féminisation de la profession de programmateur·rice ne s'arrête pas à l'entrée sur le marché du travail et au premier recrutement de la direction d'une structure. Il se poursuit tout au long du parcours professionnel de ces intermédiaires. La concurrence peut même se trouver exacerbée au fur et à mesure de l'avancée du parcours. Marylène appréhende la suite de sa direction au Lieu, arguant que «*personne ne veut d'une femme de 50 ans. Par contre, un homme, on va considérer qu'il est "mature" à 50 ans...*» Sylvia a été confrontée à ce problème lorsque, au milieu de mon enquête, son contrat en tant que programmatrice prend fin. Elle ne trouve pas d'autre poste qui lui convienne, refuse des propositions de places qui ne sont pas assez valorisantes pour elle – autrement dit des postes qui ne sont pas de la programmation. Les lieux ou festivals dont elle vise la direction ne sont pas encore libres, elle touche donc le chômage en attendant de trouver une meilleure opportunité. Je discute avec elle de manière informelle lors d'une rencontre professionnelle un an après la fin de son contrat: elle m'explique qu'elle est encore au chômage et doit quitter le logement qu'elle occupe en Suisse car elle n'a «*toujours rien trouvé*». Elle se positionne comme consultante en arts de la scène et est sollicitée pour faire partie du jury d'un concours national important de théâtre. Ces deux activités sont ses activités professionnelles principales à ce moment-là et ne suffisent donc pas financièrement et symboliquement.

À plusieurs reprises lorsque je me trouve en sa présence, Sylvia mentionne son âge («*Moi, j'ai 47 ans*» pendant mon stage ou «*J'ai quand*

même presque 50 ans» lors de cette rencontre en septembre 2023). C'est par exemple le cas lorsqu'elle veut se situer professionnellement et justifier le fait qu'elle aspire encore à un poste important, soit de programmation et non de communication. Ce dernier domaine est en effet celui pour lequel elle est connue dans cet espace professionnel et auquel les autres personnes l'identifient (surtout ses ancien·nes collègues). Les quelques postes qu'on lui propose concernent surtout la communication, un domaine moins enviable symboliquement et économiquement que celui de la programmation. Elle déclare en effet : «*Maintenant que j'ai goûté à la liberté de faire mon projet et tout, je ne me vois pas retourner dans un poste qui se limite à la com.*» La programmation est ici vue sous l'angle de la création, en utilisant l'analogie des «projets» de création artistique (les spectacles), mais dont la finalité est différente puisqu'il s'agit ici de la construction d'une saison ou d'un festival (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017 : 122).

Les transitions comme celles que vit Sylvia sont monnaie courante dans le parcours des intermédiaires. Certains de ces parcours sont l'illustration d'une stratégie professionnelle où les échelons gravis, en tant qu'intermédiaire, mènent à la direction d'une structure placée davantage dans le domaine des politiques culturelles plutôt que de la programmation. Nous allons voir dans quelle mesure les politiques culturelles, telles que j'y ai eu accès, jouent (en plus de l'action de programmation) le rôle d'un levier de (s)élection des produits artistiques que sont les spectacles et l'offre artistique en général. En quoi celles-ci fonctionnent-elles en interdépendance avec le travail des programmeur·rices?

4.2 Les subventions : l'autre levier de l'action de (s)élection

Nous avons déjà mentionné que le milieu des arts vivants contemporains romands fonctionne majoritairement grâce à des fonds publics et au principe de subsidiarité entre les niveaux communal, cantonal et fédéral (Tedeschi et Torche, 2010 : 7). Dans ce paysage de l'économie du marché artistique se trouve ASUS, une association créée dans les années 1990 dans le but de soutenir financièrement et promotionnellement les compagnies romandes dans leurs tournées. Le soutien est également promotionnel, d'une part grâce à l'événement des Salons d'artistes et d'autre part *via* le site internet d'ASUS qui est destiné aux

programmateur·rices et sur lequel les compagnies peuvent indiquer leurs tournées. Ce sont les cantons, certaines villes romandes ainsi que la Loterie romande qui versent des fonds à ASUS, lesquels sont ensuite redistribués aux compagnies selon les décisions des commissions d'attribution des fonds.

Attribuer des fonds : fonctionnement et dynamique de la commission

Les commissions d'attribution d'ASUS fonctionnent comme suit: il en existe deux, une qui statue sur les demandes des compagnies dites «émergentes», et une sur les demandes des compagnies dites «confirmées». Ces définitions sont attribuées selon le nombre d'années d'existence de la compagnie ainsi que sur le nombre de spectacles créés – des critères mis en place par ASUS. Chacune de ces deux commissions se retrouve trois fois par an pour statuer sur les demandes déposées. Les employé·es d'ASUS sont chargé·es de transférer les dossiers de demandes des compagnies aux membres de la commission avant la séance pour qu'ils·elles puissent consulter les budgets détaillés du spectacle et de la tournée – dans lesquels sont indiqués les soutiens déjà reçus ou prévus – et en discuter en groupe lors de la commission.

En plus de la rédaction et de l'envoi de ce dossier, les compagnies émergentes doivent inviter des membres de la commission à voir le spectacle en question, afin qu'ils·elles puissent statuer sur son contenu. À travers ce processus d'évaluation, la commission pour compagnies émergentes «se substitue à la programmation des théâtres en posant un jugement qualitatif sur les projets choisis» (Delacrétaz, 2020: 9). Ce n'est pas censé être le cas pour les compagnies confirmées, dont seul le budget est (officiellement) sujet à évaluation. Les membres considèrent surtout la façon dont les compagnies ont négocié le prix de cession³⁵ de leur spectacle avec les lieux d'accueil ou de création. Il est en effet très courant que la vente d'un spectacle se négocie à la baisse car les compagnies «abaissent leurs exigences minimales en matière de rémunérations» (Rota, 2022: 70), afin de «rester actives et visibles dans une offre toujours plus étroite» (*ibid.*), ce qui participe à cristalliser d'importantes tensions entre compagnies et théâtres (*ibid.*: 43).

³⁵ ASUS définit le prix de cession comme celui qui couvre le coût total de la ou des représentations. Il doit être déterminé par la structure qui produit le spectacle.

Ce genre de procédé peut être relevé par la commission, à travers des commentaires tels qu'« *il·elle n'a pas bien vendu son spectacle!* », jugeant ainsi que la négociation entre l'artiste (ou sa·son chargé·e de diffusion) et les directeur·rices qui les programment n'a pas été bien menée. Étant donné que les compagnies indépendantes en insertion ou émergentes sont très souvent représentées par la personne à la direction artistique, c'est directement elle qui est visée lors de la discussion autour du dossier. Les directeur·rices des compagnies dites « confirmées », en revanche, ont plus de probabilité de pouvoir déléguer cette tâche de diffusion. Mais le processus d'évaluation comprend en fait un plus large panel des éléments appréciés par les membres de la commission, qui seront un des éléments importants déroulés au fur et à mesure des séquences ethnographiques analysées. L'attribution ou non du soutien financier demandé détermine aussi directement la valeur attribuée par ces expert·es à la compagnie concernée.

Les membres des commissions d'attribution d'ASUS ne sont pas rémunéré·es financièrement pour leur activité dans les commissions. En revanche, ils·elles retirent des bénéfices importants en siégeant dans celle-ci: «la reconnaissance d'une place centrale dans le monde du théâtre, la constitution d'un réseau grâce aux moments informels [...], ainsi qu'une connaissance approfondie des rouages de la subvention publique» (Demonteil, 2022: 7). Ils·elles sont ou ont été programmateur·rice, dramaturge, travailleur·se ou chef·fe d'un service culturel cantonal, ou encore chargé·e de production. Lors de mes observations, je remarque que les membres ont l'air de bien se connaître car ils·elles sont amené·es à se rencontrer à d'autres occasions – par exemple pour aller voir les spectacles ensemble. Les membres peuvent rester un maximum de six ans dans la commission et sont défrayé·es pour aller voir les spectacles des compagnies émergentes qui ont fait des demandes de subvention. La rémunération est donc principalement symbolique: accéder à ce pouvoir de sélection est très valorisant et prouve leur «expertise», au sens d'une «ressource contrôlée par une communauté professionnelle» ([Brint, 1994] Berrebi-Hoffman et Lallement, 2009: 9) sur les spectacles et dossiers de demandes.

La prise de décision en groupe est une immense différence avec celle des programmateur·rices, qui habituellement l'effectuent seul·es ou éventuellement avec une autre personne (avec leur codirecteur·rice ou leur chargé·e de médiation par exemple). Par leur pouvoir d'évaluation (évaluation du budget pour les deux commissions en plus de la

qualité du spectacle pour la commission des compagnies émergentes), les membres jouent un rôle d'intermédiaires *gatekeepers* indéniable.

La compagnie de Florent, une évaluation multiple

Nous avons vu que la légitimité des artistes et de leurs œuvres est liée à plusieurs ressources, modalités et signaux, notamment à leur évaluation, sélection et valorisation par des programmateur·rices. Les membres des commissions d'attribution de subventions sont des intermédiaires *gatekeepers* qui font partie de la chaîne de coopération (Becker, 1988) globale du fonctionnement du champ artistique. Dans le cas des commissions d'ASUS, les membres sont des «évaluatrices-prescriptrices» (Lizé, 2016: 36) qui statuent sur des demandes de financement de tournées de spectacles par des compagnies romandes.

Nous allons examiner le traitement de la demande d'une compagnie qui se situe dans la catégorie confirmée et qui dépose une demande de subvention pour son prochain spectacle. En plus de l'observation de la commission, j'ai réalisé des entretiens avec deux des membres de la compagnie en question, Florent et Paolo.

Florent est un chorégraphe et danseur d'une cinquantaine d'années. Né de parents artistes portugais·es, il a grandi en France et s'est formé en danse classique puis moderne. Dans les années 1990, il forme sa propre compagnie en Suisse. C'est un artiste consacré depuis plusieurs années, il a imposé sa singularité esthétique dans le champ. Mais depuis qu'il est père de famille, il dit ne plus pouvoir être présent aux événements de sociabilités comme les «premières» (représentations) des spectacles. Les plus jeunes artistes qui sortent des formations reconnues entrent sur le marché du travail et le remplacent. Il vit avec sa compagne, enseignante, et leurs deux enfants dans une grande ville de Suisse romande. Florent résiste à l'injonction de la «gestion de son propre "produit culturel"» (Tétu, 2017: 58), c'est-à-dire sa compagnie et ses spectacles. Il se montre désenchanté et fatigué du travail de diffusion et d'administration qu'il délègue à Paolo et à son autre employée, Julie. Ces travaux d'administration et de diffusion sont souvent considérés comme des «sales boulots» car l'interaction à gérer avec les personnes qui ont le pouvoir de programmer est très délicate. Il faut savoir «se vendre» tout en gardant la face et négocier les conditions de travail, en particulier le temps de création et le budget.

Paolo est un danseur d'une trentaine d'années qui a grandi au Tessin, fils de deux juristes et frère d'un ergothérapeute. Il mène des études en psychologie puis se tourne vers la danse contemporaine et entre à La Cirée. Paolo se trouve professionnellement dans une phase d'émergence, il se trouve sur le marché du travail autant comme créateur que comme interprète. Lors de l'observation de la commission pour compagnies confirmées, il occupe un poste hybride chez Florent: danseur et administrateur. Il sort du moment de la jeunesse (Mauger, 1995) mais sans stabilisation professionnelle et personnelle claire. Paolo est la personne avec qui j'ai le plus d'affinités entre ces trois enquêté·es: nous nous connaissons depuis la fin de mon mémoire et nous entendons très bien. Lorsque j'assiste à la commission qui délibère sur les dossiers, plusieurs éléments de discussion ressortent:

[Membre 1:] *C'est une compagnie qui était très soutenue, mais un des gros soutiens s'est retiré. On ne peut pas se substituer aux théâtres [qui sont censés soutenir davantage], économiquement ça ne va pas. L'admin' est faite par un danseur [Paolo].*

[Membre 2:] *Florent avait expliqué qu'il voulait faire circuler les compétences [artistiques et autres] et que ce soit une horizontalité du fonctionnement, il a toujours été en avance sur les questions d'égalité. Mais le spectacle s'est mal vendu.*

[Membre 3:] *Ce n'est pas si horizontal. En cumulant les dates d'organisation, c'est trop de semaines [de tournée] pour peu de dates [de représentation].*

[Membre 4:] *Ça se comprend qu'il ne peut pas refuser une date à XY [un lieu reconnu] même si c'est mal payé, il se retrouve piégé. Je trouverais rude de ne pas du tout soutenir.*

[Membre 2:] *Un artiste comme ça, ce n'est pas possible de ne pas soutenir du tout.*

[Membre 1:] *Mais ce n'est pas à nous de faire la différence. La tournée n'est pas viable. On ne peut pas continuer à compenser ce plan de financement qui ne marche pas. Soit il le transforme pour qu'il lui coûte moins cher, soit il le vend plus cher. Il faudrait discuter avec Florent, lui dire que ce n'est pas viable.*

Après ces éléments (non exhaustifs) de discussion, la commission décide d'octroyer un peu plus de la moitié du montant demandé à la compagnie pour le spectacle en question. Il faut savoir que l'addition des montants demandés par les compagnies pour cette commission

représente le double du montant disponible. En décortiquant les différents propos des membres de la commission sur le dossier de Florent, il est possible de voir apparaître différentes catégories de perception normatives. Premièrement, il faut rappeler qu'officiellement, la commission décide de l'octroi des subventions selon des critères «*techniques*», c'est-à-dire économiques, et ne statue pas sur d'autres critères – comme des critères artistiques. Les critères économiques sont visibles à travers les commentaires comme «*On ne peut pas se substituer aux théâtres*», «*le plan de financement ne marche pas*». Cette catégorie «économique» est censée être la catégorie légitime de jugement de la part des membres.

Mais deux autres catégories entrent tout de même en jeu lors de la discussion entre les membres. Apparaît tout d'abord une catégorie qui concerne l'organisation de la compagnie et du rôle de ses membres à l'interne (ce que les membres nomment «*les questions d'égalité*», ou la question de «*l'horizontalité*»). Cette catégorie fait appel à une certaine représentation de la «*politique*» (ou politisation) en tant que «*symbole culturel*» (Chamboredon, 1986). Deuxièmement, la catégorie esthétique est également de mise dans les jugements des membres, avec les termes mobilisés tels que «*un artiste comme ça*», où est relevé le statut d'artiste consacré de Florent. Le fait de mobiliser son nom permet un repère «par [lequel] on assigne, par assimilation ou opposition, des œuvres à des catégories» (*ibid.*: 512). Les membres jugent ici le degré de consécration de Florent et sa légitimité en tant qu'artiste, ils-elles jugent aussi le courant esthétique dans lequel il s'inscrit, l'ensemble des pièces qu'il a produites jusqu'à maintenant. La commission fonctionne ainsi comme une instance extérieure qui applique son droit de regard sur les pratiques professionnelles des compagnies. C'est d'ailleurs ce qui est sous-entendu lorsqu'un·e des membres estime que Florent devrait soit transformer le spectacle «*pour qu'il lui coûte moins cher... soit il le vend plus cher*». La décision d'octroyer un peu plus de la moitié du montant demandé par la compagnie résulte donc de ces différentes catégories de perception qui dépassent les simples critères économiques du dossier. Les membres de la commission jouent le rôle d'intermédiaires *gatekeepers* et plus spécifiquement celui d'entrepreneuses de morale qui «font appliquer les normes» (Becker *et al.*, 2020) de ce qu'elles considèrent être de bonnes pratiques professionnelles, en mobilisant leur pouvoir d'évaluatrices-prescriptrices (Lizé, 2016: 36).

Les rapports de pouvoir qui existent entre membres de la commission et les artistes sont visibles à plusieurs niveaux. Premièrement, ceux-ci sont dessinés par les positions, plus ou moins asymétriques, de chacun·e – notamment selon leur âge et leur légitimité dans le champ. C'est aussi une véritable compétence sociale de l'artiste de savoir négocier auprès d'une institution : il s'agit de casser la représentation de l'artiste anarchiste, désorganisé et peu sérieux dans son travail pour prouver sa professionnalisation. Celle-ci est en effet devenue «une des conditions de la reconnaissance des collectivités publiques» car ces dernières définissent «en partie [...] leurs aides en fonction de l'existence d'une administration, seule capable de gérer rationnellement leurs subventions» (Proust, 2003: 98). Il faut ajouter que j'ai assisté à plusieurs accusations de la part des membres de la commission concernant des budgets «*malfaits*» par des personnes qu'ils·elles connaissent et dont l'activité professionnelle principale consiste à s'occuper des tâches administratives. Le jugement négatif du résultat de travail de ces personnes lui permet de leur apporter son expertise et ses compétences en la matière dans le domaine.

Deuxièmement, les membres de la commission jouent le rôle d'entrepreneuses de morale selon leur adhésion très homogène à l'esthétique (ainsi qu'au «projet politique égalitaire») de la compagnie de Florent. Elles portent un jugement sur plusieurs éléments qui dépassent l'évaluation du budget... ce qui n'est pas censé être le cas pour les requêtes des compagnies confirmées. Dans ce cas, quelle est la différence de traitement des évaluations avec les compagnies émergentes ?

C'est ce que nous allons voir dans le traitement de la séquence suivante – celle d'une requête dans la commission pour compagnies émergentes.

«Trop cliché artistiquement» : le cas de la compagnie Toulouse

Lors de la commission pour compagnies émergentes, j'assiste à une scène particulièrement marquante qui m'a donné à voir l'imbrication des rapports de pouvoir entre membres de la commission et la compagnie concernée. L'évaluation du spectacle qui fait l'objet de la requête est cette fois-ci officielle et obligatoire, contrairement à celle des compagnies confirmées qui sont censées s'arrêter aux considérations

budgétaires. Comment se négocie cette évaluation du spectacle et dans quelle mesure s'élargit-elle à une évaluation de l'artiste ?

L'intérêt analytique de ces séquences ethnographiques réside dans le fait qu'elles sont révélatrices d'effets structurels plus larges (Beaud et Weber, 2010). La séquence de la commission pour compagnies émergentes, et en particulier le moment de délibération autour de la demande de la compagnie de Juliette, le montre :

On passe à la requête de la Compagnie Toulouse, dont la metteuse en scène (ici nommée Juliette) a la cinquantaine. Sa requête est un peu spéciale, c'est pourquoi Juliette avait donc téléphoné à ASUS la semaine précédente en expliquant la situation et il lui avait été proposé de soumettre son dossier à la commission «*pour essayer*». [Notes d'observation, juin 2021]

Au moment de passer à la requête de Juliette, un·e membre de la commission introduit donc le dossier en relevant que le spectacle a eu un «*bel écho*» auprès des programmateur·rices qui l'ont vu et qui ont trouvé que «*le propos était bienvenu*» et, enfin, que la thématique était bien amenée. Mais Anne-Claire (la quarantaine, dramaturge indépendante) est la seule membre qui a vu le spectacle et en donne un avis bien différent :

Anne-Claire dit avoir trouvé la pièce «*trop cliché artistiquement*», qu'elle n'a «*pas compris*» ce que Juliette «*voulait dire*» avec ce spectacle. Anne-Claire estime aussi que la pièce «*trahit l'esprit de l'œuvre*», un classique du théâtre, et est «*super moraliste*». Par contre, «*les acteurs font bien ce qu'on leur demande*», et c'est «*sûr que ça va tourner, car il y a plein d'ingrédients qui plaisent*». Tout au long de ce discours, Anne-Claire mobilise un langage corporel particulièrement engagé : elle se penche en avant et illustre ses propos par des mouvements rapides et toniques avec ses bras et ses mains. [Notes d'observation, juin 2021]

En prenant la parole ainsi et en déconsidérant une pièce sur laquelle les autres membres rapportent des avis plutôt favorables, Anne-Claire exprime ses compétences et son sentiment de légitimité à présenter ainsi son avis. En effet, il est plutôt inhabituel d'exprimer un avis aussi tranché, car ces commissions se caractérisent en général par des débats «nourris et peu clivants, signe d'un alignement des jugements garanti par les modalités de sélection des expert·es, autant que par les règles du débat» (Demonteil, 2022 : 13). Mais le fait d'être la seule à avoir vu la

pièce garantit une autre part de légitimité à statuer sur la valeur artistique de celle-ci, menant ainsi pour Juliette « le jeu de la consécration », ou plutôt un « jeu de la déconsidération » (Sapiro, 2016 : 10).

En tant que dramaturge, Anne-Claire possède le vocabulaire approprié pour décrire ce qui lui a déplu. Ici, qualifier la pièce d'un « *cliché artistique* » qui « *trahit l'esprit de l'œuvre* » suppose à la fois que la pièce n'est pas singulière (en utilisant le terme « *cliché* ») et aussi qu'elle ne respecte pas ce qui est considéré comme un classique du théâtre et son caractère particulier (« *l'esprit de l'œuvre* »). Le fait de savoir reconnaître les « ingrédients qui plaisent » est aussi très révélateur du sentiment de légitimité d'Anne-Claire, car bien qu'elle-même n'adhère pas à ces goûts esthétiques, elle imagine appréhender ceux des autres producteur·rices de valeur – comme les programmateur·rices. Selon Anne-Claire, le simple fait de s'emparer d'une thématique précise ne suffit pas à donner une légitimité dans le discours esthétique : il faut aussi convaincre les intermédiaires selon sa propre position dans le champ.

Enfin, Anne-Claire exprime une prétenue « incompréhension » du propos général de la pièce. C'est un élément qui revient très souvent dans les avis des expert·es comme nous l'avons vu plus haut. Anne-Claire n'est pas programmatrice mais possède ici un rôle de *gatekeeper* grâce à son statut d'experte dans cette commission et peut se permettre ce genre de remarque. Les allers-retours entre « *créateur·rice* » à « *expert·e* » sont particulièrement rentables pour une fraction des artistes qui accèdent à ces postes et à des formes d'import-export symboliques à l'intérieur du champ, comme c'est relativement le cas d'Anne-Claire – en tant que dramaturge et membre de la commission. En s'opposant aux avis d'autres programmateur·rices rapportés par les membres de la commission, Anne-Claire affirme une position particulière en termes de goûts esthétiques, en disqualifiant violemment le spectacle, ce qui lui permet d'occuper « une place singulière dans le groupe » (Elias, 1991 : 102) et de se légitimer grâce à la démonstration de son expertise.

La position dans laquelle se trouvent alors les membres de la commission est plutôt confortable: premièrement, le fait de dénigrer Juliette crée une connivence de groupe grâce à la frontière tracée entre le statut de demandeuse (Juliette) et celui des prescripteur·rices (les membres de la commission). De plus, les membres peuvent se permettre de déprécier la demande de Juliette et de la refuser, ce qui n'est pas toujours le cas lorsque cela concerne des artistes ou des compagnies

davantage connus et importants dans le champ, particulièrement les consacrés. Nous avions vu que les membres de la commission pour compagnies confirmées expliquent l'impossibilité de ne pas soutenir la requête de Florent, sous prétexte qu'il est obligatoire moralement de soutenir «*un artiste comme ça*». Mais Juliette n'a pas la même légitimité que Florent, sa compagnie a moins de spectacles à son actif et n'est pas identifiée comme avant-gardiste ou innovante artistiquement.

Lors de l'entretien que j'effectue avec Juliette quelques semaines après cette séquence, elle m'explique qu'elle ne s'est pas rémunérée lors de ce projet afin de pouvoir assurer les autres frais de la représentation. C'est un processus très courant lorsque les soutiens financiers ne correspondent pas au budget prévu et que nous avons vu dans le cas d'autres enquêté·es. De plus, Juliette exprime plutôt sa compréhension quant au processus de sélection opérant dans ce genre de commission, en déclarant que «*ça ne doit pas être simple de décider*». Le déni de la dimension collective et des éléments structuraux de ce marché du travail permet à Juliette de garder la face devant moi. Pourtant, elle vit une forte violence symbolique par rapport au refus de sa demande de subvention et en particulier du fait de la façon dont les membres de la commission dénigrent son travail et sa demande. Ce discours est bien sûr à replacer dans l'interaction entre elle et moi, vu que je représente en partie l'institution et les personnes qui lui ont refusé un soutien. Il serait donc logique qu'elle ne désire pas se montrer auprès de moi comme rancunière après cette décision de refus. Mais plusieurs autres artistes et directeur·rices de compagnie m'ont au contraire tenu un discours bien plus «engagé», ne montrant aucune empathie pour la tâche du «choix» des *gatekeepers*.

Les positions et le sens du placement des membres de la commission sont fondamentaux dans le processus de sélection des dossiers. En plus de ce que les sélections dévoilent des goûts esthétiques des membres, les affinités avec les artistes sont également (re)mises en jeu lors de ce processus.

À travers l'analyse des séquences des commissions, nous voyons comment les artistes sont «tributaires» de celles-ci, «alors que ce sont eux qui portent l'entier du risque créatif et entrepreneurial» (Delacrétaz, 2020 : 11). Dans la représentation romantique de l'artiste, le mythe de l'intériorité et la singularité qui y est associée sont centraux. S'y ajoutent ici les affinités électives (Bourdieu et Saint-Martin, 1975) entre acteur·rices engagé·es dans les enjeux et les interactions propres

à une commission d'attribution de subventions publiques. La position des commissions est ambivalente: d'un côté, elles représentent une partie de «la garantie financière de l'indépendance des compagnies et occupent une position tampon qui atténue le pouvoir des programmateurs» (Delacrétaz, 2020: 9). Mais elles octroient aussi un pouvoir indéniable d'évaluation et de sélection aux intermédiaires *gatekeepers* que sont leurs membres, venant ajouter une couche de prescription à celle existante déjà à travers les programmateur·rices.

De l'autre côté de ces processus de décision se trouvent les artistes et les compagnies en demande de moyens financiers pour réaliser leur projet. Les conditions de possibilité de création d'un projet artistique comme un spectacle sont en effet dépendantes d'éléments matériels – moyens financiers, espaces de travail ou collaborations.

5

Le pouvoir de créer ? Entre multiactivité et entrepreneuriat

Les conditions d'entrée de la vocation artistique sont fortement conditionnées à des ressources familiales et à des dispositions de (fractions de) classes. Les socialisations préprofessionnelles, et en particulier dans les formations données à La Cirée, transmettent différents savoir-faire et savoir-être (Christe, 2023) qui se retrouvent ensuite sur le marché du travail en tant que pratiques et valeurs. Dans cette palette de savoirs se trouvent notamment la volonté d'aplanissement de la hiérarchie ainsi que la recherche de la singularité – à la fois par des personnalités originales et par l'innovation esthétique qu'il est attendu qu'elles proposent. Ces éléments structurent le fonctionnement des relations professionnelles, celui des ressources sur lesquelles se basent la recherche de légitimité ou encore les catégories de perception esthétiques: autrement dit, le fonctionnement du marché du travail et ses conditions.

Il faut ici mentionner les travaux de Menger sur les métiers du théâtre. Ses études ont montré comment s'installe une «socialisation au risque» à cause du modèle de l'intermittence salariale, qui participe fortement aux inégalités sociales rencontrées dans cet espace professionnel (Menger, 2003a). Cette intermittence suppose un fonctionnement professionnel multiactif et pluriactif dans lequel les engagements, le réseau et les activités doivent être accumulés, créant ainsi

une discontinuité dans la trajectoire (Menger, 1991; 1997). Ces dynamiques structurent le champ et intensifient la concurrence entre artistes pour se maintenir dans la profession. Menger étudie aussi les conditions de production des créations artistiques, permises notamment par des conventions qui les structurent (Menger, 2012). Ces conventions sont souvent mises en place par des intermédiaires *gatekeepers* (programmateur·rices ou non) qui régissent le travail des artistes.

5.1 Travailler comme artiste : un fonctionnement «par projet»

Les conditions de travail dans les arts vivants – et leurs formations – ont été passablement identifiées et analysées ces dernières années (Menger, 1991; 1997; Sinigaglia, 2013; Rolle et Moeschler, 2014; Thibault, 2016) notamment sous l'angle du rapport à la vocation (Sapiro, 2007; Laillier, 2011; Sorignet, 2012). En étudiant les socialisations au travail artistique, nous avons vu que le fait d'envisager la vocation en tant qu'un des moteurs de l'engagement dans ce travail permet de prendre en compte les autres paramètres essentiels au chemin vers la consécration. Le déroulement des parcours et le fonctionnement institutionnel du système artistique sont également fondamentaux pour cette analyse. Le fonctionnement du travail par projet est notamment un de ces éléments majeurs de la structuration du marché des produits artistiques que sont les spectacles. Il conditionne les temporalités et modalités de travail des artistes ainsi que les statuts et relations entre employeur·ses et employé·es. Ces positions d'employeur·ses et employé·es sont généralement déterminées par celles, respectivement, de direction et d'interprétation dans une création. Nous allons voir les enjeux de ces pratiques d'interprétation et de direction et les dispositions des acteur·rices à s'investir dans l'une et/ou l'autre, notamment selon leur degré de légitimité et de consécration. Pour les artistes qui pratiquent à la fois la création et l'interprétation, ces modalités de multiactivité sont essentielles à saisir afin de comprendre à la fois les caractéristiques des conditions de travail ainsi que les rapports avec les programmateur·rices. Nous avons vu dans le chapitre précédent que ces dernier·ères possèdent des conditions de travail et des dimensions matérielles assez stables, notamment grâce à des contrats

à durée déterminée de plusieurs années. Ce statut est celui de « personnel permanent » (Bense, 2007: 22), alors que les artistes représentent du « personnel intermittent » (*ibid.*).

Dans le chapitre précédent, qui portait sur la perspective des membres de la commission d'attribution des subventions d'ASUS, il a été mentionné que chaque subvention correspond à un projet de spectacle. C'est ainsi que fonctionne toute la logique du subventionnement par projet : les artistes doivent « créer chaque année [...] pour obtenir une subvention chaque année » (Delacrétaz, 2020: 22). On voit ici une soumission à l'idéal de la « cité par projets » dans laquelle « ce qui importe, c'est de développer de l'activité, c'est-à-dire de n'être jamais à court de projets, à court d'idées, d'avoir toujours quelque chose en vue, en préparation » (Boltanski et Chiapello, 1999: 166). Ainsi, l'activité entrepreneuriale est effective chez les artistes du fait du fonctionnement par projet auquel ils-elles doivent se conformer. L'apprentissage de ce fonctionnement par projet commence d'ailleurs dès l'école où les cursus sont construits sur le principe de stages donnés par des intervenant·es différent·es.

Il a aussi été mentionné que certaines compagnies consacrées bénéficient de soutiens par conventions, avec la commune et/ou le canton et/ou ProHelvetia (tableau 1). Ces conventions garantissent une sécurité importante, à la fois financière (grâce aux montants versés) et symbolique, car les conventions octroient une certaine légitimité grâce à leur pouvoir d'évaluation et de sélection. Un éventuel arrêt de ces conventions signifie « revenir au principe du soutien par projet et, pour beaucoup, retomber dans les difficultés antérieures » (*ibid.*: 12). Le non-renouvellement d'un soutien cantonal a été traité dans le cas de Flora dans la section 2.2. Cet exemple souligne à quel point, malgré l'accumulation des ressources et signaux de légitimité pour Flora, cette position reste fragile et dépend grandement de ces soutiens financiers. Cette temporalité spécifique des logiques de travail par projet se traduit sous la forme de temps de travail condensés en plusieurs semaines de « résidences de création » – parfois réparties sur plusieurs mois ou sur plusieurs années.

Il faut noter qu'à la suite des aides étatiques versées pendant la période de la pandémie de Covid-19 entre mars 2020 et l'été 2021, de nouvelles formes d'aides ont été mises en place. Il existe notamment les « bourses de recherche », des soutiens destinés aux temps de

recherche artistique, en vue d'une création ou non. Ces moments de travail sont habituellement extrêmement invisibilisés (jusqu'à présent, ils ne faisaient l'objet d'aucune ligne dans le budget d'un projet par exemple) et sont pourtant indispensables au cycle de production (Rota, 2022: 60). Ces temps de travail invisibilisés, la logique du travail par projet ainsi que les bas salaires en général participent au fait que, pour les artistes, «le salaire minimum, même respecté, n'est une réalité que durant quelques mois par an et est rarement dépassé, même en fin de carrière» (Delacrétaz, 2020: 22). D'ailleurs, alors que le salaire médian mensuel brut en Suisse est de 6788 francs en 2022³⁶, celui des 286 personnes (artistes et programmeur·rices, ainsi qu'une petite part d'autres métiers) du questionnaire du rapport Rota en 2022 est de 3125 francs suisses net (Rota, 2022: 36). Pour compléter ces chiffres, il faut préciser que «les répondant·es qui ont indiqué bénéficié d'un contrat à durée indéterminée ont déclaré des revenus en moyenne plus importants», ce qui signifie que «les interprètes ou les personnes à la direction artistique d'une compagnie connaissent les revenus les plus faibles et les situations de contrats les plus précaires» (*ibid.*: 37). Le rapport constate donc qu'une grande majorité des personnes qui travaillent dans les compagnies «tutoient [...] le seuil de pauvreté (2279 francs suisses) par mois en Suisse en 2020» (*ibid.*: 38). Malheureusement, le rapport ne présente aucun chiffre en termes de chômage – chiffres trop délicats et difficiles à calculer selon son auteur. Pourtant, dans le cas des artistes, le chômage doit être pensé en lien avec le fonctionnement économique des arts vivants contemporains, et en particulier celui du fonctionnement par projet. Celui-ci leur laisse peu de possibilités autres que celle de s'inscrire au chômage afin de compléter leur revenu.

D'après mes données récoltées principalement lors des entretiens, formels ou informels, il m'a été possible de regrouper un certain nombre d'informations sur 23 artistes, dont 13 sont justement au chômage. Ces 23 artistes sont des chorégraphes, metteur·ses en scène, comédien·nes, danseur·ses, dont l'âge médian est de 34 ans. 7 ont un ou plusieurs enfants, 11 sont passé·es par la formation de La Cirée et 21 ont leur propre compagnie. Je ne peux rapporter les salaires que de 9 de ces personnes, car ce sont les seules à me l'avoir déclaré – parfois

³⁶ <https://www.ch.ch/fr/travail/salaire/salaire-minimum-et-salaire-moyen#montant-des-salaires-minimaux-en-suisse> (consulté le 13.08.2025).

approximativement et en calculant mentalement une moyenne mensuelle. Le salaire médian de ces 9 personnes est donc plus élevé que la moyenne de celui des 286 répondant·es du rapport Rota car il s'élève à 5000 francs suisses. Il faut toutefois préciser que, parmi les 9 personnes en question, 5 sont plutôt considérées comme consacrées dans le champ (d'après les ressources et critères définis au chapitre 2), 2 seraient plutôt confirmées et 2 plutôt émergentes. Cette proportion des 5 personnes confirmées sur 9 n'est pas du tout représentative du reste du milieu professionnel, ce qui explique le salaire médian élevé par rapport à ce que montre la littérature ainsi que les rapports Rota (2022) et Delacrétaz (2020) sur ce sujet. De plus, parmi ces 5 artistes confirmé·es se trouvent 2 directeur·rices de compagnie qui détiennent des conventions avec au moins leur ville et leur canton, et qui m'ont déclaré chacun·e un salaire mensuel net de 7500 francs suisses, ce qui est exceptionnellement élevé pour ce marché de l'emploi. Ces 9 mêmes personnes ont toutes leur propre compagnie et ne travaillent quasiment pas pour d'autres : leur principal revenu vient donc de leur activité de direction artistique. Les 4 plus consacré·es (dont les 2 qui gagnent 7500 francs suisses) ne sont plus au chômage, alors que 5 autres le sont. Ce sont aussi des personnes qui expriment des sentiments de gratitude envers les programmateur·rices, au contraire des artistes bien moins consacré·es – chez qui les sentiments de révolte et d'injustice prédominent.

Ces 9 personnes sont aussi celles que j'ai interrogées sur leur loyer : leur loyer médian est de 1000 francs suisses par mois (pour un salaire médian, on le rappelle, de 5000 francs suisses). Il est important de relever que plusieurs de ces personnes ont des ressources non négligeables qui leur permettent des conditions de logement un peu plus confortables et sécurisées. C'est par exemple le cas de 6 personnes qui habitent en couple (dont 3 sont mariées avec leur conjoint·e) et partagent ainsi le loyer. Deux de ces personnes possèdent une autre ressource importante, celle du logement qui appartient aux parents de leur conjoint·e : elles paient ainsi un loyer peu élevé et possèdent tout simplement l'accès garanti à un logement – tant qu'elles sont avec leur conjoint·e bien sûr. Une dernière ressource concerne une des deux personnes dont le revenu est de 7500 francs suisses : avec son conjoint, elle a emprunté de l'argent à ses propres parents pour faire l'achat d'un chalet de montagne qui est leur résidence secondaire et dans lequel ce couple se rend souvent pour y télétravailler.

Il est intéressant de comparer ces quelques chiffres et données avec ceux des 12 programmateur·rices que j'ai interrogé·es et pour qui je détiens plusieurs données similaires. Par exemple, aucun·e de ces dernier·ères n'est inscrit·e au chômage (au contraire des 13 artistes sur 23 qui le sont) car tous·tes bénéficient de contrats déterminés ou indéterminés pour un taux d'activité qui se situe entre 80 % et 100 % toute l'année. Le salaire mensuel médian de 6 de ces programmateur·rices est de 8200 francs suisses, c'est-à-dire 1,7 fois plus que celui des artistes. Il se trouve que le loyer mensuel médian est 1,8 fois plus élevé que celui des artistes car il est de 1750 francs suisses. Sur ces 12 programmateur·rices, la moitié ont un ou plusieurs enfants, alors que c'est le cas de 7 artistes sur 23. Mais les conditions matérielles ne constituent pas la seule explication à cette différence: les effets de génération jouent aussi un rôle. En l'occurrence, l'âge médian des 12 programmateur·rices est de 51 ans et celui des 23 artistes, de 34 ans.

L'intérêt de ces quelques chiffres est de rendre compte – de manière non exhaustive – des conditions matérielles dans lesquelles vivent les artistes. Le montant peu élevé des salaires, notamment, est une raison du recours à la multiactivité qui « permet de pallier la faiblesse des revenus », mais qui « n'endigue cependant que très partiellement la précarité dans les arts de la scène » en Suisse romande (Rota, 2022: 40). Il est courant de s'adonner à plusieurs tâches et fonctions dans un même projet (Rolle et Moeschler, 2014: 154-155), voire de considérer l'interprétation comme une possibilité d'investissement dans le processus de création et de ne pas jouer le rôle de simples exécutant·es – rôle qui est dévalorisé. Le fait d'être engagé·e comme interprète simultanément à la création de sa propre compagnie et de ses propres projets est extrêmement courant: pour compléter les chiffres présentés précédemment, il faut mentionner que 21 artistes sur 23 ont créé leur propre compagnie – qui est à présent plus ou moins active. Nous verrons au chapitre 7 (qui concerne l'entre-soi et les sociabilités) l'importance du réseau. Il est déjà possible de relever ici l'aspect fondamental de l'ancrage dans des relations et des collectifs de travail, d'autant que ceux-ci sont « plus productifs lorsque ses protagonistes ont déjà l'habitude de travailler ensemble » (Rolle et Moeschler, 2014: 175). La diversification des activités et des ancrages permet en effet de « durer » (*ibid.*: 153) dans le métier d'artiste.

5.2 «Faire compagnie» : diriger, interpréter, travailler ensemble

À la croisée des savoir-faire créatifs : diriger et interpréter

Fonder sa compagnie

Une immense majorité des enquêté·es artistes créent leur compagnie. Cette pratique professionnelle est la cause d'une double multiactivité : celle des tâches à effectuer à l'intérieur de la compagnie (tâches d'administration, de communication, de diffusion, de production, le recrutement des collaborateur·rices et employé·es), et celle de l'activité de direction ajoutée à celle d'interprétation (ou d'une autre activité artistique). Il est important de se pencher sur les éléments qui constituent le fonctionnement logistique et administratif global des compagnies. Celui-ci est en effet teinté d'une grande part d'informalité, comme dans beaucoup d'aspects au sein de l'espace artistique³⁷ car la légitimité professionnelle et personnelle doit être constamment renouvelée.

Nous avons déjà abordé le cas de la compagnie Trade dont les membres, dès la sortie de l'école, entreprennent les démarches administratives pour monter une association à but non lucratif. De cette façon, le collectif détient un statut légal (celui d'association) qui permet de déposer des demandes de subventions aux instances concernées (communes, cantons, Loterie romande et fondations de droit privé). Je me référerai à ces entités par le terme «association-compagnie». Pour créer l'association, il faut au moins trois personnes qui en constituent le comité: un·e président·e, un·e secrétaire et un·e trésorier·ère. D'après mes observations, plus les artistes qui forment une association-compagnie sont au début de leur parcours professionnel (par exemple sortant·es à peine de l'école) et plus ils·elles sollicitent des personnes proches (parents, ami·es, conjoint·e) pour faire partie de leur comité. En revanche, les artistes qui possèdent plusieurs années d'expérience ou qui se sont renseigné·es auprès de pair·es ont tendance à choisir plus stratégiquement leurs membres. Sont alors plutôt choisi·es des professionnel·les qui font partie de leur réseau, sans toutefois être des potentiel·les collaborateur·rices. Par deux fois, des enquêté·es

³⁷ Notamment dans les interactions entre professionnel·les, comme l'a montré Nocérino (2020 : 2) pour les auteur·rices de bande dessinée et comme nous le verrons dans le chapitre suivant (6).

m'ont proposé de devenir présidente de leur comité: la compagnie Trade ainsi qu'Amandine. En général, les compagnies ne mobilisent que très rarement les membres du comité et uniquement afin de signer des documents officiels: la personne à la présidence est en effet, légalement, l'employeuse des individus qui sont engagé·es par la compagnie. Danielle s'offusque d'ailleurs de ce fonctionnement qui invisibilise l'engagement contractuel d'employé·e à employeur·se:

Cette association qu'on a tous... ça ne veut rien dire! [...] Ce n'est même pas des appellations pour les statuts [les compagnies], parce que les statuts c'est des «associations»! [...] [Les comités sont constitués de] potes complètement détachés [de la réalité du milieu]!

Il existe donc une nécessité à créer sa compagnie pour recevoir des subventions et rémunérer son travail et/ou celui de ses employé·es. Le fait de voir son spectacle de sortie d'école programmé après l'évaluation et la sélection de programmateur·rices est un signe de validation qui rapporte un bénéfice symbolique important. C'est un élément qui confirme l'insertion des jeunes artistes sur le marché de la programmation de spectacles. Mais cette programmation signifie, pour les artistes, l'obligation de créer leur compagnie sous forme d'association à but non lucratif.

Ce procédé est, d'une certaine façon, dénoncé par Norbert, chorégraphe d'une cinquantaine d'années: «*Des gens, des fois, ils font un solo, et ça s'appelle "Compagnie" déjà, tout de suite au premier solo!*» Norbert dénonce ici une sorte de professionnalisation précoce et automatisée qui conduirait ensuite au phénomène de surchauffe du milieu (Rota, 2022). D'après Norbert, la création rapide d'une compagnie serait due à la recherche d'une sorte d'«aventure entrepreneuriale», considérée comme un instrument de cumul des revenus (Abdelnour, 2014). Sans mobiliser un terme aussi enchanté qu'«aventure», il est pourtant réaliste de considérer que, pour les artistes, l'entrepreneuriat est un moyen d'assurer son propre emploi (Abdelnour, 2017) car il est obligatoire de créer une association-compagnie pour demander des subventions. Il s'agit du même phénomène que celui de la levée de fonds comme condition nécessaire mais discriminante de la réussite des start-up (Flécher, 2019). Il faut noter que lorsque Norbert a entamé son travail de chorégraphe dans le canton de Vaud, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, le nombre de compagnies s'élevait à 40 (en 1994), alors qu'il est de 170 en 2020 (Delacrétaz, 2020).

Cette augmentation de 325 % du nombre de compagnies vaudoises en 26 ans s'accompagne d'une croissance du nombre de postes administratifs dans les compagnies – ainsi que dans les théâtres. Pourtant, dans les compagnies en insertion et dans les compagnies émergentes, les ressources financières ne sont presque jamais suffisantes pour se permettre de rémunérer les heures passées sur le travail administratif. C'est pourquoi la plupart des directeur·rices de compagnie s'occupent eux·elles-mêmes de cette tâche.

«*C'est moi qui ai toujours tout fait*» : la (non-)division des tâches

Il est usuel que les entrepreneur·ses travaillent en autonomie dans leurs démarches administratives et économiques (Abdelnour, 2014: 5). Concernant les artistes, il a été montré l'importance du temps passé sur le travail administratif à effectuer en début de parcours (Sinigaglia, 2017: 11-13), qui représente

une majorité du temps de travail artistique pour près de la moitié des artistes interrogé·es par Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia (2015: 200). Ces personnes déclarent pourtant préférer les activités artistiques comme la création et la diffusion (*ibid.*). Des témoignages similaires ont été récoltés chez les artistes confirmé·es ou consacré·es comme Flora, Antoinette ou Norbert, qui rapportent ces expériences de multiactivité dans leur structure lors de leur phase (passée) d'insertion et d'émergence :

Pendant dix ans, c'est moi qui ai toujours tout fait, donc c'est vraiment un assez long processus, c'est 90 % de son temps devant l'ordinateur, peut-être 7 % à rechercher, et travailler c'était à 3 %... Des fois, l'équilibre était difficile, et je pense qu'il y a beaucoup, beaucoup d'artistes qui lâchent en fait, quand l'administration prend le [dessus]... quand la bureaucratie est tellement plus lourde que l'art ! Et tout ça [le travail administratif] pas payé en plus ! [Entretien Flora, février 2018]

Je faisais tout moi au début. [Entretien Antoinette, décembre 2020]

Le soir, je faisais de l'administration pour les spectacles, enfin je faisais un peu de tout ! [Entretien Norbert, novembre 2020]

Cette fusion du faisceau de tâches créatives et administratives en début de parcours se rapporte à une sorte d'omnicompétence – la capacité de «tout faire» ou d'«avoir tout fait». La revendication d'une

omnicompétence qui comprend des savoir-faire administratifs souligne également la capacité à s'être formé·e seul·e pour ces tâches. Cette autodidaxie peut être valorisante et légitimante en même temps qu'elle signifie et révèle les conditions et modalités de travail parfois peu encadrées et structurées, mais très courantes. Il semble normal et valorisant d'avoir éprouvé cette multiactivité des tâches, celle-ci résonne comme un droit d'entrée dans le milieu professionnel. La différence en termes générationnels est assez prégnante avec des artistes en insertion ou en émergence, comme Marta, Paolo, Arnaud (danseur d'une vingtaine d'années issu de La Cirée), la compagnie Trade ou Amandine. La plupart sont passé·es par La Cirée, où les premières bases du travail administratif sont enseignées. J'ai pu observer que toutes ces personnes, en lançant leur compagnie, passent du temps sur le travail administratif. Mais rapidement, elles font appel à des administrateur·rices professionnel·les, qui exercent à présent en plus grand nombre que lors des phases d'insertion d'artistes comme Flora, Antoinette ou Norbert. Cette division du travail, où les administrateur·rices professionnel·les s'occupent des tâches administratives, est la plus courante actuellement, mais avec des proportions variables selon les générations et ressources financières des compagnies. Cette entraide générationnelle permet à ces jeunes administrateur·rices de se socialiser professionnellement au champ et d'accumuler un capital d'expérience ainsi que la réalisation de modes collectifs de travail. Il s'agit souvent d'une aide ponctuelle et non pas une délégation complète, comme c'est le cas pour Lara :

J'aimerais bien qu'il y ait plus de gens permanents [dans la compagnie], mais c'est quand même plutôt moi [la seule personne permanente] ! Il y a une administratrice qui m'aide, mais j'ai un peu de la peine à déléguer, en gros, elle gère les contrats et elle les fait signer. C'est elle qui fait les déclarations à l'AVS, au deuxième pilier, qui signe la compta annuelle... Mais les dossiers, c'est moi qui les fais, les plannings, les budgets. Je n'ai pas l'impression que quelqu'un d'autre pourrait le faire que moi, parce que [...] c'est moi qui formule les idées.

On voit ici que la multiplication des capacités va de pair avec la vision et la gestion globale de chaque projet de spectacle, qui revient forcément à la personne qui se trouve à la direction de sa compagnie. Il s'agit ici d'une pratique que l'on peut qualifier de petit entrepreneuriat : les ressources à mettre en place en plus de l'administratif sont notamment celles de sociabilités, de rédaction et de « vente » du projet. Si ces

ressources et pratiques sont mobilisées différemment selon les cycles de vie professionnels, nous avons vu que les différences se trouvent aussi dans les générations et les positionnements des artistes.

On peut expliquer le nombre élevé d'heures passées sur les tâches administratives notamment à cause de la «complexité croissante des dossiers à élaborer, qui sont pourtant l'unique manière de présenter un projet» (Delacrétaz, 2020: 18). Une citation anonyme tirée du rapport Rota rapporte d'ailleurs que «*les [différents] formulaires de demandes de subventions [...] prennent un temps fou, souvent non rémunéré et qui déborde sur un temps précieux de création*» (*ibid.*: 54). Il est bien connu dans le milieu que le budget «ne peut être réaliste dans le sens où le temps de travail en amont et la postproduction (les “ressources invisibles”) sont oubliés» (*ibid.*: 19). Cependant, ce qui est désigné ici comme le temps de travail en amont est souvent qualifié dans le milieu comme un travail de «recherche». Il aura fallu attendre les aides étatiques versées dans le cadre de la pandémie de Covid-19 pour que ce genre de bourses se constitue et permette de valoriser symboliquement et financièrement ce temps de travail jusque-là ignoré par les institutions. De façon générale, les subventions sont mobilisées pour compenser quelques coûts – mais sans les couvrir totalement –, voire pour se verser un salaire (*ibid.*). Le fait de «faire tout soi-même» permet de mettre en place des arrangements visant à compenser le degré d'informalité qui dessine une grande partie des contrats (et relations) de travail. Il arrive par exemple très souvent que les directeur·rices de compagnie fassent transiter leurs salaires (reçus dans le cadre de rémunérations ponctuelles) par le biais de leur association afin de pouvoir déclarer et verser les charges sociales qui, autrement, ne sont pas prises en charge par les institutions ou compagnies qui leur versent ce salaire. C'est par exemple le cas de Pierrot:

Pierrot me montre ses propres fiches de salaire des derniers mois. Il a dû «magouiller» un contrat pour déclarer un salaire qui lui a été versé par des musiciens indépendants en faisant croire que c'était un projet de sa propre compagnie. Il a faussé les dates pour que le montant par jour revienne à un montant sur lequel il aimeraient que le chômage se base lorsqu'il devra le renouveler. Il dit ne pas trop aimer le fait d'avoir fait un contrat «*fictif*» et qu'il a été «*un peu naïf*» en travaillant avec ces musiciens de manière non déclarée. [Notes d'observation, octobre 2021]

Ces pratiques ressemblent à ce qu'Abdelnour (2014) nomme du salariat déguisé: ces artistes se salariant officiellement depuis leur propre

compagnie, pour des activités professionnelles qui ont eu lieu dans un autre cadre et qui les rémunéraient mal ou sans verser les cotisations aux charges sociales (dont l'assurance vieillesse et survivants [AVS], premier pilier de la prévoyance sociale en Suisse). Lara, qui est sur le marché du travail depuis plus longtemps que Pierrot, négocie parfois directement auprès des instances de subventions afin de convertir les montants versés en salaire – ce qui n'est pas toujours directement le cas :

J'ai dit que je touchais pas à cette bourse [de recherche] tant que ce n'était pas réglé [de savoir si une partie pouvait être convertie en salaire] et quelques mois après, ils m'ont annoncé que c'était bon, que sur [la somme] que j'avais reçue, [la moitié] pouvait partir en salaire...

Ces processus de négociation représentent du travail administratif. Alors que ce sont d'habitude les programmateur·rices qui sont considéré·es comme jouant un rôle de traduction «entre logiques artistiques et économiques» (Lizé *et al.*, 2011), on voit ici que les artistes jouent ce rôle également, et de façon essentielle. Plusieurs artistes m'ont d'ailleurs expliqué avoir l'impression d'être régulièrement considéré·es, par les programmateur·rices, comme incapables de monter un budget. Il faut rappeler ici la tendance, dans le champ artistique, au rejet du monde de l'économie marchande (Rota, 2022) et particulièrement à la recherche de profits financiers. La recherche de la consécration et des bénéfices symboliques liés à la reconnaissance est plus importante que les intérêts économiques. C'est sous cet angle que la plupart des intermédiaires (et le sens commun de façon générale) envisagent les artistes et leur rapport au travail.

Pourtant, ce rôle de traduction entre logiques artistiques et économiques a bien lieu chez les artistes, d'autant plus lorsqu'ils-elles sont disposé·es à l'esprit d'entrepreneuriat, une autre condition d'exercice du travail.

Dispositions et modalités de l'entrepreneuriat

Nous avons vu que les programmateur·rices endosSENT des postures managériales dans les institutions qu'ils-elles dirigent. Il est essentiel pour eux-elles de conserver leur légitimité en tant que gestionnaire d'équipe, et il leur arrive ainsi de revendiquer cette compétence. Le lieu ou festival dirigé doit être vu comme une petite entreprise – on se souvient de Rémy qui compare la direction du Philosophe à celle d'une «*petite PME*».

Parmi les enquêté·es, les artistes les plus consacré·es revendiquent également le rôle managérial endossé au sein de leur compagnie. Ce rôle découle d'une démarche entrepreneuriale puisqu'il s'agit de la compagnie qu'ils·elles ont créée. C'est le cas de Jean, qui me raconte que son compagnon (qui est aussi son administrateur) et lui se sont vite inscrits dans cette dimension entrepreneuriale : «*je me souviens qu'on se disait avec [mon compagnon] qu'au début de chaque petite entreprise, on n'a pas d'argent, donc il faut qu'on fasse nos preuves*». Jean considère ici que sa compagnie est une «petite entreprise» qui «part de rien». En réalité, les personnes à la création de ces compagnies-entreprises disposent plutôt de nombreuses ressources (*ibid.*). Il a aussi été montré que les entreprises théâtrales (dont font partie les compagnies) «se soumettent à une série d'injonctions gestionnaires [et] doivent [...] gérer de manière plus rigoureuse une main-d'œuvre dispersée, instable» (Proust, 2003 : 98). Elles sont aussi censées «s'adapter aux règles de la comptabilité publique ainsi qu'aux diverses procédures administratives internes aux collectivités et constituer des dossiers administratifs prenant en compte la diversité des financeurs publics souvent eux-mêmes en conflit» (*ibid.*). Lors de mon stage à ASUS, j'ai dû m'occuper des demandes de subventions auprès des cantons et communes qui soutiennent l'association. Un jour, ma collègue Marie-Christine a commenté ainsi cette tâche, exprimant une certaine empathie vis-à-vis du volume de travail à effectuer pour les compagnies : «*Comme ça, on se rend compte de tout ce que les compagnies endurent ! Elles doivent faire un dossier par demande de soutien, ça fait tellement de boulot...*» (Notes d'observation, août 2021).

Antoinette exprime ses dispositions à l'esprit d'entreprise dans un sens managérial, concernant le fait de diriger une compagnie et s'acquitter des tâches multiples qui y sont relatives :

Ce que j'aime dans le fait d'avoir une compagnie, c'est que je suis une entrepreneuse. J'ai des gens que je paie avec l'argent qui passe, la logistique, beaucoup d'organisation, une compta, [...] enfin y a beaucoup de choses comme ça que je faisais tout moi au début ! J'ai aussi tout de suite [fait] les captations, le site de la compagnie... Et j'ai adoré ça et je continue à beaucoup aimer, même si je fais plus tout, toute seule. [...] J'aime beaucoup cette variété, répondre aux mails, organiser les tournées... J'aime beaucoup la création évidemment, c'est le centre et l'essence, mais j'aime beaucoup le reste autour et j'aime cet équilibre entre les deux !

Antoinette raconte aussi que ses parents lui ont «*donné, d'un coup, une somme*» au début de ses études en danse, avec laquelle elle pouvait «*faire ce qu'[elle] voulai[t]*». Jusqu'à maintenant, elle ne l'a toujours pas utilisée en entier. L'assurance d'avoir accès à d'éventuelles ressources financières (parentales) en cas de besoin est un schéma partagé par d'autres personnes. Lara, par exemple, explique qu'elle a aussi de l'argent à disposition :

Quand j'avais 22 ans, ils [mes parents] nous ont déjà dit [...] que si on avait des projets concrets ils pouvaient nous aider, qu'ils pouvaient nous lâcher un appart qu'eux avaient en tant que proprio... des trucs qui font que même si ce n'est pas une fortune, tu sais que s'il y a un jour besoin tu pourrais [...] encaisser [...]. Pour mon premier projet, j'ai emprunté [de l'argent] à mes parents... pour pouvoir commencer à payer les gens en temps réel, mais après, c'est vraiment une situation de privilège ! On n'a pas tous une famille comme ça...

Le fait de pouvoir «*encaisser*» signifie pour Lara la possibilité de bénéficier de ressources existantes auprès de ses parents. Avoir l'assurance d'un accès à ces ressources permet de «prendre le risque» (Menger, 1991) d'embrasser une activité professionnelle artistique, sûrement instable au niveau du revenu et du statut d'emploi. C'est une situation assez similaire à celle que peuvent vivre les jeunes cadres diplômé·es et créateur·rices de start-up qui détiennent suffisamment de ressources pour accuser des pertes de revenus dans leurs premières années comme entrepreneur·ses (Flécher, 2023: 97).

Du côté de Flora, lorsque sa convention avec le canton n'est pas renouvelée, elle saline une des personnes de sa compagnie (qui occupe un poste administratif) grâce à ses économies. On voit ici une forme d'investissement total, où les sacrifices, y compris financiers, sont courants. Il est habituel de «*donner de sa personne*» et de ses ressources pour survivre dans cet espace professionnel. Ces ressources matérielles montrent les dispositions à l'esprit entrepreneurial et l'initiative de monter une compagnie. Celle-ci représente un processus qui fait «*passer de l'autre côté de la barrière*» : le côté de la création. Flora, Hélène (une comédienne et metteuse en scène d'une quarantaine d'années) et Jean reviennent sur les raisons qui les ont poussé·es à passer du côté de la chorégraphie ou de la mise en scène :

Moi, je cherchais une personne pour qui je pourrais totalement m'investir et me donner, croire en son projet. Mais je ne trouvais pas, alors c'est comme ça que j'ai commencé à faire mes trucs, c'était un moteur. [Entretien Flora]

Hélène explique qu'elle a auditionné pour une école de mise en scène car l'unique activité d'interprétation lui a fait « *réaliser qu'il y avait quelque chose qui manquait* ». Jean me dit qu'il s'est « *présenté [...] en mise en scène* » car il s'est « *rendu compte que c'était plutôt ça qui [l']intéressait, essayer d'être extérieur, de décider des options artistiques, des projets* ».

Pour les deux premières, le fait de monter leur compagnie afin de créer leurs propres projets leur permet de compenser une lacune : Flora ne trouve pas de projets ni de chorégraphes qui correspondent à ses intérêts ; alors que pour Hélène, c'est l'activité même d'interprétation qui ne lui suffit plus. Pour Jean, c'est plutôt l'intérêt pour la mise en scène comme possibilité de « *décider des options artistiques* » et l'exercice d'un certain pouvoir sur l'espace scénique (Lambert, 1998: 469) qui prévaut. Nous avions aussi vu dans quelles conditions la compagnie Trade se forme : malgré leur résistance aux normes de l'entrepreneuriat dans un premier temps, ils-elles se renseignent sur les démarches indiquées et les suivent afin de créer leur association et s'engager dans le travail de création et de diffusion. On voit donc que la compagnie s'ajuste et adhère finalement à ces normes. C'est le cas de beaucoup d'autres artistes qui sortent de La Cirée et dont les travaux de sortie d'école sont par exemple programmés dans des festivals pour compagnies émergentes.

Cette perspective vient compléter le rapport Delacrétaz, qui explique que l'augmentation du nombre de compagnies indépendantes ces dernières années est due au « *nombre toujours plus important d'artistes de la scène au chômage qui, ne trouvant pas d'emploi, se lancent dans leurs propres projets et viennent grossir les rangs des demandeurs de subventions* » (Delacrétaz, 2020 : 21). Les dispositions à l'entrepreneuriat (ainsi qu'à l'esprit d'entreprise pour Antoinette), acquises d'une part au fil de la socialisation primaire, et d'autre part lors de la socialisation à la création artistique que transmet La Cirée, jouent aussi un rôle dans l'augmentation du nombre de compagnies. Les cas de Paolo et Amandine éclairent l'importance accordée, dans le champ, à l'activité de création, et les enjeux de l'éventuelle compatibilité de celle-ci avec l'interprétation.

Dans cette étude, le chemin vers la consécration artistique est considéré dans le cadre d'un travail de création. Cependant, les compagnies en insertion ou émergentes sont constituées de personnes multiactives car elles travaillent également comme interprètes. C'est pourquoi il est essentiel de considérer ce travail d'interprétation afin

de comprendre la place qu'il occupe dans les parcours qui tendent à la consécration.

Interprètes, oui, mais pas que : les cas de Paolo et Amandine

L'idéologie de la création (Riout, 1981) est liée à une forme d'interdisciplinarité obligatoire afin d'adhérer à l'importance de la notion du «dépassement continu» ainsi que celle de «la production de la différence» (Moulin, 1986: 371-372). Pour être un·e danseuse·eur en tant qu'artiste, il faut être plus qu'un·e danseuse·eur. Il faut tout d'abord savoir «faire plus qu'interpréter», c'est-à-dire créer et innover. Cette tension entre l'interprétation et la création peut se rapporter à la dimension historique de la danse classique, dans laquelle les danseuse·eurs sont considéré·es comme des exécutant·es, «n'accédant au statut d'individu singulier qu'au fur et à mesure de son ascension dans la hiérarchie interne», et non grâce à la consécration de sa «capacité "créative"» (Sorignet, 2012: 39). La représentation de cette tension qui peut structurer la trajectoire professionnelle est présente chez les élèves : le fait de devenir interprète est généralement associé à un statut stigmatisant car il signifie l'exécution des décisions de la direction artistique. Au contraire, celui de «créateur·rice» est valorisé, car il révèle la singularité de la personne. La source de la valeur sociale passe donc par la vocation à la création et plus particulièrement à la création avant-gardiste.

Il existe tout de même des interprètes qui travaillent majoritairement en tant que tel·les. Mais le nombre important de spectacles constitués d'une seule personne sur scène (une soixantaine de spectacles sur les 180 que j'ai vus en cinq ans) participe à un fonctionnement concurrentiel pour les interprètes. C'est pourquoi il faut mobiliser ici encore le concept de multiactivité : il a été montré que les salarié·es intermittent·es possèdent toujours plusieurs employeur·ses (Menger, 1997) et multiplient les relations d'emploi en accumulant les contrats de travail, qui d'ailleurs s'enchaînent rapidement pour pouvoir passer de projet en projet (Pilmis, 2007: 6). Les analyses de Pilmis³⁸ ont d'ailleurs prouvé que «plus de la moitié des comédiens ne conserve

³⁸ Issues d'une exploitation de données statistiques tirées de la Caisse des congés spectacles (CCS) et recensant l'ensemble des contrats obtenus par les intermittent·es sur l'ensemble de la période 1987-2000.

pas en moyenne la majorité de leurs employeurs deux années consécutives» (*ibid.*). Nous avons aussi vu qu'une grande part des artistes qui travaillent comme interprètes possèdent leur propre compagnie, et vice versa : les directeur·rices de compagnie en insertion ou émergentes sont interprètes pour d'autres. Cette double casquette permet de contrer la domination de l'employeur·se sur l'employé·e (*ibid.*) d'une part, et d'autre part d'assurer des revenus plus stables et certains en travaillant pour d'autres que soi (Menger, 2003a; Sorignet, 2012), sans subir la violence symbolique de voir son propre projet jugé.

Concurrence entre les temps d'interprétation et de création :
Amandine, Trade et les autres

Une fois sortie de La Cirée, Amandine est programmée dans un festival lémanique pour compagnies émergentes avec un solo qu'elle a créé pendant sa formation. Le festival ne lui verse aucun revenu, elle doit donc créer une association à but non lucratif pour demander des subventions. Elle prévoit que ces subventions serviront à payer, entre autres, le technicien qui travaille avec elle. Elle considère son propre salaire comme facultatif et dépend du montant des subventions reçues – comme c'est souvent le cas. En l'occurrence, ce n'est qu'une fois le spectacle terminé qu'elle reçoit la confirmation de l'obtention d'une petite partie des subventions demandées – alors qu'elle a fait les démarches de demandes plusieurs mois avant et dans les délais imposés par les organes concernés. Après ce spectacle, elle est engagée comme interprète dans la création d'un metteur en scène. Elle m'explique que ce travail remplit son emploi du temps et l'empêche de «démarcher» les programmateur·rices qui ont vu sa pièce et auraient pu être intéressé·es à la programmer. Selon elle, les logiques interactionnelles de la «vente de soi» ne «*lui ressemblent pas*». Ce discours révèle un désintéressement similaire à celui des membres de la compagnie Trade durant leur formation – comme nous l'avons vu au chapitre 2. En effet, Amandine a du mal à se présenter en tant que créatrice en insertion sur le marché du travail : elle n'arrive pas à performer dans un rôle d'entrepreneuse et ne le désire pas. Même si la pratique de l'entrepreneuriat est parfois vécue comme une solution à un manque de revenus, mais aussi comme un moyen d'ascension sociale (Abdelnour, 2017: 70), elle est aussi considérée par Amandine comme plus contraignante que l'activité d'interprète. Cette activité suppose en effet une moindre charge mentale en matière de logistique et d'organisation car, en tant

qu'interprète, «*tu ne dois te préoccuper de rien!*». Cette activité est vue comme particulièrement plaisante et satisfaisante pour elle, notamment parce qu'elle possède des savoir-faire autant en théâtre qu'en danse contemporaine, ce qui lui vaut une singularité intéressante pour de potentiel·les employeur·ses.

Nous voyons comment Amandine est prise entre son travail d'interprète et le lancement de sa compagnie très récemment constituée. D'un côté, la fidélité professionnelle du metteur en scène avec qui elle travaille pendant deux créations de suite joue un rôle majeur car il lui permet une relative stabilité d'emploi et de revenus. De l'autre, la volonté de «*tourner son solo*» en mobilisant sa compagnie – ou plutôt les possibilités structurelles que celle-ci lui permettent comme le fait de demander des subventions – se heurte à la résistance d'adhésion aux interactions professionnelles qui supposent de «*se vendre*».

Nous avons vu que ce phénomène de rejet est aussi vécu par la compagnie Trade. Mais pour celui-ci, les ressources accumulées lors de la formation à La Cirée se sont transformées, au fur et à mesure de son insertion, en capital – notamment les savoir-être concernant les affinités électives (Bourdieu et Saint-Martin, 1975) et les interactions professionnelles. À présent, ce sont les stratégies de placement qui priment: le rejet des relations professionnelles intéressées n'est plus à l'ordre du jour. Les dispositions et statuts de chacun·e des membres présentent quelques variations, mais tous·tes ont effectué leurs études à La Cirée comme deuxième formation – voire une reconversion professionnelle pour Pierrot. Les membres de Trade travaillent comme interprètes dans d'autres compagnies suisses (ou françaises pour Armand et Thibault, justement français tous les deux) et possèdent d'autres petits contrats – comme de l'enseignement – car leur travail en tant que collectif ne représente ni un travail à temps plein, ni une source de revenus suffisante seule. C'est pourquoi chacun·e des quatre membres est engagé·e dans d'autres activités professionnelles, en grande partie rémunérées. Arya suit la règle des formations accumulées en se rendant en Italie pour y suivre une petite formation complémentaire lors de l'année 2020-2021. La sortie d'école de Pierrot est, dans un premier temps, très remplie pour lui, notamment grâce à des projets dans sa ville d'origine – mais également après la grossesse et l'accouchement de sa compagne Alma. En revanche, personne ne travaille dans un autre secteur d'activité, ce qui en fait des travailleur·ses multiactif·ves, voire inscrit·es dans une «diversification» (Sinigaglia, 2017: 23).

– mais sans pluriactivité (Bureau *et al.*, 2009). Leur âge se situe entre 23 et 29 ans à la sortie de l'école, ce qui explique en partie la temporalité plutôt rapide, ou en tout cas relativement pressée avec laquelle la compagnie a cherché à se placer dans le champ. Sachant que la compagnie a terminé sa scolarité en pleine pandémie de Covid-19 (en été 2020), les temps qui ont suivi ont été marqués par les arrêts et restrictions qui touchaient les lieux culturels et artistiques. Cependant, cette période a aussi profité à la compagnie qui met en place plusieurs aspects logistiques pour commencer à exister formellement et administrativement en tant que compagnie. Leur placement s'effectue ensuite à travers l'activation du réseau local et l'ancrage qui se multiplie dans des institutions de plus en plus légitimes, grâce aux relations avec leurs dirigeant·es – qui deviennent des ressources fondamentales.

La concurrence entre les temps de travail (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015) ne s'opère donc pas uniquement entre les tâches domestiques et le travail artistique ou entre le temps de création et celui des tâches administratives, mais aussi entre le temps de création et celui d'interprétariat. Depuis les années 2000, la concurrence temporelle entre ces deux types d'activités augmenterait (Sorignet, 2012).

«Se faire un nom»

Le moment de l'entrée sur le marché du travail de la danse contemporaine en Suisse romande est très important, autant comme interprète que comme créateur·rice. Ensuite, c'est l'impératif de «se faire un nom» (Mauger, 2006; Katz, 2011; Klapisch-Zuber, 2019) qui implique une forte pression temporelle: d'une part, ce n'est pas une possibilité qui est effective à tout moment de la trajectoire, et d'autre part elle se construit sur plusieurs années. Elle se matérialise par l'imposition des *gatekeepers* de la catégorie d'artistes émergent·es comme les jurys des commissions (comme celle observée et analysée à la section 4.3) ou les programmateur·rices des festivals ou des lieux d'émergence. Ces institutions régulent en effet le marché du travail et pèsent fortement sur la réussite des artistes, leur permettant ou non d'entrer et se maintenir dans cet espace avec des positions valorisées. Le temps est donc bel et bien limité pour être labellisé·e et légitimé·e. Les parcours sont régulés par les institutions consacrantes, et le poids de cette labellisation n'est pas le même en fonction des institutions. Une «voie royale» se crée alors selon les «bonnes» institutions qui disposent des labels les plus puissants. Cette voie royale permet normalement d'éviter la

pluriactivité³⁹, perçue généralement comme une menace ou un obstacle potentiel pour atteindre l'état de consécration. Il est en effet indispensable de se consacrer entièrement (ou au maximum possible) à l'activité de création car celle-ci est supposée requérir un engagement «corps et âme» (Wacquant, 1989). Dans le champ, la multiactivité est un peu moins mal considérée que la pluriactivité car elle signifie l'inscription dans des réseaux multiples. Il est surtout communément admis qu'elle est indispensable en début de parcours pour survivre. Dans des étapes plus avancées du parcours, elle est même synonyme de multipositionnement, une ressource essentielle dans la recherche de légitimité professionnelle.

Se placer ainsi dans des réseaux multiples d'employeur·ses et de collègues requiert des compétences relationnelles particulières, auxquelles l'école socialise partiellement – comme analysé au chapitre 1, section 2 – et qui se développent au fur et à mesure des expériences sur le marché du travail.

5.3 Relation entre direction et interprétation

Informalité, recrutement et conditions de travail

Les particularités des relations professionnelles entre employé·es et employeur·ses se retrouvent majoritairement dans le degré élevé d'informalité qui caractérise une grande partie du fonctionnement du champ. Celles-ci sont premièrement visibles dans les processus de recrutement. En effet, alors que l'audition est un moyen de recrutement particulièrement mobilisé dans les années 1990 et 2000 en France (Sorignet, 2004b), elle est aujourd'hui plutôt marginale. J'ai souvent entendu des personnes en recherche d'emploi (avec d'importantes lacunes dans leur planning professionnel pour les mois à venir par exemple) mentionner le fait que les auditions sont actuellement trop rares, autant en danse qu'en théâtre. Le plus souvent, les directeur·rices artistiques de compagnie contactent directement les personnes qui les intéressent pour leur prochain projet, voire demandent leur avis à des interprètes déjà engagé·es, qui ensuite proposent des noms de collègues. Nous avons vu par exemple que c'est le cas pour Arnaud qui s'est fait recruter ainsi sur le projet d'une chorégraphe,

³⁹ La pluriactivité désigne le fait de posséder des activités professionnelles exercées en dehors du champ artistique (Perrenoud et Bataille, 2017).

grâce à une autre interprète qui le connaît et qui l'a recommandé. Des relations amicales, voire de couples sont aussi très souvent présentes dans les distributions de projets : nous verrons au chapitre suivant les enjeux de cet entre-soi professionnel, mais il est déjà important de mentionner ces relations ici en tant que rapports d'employeur·ses à employé·es. Paul, par exemple, se fait recruter par un ami de l'école (qu'il connaissait avant celle-ci) : André. Ce metteur en scène d'une trentaine d'années (qui a suivi la formation de La Cirée) m'explique qu'il a recruté Paul ainsi que sa propre compagne pour l'autre rôle principal de sa pièce :

Alors, je n'aime pas trop, moi, les [auditions]... Comme je vais beaucoup au théâtre et que je connais bien les comédiens... [...]. Là, le texte était écrit pour cette comédienne [sa compagne] et pour Paul, ça, je savais déjà ! [...] Je voulais que ce soit elle et je voulais que ce soit Paul.

La volonté d'employer des personnes avec qui André entretient des affinités est ici l'élément qui prime dans son processus de recrutement. De plus, l'écriture du texte « pour » ces deux personnes montre la connaissance réciproque qui existe entre elles et lui, ainsi que leur proximité. La relation employeur·ses-employé·es existe donc ici grâce à des liens amicaux et conjugaux.

Le rôle des affinités

Jean, un autre employeur de Paul, me dit « *aimer les interprètes et travailler pour eux* », qu'ils-elles sont « *le centre du travail* » et que les arts vivants existent « *d'abord [grâce aux] interprètes* ». Jean est intervenant à La Cirée lorsque Paul y est étudiant, c'est ainsi qu'ils se rencontrent. Le fait d'engager Paul à sa sortie de l'école est vécu par Jean comme une « *évidence artistique* [...] ressentie [par] tous les deux ». Là encore, le lien professionnel se caractérise par une affinité élective forte, le sentiment d'une compréhension mutuelle instantanée et d'une conjonction entre leurs goûts esthétiques et leurs conceptions artistiques. La situation est cependant différente car Jean et Paul se lient d'amitié (ou d'*« évidence artistique »*) alors qu'il existe une asymétrie des positions : Jean est intervenant et se trouve dans une position de potentiel employeur envers Paul qui est encore étudiant. Toutefois, Jean n'engage Paul qu'une fois celui-ci sorti de l'école et en demande d'emploi, afin de ne pas déroger à la règle qui demande aux intervenant·es de ne pas faire d'offre d'emploi aux étudiant·es encore en formation.

Amandine a aussi vécu cette situation courante des affinités comme mode de recrutement: un metteur en scène qui l'engage pour sa prochaine création lui demande de lui proposer deux autres comédiens. Elle choisit un comédien issu d'une autre école de l'arc lémanique et un ancien camarade de classe. Amandine et ce dernier seront à nouveau engagé·es dans la création suivante du même metteur en scène, selon un principe de fidélité très courant dans le champ.

L'activation du réseau local est donc de mise pour l'activité d'interprète, comme on l'a vu avec Paul, ou encore avec Antoinette qui recrute Armand et Thibault pour son prochain spectacle, tiré d'un atelier qu'elle a donné à La Cirée. Il arrive aussi que les directeur·rices artistiques sollicitent des interprètes déjà engagé·es dans leur projet pour leur en proposer d'autres (en cas de reprise de rôle par exemple, de remplacement ou simplement dans le processus de création). La plupart du temps, les interprètes recommandent alors des personnes proches, avec qui ils·elles ont déjà travaillé, renforçant la dimension d'entre-soi et évitant d'engager un processus d'audition, plus coûteux à divers niveaux. C'est le cas d'Arnaud, recommandé à une chorégraphe qui cherche des danseur·ses pour sa prochaine création et demande son avis à une de ses interprètes. La chorégraphe lui écrit et lui propose un café «*pour se rencontrer*» et lui «*parler du projet*». Lorsque je demande à Arnaud comment s'est passé le rendez-vous, il évoque principalement l'affinité ressentie avec la chorégraphe («*elle a l'air sympa*»), une dimension essentielle pour pouvoir envisager une future relation de travail. C'est un critère que j'ai entendu être évoqué plus d'une fois lorsqu'un·e interprète raconte la «*rencontre*» avec un·e potentiel·le employeur·se. Le fait d'invoquer le registre des affinités électives pour justifier un engagement professionnel permet de placer celui-ci dans une dimension vocationnelle. Dans le cadre d'un engagement, cette dimension privilégie les émotions ressenties et non des calculs rationnels; les «*rencontres*» et non le recrutement; les affinités et non les conditions de travail. Il s'agit de nier la dimension rationnelle et calculatrice de ces relations de travail pour les amener dans un registre davantage enchanté.

Les relations à moyen ou à long terme entre des directeur·rices artistiques et des interprètes en insertion peuvent s'avérer, pour ces dernier·ères, un moyen de se maintenir sur le marché du travail.

Quelle gestion des relations asymétriques ?

La relation asymétrique entre employé·es et employeur·ses est de plus en plus revendiquée comme telle dans le champ, comme l'indiquent les discours de Lara et Florent (qui emploient tous·tes deux des interprètes ainsi que d'autres professionnel·les pour leurs projets) :

Arrivés à un niveau d'engagement où tu emploies souvent des gens, même si on n'a pas la tune pour avoir de vrai·es RH, tu es quand même censé te préoccuper un minimum [de tes employé·es]... [Entretien Lara]

Quand tu proposes du boulot à des gens, c'est assez cool, mais c'est bizarre, tu es responsable ! Les responsabilités, ça a vite été quelque chose de revendiqué. [...] cette responsabilité d'employeur est presque plus [...] « morale ». [Entretien Florent]

Pour Florent et Lara, ces revendications s'inscrivent notamment dans une démarche politisée et militante, qui fait sens dans un moment de grande remise en question par rapport aux relations de pouvoir dans cet espace professionnel. Jusqu'ici, il était plutôt courant que le rapport salarial entre employeur·se et employé·es soit « structuré autour de la croyance en l'importance du produit artistique qui justifie des conditions de travail et de salaire parfois déplorables » (Sorignet, 2011 : 230). Dans ce schéma, le produit artistique est alors le principal moteur du processus de création, en particulier pour la personne à la direction artistique. Celle-ci attend donc souvent des interprètes qu'ils·elles y accordent autant d'importance et sacrifient également des parties de leur vie non professionnelle (comme nous l'avons vu dans les cas d'Antoinette, de Lara ou de Flora, qui investissent leurs ressources financières dans leur compagnie) telle une « économie de l'ascèse » (Proust, 2003 : 93) à laquelle devrait se plier la communauté formée par le collectif de travail lors d'un projet. Les sacrifices de l'ordre de la privation des moments sociaux non professionnels ont été particulièrement prégnants pendant la pandémie de Covid-19.

C'est le cas pour Jules, un danseur d'une trentaine d'années qui travaille entre la France et la Suisse pour sa propre compagnie ainsi que pour d'autres. Il danse dans une pièce où le chorégraphe leur demande de réduire leurs contacts sociaux en dehors des moments de travail pour sa pièce :

Le chorégraphe avait fait 2 casts de 8 danseurs: pas le droit de se rencontrer, jours séparés, soit dans la salle ou sur le plateau. Il nous disait: «Il faut faire super attention, ne pas sortir le soir»; tu dis «Non, je veux bien faire attention, mais je veux faire ce que j'ai le droit de faire, moi aussi j'ai envie de faire cette pièce!» Il était stressé, je comprends!

André raconte aussi l'impact de ces privations lors d'une création qui se déroulait pendant la même période que celle dont parle Jules: le début de la deuxième vague de la pandémie en Suisse, à l'aube de nouvelles fermetures des lieux culturels et artistiques en novembre 2020. Il s'agit justement de la création mentionnée plus tôt, dans laquelle il recrute Paul et sa compagne, pour les rôles principaux:

Pour les comédiens, c'était dur, parce que quand tu sais qu'après la répét' tu ne peux pas [à cause des recommandations de réduction des contacts pour éviter les contaminations à la Covid-19] aller boire un verre, pas voir des amis... Du coup, le travail prenait une place très bizarre! C'était un [gros] truc de se dire: «Mais attends, je suis en train de tout sacrifier pour un spectacle!» Le sas de décompression n'est pas là! Donc ça ne se passait pas très bien, je sentais qu'il y avait plus [...] de fatigue que dans des répétitions normales...

Bien que le discours d'André comporte le terme et la dimension de sacrifice, le cas de sa compagnie ne correspond toutefois pas au modèle dominant de la configuration d'un collectif de travail constitué à chaque projet par la-le directeur·rice artistique – comme c'est le cas de la compagnie dans laquelle travaille Jules. En effet, André m'explique que cette compagnie fonctionne comme un collectif de travail qui se réorganise différemment à chaque projet: lui et les autres fondateurs (dont Paul) peuvent chacun leur tour assurer la mise en scène (et donc plus généralement la direction artistique) des pièces. C'est aussi partiellement le cas de Jean, qui monte certaines de ses pièces dans une volonté de fonctionnement «horizontal» avec les interprètes qu'il considère être des «collaborateurices» – il lui arrive d'ailleurs de jouer à leurs côtés. Il est parfois précisé, dans la distribution d'un spectacle, que la mise en scène ou la chorégraphie a été créée «en collaboration avec les interprètes».

Des configurations d'horizontalité totale ou partielle entre les membres d'une compagnie sont plutôt rares et éphémères et relèvent surtout d'une volonté, plus que d'une configuration effective. Mais l'intention plus générale d'améliorer les conditions de travail des interprètes est prégnante, en particulier depuis cette période de pandémie.

En considérant notamment les relations entre directeur·rices et interprètes comme des relations professionnelles contractuelles, c'est le degré d'informalité qui diminue.

De nouvelles configurations pour de meilleurs rapports ?

L'engagement des interprètes par projet uniquement est actuellement remis en question par plusieurs acteur·rices du champ. En effet, le modèle de la « troupe » de comédien·es ou danseur·ses n'existe plus dans les compagnies contemporaines indépendantes – ni en Suisse romande ni en France (Proust, 2003 : 93). Depuis la fin du XIX^e siècle et « l'invention de la mise en scène » comme renversement des pouvoirs sur l'espace scénique, « la réussite ou l'échec du spectacle » dépend désormais du metteur en scène (Lambert, 1998 : 483). Puis, c'est la figure du metteur en scène des années 1960 qui revendiquait alors une « individualisation de l'acte créateur (en opposition à la création collective de la troupe) ainsi qu'une démarche d'innovation esthétique singulière » (Glas, 2015 : 276-277). Aujourd'hui, la forte injonction à la singularité est toujours de mise et entraîne l'obligation d'une figure unique à la direction artistique des projets. Cela se traduit, dans le milieu des arts vivants contemporains, par une attention particulière donnée aux noms des artistes – plus qu'au nom de leur compagnie. La figure du créateur ou de la créatrice, meneur·se de projet et chef·fe des choix artistiques, reste une obligation : à part quelques compagnies qui se désignent comme « collectifs », toutes les autres sont incarnées et personnifiées selon leur chorégraphe ou metteur·se en scène.

Mais il existe actuellement une volonté de revenir à une configuration perçue comme davantage communautaire et collective. De ce fait, l'apprentissage de la managération du travail collectif ne concerne pas que les programmateur·rices, mais aussi les artistes. La socialisation à un travail collectif qui soit le moins vertical et hiérarchique possible apparaît déjà lors de la formation, avec une volonté de déplacer les relations de pouvoir entre enseignant·es et enseigné·es – comme nous l'avons vu au chapitre 1, section 2. Les relations qui se poursuivent sur le marché du travail sont assez similaires, dans les affinités, à celles vécues à l'école, autant entre enseignant·es et élèves qu'entre les élèves. Ces dernier·ères sont en effet amené·es à s'employer les un·es les autres

après avoir formé leurs compagnies respectives, comme l'a montré l'exemple (qui n'en est qu'un parmi d'autres) d'André et Paul.

La recherche d'un fonctionnement davantage horizontal, ainsi que celle de contrats avec une durée de plusieurs mois, d'une saison entière, voire de plusieurs saisons pour les interprètes, peut se heurter à des habitudes installées qui entrent en contradiction avec cela. En effet, les directeur·rices artistiques m'ont parfois fait part de leur déception quant au manque de cohésion d'une équipe formée pour un projet une fois que celui-ci est terminé. C'est le cas de Flora, qui dispose d'un lieu de résidence permanente pour sa compagnie et tente d'en profiter afin de monter des événements rassembleurs avec des interprètes qu'elle a engagé·es pour un projet précis. Mais elle se trouve confrontée au fait que ces interprètes sont souvent directeur·rices de leur propre compagnie, en plus de travailler comme interprètes pour d'autres, et n'ont donc pas les ressources pour s'investir dans un collectif qui n'est pas directement relié à un contrat de travail. Elle exprime la situation ainsi :

Une chose qui a peut-être changé [depuis la Covid] : les gens qui font de la création eux-mêmes sont peut-être plus « focusés » sur leur travail... Je sens le retour des jeunes qui sont encore plus ancrés dans leur propre travail, peut-être parce qu'ils ont eu du temps de réflexion... [...] Je me demande si le Covid n'a pas individualisé les gens... certains, au contraire !

Nous allons analyser plus en détail les impacts de la pandémie de Covid-19 et le traitement de ceux-ci, dont la déception de Flora quant à sa volonté de rassembler davantage des interprètes de la compagnie dans son lieu de résidence permanente. Ces considérations permettront d'apporter des éclairages sur la manière dont la pandémie a cristallisé les conditions et modalités de travail vues jusqu'ici.

Ressources et contraintes : le cas de la compagnie In Vivo en temps de Covid-19

Pour toute personne travaillant comme interprète, être engagé·e dans une compagnie est un moyen de s'assurer un certain revenu, ainsi qu'un contrat de travail. La situation inédite des fermetures successives en Suisse dès mi-mars 2020 a eu pour conséquences de reporter un immense nombre de spectacles programmés. Parmi toutes les personnes interrogées, aucune n'a particulièrement souffert

financièrement de ces reports car les salaires ont pu être assurés. Nous ne reviendrons pas ici de manière exhaustive sur tous les impacts de la pandémie dans cet espace. Il est plutôt question de mobiliser les données récoltées auprès de la compagnie de Flora, afin de visibiliser les effets et discours qui ressortent sur cette période particulière et dans le cadre d'une compagnie.

Quand les sacrifices ne sont pas au rendez-vous

Au printemps 2021, Flora et moi commençons à échanger sur un éventuel projet à mettre en place autour de la période pandémique – qui impacte alors fortement la Suisse et le milieu des arts vivants. Elle a en effet l'intention de traiter de ces questions avec un maximum de personnes ayant travaillé pour elle durant cette dernière année. Sa proposition de m'intégrer dans ce projet en devenir, voire de m'y placer comme actrice principale, est en partie liée à la légitimité académique que je suis en mesure d'y apporter par ma simple présence. Celle-ci ne lui est pas indifférente car elle-même se trouve justement dans un moment d'ascension professionnelle : la collaboration avec le milieu académique est, pour une compagnie, légitime et legitimant. Rappelons en effet que Flora a gagné un prix qui lui permet de monter un spectacle de particulièrement grande envergure – en comparaison avec la norme des spectacles de compagnies indépendantes romandes. Celui-ci rencontre un grand succès dans le milieu : la reconnaissance médiatique est au rendez-vous et un prix national lui est attribué. Au fur et à mesure de nos échanges et dans cette période où Flora passe de la confirmation à la consécration, nous décidons de monter un petit groupe avec cinq personnes⁴⁰ qui travaillent avec sa compagnie et qui se montrent intéressées à faire partie de ce que nous nommons rapidement le «projet Covid». Nous décidons ensemble du format des entretiens et de l'idée de «récolter des témoignages» qui relatent des vécus en temps de pandémie. Je prépare et effectue les entretiens avec ces mêmes personnes, en retrancris les points essentiels puis communique les principaux résultats aux membres du groupe. Ce processus dure une année, et tout au long de celui-ci, Flora tente d'intégrer davantage de personnes de la compagnie au projet, mais sans succès. Elle me fait régulièrement part de sa déception quant à ce désintérêt.

⁴⁰ Parmi ces cinq personnes se trouvent deux administratrices et trois danseur·ses, dont un (Jules) est aussi directeur de sa propre compagnie.

de la part d'interprètes qu'elle a engagé·es et pourrait engager à nouveau (d'autant plus que son spectacle primé est alors encore en diffusion, ce qui signifie que cette même équipe est régulièrement sollicitée pour partir en tournée). L'envie de Flora est celle de former un collectif de travail qui s'éloigne du modèle de la logique par projet – dans lequel l'équipe doit être reconstituée à chaque fois. Mais en constatant que les conditions ne sont pas réunies pour cela, Flora est particulièrement déçue de ce qu'elle vit comme une sorte d'abandon de la part d'un collectif qu'elle a constitué pour un spectacle et qui ne semble ainsi être intéressé que par le côté contractuel du travail qu'elle propose, sans s'investir davantage. En entretien, elle me fait part des raisons qu'elle suppose être à l'origine de ce désintérêt, notamment le fait que les interprètes « *qui font de la création eux-mêmes sont peut-être plus [+] "focusés" sur leur travail* ». En effet, le temps du confinement a été vécu comme un moment situé hors des contraintes sociales et professionnelles, permettant aux individus d'agir quotidiennement selon leurs propres décisions uniquement. Le rapport au travail d'interprétation s'en trouve alors modifié car c'est potentiellement l'activité de création qu'ils-elles ont pu développer – grâce aux conditions du confinement par exemple. C'est un des points essentiels relevés dans les entretiens avec le groupe du projet Covid.

« Privilège », doutes et appréhensions

Le tableau 2 reprend les principaux points relevés en entretien avec les personnes ayant participé au projet, traversés par le rapport au travail d'interprétation et des vécus en temps de pandémie. En premier lieu, le confinement semble avoir été perçu et vécu comme une occasion de mettre en pratique les différentes injonctions à l'intériorité et au développement personnel. L'individualisme développé à cette période à travers la réduction des contacts est à la base de cette possibilité de développement personnel (« *se reconnecter à son rythme* ») pour ces enquêté·es (des personnes entre la vingtaine et la quarantaine, sans enfants, possédant une base de ressources économiques pour survivre au début des fermetures).

Malgré l'instabilité habituelle et générale de l'emploi et des revenus financiers pour les danseur·ses, la pandémie n'a pas aggravé les conditions matérielles de vie et de travail des personnes interrogées grâce aux aides et compensations financières étatiques. Bien entendu, le (semi-)confinement, les fermetures et les mesures sanitaires ont mis

Tableau 2 Résultats des entretiens avec la compagnie In Vivo pour le « Projet Covid ».

Période	Situation	Ressentis	Discours ¹
Semi-confinement (de mi-mars à fin avril 2020)	Le travail : obligation de trouver des alternatives (par exemple cours de danse en ligne) et/ou ralentissement absolu du rythme	Doutes généraux à cause de l'incertitude de la situation MAIS soulagement du rythme ralentissant	« C'est la première fois où je pouvais prendre et gérer mon temps » (Jules, I+C) « Ça m'a fait du bien de me reconnecter à mon rythme » (Jules, I+C) « Un sentiment de liberté en dehors de la société » (Flora, C)
	Particularité du semi-confinement suisse		« Il y a pire dans les autres pays » (Frederico, I)
	Aides étatiques mises en place	Sentiment de privilège	« Je me sens chanceux d'avoir vécu une situation épargnée du drame » (Frederico, I)
Été (de mai à octobre 2020)	Enchaînement des dates de représentations prévues	Sentiment de privilège	« On est passés entre les gouttes, entre les deux vagues » (Flora, C)
	Retrouver du sens grâce au travail		« On était les chanceux parmi tout le monde » (Flora, C)
	Peur des annulations en cas de Covid		« Je me sentais de nouveau appartenir à quelque chose de concret » (Jules, I + C) « C'était comme normal mais avec une tension de "si une personne a des symptômes" » (A)

¹ La lettre I signifie « interprète », C « chorégraphe » et A, « administratrice ».

Tableau 2 Résultats des entretiens avec la compagnie In Vivo pour le « Projet Covid » (Suite et fin).

Période	Situation	Ressentis	Discours ¹
Réouvertures (d'avril à octobre 2021)	Rythme trop intense car les reports se cumulent aux projets déjà prévus à ce moment		« Un rythme trop fou et trop vite », « 2 saisons en 1 » (Jules, I + C)
			« C'est la folie, tu empiles les projets » (Jules, I + C)
			« On a espéré l'utopie d'un monde qui change mais tout a repris » (Flora, C)
Complications logistiques			« On oublie tout ce qui s'est passé avant ! » (Eva, I)
	Sentiment de devoir se contenter de la réouverture même si elle est trop intense		« Pourquoi ne pas annuler sans reporter ? » (Frederico, I)
	Peur d'un nouveau confinement et de recevoir moins d'aides qu'en 2020		
Vaccination et certificat (dès septembre 2021)			« Les mesures sanitaires font que tu sous-pèses », « Ça rajoute une galère » (Flora, C)
	Peur d'être responsable de contamination		« Je l'ai fait [le vaccin] pour qu'on ne puisse pas me dire que je ne pouvais pas faire quelqu'chose » (Frederico, I)
	Peur de la division entre deux groupes et des conflits		« Ça m'apporte plus de stress de me dire "Qu'est-ce qui se passe si on n'est pas d'accord ?" [sur la vaccination/certificat] » (Eva, I)
	Difficulté d'anticipation dans les projets		« Entre l'éthique de ne pas devoir savoir [si les employé·es sont vacciné·es], le vaccin, mettre en péril une création... c'est une énigme » (Flora, C)

en exergue la précarité et l'instabilité du métier d'artiste, surtout en comparaison avec les programmateur·rices – nous avons vu que ces dernier·ères détiennent des conditions d'emploi et salariales bien plus stables. Les négociations que les danseur·ses ont mis en place afin de pouvoir continuer à travailler dans des conditions qui altèrent le moins possible les modalités de travail sont variables et dépendent de la temporalité et de l'évolution de la situation sanitaire pandémique, ainsi que des recommandations qui y sont associées (Christe, 2022). Cette relative « stabilité » montre bien à quel point les pouvoirs publics ont « joué un rôle important dans l'atténuation des pertes financières » (Rota, 2022 : 40). Ce sont plutôt des appréhensions et inquiétudes sur la façon dont ces conditions seront encore assurées pour les prochaines années qui ressortent dans les discours ci-dessus – ainsi que chez les répondant·es de l'étude Rota (*ibid.*). Les ressources pour faire face à cet épuisement et envisager une suite de parcours professionnel sont variables. De plus, alors que la pratique professionnelle de la danse ne permet qu'une anticipation à court terme (les engagements se font au maximum deux saisons en avance), la pandémie a été vécue par certain·es comme un élément insécure supplémentaire. Cet élément a pu les encourager à entreprendre une réorientation professionnelle. En revanche, les personnes plus disposées à l'activité entrepreneuriale et davantage installées institutionnellement (comme Flora mais aussi Antoinette) ont profité des opportunités mises en place à la suite de la pandémie, comme les projets de transformation et les bourses de recherche.

Il faut aussi noter que, dans les deux premières périodes abordées en entretien (« semi-confinement » et « été »), c'est un sentiment de « *privilege* » qui est exprimé par plusieurs personnes d'*In Vivo*. D'une part, celui-ci est lié à la situation sanitaire qui semble encore moins enviable dans d'autres pays: des répondant·es ont notamment des contacts familiaux dans des pays limitrophes alors que d'autres habitent simplement du côté français de la frontière lémanique. Jules, par exemple, habite et travaille avec sa compagne en France. Il se rend toutefois régulièrement en Suisse romande car il y possède un réseau de sociabilités professionnelles important : il a par exemple été engagé dans la compagnie de Flora pour un remplacement et sous les conseils d'un de ses amis qui y travaillait déjà – un mécanisme de recrutement très récurrent comme nous l'avons vu. D'autre part, le « *sensitement de privilege* » est lié à la conjonction entre les dates de représentation et de

déconfinement. Celui-ci a lieu pendant l'été 2020, le moment de la première du spectacle à succès d'*In Vivo*. Grâce à ces représentations qui échappent de quelques semaines aux fermetures des lieux publics, le spectacle est médiatisé, remporte de nombreux éloges et un prix national. Il est diffusé dans d'autres lieux de tournées, ce qui assure du travail supplémentaire aux membres de la compagnie et élève Flora à l'étape supérieure de la consécration.

Enfin, la vaccination contre la Covid-19 et la mise en place d'un certificat Covid ont contribué à visibiliser certaines dynamiques politiques au sein du milieu. En effet, les entretiens ont révélé les complications logistiques que l'ensemble de la compagnie a vécues durant cette période. Mais ce sont principalement les appréhensions quant aux positionnements divergents concernant le vaccin et le certificat qui ont été évoquées dans les entretiens du projet Covid⁴¹ – à travers des questionnements comme « *Qu'est-ce qui se passe si on n'est pas d'accord ?* ». Une partie de cette fraction de classe se positionne en effet en désaccord avec le système politique et sanitaire dominant en refusant de se faire vacciner, ce qui rejoint l'utilisation, très répandue dans cet espace social, des médecines dites alternatives et développées notamment lors des socialisations secondaires (section 1.2).

Nous voyons ici que le rapport au travail d'interprétation, pour les personnes majoritairement créatrices, est plus ou moins contraint, investi et complexe. Dans le cas de la compagnie *In Vivo*, il peut être une ressource, notamment en termes de sécurité de l'emploi, financière mais aussi émotionnelle et mentale, ainsi que de sociabilités professionnelles. Mais les modalités du travail d'interprétation comportent aussi des contraintes, notamment dans l'attente à l'investissement total envers la·le directeur·rice artistique de la compagnie. C'est le cas lorsque Flora propose un rassemblement davantage collectif autour de ses propres projets, alors que la plupart des interprètes n'y voient visiblement pas assez d'intérêt, car ils et elles se sont investis dans leurs propres projets entre-temps.

L'ascension consacrée de Flora montre que la période de pandémie et ses modalités ont aussi permis à des artistes déjà confirmé·es de convertir leurs ressources en capitaux grâce aux nouvelles aides étatiques pour les projets culturels et artistiques comme les projets de transformation et les bourses de recherche. Flora peut ainsi se

⁴¹ Ils seront davantage traités dans la section 7.3 et tout au long du chapitre 8.

positionner de plus en plus comme une actrice essentielle du champ sur l'arc lémanique. C'est aussi le cas d'Antoinette qui maintient son statut d'artiste consacrée grâce à un prix national qu'elle reçoit et qui la récompense pour l'ensemble de son travail ces dernières années. Les modalités du semi-confinement lui ont permis de développer des projets qui convenaient très bien à la situation sanitaire et ont été pour elle une opportunité extrêmement bien placée. Pour revenir à Flora, elle est à la fois chorégraphe consacrée et potentielle employeuse pour les danseur·ses interprètes. Possède-t-elle pour autant le «*pouvoir*» de créer, comme c'est l'avis de certain·es acteur·rices du champ ?

Le pouvoir de créer ?

Ce chapitre avait pour but de traiter des conditions et modalités d'exercice du travail des artistes. Nous avons surtout vu dans quelle mesure les enjeux relatifs à la conciliation de l'activité de direction de compagnie et celle d'interprétation redessinent le fonctionnement du marché du travail actuel. Celui-ci est structuré en grande partie par des éléments institutionnels tels que nous l'avons vu avec les subventions, d'ailleurs récemment déclinées en différents formats (principalement les bourses de recherche et projets de transformation). Plusieurs éléments auxquels ont été socialisé·es les artistes pendant la période de formation, en particulier celle de La Cirée, sont en interdépendance avec ceux du marché du travail. En effet, la volonté de déplacement des rapports hiérarchiques (entre élèves mais aussi entre élèves et enseignant·es) se retrouve dans le degré élevé d'informalité qui caractérise ensuite la majorité des relations entre créateur·rices et interprètes. De plus, les injonctions à une singularité qui se développerait personnellement et artistiquement à travers la pratique créatrice se traduisent ensuite dans le fonctionnement particulièrement individualiste des parcours professionnels (engagements par projet, sans appartenance contractuelle et durable dans le temps avec une compagnie ou une institution). C'est pourquoi les récentes remises en question du fonctionnement des compagnies selon la logique par projet de courte durée visent à améliorer les conditions de travail de l'ensemble des artistes. Pourtant, celles-ci se heurtent à un système déjà fortement ancré et dont beaucoup tirent des bénéfices – notamment la possibilité de continuer à pratiquer conjointement interprétation et direction. Le degré de légitimité des artistes conditionne fortement leurs conditions de travail, leur lien aux autres interprètes et directeur·rices de

compagnie ainsi que leur position alternant entre employeur·ses et employé·es.

Les conséquences de la pandémie de Covid sont multiples et complexes, comme le montre le cas d'étude de la compagnie In Vivo. Pour les artistes, la dépendance aux employeur·ses et aux subventions s'est accentuée. Les différences de positionnement se sont aussi amplifiées : les artistes installé·es ont conservé leur stabilité alors que les autres ont vécu des difficultés à construire leur réseau. C'est ce que tient à me faire remarquer un comédien émergent lorsque je présente les résultats du «projet Covid» avec la compagnie In Vivo en avril 2023 à une association faîtière de compagnies. En tant qu'artiste émergent, son réseau professionnel n'a pas eu l'occasion de se développer au moment où il en avait le plus besoin car sa sortie d'école correspond au moment de la pandémie. Au contraire, pour les installé·es, les prises de contact sont exprimées comme plus aisées car les programmateur·rices ont le temps et la disponibilité pour recevoir des sollicitations. En entretien, des artistes me parlent d'un sentiment d'aplanissement de la hiérarchie car «tout le monde est dans le même bateau», la situation de crise fait oublier les rapports et situations de domination. Il faut aussi ajouter que les moments de fermeture des théâtres au public non professionnel ont renforcé l'entre-soi professionnel et accentué le marché des biens symboliques : les pièces ne sont plus que des produits de marché (Chamboredon, 1986; Lahire, 2020) et le seul public (les programmateur·rices) est celui qui est là pour sélectionner.

Ces conditions et possibilités du travail créatif sont bien connues, par les professionnel·les, pour être grandement améliorables – d'où les efforts de transformations de ces dernières années. Même si le pouvoir que possèdent les artistes est limité et conditionné, une *illusio* se joue autour de celui-ci. Certaines personnes bien dotées et positionnées adhèrent en effet aux normes et valeurs du champ qui veulent que l'activité de création soit la plus enviable. Ces mêmes personnes revendiquent alors la lutte contre une représentation des artistes prétdument totalement soumis·es au bon vouloir des institutions et des programmateur·rices, en exprimant leur croyance dans le «pouvoir» que possèdent tout de même les créateur·rices (voire les interprètes). C'est le cas de Steve, qui estime que les artistes ont «*plus de pouvoir qu'elles et ils ne le pensent*», un discours assez similaire à celui de Jean. Celui-ci essaie, lors de la présentation de ses projets à des programmateur·rices, de se «*rappeler in fine que c'est nous qui avons le vrai pouvoir!* De

la même façon que dans le rapport commercial, ce sont les consommaterices qui ont le pouvoir, et pas les marchands». Bien que Steve soit à présent programmeur, il était auparavant metteur en scène. Jean, quant à lui, est un artiste consacré. Tous deux ont donc la possibilité de tenir un discours qui minimise la différence des conditions et modalités d'exercice du travail entre artistes et programmeur·rices. Dans cette perspective, la négociation est un exercice simple, voire rapide, car chacun·e connaît ses intérêts et ses marges de négociation. Mais d'autres programmeur·rices décrivent aussi les techniques employées pour agir sur la perception de leurs interlocuteur·rices, et ainsi modifier le rapport de force à leur avantage (Lizé *et al.*, 2011). Ces négociations entre programmeur·rices et artistes sont révélatrices des rapports entretenus entre ces deux groupes professionnels – rapports qui structurent fortement les conditions de travail des un·es et des autres.

6 Gestion des relations asymétriques

L'analyse des conditions et modalités de travail des programmateur·rices et des artistes a permis de traiter des problématiques rencontrées dans leur quotidien professionnel. Les (relativement) récentes évolutions du marché du travail (artistique) ont mené à la diffusion des outils de management et à l'esprit d'entrepreneuriat, qui touchent respectivement les programmateur·rices et les artistes – notamment selon leur place dans le champ professionnel actuel. Ce marché du travail artistique est en grande partie régi par les décisions des programmateur·rices qui ont la charge, nous l'avons vu, d'évaluer et de sélectionner des spectacles. Les enjeux autour des prix de vente des spectacles et de leur (non-)programmation, dont dépendent fortement les conditions matérielles de travail et de vie des artistes, participent à la cristallisation de tensions entre compagnies et théâtres (Rota, 2022: 43). Les relations entre programmateur·rices et artistes sont essentiellement composées de ce rapport à l'offre et la demande de spectacles, même si les politiques culturelles conditionnent aussi le processus de sélection et de valorisation.

Le but de ce chapitre est donc d'analyser les relations qui dessinent ce champ dans lequel les sociabilités professionnelles sont essentielles. Les interactions propres à ces relations sont caractérisées par une forte importance donnée aux affinités électives (Bourdieu et Saint-Martin, 1975). Ces interactions informelles, voire familières, ont pour

conséquence le déni des rapports de pouvoir présents entre ces deux groupes professionnels, ou au contraire leur forte revendication par certain·es artistes disposé·es à cela. C'est là une des fonctions sociales et professionnelles des affinités électives.

6.1 Liens et sociabilités

Quelle « famille » professionnelle ?

Je n'arrive pas à faire la part des choses entre ma vie privée et sociale, et ma vie professionnelle : c'est la même [chose], ça se mélange !

Comme nous le voyons avec cet extrait d'entretien d'artiste, certain·es professionnel·les accordent une importance immense à leur réseau d'interconnaissances au point d'en considérer les relations comme interdépendantes de leur espace personnel. Le travail artistique et culturel dépend effectivement des formes de sociabilités professionnelles. Les personnes qui y travaillent vivent les conséquences de la forte porosité de la frontière entre espace personnel et espace professionnel – comme nous l'avons évoqué dans les chapitres 2 et 5 pour les artistes en insertion. Cette porosité suppose que beaucoup de relations professionnelles dépendent surtout du contexte dans lequel elles existent. Elles peuvent comprendre différentes formes de sociabilités qui se travaillent comme « une série continue d'échanges où s'affirme et se réaffirme sans cesse la reconnaissance et qui suppose [...] une dépense constante de temps et d'efforts » (Bourdieu, 1980 : 3). Cette dépense de temps et d'efforts, autrement dit l'investissement social mis en œuvre pour instituer ou maintenir des relations professionnelles (*ibid.*), souligne bien à quel point la sociabilité fait partie intégrante du processus de socialisation et en particulier de la socialisation professionnelle.

Un réseau fait d'interdépendances

Diverses relations contractuelles traversent le milieu enquêté : les programmeur·rices programmement les spectacles des artistes ; les directeur·rices artistiques engagent des interprètes ; plusieurs interprètes travaillent ensemble dans des projets qui ne sont pas les leurs, etc. Par exemple, Rémy a programmé Lara, Antoinette, Gaspard, Vincent et Jean. De son côté, Antoinette a engagé Armand et Thibault, qui ont ainsi travaillé ensemble et forment également la compagnie Trade

avec Pierrot et Arya. La compagnie Trade a récemment inclus Marta pour leurs dernières créations, qui elle-même est programmée pour un solo par Marylène, etc.

Le fait de traiter des relations entre enquêté·es vise à visibiliser l'importance des liens entre les personnes du champ, et à quel point celui-ci est qualifiable d'entre-soi. L'imbrication des liens entre les enquêté·es montre bien comment ce milieu professionnel est traversé par des sociabilités qui définissent aussi les rapports contractuels. Ces rapports, qui s'inscrivent dans la durée, participent à une structuration de l'espace professionnel et social.

Un autre élément qui représente l'importance de l'interdépendance (Elias, 1991) de ces liens professionnels pour les parcours et les statuts des individus est le fait de mentionner, en entretien, des collègues, des employeur·ses ou des employé·es. Sur 13 entretiens dans lesquels j'ai pu relever des mentions de personnes du champ, Rémy est la personne la plus citée avec 9 sur 13 énonciateur·rices qui m'en ont parlé ou l'ont mentionné (6 artistes [A] et 3 programmateur·rices [P]). Viennent ensuite César, avec 7 énonciateur·rices (5 A et 2 P); Liliane avec 6 (4 A et 2 P); Norbert avec 4 (3 A et 1 P); Jean avec 3 (2 A et 1 A); Paul avec 3 (A) et enfin Antoinette avec 2 (1 A et 1 P). Cela montre une fois de plus l'importance de Rémy, César et Liliane comme figures clés de l'accès à la programmation reconnue et légitime pour les artistes de la scène contemporaine actuelle, mais aussi pour leurs collègues programmeur·rices qui les identifient comme telles. Souvent, les mentions de ces noms en entretien étaient liées à mes questions autour des relations entretenues avec les autres personnes du même espace professionnel. Les répondant·es utilisaient donc souvent des exemples pour illustrer leurs réponses. Dans les discours qui visaient à expliquer ces relations, se sont dégagées plusieurs catégories de liens, basées sur la considération de l'existence de deux espaces distincts: privé/personnel et professionnel. Selon le positionnement de chacun·e, les enjeux et leur revendication varient: il s'agit de montrer soit la fusion entre les deux espaces, soit la dissociation. La première option permet de montrer que l'on s'investit corps et âme professionnellement, alors que la seconde est une preuve de la pratique d'un certain professionnalisme, où aucune confusion n'est permise et où l'objectivité guiderait les choix (de programmation ou d'engagement, par exemple).

Granovetter (1973) définit la force d'un lien selon la combinaison des indicateurs que sont la quantité de temps, l'intensité émotionnelle,

l'intimité et les services rendus réciproquement. Ainsi, les différentes relations et formes de sociabilités peuvent être, pour lui, distinguées en deux catégories: d'une part les «liens forts» et d'autre part les «liens faibles» (Granovetter, 1973). Les liens faibles jouent le rôle de pont entre des groupes, permettant à un sens de l'entre-soi de se développer. Bien que ces termes permettent de comprendre une partie du fonctionnement du champ étudié, il est essentiel d'analyser encore plus finement la complexité des relations interpersonnelles dans cet espace. Grâce aux données récoltées, qui se caractérisent par leur caractère fin et répété, il m'est possible de spécifier ces liens et leur teneur au fur et à mesure des observations, de la restitution et de l'analyse.

Par exemple, l'utilisation du terme «famille» est ambivalente: il désigne parfois le réseau d'interconnaissances professionnelles dans le but de classer ces relations en tant que liens proches, personnels, faisant partie de l'espace privé – qui correspondent aux «liens forts» chez Granovetter. Ce processus d'identification et d'appartenance (Avanza et Laferté, 2005) doit être analysé sociologiquement: les identités sont un produit social et historique (*ibid.*). Il arrive aussi de parler de famille pour désigner des groupes d'artistes aux esthétiques similaires («*des familles d'artistes*», comme le dit Rémy), des «courants» selon Jean: «*César, par exemple, parle de "famille du Sens", mais moi j'entends "famille artistique", et je me reconnaîtrais dans ça, comme des espèces de courant. Mais ça reste professionnel.*»

Rappelons que Jean est un artiste consacré, en grande partie grâce à la place que lui fait régulièrement César dans sa programmation – Le Sens étant un des théâtres très dominants dans le champ. C'est un peu la même configuration que vit Jacqueline, une personnalité consacrée dans le champ et également programmée avec la compagnie de danse de son conjoint au Sens. Je l'interroge sur son activité de spectatrice et les lieux qu'elle fréquente dans ce but:

On [avec sa conjointe] va beaucoup au Sens quand même, comme voilà, une fois que tu es... Et puis, quand on est à l'étranger, quand on est en tournée, on essaie de voir les choses aussi, quand on fait partie de festivals... Et puis sinon, voilà, des fois, je vais voir d'anciens étudiants.

La suspension de phrase qui suit l'indication de Jacqueline «*une fois que tu es...*» sous-entend sûrement «*une fois que tu fais partie de la famille du Sens*». Le fait d'«en être» ou d'en «faire partie» désigne très bien le fonctionnement d'un entre-soi tel que celui formé par des artistes

régulièrement programmé·es dans un théâtre en particulier. Une telle régularité dans la programmation d'un même théâtre, surtout aussi dominant que Le Sens, est un signe puissant et assez évident qui permet de mesurer la consécration des artistes concerné·es. Ceci montre le lien entre l'étape d'avancement et la manière d'envisager son parcours et son statut. Prendre en compte ces considérations permet aussi de déterminer de quelle « famille » les professionnel·les font partie (comme la « famille » du théâtre du Sens, dans les cas de Jacqueline et de Jean). On voit donc comment plusieurs artistes peuvent être regroupé·es sous la programmation d'un lieu (et donc d'un·e programmeur·rice), et comment des interprètes peuvent être regroupé·es sous un·e employeur·eur (et donc une compagnie) : ces regroupements peuvent être synonymes de « familles ».

Modalités des liens proches : conjoint·es et ami·es

Pour les enquêté·es, le fait de mobiliser des qualificatifs qui désignent la force des relations professionnelles montre surtout que les relations et sociabilités doivent être constamment rentabilisées. Dans ce milieu professionnel, c'est avant tout le rapport fonctionnel à l'autre qui prime : par exemple, l'assiduité de Jacqueline et Jean à se rendre souvent à des spectacles, surtout dans le théâtre qui les accueille et les produit, montre bien l'activité sociale qui relève à la fois d'une pratique professionnelle et privée. Cette articulation entre des espaces et des temps parfois indissociés entre ces deux pôles est particulière et se retrouve dans les enjeux de temporalités concurrentes entre le travail de création et le travail administratif (chap. 5). En plus de vivre des espaces et des temps indissociés, il arrive très souvent, surtout pour les artistes, que les relations se vivent dans le cadre d'une mise en couple, par exemple. Les scripts relationnels comme la mise en couple ainsi que le choix du ou de la conjoint·e possèdent aussi une certaine systématique dans certains types ou profils de relations, par exemple celui de deux artistes en couple. C'est le cas de Pierrot et Alma, qui dansent parfois dans la même pièce, comme c'est aussi le cas de beaucoup de couples de danseur·ses et aussi d'autres artistes. L'activité professionnelle se vit alors à deux car « les relations amoureuses se vivent sur un mode parallèle, l'attention étant centrée sur le travail artistique » (Sorignet, 2012 : 219).

Ces éléments montrent bien un réseau d'interconnaissances restreint et étroit, dont découle une interdépendance forte entre les

espaces privés et professionnels. C'est le cas de Jean qui, nous l'avons évoqué à la section 2.2, travaille avec son conjoint puisque celui-ci est l'administrateur de sa compagnie. Je l'interroge sur ce fonctionnement un peu particulier, dont il dit retirer un immense bénéfice dans le cadre du travail :

Je dois dire que ça se passe de façon miraculeuse! [...] On est absolument complémentaires : [...] y a pas de frottement ou de malentendu sur qui fait quoi. [...] Comme nous on s'entend vraiment très très bien, le travail bénéficie de ça. [...] Je n'ai jamais réfléchi au fait que c'était mieux d'être aussi partenaires dans la vie ou pas, mais comme on est un couple assez fort, c'est dans ce cas-là une chance pour la compagnie d'avoir un noyau très solide et ça s'est toujours très bien géré avec nos collaborateurs et collaboratrices.

Le fait de travailler avec un·e conjoint·e est avantageux à plus d'un égard. Premièrement, cela permet de répartir les rôles et les tâches que souvent, en début de trajectoire, les artistes effectuent seul·es. Deuxièmement, cela permet d'acquérir la force symbolique et matérielle nécessaire à ces tâches et aux confrontations avec les programmeur·rices, sans que tout repose sur soi-même. Dans le cas de Jean et son conjoint, la «complémentarité» entre tâches artistiques et administratives et la «force» de leur couple semble une situation idéale. Mais dans un couple où les deux personnes effectuent le même travail, les effets de compétition et les rapports de force symboliques (Mauger, 1991) peuvent être marqués – comme pour Pierrot et Alma qui sont les deux danseur·ses et chorégraphes. Une autre configuration plutôt courante est celle des couples (surtout hétérosexuels) constitués d'un directeur de théâtre (souvent metteur en scène) et d'une comédienne, souvent plus jeune. Pour les femmes de l'âge de ces programmeur·rices (la quarantaine ou cinquantaine) et qui sont également insérées dans cet espace, elles ne disposent plus de leur «équivalent» (en matière d'âge) sur le marché des relations. De l'autre côté, les jeunes artistes se voient concurrencés dans ce marché des relations par des hommes plus âgés et qui détiennent un statut et une légitimité symbolique bien plus élevés. De plus, il arrive que ces artistes femmes aient ainsi accès à davantage de postes de travail que leurs homologues masculins.

Le choix du ou de la conjoint·e est donc un élément qui participe fortement à la réalité de l'entre-soi du milieu artistique et culturel. Sur

23 enquêté·es interrogé·es, 8 ont un·e conjoint·e artiste; 3 (dont Jean) sortent avec des personnes qui travaillent dans des institutions artistiques dans des tâches d'administration ou de direction; 2 sont en couple avec un·e doctorant·es. L'activité professionnelle des 10 autres est soit inconnue, soit elle se situe dans un autre espace professionnel. Anna est en couple avec un artiste, un metteur en scène avec qui elle collabore pour des projets communs. Les deux habitent à la fois en France et en Suisse – un schéma professionnel qui se retrouve pour plusieurs personnes ou couples binationaux :

En même temps, c'est très bien [...], on partage les mêmes choses, mais du coup, si on est un moment les deux à Paris dans un petit endroit, quand lui il bosse chez lui à faire des vidéos, ce n'est pas comme être avec une personne qui part tous les jours à son horaire de travail [...]. Maintenant, on est un peu plus habitués, ça va [...]. Oui ça fait vraiment des vies différentes, des métiers... c'est vraiment une façon de vivre...

Le rythme propre à la vie d'artiste, conditionné par les contrats par projets et par l'attente des subventions pour se salarier, a aussi des impacts sur la vie de couple. Celle-ci présente autant des avantages (la compréhension mutuelle, par exemple) que des inconvénients (la difficulté de faire accorder les calendriers). La·le conjoint·e n'est pas le seul indicateur d'une endogamie: comme mentionné plus haut, les relations d'amitié participent aussi à la construction du tissu social (Bidart, 2010 : 65). Les liens amicaux se forment surtout avec des personnes qui présentent les mêmes caractéristiques sociales: âge, sexe, niveau d'étude, état matrimonial, ou encore type de profession (Godechot, 1996 : 28). Pour les artistes, les liens tissés se caractérisent souvent par une intensité due à la force des expériences professionnelles, notamment celle de la scène et des temps de travail et de répétitions condensés. Plusieurs enquêté·es désignent des ami·es artistes, avec qui ils·elles ont collaboré au moins une fois comme marraine ou parrain pour leur enfant. Cette attache symbolique montre l'intensité, la proximité et le maintien des liens amicaux entre des personnes qui travaillent dans le même espace et avec le même cercle social. Alors que, pour les artistes, l'élargissement du cercle social professionnel rime avec une augmentation du nombre d'ami·es (c'est d'ailleurs le cas à partir de la période de formation, comme on l'a vu pour la compagnie Trade), les programmeur·rices vivent ces liens de façon assez différente.

Dissocier les espaces pour mieux les articuler

Perdre ses ami·es à cause du travail

Sylvia et Liliane, par exemple, expriment le fait d'avoir «perdu» des amitiés (avec des personnes en dehors du champ) depuis leur entrée dans ce milieu professionnel. Mais surtout, ces amitiés hors travail ne sont pas remplacées par de nouveaux liens avec les personnes qui partagent leur quotidien professionnel :

Au début [de mon poste de programmatrice], tu arrives plus à aller aux invitations de tes amis. Alors tu dis non une fois, deux fois... et après, on te propose plus. J'ai perdu plusieurs amitiés depuis. [Sylvia, notes d'observation table ronde, mars 2022]

On fait des métiers où les artistes, le public, ça nous remplit beaucoup affectivement. C'est un danger, on est beaucoup entre nous, la matière artistique elle est sensuelle, intellectuelle, on a l'impression de refaire le monde comme avec nos copains, les gens qui font notre tissu social et amical. On a du plaisir à être avec nos pair·es car on parle le même langage. Et avec les autres... on sait plus quoi se dire. On parle de notre travail parce que ça nous passionne, on se vautre dedans, ça nous réjouit. Moi, il y a beaucoup de relations amicales que j'ai négligées. [Liliane, notes d'observation table ronde, mars 2022]

[Mon] cercle d'amis et le réseau social, c'est le réseau des pros. Mes homologues et des artistes ont complètement pris le dessus sur mon réseau d'amis... Je garde quand même des amitiés fortes, mais que je n'ai pas le temps de cultiver. [Entretien Germaine, mai 2022]

Les termes «négliger» ou «perdre» sont mobilisés par Liliane et Sylvia pour parler des amitiés qu'elles n'ont pas pu entretenir faute de temps et d'énergie. C'est la même chose pour Germaine qui dit n'avoir «*pas le temps de cultiver*» ces amitiés situées en dehors de l'univers professionnel. Leur travail a pris le dessus sur ces relations qui ne présentent plus de rémunérations symboliques. Ici, la rentabilité sociale des amitiés non professionnelles n'est pas assez importante et a été dépassée par les liens avec leurs collègues et les artistes. Comme nous allons le voir, ceux-ci se trouvent être des liens faibles et leur rapportent finalement davantage de bénéfices – d'où la préférence des enquêté·es pour ces liens. Ce sont des interdépendances fonctionnelles (Elias, 1991) qui se créent, notamment entre les relations et la fonction sociale de ces relations : les affinités électives entre collègues se forment grâce au

caractère vocationnel de l'entre-soi. Ces affinités sont possibles grâce aux dispositions et aux ressources communes qui leur permettent de s'ajuster à ces liens et de les investir, simultanément à leur désinvestissement dans leurs relations non professionnelles.

Des collègues, rien que des collègues ?

Alors que l'enquête de Forsé sur les âges de sociabilité montre qu'en France, dans les années 1990, une personne « discute en moyenne avec dix-sept personnes différentes sur des sujets non professionnels durant une semaine » (Forsé, 1999: 21), les programmateur·rices de ma recherche ne semblent pas atteindre ce seuil. Leurs liens sociaux sont en grande majorité des liens professionnels qu'ils·elles ne qualifient pas d'amicaux. De leur côté, Marylène et Dominique dissocient également les liens amicaux – qui ne peuvent concerner que des personnes rencontrées en dehors du travail – et les liens professionnels. Marylène explique qu'elle préfère que ses ami·es (qui ne font pas partie du même milieu professionnel) soient dissocié·es de son activité professionnelle :

[Mon entourage d'amis] ils font totalement autre chose... D'ailleurs, je n'aime pas tellement quand ils viennent voir les spectacles [...] j'aime bien la séparation [...] quand je suis au travail, je suis au travail, et quand je suis avec mes amis... Je n'aime pas mélanger! [...] Après, j'ai quelques amies qui ont pris l'abonnement, qui sont intéressées [...], mais un peu par amitié aussi!

Marylène refuse clairement de faire entrer son réseau amical non professionnel dans son espace professionnel, ce qui amène à nier l'interdépendance existante entre les deux espaces. Il est intéressant de constater que c'est le processus inverse qui se produit avec ses parents, une relation caractérisée forcément par un lien fort : elle tient à ce que ses parents adhèrent à son activité professionnelle et les emmène aux spectacles. Cependant, cette situation se distingue de celle avec ses ami·es car son statut n'est pas le même lorsqu'elle propose à ses parents de venir : elle n'est pas encore programmatrice et a besoin qu'ils·elles adhèrent à son travail et considèrent celui-ci comme tel pour se sentir soutenue. Le rapport à son entourage ne présente donc pas les mêmes enjeux. Bien qu'en général, « aux âges intermédiaires, correspondant à la période d'activité, ce sont tout naturellement les collègues de travail qui ont le plus tendance à devenir des amis » (Forsé, 1999: 22). Marylène opère une double dissociation entre espace privé

et professionnel : ses collègues ne doivent pas non plus pénétrer dans son espace privé. Elle considère en effet que les autres programmeur·rices sont des « espèces de collègues » (associé·es à l'espace professionnel) et non des ami·es (associé·es à l'espace privé) :

Les autres personnes qui sont dans les directions, ce sont des espèces de « collègues » ! On fait le même travail, donc on échange sur les sujets qui nous sont communs, les problématiques, les questionnements... [...]. On se retrouve, les directions, et puis on a vraiment des sujets très transversaux, tout d'un coup des partages, des projets communs, et on parle un peu de ça... [...] Moi, je m'en fous un peu de savoir s'ils sont mariés, divorcés, avec des enfants... Alors, après, [...] tu connais un peu les choses [des gens], mais très en surface ! [Entretien Marylène]

[À] un moment donné, je vois une polarisation de mes relations sociales : d'un côté ma vie amoureuse, de l'autre côté ma vie professionnelle. [...] Avec les collègues, on a des relations de travail [...]. La plupart de mes relations professionnelles sont des relations bonnes, bienveillantes, agréables, qui sont très proches de relations amicales mais qui ne sont pas amicales [...]. Parfois, il y a des enjeux de collaboration et ça change la relation, mais généralement, c'est surtout sur échange de pratiques, accueil, ou échanges d'infos [...]. Je vois que j'ai des affinités avec certains et moins avec d'autres, mais c'est un milieu qui est quand même très agréable en fait à vivre ! [Entretien Germaine]

On voit ici une partie de la fonction des « affinités » que mentionne Germaine : il s'agit de constituer un entre-soi « agréable à vivre », c'est-à-dire dans lequel les individus peuvent jouir de leur ajustement aux normes interactionnelles. Tout comme Marylène et Germaine, Dominique fait le constat de réseaux amicaux différenciés entre ses ami·es de la sphère privée (les « copains ») et les collègues – ainsi que les artistes qu'il programme. L'éventuelle porosité entre espace privé et professionnel est selon lui indésirable :

En tout cas, ce ne sont pas les artistes qui sont [mes amis]... [...] à la fois j'ai beaucoup d'affection et d'attention [pour ces personnes]... Je distancie mon privé de cet endroit-là, peut-être de peur de ne pas savoir le gérer ! [...] Sur les loisirs, là, c'est vraiment l'endroit où le professionnel et le loisir se mélangent, je suis toujours curieux et désireux de voir [des spectacles]... Je suis quelqu'un qui aime être dans le théâtre, dans les salles... Donc à la fois c'est professionnel, mais c'est aussi pas que professionnel... Je ne vois pas que des spectacles que je dois programmer... [...] Je travaille avec mes « amis », mais je ne travaille pas avec mes « copains ».

La volonté de dissociation des espaces de Dominique l'amène à ne pas rendre trop poreuses les frontières des relations professionnelles et non professionnelles. Sa revendication est donc celle de la dissociation des espaces, qui prouverait une attitude « sérieuse », « professionnelle », où les relations interpersonnelles n'engendrent pas de conflit d'intérêts. Si cette dissociation des espaces professionnels et privés est revendiquée, c'est parce que les personnes estiment que ces relations y effectuent des fonctions différentes (Elias, 1991).

Même si une dissociation des espaces est opérée par des personnes que nous avons évoquées (Marylène, Germaine, Dominique et Liliane, mais aussi des artistes consacrés comme Jean ou Jacqueline), des affinités existent tout de même entre programmateur·rices. Il m'est d'ailleurs souvent arrivé d'être surprise qu'on m'évoque en entretien cette dissociation des espaces et des liens, plutôt que les affinités que j'avais observées. C'est pourquoi toutes ces considérations remettent en question les usages, par le sens commun, de l'amitié : les liens « amicaux » de ce champ servent surtout une logique intéressée⁴² (Bourdieu, 1984a), sans toutefois diminuer ou nier la valeur des émotions qui y sont alors ressenties. D'ailleurs, j'ai souvent observé des formes de proximité et d'entente entre les programmateur·rices, notamment lors des observations dans le cadre de mon stage.

Même les programmateur·rices ne considèrent pas leurs homologues comme des ami·es, une proximité peut être tout de même partagée. Cette manière d'interagir se caractérise par exemple par du contact physique, le fait de se partager des informations intimes ou encore celui de montrer ses émotions face à des informations émouvantes. Ces éléments pourraient représenter une proximité forte dans un autre contexte et un autre espace, mais ils constituent ici les codes d'interactions habituelles dans cet entre-soi, même entre personnes ne partageant « que » des liens faibles. Ces démonstrations de familiarité se rapportent fortement aux interactions habituelles entre artistes, notamment concernant le contact physique prolongé comme salutation ou marque d'affection (Sorignet, 2012 ; Christe, 2023).

⁴² L'intérêt étant, on le rappelle, « à la fois condition [...] et produit du fonctionnement du champ » (Bourdieu, 1984a: 24-25).

Redéfinir les espaces « privés » et « professionnels »

Les programmateur·rices sont donc plongé·es dans un entre-soi professionnel particulier: d'une part, aucun lien amical ne se forme vraiment. Mais, d'autre part, ils·elles ne trouvent pas de rémunération symbolique assez forte auprès de leurs amitiés non professionnelles. Après avoir enquêté en France en 1982 sur plus de 4700 personnes et leur réseau amical, Godechot (1996) estime en effet que « l'établissement et le maintien des relations amicales sont coûteux [...] en temps et disponibilité intellectuelle et culturelle » (*ibid.*: 12). Les modes de vie et d'amitié des programmateur·rices confirment cela. En effet, les réseaux ont besoin d'un « travail d'instauration et d'entretien [...] nécessaire pour produire et reproduire des liaisons durables et utiles » (Bourdieu, 1980: 2), alors que l'intensité de l'activité de programmateur·rices empêche en partie le maintien d'autres liens sociaux. Comme le montre Godechot: « plus on est inséré dans le monde du travail, moins on franchit les barrières sociales » (*ibid.*: 36).

L'articulation des espaces et des relations demande une gestion particulière, dont les personnes en position de pouvoir ont parfois peur. Dominique tient par exemple à dissocier ses relations privées et professionnelles « *de peur de ne pas savoir les gérer* », et Liliane a déjà vécu des « *relations d'amitié avec des artistes* » (qui « *restent dans le cadre du théâtre* ») qui ont « *cassé* » quand elle a « *dit "non" à un projet* ». Jean, quant à lui, se sent « *rassuré* » par la dissociation qu'il parvient à maintenir entre réseau professionnel et amical (malgré sa collaboration avec son conjoint). Cela lui permet de prétendre dépasser l'interdépendance des relations:

J'ai conscience que ça reste des relations de travail, y compris avec mes collaboratrices... ce n'est pas que je ne veuille pas mélanger, parce que parfois, ça se mélange par elles-mêmes, mais je n'ai jamais trop réfléchi à ça... Avant tout, je pense que ça me rassure aussi si j'arrive à maintenir dans mon esprit que c'est des relations de travail. [...] J'aime pas trop quand les affects se mélangent avec l'artistique [...]. On travaille toutes et tous ensemble pour cet objectif-là de l'artistique [...] après ça arrive que ça crée forcément des liens.

On peut faire l'hypothèse que le statut d'artiste consacré de Jean lui permet de tenir un discours avec statut d'employeur qui suppose aussi une responsabilité envers ses employé·es (« *collaboratrices* »).

Pour Norbert, d'environ quinze ans l'aîné de Jean, ce genre de distance reste appréciable mais il évoque la possibilité de transformation d'une relation professionnelle en amitié lorsqu'il s'agit d'une relation à long terme :

J'ai mis en scène une pièce dans laquelle il y a des gens qui sont des amis ! Que j'ai engagés, que je connaissais, qui étaient des amis avec qui on était proches, avec qui j'avais envie d'être dans le projet ! J'ai retrouvé ce que j'avais à l'époque avec les danseurs [qui travaillaient dans ma compagnie]. Ça peut arriver aussi qu'un danseur avec qui je travaille [...] devienne un ami à la longue.

Norbert raconte aussi qu'il a pu engager des personnes avec qui les liens amicaux sont préexistants au travail réalisé ensemble (la pièce qu'il met en scène), mais qu'il a sûrement rencontrées dans un cercle de sociabilités professionnelles. Antoinette, une artiste consacrée, affirme clairement un mélange entre ses sociabilités professionnelles et privées :

Mes collaborateurs et mes amis, c'est les mêmes ! Je n'arrive pas à faire la part des choses entre ma vie privée et sociale et ma vie professionnelle, c'est la même, ça se mélange ! [...] Après [le réseau personnel], c'est ma famille, mais sinon c'est principalement les gens avec qui je travaille c'est mes amis, et des gens avec qui j'ai travaillé avec qui je travaille plus sont restés des amis...

Plus loin au cours de l'entretien, Antoinette revendique une pratique très assidue de spectatrice («*je vais tout voir*⁴³!») – ce dont je m'aperçois en effet, car je la croise très régulièrement à des spectacles auxquels j'assiste aussi. Pour se rendre à tant d'événements, créer et maintenir ces liens amicaux avec ses «*collaborateurs*» (le même terme qu'utilise Jean en posture d'employeur pour désigner des employé·es), il lui faut posséder une certaine disponibilité.

Le fait d'assister à des spectacles est essentiel pour tous·tes les acteur·rices du champ, car ce sont des moments qui permettent de créer et de maintenir les sociabilités professionnelles, fondamentales pour la construction et le maintien de sa position dans le champ. Ceci a notamment pour conséquence de valider son appartenance à l'entre-soi. Ces sociabilités ont lieu en majorité durant des moments informels, qui ne sont pas toujours considérés comme des temps de travail – en particulier les spectacles – ou qui dépassent un temps de travail

⁴³ Une pratique étudiée au chapitre 4.

déterminé, comme le montre Lizé pour les intermédiaires : «entretenir ces relations sur une durée qui déborde largement le seul moment de la situation de prise d'information ou de sollicitation » (Lizé *et al.*, 2011).

Entretenir les liens professionnels

Des événements spécifiques, dont l'accès est réservé aux professionnel·les, sont régulièrement organisés et permettent un même mécanisme d'inclusion (des membres de l'entre-soi) et d'exclusion (des membres externes).

Alors que l'accès aux spectacles est très aisé en tant qu'enquêtrice (il suffit d'endosser le rôle de spectatrice: réserver et payer son billet, se rendre à l'heure au bon endroit), les événements professionnels réservés à l'entre-soi sont bien plus opaques. Il faut en premier lieu connaître leur existence, ce qui n'était pas mon cas (ou seulement de façon très floue) avant d'entrer en stage chez ASUS. Au cours de l'été 2020, Marylène m'avait par exemple évoqué en entretien ces «forums des programmeurs». C'est donc seulement au moment où mon statut de stagiaire dans une institution centrale dans l'espace professionnel me permet d'assister à ces événements que je prends connaissance de leur contenu et de leurs enjeux. Je peux alors assister à de telles rencontres, ayant acquis le statut d'une personne interne qui possède le passe-droit pour accéder à ces événements. C'est une manière pour les représentant·es des institutions de créer ou de maintenir des liens étroits, symboliques ou très concrets, entre ces dernières. Ce procédé permet aux personnes de circuler, de se rencontrer et d'entretenir les liens professionnels.

Ces circulations conduisent à la délimitation de l'entre-soi. Les événements auxquels j'ai pu participer ou assister sont les suivants :

- forums de rencontres: ils visent à discuter de problématiques actuelles et des nouveaux projets de l'association organisatrice (souvent une association professionnelle consacrée à une discipline précise, comme la danse ou le théâtre);
- salons d'artistes: les artistes y présentent des projets de création aux programmeur·rices qui «font leur marché»;
- soirées VIP: elles ont lieu par exemple avant la première d'un spectacle qui a gagné un prix et lors de laquelle sont invité·es des élu·es politiques;
- le festival d'Avignon: le rendez-vous incontestable des professionnel·les d'arts vivants, que ce soit dans le festival *in* ou *off*. C'est un

événement qui permet un important signal de validation de l'entre-soi pour les programmateur·rices, les artistes mais aussi les élus·es politiques suisses chargé·es de la culture.

Un autre événement un peu particulier, ouvert à un public lambda tout en détenant un sens et un enjeu spécifiques pour le public de l'entre-soi, est la première d'un spectacle. Les premières revêtent une importance symbolique et politique : symbolique, car c'est le moment où sera rendu public pour la première fois le travail de création de(s) l'artiste(s) en question ; politique, car il est obligatoire de jouer sa première dans le canton qui a octroyé des subventions à la création. Florent, chorégraphe d'une cinquantaine d'années que l'articulation entre parentalité et professionnalité empêche de continuer à se rendre à des spectacles, explique à quel point les premières sont des événements spécifiques :

Aller voir les premières, c'est aussi des moments sociaux et professionnels où tu interagis, tu revois [des gens], tu entretiens les relations... ça, ça a disparu, même si j'ai pas mal vu des spectacles avec mes enfants.

Pour les artistes, se rendre aux premières permet à la fois de se tenir informé·e de l'état artistique du champ mais aussi de créer et/ou de maintenir son réseau de sociabilités. C'est un événement qui participe à la démonstration de l'appartenance au champ, ainsi que de sa proximité avec les autres membres de l'entre-soi. Le fait de ne plus y assister peut rendre plus difficile la suite de son parcours et s'accompagner d'un fort ressentiment. Il faut préciser que, d'après mes observations, ce mécanisme de perte de chance au cours du parcours concerne surtout les artistes. En effet, les programmateur·rices qui sont parents continuent à se rendre aux premières, mais précisent par exemple ne pas rentrer trop tard.

Certain·es artistes se rendent aux premières afin d'entrer en contact avec le ou la directeur·rice du lieu dans lequel elle a lieu, sachant qu'il·elle sera forcément présent·e et qu'il peut être très difficile d'entrer en contact d'une autre façon. Flora explique qu'elle a procédé ainsi au début de son parcours de chorégraphe : « *Quand tu attends à une première [en sortant de la salle une fois le spectacle terminé], tu attends une personne [un·e programmateur·rice], tu t'incrustes [dans une conversation pour essayer de l'atteindre], il y a ce côté [gênant]...* » De façon générale, les programmateur·rices se rendent en priorité aux premières plutôt

qu'aux représentations suivantes. C'est donc la même chose pour les artistes. Il est parfois plus important pour les artistes de se rendre à ces événements pour saisir l'occasion d'entrer en contact avec la personne «qui compte» (Zaytseva, 2017: 120) que pour leur contenu artistique. Le fait de connaître des personnes sur place permet parfois d'accéder à ces «personnes qui comptent». S'il est socialement possible, accepté et acceptable de venir seul·e à des premières (ou à des spectacles en général), il est aussi essentiel de connaître d'autres personnes sur place pour pouvoir «intégrer un cercle [et] exister pleinement» (*ibid.*: 110). Ce sont surtout les artistes qui se retrouvent en groupe: il m'est arrivé de voir un·e programmateur·rice seul·e, dans un lieu qui n'est pas le sien, sans chercher le contact avec d'autres personnes.

Les programmateur·rices se rendent toujours aux premières des spectacles programmé·es dans leur propre lieu. Il est aussi important pour eux·elles de se rendre aux premières qui ont lieu dans d'autres endroits. Leur présence est alors une démonstration de l'intérêt porté à l'artiste programmé·e – à qui il arrive d'ailleurs d'envoyer expressément une invitation à des programmateur·rices pour cet événement. Flora raconte comment elle négocie la déception et le ressentiment dû à l'absence de certain·es programmateur·rices à ses premières: «*Les gens qui ne m'aiment pas, ils ne m'aiment pas et c'est OK! "Si tu n'as pas envie de venir à mes premières, tu ne viendras jamais à mes premières*», c'est OK!» Nous voyons bien dans cet extrait à quel point la présence d'un·e programmateur·rice lors d'une première est révélatrice de son intérêt, tout comme son absence marque un désintérêt – surtout en cas d'invitation de la part d'un·e artiste. Ce peut aussi, bien entendu, être le signe d'une simple indisponibilité. Mais faisons confiance aux années d'expérience de Flora pour savoir faire la différence entre une «simple» indisponibilité et l'absence répétée de programmateur·rices avec qui elle essaie d'entrer en contact et qui ne se montrent pas intéressé·es par son travail chorégraphique. Cela montre une fois de plus à quel point le pouvoir d'évaluation, de sélection et de valorisation des programmateur·rices sur les artistes est très fort et fait ressortir le caractère particulièrement compétitif de ce champ.

Les premières, ainsi que les autres représentations de spectacles, sont vues par les programmateur·rices comme des occasions de «prospector» (Liliane, notes d'observation, septembre 2021) et d'élargir leurs connaissances sur l'état actuel du champ esthétique. Ces occasions

sont potentiellement celles qui donneront lieu à des premiers contacts avec les artistes, une étape fondamentale dans la construction des relations entre artistes et programmateur·rices, autrement dit entre « personnel intermittent et personnel permanent » (Bense, 2007 : 22).

6.2 Quand les programmateur·rices vont chercher les artistes

À travers la dimension d'un entre-soi autonome dans lequel se confondent les espaces privés et professionnels (illusoirement disso-ciés) se dessine un marché du travail où une certaine représentation de la création artistique (d'une pièce ou d'une saison de théâtre) est partagée de façon assez uniforme, mais selon des ressources différencierées en fonction des acteur·rices. En effet, alors que les artistes dépendent fortement des décisions des programmateur·rices, ces dernier·ères sont plutôt dans des positions de pouvoir et de sélection, tel·les des *gatekeepers* (Lizé, 2016). En tant qu'intermédiaires, ils·elles sont chargé·es d'évaluer les artistes, leurs pièces et leur valeur artistique, et de mettre « pratiquement en relation, de façon prescriptive, l'offre et la demande » (Roueff, 2013 : 160). La gestion collective de ce marché artistique dépend des évaluations et sélections individuelles de chaque programmateur·rice.

Les relations entre programmateur·rices et artistes se situent toujours dans un contexte donné et dépendent de multiples facteurs. En effet, les conditions et modalités d'exercice du travail ainsi que le statut de légitimité de chacun·e déterminent en grande partie les paramètres de la relation. Les fortes sociabilités qui caractérisent le milieu artistique conditionnent ces relations et leur évolution, dont nous allons voir les différentes étapes, en premier lieu depuis le point de vue des programmateur·rices, puis depuis celui des artistes. Il faut préciser que durant toutes ces étapes, la relation est habillée « d'attitudes et de rhétoriques susceptibles de masquer l'objectif instrumental » (Lizé *et al.*, 2011) qui visent surtout à « entretenir ces relations sur une durée qui déborde largement le seul moment de la situation de prise d'information ou de sollicitation » (*ibid.*).

Pour Dutheil-Pessin et Ribac (2017 : 11), « la focale du travail de programmation n'est une relation à l'artiste que par le truchement du spectacle ». Au fil de mes observations, j'ai constaté qu'il s'agit encore

plus exactement, non pas d'un seul spectacle, mais que les programmateur·rices recherchent (ou disent rechercher) des collaborations à moyen terme, c'est-à-dire une relation avec les artistes programmé·es construite sur la durée – plutôt que sur un seul projet qui concentrerait toute la raison d'être de la relation. Nous avons vu l'exemple de Rémy (voir 3.3.1) qui explique vouloir «*trouver des artistes [qu'il a] envie d'accompagner pour plus qu'un projet [...], dont la démarche est à moyen terme*» et dont le «*positionnement sociétal*» l'intéresse. Le terme «accompagnement» est régulièrement utilisé par les programmateur·rices pour désigner l'entretien des relations avec les artistes. Il désigne la logique d'investissement et l'appareillage sélectif qui se trouvent derrière ces pratiques, comme ce peut être le cas dans le travail de la chasse de tête (Gautié *et al.*, 2005), les éditeurs (Dubois, 1986) ou des curateurs (Heinich et Pollack, 1989), qui interprètent cette relation comme une forme de «suivi» et «d'accompagnement» des artistes. Dans cette section, nous allons voir comment les programmateur·rices se lient aux artistes qu'ils·elles programmment, considérant que cette relation est le cœur du processus de programmation. Du point de vue des programmateur·rices, je me penche sur les étapes suivantes: la prospection, la décision de sélection, l'entretien d'embauche, l'engagement contractuel, la programmation unique et/ou plurielle. Ces étapes et les termes indigènes qui y sont couramment associés se retrouvent dans le tableau 3.

Tableau 3 Catégorisations indigènes désignant les étapes relationnelles avec les artistes.

1. Prospection	2. Décision de sélection	3. L'entretien d'embauche
«Suivre»	«Envie»	«Se rencontrer»
«Avoir dans le radar»	«Désir»	«Dialoguer»
	«Assumer ses choix»	«Échanger»
4. L'engagement contractuel	5. Programmer un·e artiste une fois	6. (Intention de) programmer un·e artiste plusieurs fois
«Aboutir à quelque chose»	«Collaborer»	«Accompagner»
«Déboucher sur quelque chose»	«Travailler ensemble»	«Soutenir»

Les termes mobilisés se trouvent une fois de plus dans le registre langagier des affinités électives et comportent une fonction sociale et professionnelle forte. L'importance du langage est toujours aussi prégnante et témoigne de l'efficacité d'un tel discours rituel (Bourdieu, 1975b).

L'envie comme déclenchement ?

Deux options constituent la première étape de la relation des programmateur·rices aux artistes: soit c'est la·le programmateur·rice qui «découvre» un·e artiste (dans le sens qu'il·elle apprend son existence), soit c'est l'artiste qui contacte le·la programmateur·rice avant que ce ou cette dernier·ère ne l'ait découvert·e. Dans les entretiens, les programmateur·rices m'ont fait comprendre que leur connaissance du champ est normalement suffisante pour que la deuxième option n'arrive que très rarement. La très bonne connaissance de l'espace professionnel actuel est signifiée par des expressions comme «*avoir les artistes dans le radar*» (Entretien Steve). Grâce à leurs stratégies de prospection, les programmateur·rices savent déjà situer un·e artiste qui les contacte. Cela signifie aussi que le processus d'évaluation (en tant que pouvoir et compétence relative à l'activité de programmation, voir chap. 4) a déjà pu avoir lieu et confirme le statut de spectateur·rices professionnel·les des programmateur·rices (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 22-23) qui «vont tout voir». Alors que l'activité de spectateur·rice assidu·e est une possibilité de revendiquer la dimension artistique de la programmation, elle est aussi une déclinaison des effets de cette pratique professionnelle et participe à un acte de magie sociale (Roueff, 2013) qui permet de s'autolégitimer. Sylvia perçoit en effet son activité de spectatrice assidue comme une stratégie importante de prospection :

Une partie du travail c'est d'aller voir des choses tout le temps, ici ou ailleurs, pour suivre ce qui se passe, pour suivre des artistes qu'on connaît déjà, ou en découvrir des nouveaux.

Mais pour aller tout voir, il faut se déplacer : la mobilité est un élément indispensable au style de vie des programmateur·rices. Sans que celle-ci couvre une aire géographique particulièrement élargie, le fait de se rendre entre trois et cinq soirs par semaine (c'est la moyenne que m'ont donnée les programmateur·rices interrogé·es) à des spectacles peut constituer une preuve de fatigue et d'épuisement. Cela démontre le caractère sacrificiel (et donc vocationnel) de l'activité de

programmateur·rice et permet l'acquisition d'une légitimité dans son professionnalisme. Ce caractère sacrificiel présente une forte analogie avec le style de vie artiste (chap. 7). La légitimité professionnelle témoigne de la construction, par cet espace et ces individus, de critères d'évaluation internes étant donné qu'il n'existe pas d'instance de certification pour l'évaluation des programmateur·rices, excepté les formations continues dont nous avons parlé aux chapitres 1 et 3.

Le fait de posséder une connaissance élargie du champ, tant symboliquement que géographiquement, leur confère un statut d'expert·e et les légitime dans leur pouvoir de sélection et d'évaluation. Pour acquérir ce savoir panoramique, il faut aussi se renseigner sur les programmations des autres lieux et festivals ou encore parler avec ses homologues (autant dans les discussions informelles que les temps consacrés à ces discussions professionnelles, comme les événements de rencontres évoquées plus haut). Le fait de « *suivre ce qui se passe* » signifie maintenir et actualiser cette connaissance. Plus précisément, « *suivre des artistes qu'on connaît déjà* » est une pratique extrêmement courante et revendiquée par d'autres programmateur·rices que Stéphanie. Elle est censée permettre à une « *envie* » d'émerger enfin chez eux·elles et de donner l'impulsion de la proposition de programmation d'un spectacle.

Suivre, sans s'engager

Ce suivi peut commencer dès la période de formation, car les pièces de sorties d'école sont de réels marchés aux spectacles potentiellement programmables, comme le montrent les extraits d'observations ou d'entretiens suivants :

Quand je vois ces étudiants 8 fois par an, pendant les 8 fois par an que je vois, tu repères les personnalités qui sont émergentes quand même...! [Entretien Dominique]

Il y a aussi des artistes que je repère à l'école de théâtre... [...] J'ai été jury de diplôme, ou en tout cas, je vais toujours voir ces travaux de sortie, il y a aussi des artistes qu'on repère à ce moment-là! [Entretien Liliane]

Les programmateur·rices sont extrêmement lié·es aux écoles locales et régionales. Au-delà de leur présence aux représentations, certain·es y enseignent, comme Dominique, et d'autres sont membres des jurys des travaux de sortie, comme Stéphanie et Liliane. Au fur et à mesure de leur parcours scolaire, les élèves apprennent à connaître leur nom et

leur statut, se rendent de plus en plus dans les lieux qui correspondent à leurs ambitions de programmation. Les spectacles de toute une volée sont aussi programmés directement dans ces lieux lors de leur tournée nationale et internationale de fin de formation. Le spectacle de sortie de la filière de mise en scène et scénographie est un événement que ses élèves redoutent particulièrement, car beaucoup de programmeur·rices y assistent. Aurélie, une élève de ce cursus, me raconte par exemple qu'il existe la rumeur que « *César va voir tous les spectacles de sortie puis en choisit un* ».

J'assiste aux spectacles de sortie de l'été 2021, j'aperçois César dans la file devant une des salles et remarque un étudiant qui l'aborde en lui tendant la main. En lui serrant la main, je l'entends se présenter et lui demander s'il reste pour le spectacle d'après – qui est sûrement le sien.
[Notes d'observation, août 2021]

Il existe aussi des mises en scène de la rencontre entre programmeur·rices et artistes. C'est le cas lors de présentation de saison (ou d'un spectacle en particulier) auprès d'un public – plus ou moins professionnel :

J'assiste à un événement pour la première d'un spectacle qui a gagné un prix. Des discours ont lieu, notamment de la part de Louise, une programmatrice qui a programmé la pièce en question, narrant comment et quand elle a rencontré le metteur en scène Dylan : « *À l'époque, j'ai donc suivi ses pièces... Et en prenant la direction du Théâtre XX, en tant que théâtre d'accueil, j'ai proposé un accueil à Dylan pour son prochain projet. [...] Quand il m'a dit qu'il voulait faire une adaptation de XX, j'ai essayé de l'en dissuader et de proposer autre chose, mais ça n'a évidemment pas marché [rire]. J'ai fini par me laisser convaincre, j'avoue avoir eu un peu peur.* » Tout le long, j'observe Dylan qui sourit de façon assez crispée lorsque Louise déclenche les rires, puis redevient très sérieux et visiblement assez tendu.
[Notes d'observation, septembre 2021]

Une soirée est organisée pour la première d'un spectacle à La Parka. Avant la représentation, Germaine prend la parole et explique vouloir nous raconter « *comment elle a découvert ce spectacle* ». Elle nous parle donc de la première fois où elle l'a vu, et ce qu'elle en a pensé : « *Il y a une sorte de pulsion, d'énergie de vie qui transparaît la pièce, qui moi, m'a complètement bluffée le jour où je l'ai vue. [...] Il y a ce texte qui est absolument incroyable. [...] C'est très réussi, avec beaucoup d'efforts techniques, qui normalement ne se voient pas, et une économie de mots... voilà.* »
[Notes d'observation, janvier 2023]

Premièrement, Germaine met en récit son pouvoir d'évaluation en verbalisant son avis sur la pièce. Ensuite, son pouvoir de sélection est incarné par le fait qu'elle se présente devant son public en tant que programmatrice et représente ainsi l'entité qui a choisi de programmer ce spectacle. Enfin, son pouvoir de valorisation est acté grâce au récit de sa propre évaluation du spectacle auprès du public.

Le premier extrait est également révélateur d'une mise en scène qui sert à déplacer le pouvoir de la programmatrice en présentant la «rencontre» avec l'artiste de façon enchantée. Le stress que je perçois chez Dylan, qui se trouve au milieu d'intermédiaires puissant·es (programmateur·rices et élue·s politiques), est une émotion structurante et récurrente dans les rapports entre artistes et programmateur·rices. Dans cette situation, la pièce de Dylan s'apprête à être jouée pour la première fois devant des personnes importantes dans le champ et la description romantique que Louise fait de lui montre bien les enjeux de légitimité qui le traversent alors.

De plus, on voit dans le discours de Louise la façon dont la gestion de la relation se poursuit après la rencontre et l'engagement. Cette étape est caractérisée par une tentative de contrôle sur la relation, étape que nous allons à présent décortiquer.

Garder le contrôle de la relation

Il est connu dans le milieu enquêté que la venue des programmateur·rices à des spectacles signifie forcément une évaluation de leur part, ainsi qu'une potentielle prospection. Les artistes qui en ont les dispositions et les ressources viennent alors se présenter à eux·elles, mais ce n'est pas toujours au goût des programmateur·rices, qui préfèrent éviter ce genre d'interactions où ils·elles sont sollicité·es. C'est le cas de Steve, qui généralement ne confirme pas sa présence auprès des artistes dont il va voir le spectacle. Il est toutefois important de s'y rendre pour acquérir la connaissance de son contenu et mener un «suivi» régulier de l'actualité artistique :

J'essaie de ne pas m'annoncer quand je vais voir les spectacles, ça me permet d'aller les voir et c'est tout à fait possible de rester ensuite boire un verre et de dire «Ah en fait j'étais là!»... et si je sens que ça le fait moins [=que ça ne m'a pas trop plu], ça me laisse la possibilité de repartir sans nourrir un faux espoir...

Ne «pas nourrir les espoirs» des artistes en demande est essentiel pour les programmateur·rices. C'est le principe du «suivi» de l'actualité

artistique sans engagement à programmer (tous·tes) celles·ceux qui la construisent, tout en conservant le pouvoir de la découverte d'artistes encore en insertion ou en émergence. Le suivi sans l'engagement instaure une temporalité dans la relation et reflète le rapport de pouvoir entre programmateur·rices et artistes : c'est la·le programmateur·rice qui détient le curseur de cette temporalité. Le temps et le pouvoir sont ainsi fortement corrélés (Bourdieu, 1997).

Cette temporalité consiste à réceptionner les réactions des pair·es afin d'évaluer leurs avis et goûts, qui comptera beaucoup dans la sélection ou non du spectacle. Rémy me donne l'exemple d'un cas concerné par ce procédé :

[Rémy:] *Ça m'arrive quand même relativement souvent de laisser les Villaines faire un essai... Par exemple là en début de saison, on a eu [nom d'une metteuse en scène] qui a fait une pièce fabuleuse qui va avoir un grand succès, ça c'est sûr... Je l'ai rencontrée y a une année et demie, on s'est vu·es... Elle m'a expliqué le projet... et les Villaines étaient dessus, donc j'ai dit : « Bah c'est très bien, elle va faire aux Villaines, on va voir ce que ça donne, si ça intéresse, et puis... »*

[Enquêteuse :] *C'est elle qui vous avait sollicité ?*

[Rémy:] *Oui...*

Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de «découvrir» des talents mais de les «dénicher», c'est-à-dire d'avoir trouvé un élément encore méconnu de ses autres collègues dénicheur·ses grâce à un processus de recherche active – et non pas grâce à une simple acceptation du projet déposé par un·e artiste, sans aucun suivi. La relation ne peut donc se construire que grâce à un suivi de la part du ou de la programmateur·rice : il est indispensable que ce soit la personne à la programmation qui en maîtrise les paramètres, qui décide quand le suivi débute et quand il peut mener à un début de relation. Les programmateur·rices apprennent ainsi à évaluer les bénéfices d'une rencontre ou d'un contact avec leurs interlocuteur·rices : la prudence est de mise, car il faut éviter toute relation qui ne mènera pas à une collaboration, au risque de voir le rapport de pouvoir se matérialiser trop fortement. En effet, l'établissement d'une relation entre programmateur·rice et artiste vise à instaurer une (future) collaboration. Dans le cas contraire, la déception est forcément très importante pour l'artiste : une relation sans promesse de collaboration est ce que Steve nomme un «*faux espoir*». Liliane explique aussi que le fait de développer un contact avec un·e

artiste signifie qu'elle compte la-le programmer (ce procédé est désigné par l'expression « suivre ») :

Si j'auditionne, si je prends du temps avec un artiste, il y a de fortes chances que ça aboutisse sur une collaboration. [...] Je trouve très difficile d'entrer dans un projet au travers de discussion, sans pour autant le suivre après... [Entretien Liliane]

Le discours est similaire chez Marylène :

Il y a trop de sollicitations, il y a trop de choses, je n'ai pas le temps de voir, de rencontrer, de discuter, de donner la qualité à tout le monde! Donc, du coup, j'évite de rencontrer des artistes si je n'ai pas vu le travail, parce que du coup, je n'ai pas grand-chose à dire... [Entretien Marylène]

Ces mécanismes de (pré)sélection témoignent en fait des dispositions des programmateur·rices à reconnaître ce qui constituerait le « talent » (Mauger, 2013; Schotté, 2013; Menger, 2018) chez les artistes, c'est-à-dire un capital culturel ajusté au champ des arts vivants contemporains – autant socialement qu'esthétiquement. Dans le cas où un·e programmateur·rice estime qu'un engagement auprès d'un·e artiste peut débuter et dans le but de programmer un projet de spectacle (une création) ou un spectacle existant (accueillir un spectacle), il faut « convaincre » (son équipe puis son public). Dominique l'explique ainsi :

[À] un moment donné, il y a une sorte de jonction qui fait que tu as envie, et le projet est désirable et tu peux t'approprier une partie puisque tu vas devoir motiver tout le monde au choix que tu as fait... Sur un projet d'accueil, c'est plus simple parce que tu l'as vu. [...] Tu dois avoir la conviction que ton choix c'est le meilleur parce que tu dois convaincre tous les gens qui vont travailler autour de ce projet, et demain, convaincre le public, et demain, convaincre les subventionneurs, et demain, convaincre les gens du bon choix que tu as fait, du bon sens de ce que tu as programmé...

Il faut s'arrêter ici sur la notion de « jonction » que mobilise Dominique. Celle-ci suppose la correspondance entre son propre « désir » et le potentiel de désirabilité du projet de spectacle. Dominique présente son désir comme une émotion essentialisée, située hors des contraintes sociales : la correspondance entre celui-ci et les conditions qui rendent un (projet de) spectacle « désirable » relève ainsi d'un acte de magie sociale (Roueff, 2013). Le pouvoir d'évaluation

ainsi que celui de sélection disparaissent dans l'explication de ce processus où les émotions seules sont motrices de la décision. Nous avons vu que diverses contraintes sont habituellement évoquées par les programmateur·rices concernant la sélection des spectacles (budget, calendrier, moyens techniques, etc.), alors qu'ici elles n'apparaissent pas. Ensuite, revendiquer le besoin de « *convaincre* » d'autres intermédiaires (son équipe) et le public (comme récepteur ultime du travail artistique) représente une mission qui vise à faire adhérer les pair·es à son « bon goût » (autrement dit, son « *bon sens* »). Finalement, le discours de Dominique autour de sa possibilité d'« *appropriation* » du projet se rapporte à la captation du bien commun qu'est la création : un élément et un travail valorisés et (par les intermédiaires et les artistes) et placée au sommet de la hiérarchie symbolique des activités liées au travail artistique (la technique ou l'administratif se trouvent par exemple en dessous de la création) (Bense, 2007: 21). Le fait de s'identifier comme participant·e à la chaîne de coopération (Becker, 1988) de la création des spectacles permet aux programmateur·rices de se penser comme faisant partie de la « communauté théâtrale » (Proust, 2003).

Dans les cas où les programmateur·rices décident de sélectionner un projet ou spectacle – ou l'envisagent fortement –, une « rencontre » a lieu.

Se « rencontrer » : prise de contact et programmation-embauche

Une première rencontre a lieu dans son appartement parisien, huit heures de conversation comme un adoubement, raconte la metteuse en scène [Article de presse lémanique, janvier 2023⁴⁴].

La façon de se rencontrer (Gautié *et al.*, 2005) est fondamentale pour les rapports professionnels dans ce champ car les affinités électives s'y jouent de façon prégnante. La « rencontre » d'un·e programmateur·rice avec un·e artiste est un moment qui pourrait s'apparenter à un entretien d'embauche : la·le programmateur·rice propose à un·e artiste de se « rencontrer » afin de prendre connaissance de son projet ou de son

⁴⁴ Ce passage de l'article raconte la programmation-embauche (comme je la nomme) d'une comédienne par une metteuse en scène, qui ne font pas partie de mes enquêté·es et dont je ne mentionne pas l'identité.

spectacle, c'est-à-dire de passer un moment à «*dialoguer*», ou plutôt à interroger l'artiste sur plusieurs aspects.

Entre prospection et prise de contact

Si cet entretien d'embauche donne lieu à un engagement de l'artiste par la-le programmateur·rice à travers le procédé de programmation de son spectacle, je parle de «programmation-embauche».

J'ai dit [à une artiste qui la sollicitait depuis longtemps et dont le travail lui semble «intéressant»]: «Je viens voir la performance et puis ensuite, avant que tu partes, on essaie de se rencontrer!»... [...] Quand je la rencontre, je ne demande pas simplement: «C'est quoi ce projet?», je pose aussi des questions plus concrètes, avec ses collaborateurs, le budget de sa coproduction, avec qui elle est en lien; le type de résidence, de recherche, quels types d'invitations elle peut projeter dans la région... [...] On a une espèce de dialogue sur ses sources, ses inspirations... [Entretien Marylène]

Lorsque l'artiste n'a pas encore été programmé·e dans le lieu ou festival sollicité, le schéma classique est le suivant: «aller voir» pour «découvrir», sélectionner et évaluer, puis entrer en relation («échanger», «*dialoguer*»). Un premier contact de la part de l'artiste a souvent eu lieu afin d'inviter les programmateur·rices: il se mêle à la prospection de ces dernier·ères et on ne sait plus très bien où a commencé le processus et qui en est à l'initiative – une sorte de devinette de l'oeuf ou la poule. C'est ce que décrit Marylène: le fait qu'un·e artiste contacte un·e programmateur·rice doit absolument se combiner avec un acte de prospection du côté de ce ou cette dernier·ère, afin qu'il·elle maîtrise l'évaluation – et que celle-ci ne soit pas guidée par l'artiste. Il est indispensable que la-le programmateur·rice ait évalué le travail de l'artiste en amont du moment de la rencontre, afin de pouvoir lui communiquer sa décision quant à une volonté ou non de programmation. Parallèlement à cela, l'artiste a pour tâche de convaincre la-le programmateur·rice de l'intérêt de programmer son spectacle.

Ce mélange entre prospection des programmateur·rices et prise de contact de la part des artistes est le schéma le plus courant et permet cette prudence dans l'engagement de la part des programmateur·rices. C'est un suivi sans un engagement, qui peut donner lieu à ce qui s'apparente à un entretien d'embauche – même s'il est présenté sous la forme d'un échange par les programmateur·rices. Steve reste assez flou sur le contenu de ce moment, expliquant que «ça se fait ensemble», «ça»

représentant la décision de collaboration, une formalisation contractuelle de l'engagement. Les termes « *aboutir* » ou « *déboucher* » sont aussi utilisés (notamment par Marylène et Germaine).

Ce genre de discours sur la « rencontre » symbolique (et non la rencontre-embauche) fait partie du système des affinités électives dans lequel les interactions ont un poids important dans la prise de décision d'engagement contractuel. Elle est même la « spécificité d'un univers professionnel où le registre des affinités électives (est très souvent) formulé à travers la thématique de (cette) rencontre tant dans le discours des employeurs que des candidats » (Sorignet, 2004b: 65). C'est aussi pour les programmateur·rices l'occasion de mobiliser un langage qui vise à nier les rapports de pouvoir ayant lieu dans ce cadre de l'engagement contractuel. Ces interactions impliquent en effet des affects, des façons de se comporter qui peuvent être ancrées dans le registre du désintéressement (Bourdieu, 2022). La manifestation d'un tel désintéressement témoigne de l'existence, en parallèle, de rétributions symboliques qu'en retirent les programmateur·rices.

Les propositions des artistes sont extrêmement nombreuses : plus nombreuses que les places de programmation à attribuer, et trop nombreuses selon les programmateur·rices pour qu'ils·elles puissent répondre à toutes.

Les non-réponses : un refus déguisé ?

Le fait de ne pas répondre aux propositions et sollicitations des artistes est un procédé très connu dans cet espace professionnel. Beaucoup d'enquêté·es m'ont fait part de leur surcharge de travail pour justifier leurs non-réponses récurrentes, à l'instar de Marylène :

Les programmateurs, ils ont dû vous dire à quel point on était submergés de mails et de téléphone, et que c'est même parfois impossible de répondre à tout le monde... ça nous prendrait... toute la journée ! C'est terrifiant parce que ça veut dire qu'on dit tellement plus souvent « non » que « oui » ! [...] On doit assumer les choix, là...

Cette revendication de la responsabilité était exprimée également par Liliane et Dominique, des programmateur·rices de la même génération que Marylène qui disent adhérer aux modalités de leur poste de direction et au système managérial dans lequel il s'insère. De son côté, Liliane exprime une tentative plus importante de réponses

rigoureuses, surtout quand il s'agit de communiquer un refus catégorique à des artistes qu'elle est certaine de ne jamais programmer :

J'essaie [de répondre]... Alors des fois, ce ne sont que 2 lignes en disant, «Désolée»... [...] On sent que certaines personnes nous écrivent, mais comme elles ont écrit à 50 autres structures... Ce sont des diffuseurs, des agents, donc en principe, je dis «Non, vous ne correspondez pas à notre ligne esthétique»... Certains artistes où je suis sûre qu'on va jamais travailler ensemble, [...] très rapidement, je leur dis que je ne suis pas du tout intéressée sur une collaboration⁴⁵ [...]. Je les libère tout de suite, je ne les fais jamais attendre [...]. Surtout ne pas leur dire «Ah, je t'aurais bien pris mais j'ai plus de place dans l'agenda» [...]. C'est clair qu'on doit aussi dire «non» à beaucoup de projets pour des questions de nombre, de volume ! Nous, on fait à peu près 25 projets par saison, on ne peut pas en faire 50 !

Les contraintes de disponibilité et de places de programmation (exprimées comme le «*nombre*» et le «*volume*») sont mobilisées par Liliane pour expliquer la sélection qui s'opère ainsi que son caractère drastique. Quant à Steve, il évoque l'impossibilité temporelle de répondre à toutes ses communications :

J'ai maintenant beaucoup plus d'admiration pour les directions contre lesquelles je pestais parfois... Je sais aujourd'hui pourquoi un directeur ne répond pas à ses e-mails, je comprends et je compatis, je ne réponds plus à tous les mails : ce n'est humainement pas possible !

Ce rapport à la surcharge de travail comme une possibilité de contourner les sollicitations constitue une réelle stratégie d'évitement de la part des programmateur·rices, qui ont également la charge de plusieurs autres tâches relatives à leur poste de direction. La revendication de cette surcharge rejoint la dimension sacrificielle – et donc vocationnelle – du travail de programmateur·rices. Elle s'ajoute au capital non certifié et fait partie de l'évaluation par les pair·es.

Dominique, pour sa part, mentionne l'évitement verbal comme stratégie interactionnelle pour ne pas communiquer sa mauvaise évaluation d'un spectacle à un·e artiste :

Les programmateur·rices, on génère beaucoup de rapports déceptifs avec les gens ! Parce qu'un jour tu leur dis «non»... [...] Des fois, si tu peux faire de l'évitement... Un évitement consenti... Je discutais ce matin avec un artiste, je suis

⁴⁵ Voir tableau 7 pour les termes «*collaboration*» et «*travailler ensemble*» qui reviennent encore une fois.

venu voir son spectacle... il ne m'a posé aucune question sur ce que j'ai vu! Et je ne lui ai rien dit de ce que j'ai pensé... Et ce sont des règles super tacites... Il ne demande pas : tu ne dis pas!

L'utilisation des termes «*dire "non"*» apparaît ici une fois de plus pour mentionner la communication d'un refus de programmation. Cette action est la plus violente symboliquement de programmateur·rice à artiste: il est alors impossible de nier les rapports de pouvoir des premier·ères sur les seconds lors de cette matérialisation de la non-sélection. Cette situation de non-sélection peut générer un fort ressentiment de la part des artistes qui vivent alors l'impact direct du pouvoir des programmateur·rices. Mais la situation de sélection est vécue très différemment si l'issue est positive pour l'artiste et que son spectacle est programmé. L'engagement est alors contractualisé et les étapes de la relation peuvent perdurer dans le cadre de cette programmation du spectacle.

Ces prochaines étapes de la relation sont souvent désignées par le terme «*accompagnement*». Elles sont possibles grâce aux affinités électives, dont la fonction est de revendiquer une relation évolutive dans le temps et dénuée de rapports de pouvoir.

«Accompagner» les artistes : une fidélité dans l'engagement ?

Ce n'est pas un pouvoir qu'on a de choisir, c'est une responsabilité qu'on a d'accompagner [Steve].

Une fois que les étapes de prospection, de décision, de l'entretien d'embauche et de l'engagement contractuel sont franchies, il s'agit de programmer les artistes en question. Cette programmation est un acte symbolique fort et une étape qui permet à la relation de se poursuivre. D'un côté, le rapport de travail est toujours vu dans une représentation horizontale, plutôt que verticale et hiérarchique où se jouerait alors une dépendance économique et professionnelle. De l'autre côté, il existe une évolution dans ces relations professionnelles liées aux étapes: de l'*informel* à l'*engagement contractuel* et *institutionnalisé*. Dans le discours des programmateur·rices, le lien horizontal suit lui aussi une évolution: il passe d'un travail dit «*collaboratif*» à un rapport qualifié d'«*accompagnement*» ou de «*soutien*». Le pouvoir des programmateur·rices ne se rapporte plus à l'évaluation, à la sélection ou

à la valorisation. Il se mesure à présent à la possibilité de captation de la création comme un bien commun enviable et de se montrer lié-e à celle-ci, voire indispensable à sa réalisation. Frappée de remarquer la récurrence, en entretien, du terme «accompagnement» par les programmateur·rices, je les questionne sur sa définition. Pour Dominique, l'accompagnement se définit donc ainsi :

C'est important de programmer des artistes essentiellement que j'ai vus ou que j'ai eu l'occasion de voir... [...] Avoir un regard bienveillant, à la fois suivre, à la fois absorber [le contenu artistique]... [...] Le fait de les avoir vus avant, tu as l'occasion aussi d'avoir l'espace de dialoguer avec lui ailleurs... [...] Moi je ne suis pas un programmateur qui suit dans l'ombre ! J'aime les voir, les recevoir, j'aime assumer les spectacles que je vois... Même s'ils sont ratés ! Ça, c'est accompagner, je crois. [...] C'est ça, la difficulté d'être programmateur, c'est d'avoir un potentiel de fidélité et un potentiel d'infidélité... Je suis, j'accompagne, mais tu dois passer ailleurs après...

L'accompagnement que revendique Dominique, autrement dit le fait d'avoir programmé au moins une fois un·e artiste, s'apparente à une sorte de garantie du contenu programmé. Dominique revendique, à travers le terme «assumer», le fait de se montrer garant de ce contenu une fois le spectacle montré au public, car l'évaluation de l'artiste et du spectacle continue – au moins à des fins de diffusion. Pour Stéphanie, l'accompagnement est plus qu'une garantie du contenu artistique : il s'agit de sortir celui-ci de l'ombre dans laquelle il se trouve et de le rendre accessible au public. Cette mission qui incombe donc à Stéphanie en tant que programmatrice est indissociable de sa propre position de garante et responsable des artistes et de leur travail. Cela lui permet d'endosser une posture charismatique grâce à l'installation d'un rapport d'allégeance (Kalinowski, 2009 : 34) de l'artiste envers elle :

[Le but est de] mettre tout en œuvre pour que les œuvres existent, pour que les projets puissent se réaliser, et non pas les empêcher, les contraindre, et les mettre dans des cases [...]. Il faut tout faire pour que l'œuvre existe ! Et comment être dans le dialogue pour la comprendre et la rendre possible !

[...] En tout cas pas «programmateur» [pour définir son métier] ! Parce qu'on fait tout sauf de la programmation ! [...] Il y a ce terme qui n'est pas des plus beaux, mais cette notion de «curater», de «curateur»... qui me semble un peu plus proche en tout cas de notre façon de travailler ! Après, c'est de la direction

artistique... [...] cette position d'être à côté de l'artiste [...] Avec beaucoup d'artistes, j'ai l'impression qu'on chemine ensemble, que c'est cet accompagnement qui est la chose la plus forte dans le type de dynamique, de relation qu'il y a, entre l'artiste et moi... [...] Développer [le travail] des fois ensemble, être dans un dialogue avec nous, pour déployer le projet... Évidemment, ils ont une idée, il y a une ligne, mais après... Surtout pour tout ce qui est du in situ! Ce sont des projets qui se construisent, qui se co-créent avec un territoire, avec ses habitants, avec ses spécificités... [...] une bonne partie de mon travail, c'est ça! C'est d'être avec [les artistes], faire les repérages, suivre l'évolution du travail [...]. Parfois je fais des feedbacks, des retours.

La spécialité du festival que Stéphanie programme est d'organiser des spectacles qui ont lieu en plein air, dans la ville ou dans la région de la situation géographique du festival qu'elle dirige – et pas seulement dans des salles de spectacles. À travers son refus de l'utilisation du terme «*programmation*» pour décrire son activité professionnelle, et la préférence de «*curatelle*» et «*direction artistique*», il est possible de relever l'enchante ment qui caractérise les propos de Stéphanie quant aux fonctions de création et de programmation. La première est à ses yeux très enviable, alors que la seconde est trop révélatrice des mécanismes d'évaluation et de sélection, synonyme du pouvoir qu'elle possède et qui l'éloigne de l'idéal de l'activité créative. Le terme «*accompagnement*» est alors un bon compromis pour parler de sa relation aux artistes.

Les relations entre programmateur·rices et artistes peuvent donc évoluer d'un rapport informel vers un rapport formel, jusqu'à arriver à un engagement contractuel qui est la programmation. Pendant mes six mois de stage et les temps suivants, j'ai pu observer une partie de l'évolution d'une relation qu'entretient Nadine avec une artiste, en particulier ce moment où l'accompagnement se matérialise en engagement/programmation et évolue sur quelques années.

Nadine et Zoé : «pousser» et s'identifier

Il est intéressant de voir, à travers le cas de deux artistes que Nadine repère puis programme, la façon dont l'évolution des relations avec les artistes est fortement dépendante du pouvoir que possèdent les programmateur·rices et dans quelle mesure il est important de revendiquer la dimension des affinités électives pour justifier la sélection effectuée.

La première relation dont j'observe l'évolution est celle que Nadine tisse avec une comédienne sortie de La Cirée, Zoé. J'entends Nadine parler de Zoé lors d'une discussion entre programmateur·rices. Nadine s'exprime alors sur une pièce de deux jeunes danseur·ses sorti·es de La Cirée. L'avis global de Nadine sur ces artistes est le suivant: «*Ce sont deux personnes à suivre, [...] ce sont des jeunes gentils que tu as envie de défendre. Zoé est une jeune française qui a des parents ouvriers [...] moi, j'es-saie de la pousser*» (Notes d'observation, avril 2021). Plusieurs termes indigènes sont à relever dans ce discours: d'une part, le terme «*gen-tils*» (qui relève du registre des affinités électives); d'autre part, le trio «*suivre*», «*défendre*» et «*pousser*». Ces trois derniers termes indiquent, comme nous l'avons déjà vu, que le «*suivi*» est lié à l'indispensable connaissance du milieu de la part des programmateur·rices – afin de sélectionner les artistes et leurs spectacles au moment opportun. Mais la volonté affirmée de Nadine de «*défendre*» et de «*pousser*» Zoé et son binôme relève spécifiquement de leur position d'artistes en insertion. Revendiquer le fait de devoir «*défendre*» un·e artiste (auprès de collè-gues par exemple) est lié au processus d'accompagnement et signifie celui de la «*prise de risque*». En plus du registre des affinités électives qui composent ce registre de langage, une forme de maternalisme est aussi présente dans l'évaluation que Nadine fait de ces artistes. L'usage qu'elle fait de la connaissance de l'origine sociale de Zoé lui permet notamment de se rendre importante auprès de celle-ci et de son collègue en tant qu'artistes précaires. Ce mécanisme est courant dans les interactions avec les programmateur·rices, qui fonctionnent en inter-dépendance avec le processus de découverte des «*talents*», ainsi que la posture charismatique des programmateur·rices (Kalinowski, 2009).

Par son discours, Nadine affirme son évaluation positive du contenu artistique créé par ces deux personnes, activant ainsi son pouvoir de valorisation et justifiant la potentielle prise de risque qu'elle prendrait si elle les sélectionnait. La combinaison de ces trois pouvoirs d'évalua-tion, de valorisation et de sélection⁴⁶ est complétée par un processus d'identification que Nadine opère par rapport à Zoé. En effet, durant les mois suivants j'assiste à plusieurs discussions (avec différ-ent·es interlocuteur·rices, dont des programmateur·rices) où Nadine explique ressentir une certaine proximité avec Zoé. Deux éléments lui

⁴⁶ Nous avons vu au chapitre 4 que ceux-ci forment ensemble les pouvoirs principaux conférés aux programmateur·rices.

permettent de s'identifier partiellement à cette dernière : le style de vie relationnel et les origines sociales. Premièrement, lorsque Nadine revient sur la pièce de Zoé et son collègue, elle explique que plusieurs programmateur·rices et elle-même se sont reconnu·es dans les récits de rencontres amoureuses et sexuelles. Elle s'enthousiasme donc sur le fait que c'est un sujet dont l'intérêt est transversal aux générations, puisque Zoé et son collègue se sont inspiré·es d'expériences vécues. Le fait de s'identifier au style de vie relationnel de jeunes artistes n'est pas anodin pour Nadine : cela lui permet de revendiquer sa proximité avec eux·elles, tout en niant une partie de son pouvoir de sélection.

Deuxièmement, Nadine exprime un rapprochement entre les origines sociales de Zoé et les siennes. Nadine se réfère souvent au solo de sortie d'école de Zoé, dans lequel celle-ci parle de son rapport à «la campagne» comme un environnement représentant le milieu ouvrier et rural – et donc populaire. Nadine exprime alors sa compréhension du rapport à la campagne que vit Zoé : «*Je connais ce truc où à la fois, tu l'aimes et la détestes, la campagne, tu as envie de te barrer et en même temps tu y reviens.*» Pour les programmateur·rices, il est important de s'identifier à des éléments que vivent les artistes afin de se rapprocher de l'activité créatrice – car c'est la pratique la plus valorisée symboliquement dans le champ. En l'occurrence, des origines campagnardes et ouvrières sont particulièrement enviables dans cette fraction de classe où ces professions détiennent à la fois une image de classe populaire et représentent aussi des valeurs comme la proximité à «la nature». Pour Nadine, «défendre» et «pousser» Zoé, tout en exprimant sa proximité avec son style de vie et ses origines, lui permet de se placer en découverteuse et accompagnatrice de talent.

L'année suivante, en été 2022, je découvre que Zoé est programmée avec ce même solo dans le Panel, confirmant son engagement contrac-tuel avec Nadine. Le «*suivi*», la «*défense*» et le fait de «*pousser*» Zoé tel que l'exprimait Nadine au printemps 2021 se matérialisent donc dans cette programmation un an plus tard. On voit donc ici un cas de suivi avec engagement, où la relation est obligée de commencer par des interactions informelles pour arriver à un engagement formel. Ces interactions informelles sont caractérisées par des affinités électives et se poursuivent tout au long de l'engagement. La mobilisation du terme «*gentils*» par Nadine lors de sa présentation de la pièce de Zoé et son collègue comédien est à cet égard très révélatrice. En effet, Nadine

m'explique un jour qu'un des critères de sélection des artistes est pour elle la personnalité de ceux-celles-ci :

C'est important que les gens que je programme et avec qui je travaille soient gentils [...], parce que passer un mois intense au festival avec une équipe, tu ne tiens pas sans des personnes avec qui tu t'entends bien. [Notes d'observation, juillet 2021]

L'affirmation des affinités professionnelles comme garanties des bonnes conditions de travail est aussi pour Nadine l'occasion de relever l'intensité et la particularité du rythme qui est celui du festival du Panel. La proximité vécue pendant les cinq semaines d'activité du Panel au festival est en effet très similaire à celle que peut vivre une compagnie en création ou en tournée. Bien que Nadine soit programmatrice, elle tient à relever ces deux éléments qui se rapprochent du style de vie artiste : rythme professionnel intense (le premier élément) qui crée une proximité encore plus forte que l'affinité de départ (le deuxième élément). C'est le même processus que l'identification de Nadine aux origines sociales et au style de vie conjugal de Zoé.

Une autre relation intéressante et révélatrice de l'asymétrie entre programmateur·rices et artistes (et des rapports de pouvoir que celle-ci peut engendrer) est celle de Florent et Dominique. Elle se caractérise par un arrêt progressif de la programmation du premier par le second.

Dominique et Florent : la fin d'un accompagnement

Dominique et Florent sont à peu près de la même génération et travaillent dans la même grande ville lémanique. En novembre 2020, lors de l'entretien avec Dominique, celui-ci nous parle de Florent pour illustrer ses propres cas de refus de projets d'artistes :

Je le [Florent] trouve fatigué, dans le sens où il a une position d'artiste dans un milieu qui ne se discute pas, mais une difficulté à faire sa place... à faire ses pièces... une difficulté à être avec moi... à nous convaincre... Avec des compositions où ce n'est pas trop compliqué de dire « non »... Mais qui sont des décisions conséquentes pour son travail et pour sa reconnaissance aujourd'hui!

Nous avons vu que les membres de la commission d'ASUS qualifient Florent d'«*un artiste comme ça*». Cette affirmation de la légitimité de Florent et de son statut d'artiste consacré correspond à ce que Dominique appelle ici «*une position d'artiste dans un milieu qui ne se*

discute pas». Malgré le niveau de consécration de Florent, on voit ici la violence de l'évaluation du programmateur qui peut en tout temps retirer sa valorisation et donc sa sélection d'un·e artiste. L'utilisation du mot «*fatigué*» révèle la position très légitime de Dominique dans le champ : elle signifie qu'il connaît cet espace depuis des dizaines d'années et porte un jugement sur le parcours global de Florent. «*Fatigué*» est utilisé pour comparer les anciens projets de Florent avec ceux qu'il réalise actuellement, estimant que ces derniers possèdent une valeur moindre que les premiers. Dominique mentionne aussi la concurrence que Florent rencontre face aux nouvelles esthétiques et générations d'artistes. Cette dimension compétitive témoigne de l'importance de l'innovation esthétique en tant que catégorie maîtrisée par les programmateur·rices. Elle se joue à la fois dans la concurrence entre artistes, mais aussi entre intermédiaires.

Pour Florent, les effets de sa perte de légitimité (dont découle une certaine décrédibilisation) en tant qu'artiste se font ressentir dans les rapports avec les programmateur·rices en tant qu'employeur·ses. Dans l'entretien que je réalise avec lui quelques mois plus tard, je lui demande de me citer des relations entretenues avec des programmateur·rices. Arrivé au moment du récit de sa relation avec Dominique, Florent m'explique son relatif désarroi et le sentiment d'être incompris de Dominique quant à sa progressive non-sélection :

Une année, comme d'habitude avec Dominique, j'ai dit « voilà ma proposition » [envoyée par mail pour un festival], et ils ne m'ont pas répondu... donc je suis allé demander, et ils m'ont dit « Ah, mais tu n'as pas été sélectionné », et là, j'étais genre : « Mais vous n'avez pas dit »...

[...]

On a proposé deux choses, mais Dominique n'a pas voulu [...] on a pu le voir, donc c'était bien, c'était un peu dur comme réponse, un peu critique, mais c'est quand même une réponse... [...] Tu restes avec un dernier mot, mais au moins le dernier mot, ce n'est pas « Désolé, mais non ». C'est mieux, et quelque part plus respectueux.

[...]

Dominique [...]... on s'est connus quand il avait accueilli XX [grand chorégraphe pour qui travaillait Florent]... Il y a toujours eu un truc où c'était possible de se parler informellement, après, on n'était pas potes à boire des coups non plus, il y avait toujours ce truc d'être programmateur et artiste potentiellement programmé... [...] On a encore du plaisir à se voir, mais c'est moins cool que quand il était au Lieu...

La perte du lien informel (« *c'était possible de se parler informellement* »; « *c'est moins cool que quand il était au Lieu* ») est révélatrice de l'éloignement symbolique et effectif de Dominique dans son accompagnement de l'artiste qu'est Florent, que ce dernier ressent fortement. Nous avons vu que les relations sont caractérisées par l'évolution d'un lien informel vers un lien formel (l'engagement contractuel/la programmation). Ici, nous constatons qu'une des suites possibles de ce lien formel est son progressif étiolement, qui revient ainsi à l'état d'un lien informel avec de nouvelles modalités. L'artiste doit en effet continuellement renouveler sa légitimité auprès des programmateur·rices: on le voit dans le discours de Dominique qui parle d'ailleurs de la « *difficulté [de Florent] à convaincre [les programmateur·rices]* »; son statut d'artiste consacré ne le protège pas de ce renouvellement. Le pouvoir d'évaluation de Dominique transparaît dans la « *réponse critique* » qu'il donne à Florent et que celui-ci transforme en « *dernier mot respectueux* » tel un mécanisme de détournement de la violence symbolique présente dans le jugement de goût exprimé par Dominique et son refus de la sélection du projet de Florent⁴⁷. Lorsque l'engagement/programmation est perdu, le lien formel l'est simultanément aussi: on le voit avec la relation de Dominique et Florent, qui s'étiole au fur et à mesure des années et parallèlement à sa perte de statut. Il faut donc revenir à une affinité informelle afin de s'insérer à nouveau dans le cycle « *vertueux* » (pourrait-on dire) des affinités électives.

Dans la section 6.2, nous avons vu comment évoluent un grand nombre des relations professionnelles entre artistes et programmateur·rices, majoritairement du point de vue de ces dernier·ères. Dans les discours, c'est surtout la revendication de mécanismes niant les rapports de pouvoir qui est présente. C'est le cas du « *suivi* », qui permet aux programmateur·rices de conserver leur pouvoir de sélection sans s'engager contractuellement avec l'artiste en le programmant, ou encore « *l'accompagnement* » qui vise un engagement contractuel souvent à court terme et/ou en début de trajectoire. Les affinités électives comportent une dimension fondamentale dans la construction de ces étapes relationnelles.

La sous-section suivante présente la construction des relations entre programmateur·rices et artistes du point de vue des artistes. Les

⁴⁷ Une tentative de retournement de la violence symbolique similaire à celle analysée dans le cas de Juliette et son refus de soutien par les membres de la commission d'ASUS (chap. 4).

différences de vécus et de discours autour de ces relations dépendent des stratégies mobilisées, de la possibilité de mettre à exécution les savoir-faire attendus, ainsi que de l'importance du positionnement social et symbolique dans le champ (à travers le degré de légitimité notamment).

6.3 Quand les artistes vont chercher les programmateur·rices

Étant donné que les programmateur·rices et les artistes font partie de deux groupes professionnels distincts, les enjeux relatifs à la programmation définissent en grande partie les relations entre eux·elles. Les positions de pouvoir de chacun·e et les conditions du marché du travail – dont l'instabilité de l'emploi des artistes fait partie – dessinent également les rapports sociaux des individus. Il est essentiel de considérer ces enjeux en distinguant les discours et modalités de travail des deux groupes.

C'est pourquoi nous nous penchons à présent sur la perspective des artistes en (recherche de) relation avec les programmateur·rices, dans le but de voir leurs spectacles programmés. Nous avions notamment évoqué le cas de la compagnie Trade comme révélateur du phénomène de la gestion des relations de pouvoir d'artistes à programmateur·rices. Deux étapes majeures se dégagent de ce parcours d'une compagnie en émergence qui accumule les signaux de légitimité. Tout d'abord, il y a la résistance aux normes de séduction et de vente de soi auprès des programmateur·rices, qui passe par l'expression de son désaccord face à ce système. Une adhésion se met ensuite tout de même en place. Mais celle-ci est surtout effective et non symbolique ou morale, car il est important de continuer à affirmer une posture révoltée pour confirmer sa place d'artiste dominé·e et ne pas passer du côté des dominant·es. Il est obligatoire de jouer le jeu de ces interactions pour se faire une place et accumuler les ressources légitimantes.

La prise de contact

Du côté des artistes, la première étape de la construction de la relation avec les programmateur·rices est celle de la prise de contact. Cette étape est souvent peu claire et il est parfois difficile de comprendre quand et comment s'est déroulé le premier contact. En interrogeant les

enquêté·es sur cet aspect, c'est encore une fois la connaissance de l'espace par les programmateur·rices qui ressort comme élément essentiel. Il faut absolument que les artistes soient identifié·es par la·le récepteur·rice de la prise de contact pour que celle-ci attire son attention. Cette identification peut correspondre, par exemple, à une affiliation institutionnelle ou à celle d'une compagnie (ou d'un·e artiste) reconnue.

Pour Jacqueline, une artiste consacrée et très légitime dans le champ, la prise de contact effectuée dans le but précis de faire programmer son spectacle doit obligatoirement passer par une interaction « *en face* » :

C'est du face-à-face : tu ne fais rien via Internet. [...] Tu peux bien envoyer des choses : tant que tu n'as pas eu les gens en face de toi, que tu n'as pas vraiment échangé, parlé d'un projet, il n'y a pas grand-chose qui se fait, en fait !

On retrouve chez Jacqueline la notion de l'*«échange»*, qui se rapporte au « dialogue » prôné par les programmateur·rices concernant la rencontre avec les artistes (une rencontre qui correspond, nous l'avons vu, à un entretien d'embauche), niant une fois de plus l'asymétrie qui se joue dans ces interactions. Le discours de Jacqueline est à rapporter à sa position d'artiste consacrée et disposée à lisser cette asymétrie qu'elle vit à présent de façon moindre, comparé à des artistes en insertion ou émergence. Ce discours alimente aussi la croyance dans la valeur de son œuvre et empêche de déconstruire le rapport à son propre travail.

Lara a bien compris cette norme interactionnelle qui prône la discussion orale plutôt que l'envoi de dossier écrit. Elle dit préférer « prendre un café » avec les programmateur·rices pour discuter de son projet, mais cela lui demande de « *se sentir dans un mood un peu conquérant pour faire ce genre de truc* ». En effet, l'interaction avec des personnes qui ont le pouvoir de légitimer ou non leur travail peut être particulièrement violente symboliquement. Les émotions ressenties lors de ces interactions peuvent structurer celles-ci : le risque de ne pas être disponible émotionnellement pour la mise en place d'affinités électives avec la·le programmateur·rice est alors plus grand. Un véritable travail émotionnel⁴⁸ a alors lieu entre les participant·es de l'interaction.

⁴⁸ Défini par Hoschild comme « la gestion des sentiments qui aide à créer un faciès et un langage corporel public observable » (Hochschild cité par Hoffman, 2007: 325).

En revanche, une fois que la prise de contact est établie, les affinités électives permettent d'investir la présentation de soi et le discours qui entoure le contenu artistique.

«Savoir parler» de son projet : compétences relationnelles et rhétoriques

La présentation d'un travail artistique à un·e programmateur·rice est une interaction qui nécessite plusieurs ressources de la part de l'artiste : des capacités administratives et gestionnaires, une forte aisance sociale ainsi que des dispositions à la logique entrepreneuriale (chap. 5). C'est ce que décrit André :

La partie la plus dure, je pense, à laquelle c'est le plus dur de se former aussi, c'est la « vente » en fait ! [...] Considérer que tu as quelque chose à vendre et qu'il faut convaincre l'autre personne de l'acheter ! [...] Il peut y avoir une part d'artistique, mais ça passe par la persuasion, par l'art oratoire... par la séduction en fait ! Trouver les bons mots pour parler de son projet, pas raconter n'importe quoi... Savoir parler de son projet, c'est hyper difficile ! C'est un truc très dur : déjà, savoir ce qu'on veut, ce qu'on veut au plateau, mais devoir parler de ce qu'on a voulu et de ce qu'on montre... [...] Je serais bien loin de dire que je sais comment vendre un spectacle ! [Rire.]

Les capacités rhétoriques dont parle André («convaincre», «la persuasion», «la séduction») sont constamment considérées comme les plus dures et désagréables à mettre en place: un véritable sale boulot (Hughes, 2010). Mais au vu du fonctionnement du système des arts vivants contemporains romands, la situation de demande et de dépendance est celle qui caractérise les artistes. Le positionnement et degré de légitimité des artistes joue d'ailleurs un grand rôle dans la revendication de la difficulté à «vendre son projet». Cette difficulté à présenter son projet renvoie à la figure de l'artiste «génie» en tant que catégorie spécifique (Schotté, 2013: 149) et fait partie d'un jeu interactionnel avec les programmateur·rices. Des artistes en insertion ou en émergence comme André ou encore Anna revendentiquent leur incapacité ou leur méconnaissance des stratégies à mobiliser lors d'une présentation de projet :

Je déteste faire de la diffusion... J'ai vraiment du mal... [...] Après je me dis qu'il faut le faire. [...] Je n'ai pas de technique [d'approche des programmateur·rices], il faudrait que j'en aie une... [...] C'est un peu [la sensation que] tout d'un coup, il y a l'instant où je pourrais y aller, et il faut que je me lance pour

y aller... Ou alors, après, il parle à quelqu'un que tu connais, du coup, tu vas dire en même temps bonjour... Mais je t'avoue je suis pas la meilleure pour ce genre de trucs! [Rire.]

Pour ces deux artistes, l'expression d'une difficulté à exposer son travail s'ajoute à celle d'être à l'aise dans l'interaction de la vente du projet. Nous l'avons vu avec l'extrait de Jacqueline, le discours des artistes plus consacrés rejoints celui des programmateur·rices concernant la dimension horizontale qui caractériserait les interactions autour de la vente du spectacle. Lors de ces «*échanges*», c'est la recherche d'un espace commun de discussion et de compréhension sur des thématiques quasi existentielles qui rapprocherait programmateur·rices et artistes. Ces propos se retrouvent dans ceux des programmateur·rices, confirmant la position très légitime et consacrée de Jacqueline. Premièrement, l'évocation d'une «*philosophie commune*» et du partage de «*tout un monde*» comme bases de discussion entre programmateur·rices et artistes rejoints le discours de Rémy lorsqu'il dit vouloir connaître le «*positionnement sociétal*» des artistes qui sont en demande de programmation. De plus, le fait de demander à l'artiste de présenter «*les projets à venir*» rejoints notamment le récit de Marylène concernant une artiste à qui elle «*ne demande pas seulement [de lui raconter] ce projet*» lors de leur rencontre/entretien. Cette question, apparemment récurrente dans les rencontres/entretiens, se rapporte à une sorte de test de projection au moyen terme, plutôt paradoxale lorsqu'on sait que le fonctionnement des spectacles suit une logique de financement par projet. Cela permet au·à la programmateur·rice de se projeter dans une éventuelle future collaboration à moyen terme (par exemple en proposant à l'artiste de rester associé·e à la structure), mais également de tester le professionnalisme de l'artiste en s'assurant de sa volonté de rester dans le jeu et dans le champ.

Les savoir-faire relationnels nécessaires lors de la prise de contact et de la rencontre/entretien sont souvent niés par les artistes confirmés ou consacrés. C'est plutôt le fait de se savoir identifié·e par les programmateur·rices qui est mis en avant, comme dans le cas de Jacqueline, mais aussi d'Antoinette :

Ce qui rend la chose plus facile pour moi c'est le fait que je connais les gens maintenant, donc j'ai un réseau... Appeler ou faire un mail à quelqu'un que je connais, c'est moins difficile... Mais franchement, c'est le travail qui se vend, ce n'est pas moi, ce n'est pas un diffuseur qui va vendre rien du tout! Un diffuseur,

il va communiquer, il va raconter ce qui se passe, il va faire une recherche de quel lieu va potentiellement être intéressé par tel spectacle... Mais c'est le travail qui se vend.

Antoinette considère ici le spectacle comme une œuvre artistique qui détient en soi le potentiel de conviction de sa programmation, en minimisant les compétences d'aisance sociale et de communication (d'elle-même et de son diffuseur) ainsi que son propre statut d'artiste consacrée dans le champ. Ce mécanisme participe aussi au déni des rapports de pouvoir avec les programmateur·rices, mécanisme courant chez les artistes consacré·es. Cela confirme d'ailleurs ce statut: le fait de porter un discours qui a pour conséquence d'aplanir ces rapports de pouvoir montre le sentiment de légitimité qu'implique sa position d'artiste consacré·e. C'est aussi le cas pour Jean qui, malgré l'expression d'une position «*inconfortable*» et «*très désagréable*» face aux programmateur·rices, revendique surtout le fait que «*toutes et tous serions censé·es travailler pour l'Art, qui devrait être le premier endroit sur le piédestal*». Bien qu'il ait «*la boule au bide en abordant les gens*», il me raconte essayer de se rappeler que «*in fine, c'est nous [les artistes] qui avons le vrai pouvoir!*». Il faut aussi mentionner que lors de l'entretien où sont énoncés ces propos, Jean ne s'étale pas sur la thématique des rapports avec les programmateur·rices, au contraire d'autres artistes moins consacrés comme Lara et Vincent. Ces artistes ont davantage axé leur propos sur les refus essuyés : ce sont ceux-ci que nous allons voir à présent, car ils constituent une grande partie des interactions entre artistes et programmateur·rices. Ces refus conduisent à l'expression d'un certain ressentiment envers les programmateur·rices de la part des artistes, selon leurs dispositions et positions dans le champ.

«*Moi, j'ai un problème avec les programmateurs*» :
refus et non-réponses

Le fait de traiter des «programmatrices et programmateurs qui ne répondent pas» (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017: 64-65) nous a permis d'analyser précédemment ce paradoxe entre la «mission publique» (*ibid.*) qu'ils-elles ont le sentiment de remplir et cette habitude professionnelle de ne pas investir de temps dans la communication avec des artistes sollicitant·es – au risque de ne plus avoir de temps pour effectuer les autres tâches. Cette difficulté de communication est aussi

relevée dans l'étude Rota⁴⁹ (2022 : 42). Pour les artistes, ces pratiques de refus et de non-réponses font l'objet de réceptions distinctes en fonction de deux paramètres principaux. Premièrement, la position dans laquelle ils·elles se trouvent au sein du champ (plus ou moins émergent·es, plus ou moins consacrés). Deuxièmement, la relation déjà établie, ou non, avec les personnes sollicitées. Beaucoup se trouvent surtout confronté·es à un entre-deux: une réponse vague qui ne signifie pas un réel refus, mais reporte le moment de la décision. Cela correspond au «suivi sans engagement» dont parlent les programmeur·rices (voir plus haut). Lara vit cette situation avec Rémy car à la fin de ses années comme artiste associée au Philosophe, elle tente de rester programmée dans ce lieu en lui faisant parvenir ses prochains projets:

Là, je lui ai envoyé [à Rémy] mes prochains projets, timidement, tu vois, en disant: «Est-ce que tu restes intéressé pour l'ensemble, pour l'une ou l'autre des propositions? Est-ce que si c'est le cas, tu pourrais me faire une lettre que je pourrais joindre au dossier de subventions?», puis lui, il s'est un peu foutu de moi! Il a fait: «Ah ouais, j'ai reçu ton mail avec ton projet quinquennal! Bah, j'ai pas encore eu le temps de lire, hein!»... Moi j'ai un problème de manière générale avec les programmeurs! Je trouve que c'est difficile ce rapport de force et de pouvoir, et que sitôt qu'on leur soumet des propositions, ce soit pris comme du harcèlement...

La confrontation à ces interactions directes avec les programmeur·rices donne à Lara une opportunité de revendiquer son désaccord face au système actuel de programmation. Elle mentionne aussi son énervement face à la proposition de Rémy de «*ne pas hésiter à le relancer*». En effet, pour lui, attendre que l'artiste le «*relance*» lui permet d'être tenu informé de ses projets et de rester ainsi dans la connaissance de l'actualité artistique. Mais pour Lara, cela signifie surtout l'absence d'engagement contractuel direct et rapide, ce qui amène à une déception importante et fait naître un certain ressentiment. Plusieurs autres artistes m'ont rapporté des propos similaires, comme Émilie qui reçoit des retours de deux coprogrammateur·rices après sa première mise en scène :

⁴⁹ Une citation d'une personne répondant au questionnaire décrit ainsi: «*En tant que compagnie, il est souvent compliqué de pouvoir simplement communiquer avec les théâtres afin d'arriver au stade de proposer un projet.*»

Ils m'ont dit : « Ça nous intéresse vraiment, ton travail, tu nous tiens au courant, on veut vraiment suivre si tu refais des choses ! »... Mais ils ne m'ont pas dit : « On veut te soutenir ! [...] C'est une manière de dire : « On est intéressés par tes projets, mais pas comme quelqu'un [qu'on va programmer directement] »... ! [...] L'après-spectacle, pour moi, ça s'arrêtait à la dernière représentation, mais là, je me rends compte [qu'il faut] recontacter les gens, écouter ce qu'ils ont dit du spectacle, ce qu'ils en ont pensé après...

L'expression d'un suivi sans engagement de la part de cette codirection et envers Émilie est ici évidente. L'interprétation que fait Émilie de leurs propos est celle de la compréhension des «codes informels» dont parlait Dominique, autrement dit la socialisation à ce langage indigène dont la performance permet aux individus d'affirmer leur appartenance au champ et le positionnement qu'ils-elles y occupent. On peut aussi voir la socialisation d'Émilie aux savoir-faire interactionnels et aux mécanismes de diffusion à mettre en place après que le spectacle a eu lieu (*«recontacter les gens, écouter ce qu'ils ont dit [et pensé] du spectacle»*). Nous avons vu qu'Amandine exprime manquer de ressources pour effectuer une mise en place de ces interactions et ces prises de contact, notamment car son travail d'interprète prend le dessus sur son travail de création. On voit aussi ce mécanisme se produire chez Lara qui dit avoir sûrement perdu des opportunités en manquant de contacter des intermédiaires qui *«avaient l'air intéressés»*. Il faut donc disposer de nombreuses ressources (temps, énergie, savoir-faire relationnels et interactionnels) pour saisir les opportunités présentes, mais aussi continuer et insister auprès des programmeur·rices qui ne répondent pas ou refusent les propositions de projets. Il se trouve que Robin Casse fait la même observation concernant les créateur·rices technicien·nes (Casse, 2024). Nous en concluons que ces ressources sont des conditions de possibilités d'accès aux figures valorisées du champ que sont les «auteur·es/créateur·rices».

Les stratégies de maintien de la relation

La suite logique de tous ces efforts de prise de contact se trouve dans le fait de susciter l'intérêt des programmeur·rices et surtout de conclure un engagement contractuel (c'est-à-dire, concrètement, être programmé·e). Il faut noter qu'une fois les engagements conclus, les conditions de travail ne sont pas similaires selon les institutions : le budget, le

réseau à disposition et la force de l'interdépendance des relations, les conditions de création ou encore l'organisation des tournées ne se font pas à égalité selon les structures. Pour les artistes, il s'agit de se maintenir en prouvant sa valeur artistique, sociale et symbolique, qui est à renouveler constamment par de nouvelles créations – selon la logique de financement par projet. Cette obligation de renouvellement de sa valeur est exprimée par André :

*Les directeurs entre eux, ils regardent beaucoup ce qui se passe, ce qu'ils font...
Donc rien n'est jamais acquis ! [...] Je vois même des metteurs en scène beaucoup plus chevronnés pour qui il faut toujours faire ses preuves, remettre sur la table...
[...] Il y a des moments ou pendant quelques années, ça va être hyperfacile, et après, ça va être la merde... ça, voilà ! Les choses sont extrêmement mouvantes !*

Le besoin de renouvellement de sa valeur est fortement lié à l'importante instabilité de l'emploi chez les artistes et explique leur mise en place de stratégies de maintien de leurs relations avec les programmeur·rices, qui diffèrent une fois de plus selon leur position et statut. La création de liens, plus ou moins forts ou faibles, avec les programmeur·rices, est une de ces stratégies et conséquences de la gestion des relations entre ces deux groupes professionnels.

Matérialisation des affinités électives

En analysant le traitement des sociabilités des artistes et des programmeur·rices et la gestion de ces sociabilités entre ces deux groupes professionnels, j'ai constaté plusieurs contrastes : d'une part, les programmeur·rices ont tendance à dissocier les liens professionnels des liens personnels. Les liens professionnels sont considérés comme des liens distants émotionnellement et un petit nombre des liens personnels sont considérés comme des liens proches (car les amitiés se sont perdues au fil des années de travail comme programmeur·rices). D'autre part, les artistes possèdent un réseau professionnel qui est constitué d'interdépendances fortes. Les artistes plus émergent·es créent leur réseau professionnel grâce aux liens tissés pendant la formation. Pour les artistes les plus consacrés, cela se présente sous deux formats : soit la revendication d'une fusion entre les espaces personnels et professionnels ; soit la revendication d'une dissociation entre les espaces, avec toutefois des liens conjugaux et/ou familiaux qui sont liés au travail. Jean ou Jacqueline ont par exemple un·e conjoint·e

travaillant dans la même compagnie. Cette même catégorie d'artistes définit ses liens aux programmateur·rices et institutions de subventions de façon différente des artistes moins consacré·es. Leur discours évoque plutôt des relations stabilisées et durables, ce qui soulève justement leur situation vulnérable et fragile d'artistes dépendant·es à ces relations. Ainsi, en parlant de leurs liens avec Le Sens, Jean utilise les termes «famille artistique» et Jacqueline décrit ses liens comme caractérisés par de la «confiance» et un «partenariat» avec César et Le Sens en tant qu'institution coproductrice. Une certaine prudence est de mise concernant les qualifications de ces liens qui restent dans le registre du vocabulaire professionnel. Ce n'est pas le cas d'Antoinette, qui revendique plutôt des liens proches avec certain·es programmateur·rices :

Je pars du principe qu'on est tous dans le même bateau, pour moi, c'est [...] comme Machin de la ville, même s'il me donne plus de subventions! On est dans le même bateau, on se bat pour la même cause! [...] Je me suis déjà retrouvée en vacances avec un programmateur avant qu'il devienne programmateur, ça pourrait m'arriver de nouveau parce qu'on a un même cercle d'amis!

Il n'est pas étonnant qu'Antoinette revendique cette proximité avec les programmateur·rices. Le symbole des vacances partagées est d'ailleurs très fort pour mesurer ce degré de proximité : plusieurs programmateur·rices ont spontanément déclaré ne surtout «pas partir en vacances» avec des collègues ou des artistes pour expliciter la non-proximité partagée.

Pour un artiste consacré qui se trouve plutôt sur une pente plutôt descendante comme Florent, il est aussi important de s'appuyer sur des liens qui démontrent la proximité et l'affinité élective avec des programmateur·rices, bâties sur du moyen ou long terme afin de maintenir sa position reconnue dans le champ. Florent mentionne donc à quel point Marylène a été une ressource pour lui :

Marylène, j'ai toujours un très bon contact avec parce qu'elle a toujours beaucoup aidé, elle a toujours fait le plus possible pour moi et la compagnie, dans des commissions ou au Lieu. On a toujours été très «proches», à boire des verres ou des cafés ensemble, à parler d'autres choses plus personnelles aussi, sur nos vies... Elle a beaucoup œuvré pour me donner des conseils, à me dire de faire attention à ceci ou cela, à dire : «Peut-être envoie un dossier maintenant», des renseignements bienveillants et constructifs!

En plus des ressources que Marylène lui a apportées, Florent mentionne leur entente comme dépassant ce cadre: le fait de «boire des verres» et de «faire la fête avec les collègues» (Lizé *et al.*, 2011) est un autre exemple type (avec celui des vacances partagées) d'une activité qui témoigne d'un degré élevé de proximité. Celui-ci participe à invisibiliser la frontière «entre sociabilité professionnelle et sociabilité amicale» (*ibid.*). Le caractère durable d'une relation entretenue avec des programmateur·rices s'accompagne souvent d'une programmation-embauche régulière de l'artiste et ses spectacles. C'est également un signe de solidité de la relation et un signal de légitimité de l'artiste et de son travail, qui se doit aussi d'être programmé·e ailleurs – car une validation unique ne suffit pas.

Des relations à long terme ?

La relation de «*partenariat*» que décrit Jacqueline avec César et Le Sens ainsi que «*l'aventure*» mentionnée par Jean pour parler de la programmation de ses spectacles dans ce même lieu se caractérisent notamment par la durée de ces rapports d'engagement.

Ce sont beaucoup des affinités humaines, des rencontres ! Et puis, comme César, on l'avait rencontré déjà en 2008 et puis en 2010... Pour nous, c'était une évidence, il avait envie de travailler avec nous. [...] Comme le profil du Philosophe changeait quand même assez radicalement entre la programmation que faisait Liliane et la programmation de Rémy maintenant, du coup, c'était plus logique pour nous [d'aller au Sens plutôt qu'au Philosophe]... [...] Aussi [au Sens], un accompagnement, un attachement dans la tournée qui était peut-être aussi plus solide !

Il faut aussi rappeler que Le Sens est une des institutions les mieux dotées financièrement et symboliquement de l'arc lémanique: Jacqueline et Jean relèvent le confort et les conditions de leur programmation-embauche au Sens lors de productions et de tournées. Chacun·e a vécu ses étapes d'émergence et de confirmation au Philosophe, programmée par Liliane avant que celle-ci ne postule ailleurs et soit remplacée par Rémy. Jean mentionne ses relations avec Liliane et César et évoque, tout comme Jacqueline, la «confiance» que ces personnes lui accordent pour ses créations, c'est-à-dire les programmations/engagements renouvelés :

Aujourd’hui, c’est vrai qu’on est très en lien avec Le Sens, mais ça serait injuste si on ne disait pas qu’au milieu il y a eu Liliane, qui est la personne qui a fait tellement pour le théâtre romand, de créations contemporaines, elle nous a vraiment fait confiance, elle nous a ouvert grand les portes du Philosophe [...]. Il n’y aurait pas eu cette aventure avec Le Sens, s’il n’y avait pas eu ce qu’elle a fait d’une part pour nous, mais énormément pour la scène contemporaine... [...]. César a aussi cette qualité de repérer vraiment les gens et d’être très, très curieux quoi! C’est lui qui m’a demandé de monter un classique pour les écoles, ce que moi, je n’aurais jamais fait [...] et pourtant, je lui dois mon plus grand succès! Donc avec Le Sens, c’est une aventure de confiance mutuelle très organique!

En retracant ce parcours de programmation-embauche par Liliane et César, Jean ne fait que souligner le rapport de pouvoir dans lequel il est pris avec ces deux personnes puissantes et charismatiques (Kalinowski, 2009). L’utilisation de termes comme «*aventure*» et «*confiance*» pour qualifier ces liens vise cependant à «masquer l’objectif instrumental» (Lizé *et al.*, 2011) du maintien de la relation avec ces programmeur·rices. Cela participe à montrer une fois de plus que les artistes les plus consacré·es et confirmé·es ont davantage de probabilité de détenir des liens proches et durables avec les programmeur·rices que les artistes émergent·es... bien que ces liens restent fragiles et mettent les artistes dans des positions de relative dépendance et vulnérabilité par rapport à ces intermédiaires *gatekeepers*.

S’il est difficile, pour les artistes, de construire des relations à long terme avec les programmeur·rices, c’est notamment parce que le système économique du fonctionnement par projet incite ces deux groupes professionnels à ne pas tisser ce genre de liens – même pour les quelques lieux qui accueillent des artistes associé·es. De plus, les changements de direction des institutions, comme c’est le cas pour Le Philosophe et Le Sens, influent énormément sur les programmations et donc sur les parcours des artistes. En l’occurrence, les enjeux d’identité esthétique entre Le Sens et Le Philosophe, qui voient leur direction renouvelée à peu près au même moment, ont des impacts positifs sur Jacqueline et Jean. Ce n’est pas le cas de Florent. En effet, il raconte que César ne renouvelle pas sa programmation-embauche des spectacles de Florent, un processus particulièrement violent. Cela s’ajoute à l’arrêt de programmation de la part Dominique analysée plus haut ainsi qu’au non-intérêt de la part de Rémy :

Je pense que Rémy avait des doutes sur notre travail, sauf que ces pièces, je les faisais au Sens [au moment où Liliane était directrice]! Et les dernières fois où je l'ai relancé, il ne m'a pas répondu : peut-être que ça aurait pu marcher s'il n'y avait pas eu Le Sens! Le Sens, intéressant [la relation], parce qu'il y a quand même une histoire qui s'est faite : j'ai pu présenter 5 pièces en tout, [...] Il a dit en présentation de saison : « On va faire un compagnonnage avec Florent »... Mais en fait, je pense qu'il a changé d'avis ! Ce qui était un peu bizarre [rires]! [...] Il est intéressé, je pense qu'il voit des qualités, mais il m'a aussi dit « Tu es un homme blanc, quelque part, tu n'entres pas dans les catégories qui sont à encourager, aussi "vieux" »... [Sous-entendu] il faudrait être jeune, une femme plutôt, et c'est encore mieux si tu es de couleur ! Il me dit ça, et moi je comprends, c'est normal, je crois aux quotas. Mais en même temps, il me dit ça ! [Rire.] [...] « C'est trop grand, trop lourd, trop cher et trop bizarre » ! [...] Après, on ne perd pas le contact, on reste en contact.

C'est un double refus, voire une sanction que vit Florent : Rémy ne le programme pas à son arrivée au Philosophe car il sait que César, depuis son arrivée au Sens, le programme déjà. Rémy ne veut donc pas faire passer sa programmation pour un copier-coller de celle du Sens, mais comme un lieu moteur de l'avant-garde contemporaine. La déception de Florent est perceptible, bien qu'il présente une adhésion à la « politique des quotas » que César utilise comme justification pour lui refuser une programmation-embauche supplémentaire. Cela témoigne de la façon dont la politisation de l'esthétique impacte le recrutement des artistes⁵⁰. Nous avions déjà vu avec l'exemple de Juliette qu'il est parfois important (notamment en entretien avec moi) d'exprimer sa « *compréhension* » quant à la sélection des programmateur·rices (ou subventionneur·ses dans le cas de Juliette) afin de ne pas perdre la face et de contrer la violence symbolique. Cela se matérialise aussi dans des propos comme le fait de trouver « intéressante *la façon dont les gens [les programmateur·rices] répondent* » (Florent), qui permettent d'anticiper ainsi mon analyse pour contrer la violence vécue avec les programmateur·rices. Se mettre dans une posture analytique permet de prendre du recul et de garder la face, de voir renverser le rapport de pouvoir en s'emparant de l'analyse comme un mécanisme de pouvoir. Ce mécanisme de défense est en fait présent tout au long de l'entretien au moment des descriptions de Florent concernant ses liens avec les programmateur·rices (le fait de « *comprendre* » que le Lieu « *fasse une*

⁵⁰ C'est ce que nous verrons tout au long des chapitres 7 et 8 sur l'investissement militant des enquêté·es et l'insertion de celui-ci dans les créations de spectacles.

pause» avec lui, que Dominique ne le programme plus au Boulogne, que César lui refuse la continuité d'un accompagnement au Sens, etc.). Cela montre bien, à mon sens, qu'il se trouve dans un moment où le besoin de renouvellement de sa légitimité est essentiel (notamment car il appartient à une génération qui est en train de se faire remplacer par la nouvelle), alors qu'il accumule les refus et interruptions de collaboration avec les institutions de programmation et de subventions particulièrement puissantes du champ local.

Le maintien des relations avec les programmateur·rices est donc essentiel pour les artistes. Il est synonyme de renouvellement de leur légitimité, soit à travers l'ascension vers les étapes de la consécration, soit comme une validation de la consécration elle-même. Lorsque ces relations s'étiolent et que les programmations-engagements s'interrompent, c'est pour revenir à un suivi sans engagement. C'est le cas de Vincent à travers ses relations avec Liliane et Rémy, qui ne contractualement pas leur engagement :

Je m'imaginais qu'avec Liliane ça arriverait [un accompagnement continu], mais elle ne me prend pas. [...] J'attends toute la journée un téléphone d'elle qui me dit «Je t'appelle demain» [...], mais j'ai bien senti que si elle tardait à m'appeler, c'est parce qu'elle n'a pas trop aimé [le spectacle], ce n'est pas grave ! Mais c'est juste que moi, je me lève un matin, je me prépare, j'ai mon téléphone devant moi et au bout d'une demi-heure, je désespère !

[...]

Il y a eu trois [spectacles] de suite [programmés par Rémy au Philosophe]. Et dernièrement, je suis allé le voir après [mon dernier spectacle] et il m'a dit «Ah non» [baisse la voix et ne finit pas sa phrase]... Donc, je ne sais pas si ça va continuer ou pas, ça me pose un peu des problèmes !

Les stratégies des artistes dépendent de leur statut et de leur degré de légitimité. Les positions occupées déterminent une grande partie des variations des fragilités et des difficultés interactionnelles face aux programmateur·rices.

Gérer l'asymétrie

Nous voyons à quel point le maintien des relations avec les programmateur·rices est important pour la stabilité de l'emploi des artistes, surtout pour les moins insérés·es qui doivent développer des stratégies d'accumulation de crédit social et des compétences entrepreneuriales. L'économie du travail par projet demande ainsi une disponibilité

permanente. La domination symbolique des programmateur·rices sur les artistes s'appuie sur une domination professionnelle et économique. La gestion de ces dominations et de cette dépendance aux programmateur·rices passe par des émotions particulières, qui sont situées dans un parcours et un habitus professionnels. Le fait de devoir se présenter en tant qu'artiste forcément motivé·e par un besoin intérieur et en voie de satisfaire ce besoin oblige à vivre ces contraintes professionnelles sur le mode du bonheur et de l'accomplissement (Sinigaglia, 2013). Le désintérêt économique qui caractérise le monde de l'art joue aussi un rôle dans ce fonctionnement construit comme un système très libéral, méritocratique et compétitif (Dubois, 2012). La compétition se joue notamment dans la constante évaluation par les intermédiaires, et à travers les stratégies d'ajustement développées par les artistes pour y faire face. D'un côté, les artistes consacrés revendentiquent l'adhésion à cette logique de l'évaluation et de la sélection sous couvert d'affinités électives partagées avec les programmateur·rices – mais caractérisées par des liens professionnels et donc distants. Des profils d'artistes comme ceux d'Antoinette, de Jean ou de Jacqueline sont particulièrement disposés à la logique de ce marché artistique actuel. C'est aussi le cas de la compagnie Trade par exemple, compagnie émergente en pleine ascension qui exprime de plus en plus sa bonne entente avec les jeunes programmateur·rices qui les engagent. Le partage de l'appartenance générationnelle peut donner une illusion d'homologie des positions de pouvoir, alors que l'asymétrie reste.

De l'autre côté, les artistes moins consacrés (se trouvant dans des pentes descendantes ou bloqué·es par des plafonds symboliques et matériels) expriment plutôt l'injustice dérivant de ce système dans lequel les programmateur·rices détiennent ces pouvoirs d'évaluation et de sélection. C'est le cas de Lara, de Vincent ou encore de Florent. Ces personnes me proposent d'ailleurs souvent de « faire quelque chose » de ma thèse, comme de la rendre publique ou d'*«approcher les politiques»*, considéré·es comme des *«gestionnaires [qui] veulent bien faire mais ne savent pas comment»* (Entretien Lara). On attend de moi que je sois une sorte de «porte-parole du groupe» (Renahy, 2006) pour dénoncer ces relations asymétriques vécues de manière injuste et révoltée. Les enquêté·es qui expriment un tel point de vue se trouvent souvent dans une phase de «creux», peu programmé·es, et considèrent que mon texte peut être mobilisé comme document certifiant des inégalités et mécanismes problématiques vécus dans cet espace professionnel.

La gestion de la relation avec les programmateur·rices mais aussi la façon dont elle est vécue et racontée sont liées en grande partie au degré de consécration de l'artiste. Mais la valeur et la position de la personne et de l'institution qui la le programmement jouent aussi un rôle dans la gestion de ces relations.

Conclusion

L'analyse des conditions et des modalités d'exercice du travail des programmateur·rices et des artistes participe premièrement à démontrer l'importance de l'informalité qui caractérise ce monde et ce marché du travail. C'est le cas pour l'apprentissage et pour l'exercice du travail de programmateur·rice ainsi que pour celui d'artiste, mais aussi pour la gestion des relations professionnelles entre les deux groupes. La distinction entre ces deux groupes se caractérise par une asymétrie claire des positions, des pouvoirs et des conditions matérielles d'existence : salaire, (in)stabilité de l'emploi, inscription ou non au chômage, frontières entre les espaces et réseaux (non) professionnels, etc. En tant qu'agent·es de la consécration (Denis, 2010), un des aspects majeurs du travail des programmateur·rices est la définition de la valeur du travail artistique, qui passe par la mobilisation de termes indigènes permettant de qualifier les spectacles et les artistes. Le cas d'une commission d'attribution de subvention a aussi été abordé afin d'analyser son rôle d'instance de programmation détournée. Cela montre aussi dans quelle mesure le marché artistique ne dépend pas que des programmateur·rices (et de leurs contraintes internes), mais est un système interdépendant des ressources économiques à disposition et des contraintes politiques. Un effet boule de neige peut se mettre en place pour les artistes qui bénéficient de ces soutiens, car les soutiens appellent aux programmations-engagements et vice versa.

Du côté des artistes, c'est la multiactivité qui caractérise principalement leur travail : la quasi-totalité des enquêté·es sont en effet à la fois directeur·rices de leur compagnie et interprètes pour d'autres, sans compter les autres activités professionnelles – artistiques et non artistiques. La proportion entre ces deux pratiques varie notamment selon le stade de consécration de l'artiste, mais également selon les ressources économiques et symboliques détenues. La gestion des relations entre directeur·rices de compagnie et interprètes vient donc s'ajouter à celle avec les programmateur·rices. Alors qu'une résistance à la logique entrepreneuriale dans les interactions avec les programmateur·rices est de mise chez les artistes entrant·es, celle-ci se voit gommée au fur et à mesure de leur ascension professionnelle et de l'accumulation de

ressources légitimantes. Les rapports de pouvoir entre artistes et programmeur·rices sont très souvent niés dans les discours de ces dernier·ères – ainsi que ceux des artistes les plus consacré·es et stabilisé·es dans des structures de programmation et de soutien. Dans tous les cas, les programmeur·rices se doivent de garder le contrôle sur leurs relations avec les artistes.

Cette partie analyse donc comment les sociabilités sont inscrites dans ces conditions d'exercice du travail : le travail artistique ainsi que celui de direction d'institutions culturelles sont des professions où les savoir-faire relationnels sont essentiels. Les structures institutionnelles permettent la réalisation d'une partie de ces relations grâce à la socialisation à ces rapports durant la formation (comme La Cirée) ou encore à l'organisation d'événements de rencontres : premières de spectacles, salons d'artistes, festivals, etc.

Ces sociabilités sont construites, maintenues et renouvelées dans un entre-soi, ce qui permet le sentiment de l'appartenance à une communauté artistique. Le partage d'un grand nombre de styles de vie relatifs à cet entre-soi, à ses valeurs et à ses pratiques, est fortement relié aux thématiques importées dans les spectacles programmés actuellement sur l'arc lémanique. C'est cette relation entre les modalités de définition de l'entre-soi, les styles de vie et les spectacles qui sera à présent analysée.

Troisième partie

Produire

une esthétique

contemporaine

Dans les deux premières parties de ce livre, les analyses effectuées ont été principalement structurées selon la différence entre programmeur·rices et artistes. Pour cette troisième partie, il en est autrement : les grands axes concernent *a priori* les deux groupes afin d'effectuer des comparaisons de manière plus directe. La relative homogénéité des styles de vie étudiés (chap. 7) explique aussi ce mélange des deux corps professionnels dans le traitement des données. Nous nous pencherons sur la manière dont ces éléments permettent aux individus de signaler leur appartenance à l'entre-soi artistique et culturel. Nous verrons aussi comment la validation de l'appartenance permet l'acquisition d'une ressource supplémentaire dans la recherche et dans le maintien de la légitimité et comment ces styles de vie influencent le contenu des spectacles (chap. 8).

7

Les styles de vie de l'entre-soi artistique et culturel

7.1 Résister à la «vie conforme»

Nous avions vu à la section 1.1 que les discours des enquêté·es sur leur socialisation aux arts vivants se recoupent, revendiquant des pratiques culturelles familiales éloignées du milieu professionnel où ils·elles travaillent à présent – le pôle très contemporain des arts vivants. Beaucoup de parents travail(ai)ent dans les domaines de la santé ou du social (de médecins à infirmière, de travailleuse sociale à président d'une association de locataires) ainsi que dans l'ingénierie concernant certains pères. Ces conditions matérielles d'existence familiales, notamment, rendent possible l'exercice de métiers culturels ou artistiques dans lesquels le revenu est inférieur au revenu médian suisse (Rota, 2022: 42). Le soutien parental s'avère en effet souvent essentiel dans les débuts de parcours professionnel, en particulier pour les artistes. Le rapport aux parents révèle aussi la manière dont les enquêté·es passent d'un milieu familial à un entre-soi artistique et culturel, d'une classe à une fraction de classe, tout en confirmant que ce lieu est le cercle de la «reproduction de l'ordre social» (Bourdieu, 1993: 34). Il est ici essentiel d'analyser et de revenir sur le rapport à la culture des enquêté·es et de leurs parents car beaucoup de personnes rapportent une relation d'incompréhension avec les membres de leur famille concernant leur

activité professionnelle. D'autres reviennent plutôt sur des logiques d'adhésion de la part des parents, exprimées notamment par le soutien financier ou encore par leur présence à des spectacles.

D'une famille à l'autre

Pour comprendre les styles de vie actuels des artistes et programmeur·rices, il faut appréhender ceux-ci à travers les liens familiaux entretenus durant la socialisation secondaire des individus. En effet, cette période se caractérise très souvent par une rupture avec certains styles de vie familiaux. Son analyse permet de saisir les éléments qui constituent les savoir-être auxquels les nouveaux et nouvelles artistes adhèrent et qui proviennent de leur socialisation secondaire (formation et insertion sur le marché du travail). Il existe bien entendu des frottements entre les styles de vie familiaux et ceux acquis ensuite : l'adhésion et la rupture se mélangent et varient selon les individus et les situations. La famille (nucléaire) en tant que construction sociale est un espace dans lequel se concentrent «fission et fusion» (Bourdieu, 1993 : 34). La transformation de ces liens familiaux amène alors à une fragilité particulière.

Cependant, on peut affirmer que, de façon générale, les artistes sont perçus comme les déviant·es (Becker, 2020 [1985]) de la fraction de classe intermédiaire-supérieure en raison de leur style de vie. Celui-ci est peu conventionnel, caractérisé par une mobilité souvent transnationale (Debonneville, 2022) et par la régulière absence de reproduction d'un schéma familial ou conjugal traditionnel (Sorignet, 2012). Alors, quelle est la part de reproduction sociale (Bourdieu et Passeron, 1970 ; Bourdieu, 1993), d'héritage culturel et symbolique revendiqué ? Au contraire, quelle est la volonté de distinction avec leur famille et leur milieu d'origine, en particulier dans le cas où celle-ci représente une certaine bourgeoisie économique (Chamboredon, 1986) ?

Logiques d'adhésion parentale

Lorsque leurs enfants entreprennent une formation artistique, il arrive que les parents qui perçoivent cette formation comme légitime développent certaines logiques d'adhésion envers celle-ci (Laillier, 2011). Ces parents estiment en effet que ce genre de formation donne accès à un capital scolaire – et donc culturel (Serre, 2012). Pour des parents peu familiers de l'univers artistique, il est attendu que le titre scolaire

délivré ouvre les portes du marché du travail étant donné que celui-ci joue un « rôle de plus en plus discriminant [...] dans l'accès à l'emploi » (*ibid.*: 5). Le cas des programmateur·rices (qui ne sont pas passé·es par des formations ou pratiques artistiques professionnelles) est un peu différent car les formations culturelles sont toujours entreprises plus tardivement et lorsque les personnes sont déjà indépendantes financièrement. Cependant, cela n'empêche pas un éventuel désajustement des parents face à la mobilité culturelle de leur enfant.

C'est pourquoi les logiques d'adhésion parentale peuvent se matérialiser dans la forme d'un soutien, qu'il soit financier, moral et/ou présentiel – assister à des représentations de spectacles par exemple. Ce sont très souvent les mères qui se montrent davantage enclines à dépasser ce désajustement et à soutenir leur enfant qui entreprend ce parcours professionnel relativement déviant par rapport aux attentes parentales. C'est le cas dans les extraits suivants :

Au Théâtre Marin, avant une représentation. Je me mêle à un groupe constitué de danseur·ses de La Cirée, dans lequel se trouve aussi la mère d'une danseuse qui est programmée ce soir – elle semble être venue seule. Nous lui demandons si elle est fière de sa fille et si elle se réjouit du spectacle, si elle reviendra les deux autres soirs. Elle approuve: «*Ah oui, je viens la voir tous les soirs, je suis sa plus grande fan!*» [Notes d'observation, septembre 2019]

Au Théâtre Marin, avant la représentation d'un spectacle. La mère d'un des chorégraphes est présente. Je me retrouve dans un groupe de discussion où elle se trouve aussi – elle est visiblement venue seule. Nous lui posons des questions sur le spectacle, elle nous répond: «Alors, il m'a seulement dit que ça pouvait faire "un peu peur!"». [Notes d'observation, mars 2020]

Il est frappant de noter certaines similitudes entre les deux mères présentes aux représentations de leur enfant. Tout d'abord, elles sont toutes deux venues seules. C'est notamment en raison de cette venue solitaire qu'elles sont intégrées à des groupes d'ami·es ou de collègues de leur enfant, qui les identifient et montrent un intérêt poli à leur égard. Enfin, des discours tels que «*être la plus grande fan*» de sa fille ou ne pas pouvoir donner d'autres informations que le fait que «*le spectacle va faire peur*» après en avoir discuté (sûrement brièvement) avec son fils révèlent le décalage de ces femmes par rapport à l'espace artistique contemporain professionnel, au sens où elles ne font pas partie

elles-mêmes de cet entre-soi. La présence de ces parents aux premiers spectacles de leur enfant en tant qu'artiste en insertion « témoigne de la valeur qu'ils accordent à la haute culture et de leur volonté de l'acquérir » (Laillier, 2011: 69). Cela confirme aussi la bonne volonté culturelle de ces mères et la transmission de cette culture à leurs enfants – devenu·es artistes. J'apprends plus tard que la mère citée dans le deuxième extrait travaille comme infirmière, alors que le père de la chorégraphe citée dans le premier extrait exerce dans le milieu « de la finance ».

On voit ici comment le rapport à la culture peut être genré: ces mères semblent posséder des dispositions à adhérer à la figure de l'artiste. Nous verrons par la suite que ce n'est pas le cas de certains pères, qui attendent de leur enfant qu'il corresponde davantage au modèle du *male breadwinner*⁵¹ dans le cas où leur enfant est de genre masculin. Les analyses féministes de politiques familiales ont effectivement montré que, depuis l'ère industrielle en Occident, ce modèle *male breadwinner* participe à prescrire un travail « gagne-pain » (*breadwinning*) pour les hommes et des pratiques de soin et domestique (*caring/homemaking*) pour les femmes (Lewis, 1992: 162). Bien que ce modèle soit en recul depuis le début des années 1990 en Suisse⁵², il représente la situation conjugale d'un nombre important de ménages. Pour certains des enquêtés, l'adhésion de leurs parents à ce modèle peut engendrer un désajustement face au projet professionnel artistique qui risque de ne pas correspondre à leurs attentes en matière de réussite sociale (« construire une famille ») et professionnelle (avoir un métier qui rapporte assez d'argent pour pouvoir « nourrir cette famille », c'est-à-dire pratiquer le *breadwinning*). En effet, le fait d'envisager un parcours professionnel artistique donne aux parents l'impression que leur enfant ne pourra pas répondre de façon assurée à ce modèle masculin hétérosexuel et hétéronormé, qui détiendrait la sécurité financière de pouvoir nourrir une famille. Pour une grande majorité des enquêtés hommes, il arrive que l'adhésion à ce modèle se situe du côté de leur père, alors que le soutien pour se lancer dans un métier artistique est représenté par

⁵¹ Étant donné qu'aucune traduction francophone de ces termes n'est satisfaisante (le modèle de «l'homme gagne-pain», de «l'homme chef de famille» ou encore du «chef/homme qui soutient sa famille»), je préfère garder l'expression anglophone *male breadwinner* dans la suite du texte.

⁵² Office fédéral de la statistique de Neuchâtel, d'après l'Enquête sur les revenus et les conditions de vie de 2016.

leur mère – comme dans les exemples issus des notes d'observations ci-dessus. C'est un processus que l'on retrouve dans le cas d'Arnaud. En effet, alors que c'est sa mère (travaillant dans le secteur bancaire) qui l'encourage à passer l'audition de La Cirée, le père d'Arnaud exprime régulièrement son incompréhension par rapport à «la danse contemporaine» en tant qu'art «inaccessible» d'une part, et d'autre part sa peur qu'Arnaud n'ait pas de «vrai métier». D'autres exemples confirment ce mécanisme d'adhésion de la part des mères et de résistances de la part des pères, comme pour Marco qui se trouve dans la même classe qu'Arnaud à La Cirée. Selon Marco, son père (avocat) commence par «péter un plomb» lorsqu'il abandonne ses études de psychologie pour la danse contemporaine, alors que sa mère (après avoir fait «*plein de travaux différents*» pour soutenir économiquement la famille pendant que le père de Marco étudiait encore) se reconvertis dans la danse-thérapie. Il faut mentionner que, dans les deux cas, les parents sont séparés ou divorcés, ce qui peut renforcer la différence de soutien, d'appréciation et d'attente envers les parcours professionnels des enfants. En effet, si les séparations et divorces amènent souvent à une détérioration du lien entre le père et le(s) enfant(s), voire à une rupture de cette relation (Régnier-Loilier, 2013), il est ici question d'un désajustement aux professions artistiques. Pour ces pères, celles-ci sont perçues comme des pratiques professionnelles qui ne sont pas valables.

Les logiques d'adhésion parentales varient aussi selon le nombre de sœur(s) et/ou frère(s) de l'enfant qui commence un parcours artistique ou culturel, et de leur propre parcours. Une très grande partie des sœurs et frères des enquêté·es suivent des formations différentes: la plupart réalisent des études supérieures, voire universitaires (polytechniques pour le frère aîné de trois ans d'Arnaud; des études de sciences économiques pour le frère aîné de Germaine; des sœurs médecins pour Steve; etc.). D'autres s'insèrent dans des domaines davantage commerciaux: un travail dans l'immobilier pour le frère cadet d'Anna; posséder une concession automobile pour le frère de Sylvia; travailler dans une banque et à la ferme familiale pour le frère de Paul... Tous ces facteurs dessinent en partie les soutiens parentaux envers l'enfant-artiste: on peut faire l'hypothèse que dans le cas d'une fratrie (comme pour Paul ou Arnaud), lorsque le frère aîné s'approche du modèle *breadwinner*, cela rend plus ou moins possible (pour les pères) le fait d'envisager un parcours artistique pour l'autre enfant. Il faut toutefois noter que ces résistances, de la part des parents, font aussi partie du «développement

de la vocation» (Roux, 2022: 18), qui se constitue ainsi «en opposition à celles et ceux qui n'y croient pas ou n'y trouvent pas d'intérêt (professionnel)» (*ibid.*).

«Mes parents ont évolué» : dispositions et variations de l'acculturation

Pour les parents qui n'ont pas transmis cette culture et ces pratiques culturelles liées aux arts vivants contemporains, il est évidemment moins facile d'adhérer au fait que leur enfant commence une activité professionnelle dans ce domaine. C'est surtout le cas lorsqu'aucun titre scolaire (qui donnerait un accès sûr au marché du travail) ne valide l'activité en question. Marylène, par exemple, raconte comment ses parents ont pu présenter de la résistance à son travail au Lieu :

Mes parents me disaient : «Mais tu fais ça [travailler au Lieu], mais, tu ne gagnes rien ! Ça va déboucher sur quoi, c'est quoi les perspectives ? Ce n'est pas un travail !» [...] Petit à petit, ils ont compris [...] que j'allais rester au Lieu, que c'était un travail. Et puis, ils ont beaucoup évolué, ils ont trouvé que je me débrouillais bien, que c'était super tout ce que je faisais, que j'étais vraiment épanouie aussi, ils voyaient que ça me plaisait, que j'avais du plaisir à aller au travail... [...] que j'avais un salaire, que je me débrouillais... [...] puis ils ont commencé à me demander : «Comment ça va, ton travail ?»...

Les parents de Marylène sont assez éloigné·es culturellement des arts vivants contemporains. Son père et sa mère ne sont pas disposé·e à imaginer que l'activité professionnelle de leur fille puisse être liée à cet espace. Marylène m'explique que la priorité de sa mère était qu'elle «*fasse un bon mariage*», alors que son frère, en tant qu'homme, devait «*faire de bonnes études*». Mais Marylène évoque ensuite une sorte d'ascension culturelle (une «*évolution*») de ses parents, après qu'elle les a convaincus de venir voir des spectacles programmés au Lieu. Cette adhésion des parents, construite grâce à un processus de transmission culturelle de la part de leur enfant, est un élément qu'on retrouve chez d'autres enquêté·es dont les parents semblent également peu disposés aux arts vivants contemporains. C'est le cas des parents (divorcés) et du frère de Paul, originaire d'une région rurale française. Son père est agriculteur, sa mère «*travaille dans une agence d'assurances*» et son frère est engagé comme «*conseiller dans une banque pour les agriculteurs*» et il est prévu qu'il «*reprenne la ferme de [leur] père*». Malgré les dispositions relativement faibles de ses parents à adhérer au «théâtre» et à

l'art vivant contemporain, il exprime également le cheminement de sa mère vers l'accès à des spectacles :

Ma mère elle a eu ce parcours [de spectatrice] où elle est rentrée avec moi [...], sans être encore tout à fait rentrée dans mes goûts, elle n'est pas allée au théâtre souvent si ce n'est pour moi. Elle n'y va presque pas si ce n'est pas moi au théâtre, elle est plutôt cinéma, mais elle est ouverte !

La même dimension du «cheminement» des parents vers les arts vivants contemporains est aussi présente dans le discours de Jean :

Ils [mes parents] ont vraiment fait le même parcours que moi et ça c'est tellement charmant, je le vois vraiment comme une immense preuve d'amour. J'ai été tellement gâté sur le fait que mes parents ont absolument toujours soutenu ce que j'ai essayé d'entreprendre en tant qu'enfant et jeune. Même quand ils étaient plus inquiets en voyant des débuts de spectacle, ils disaient : « Voilà, peut-être on n'a pas les clés », ils ont été formidables, une grande ouverture d'esprit de leur part.

Jean et Paul parlent d'«ouverture» ou de «preuve d'amour» de la part de leurs parents pour qualifier les dispositions à la bonne réception de leur activité professionnelle. Concernant la mère de Paul, la dimension genrée de la réception à la culture légitime n'est pas très surprenante et se retrouve dans des études sur les publics des pratiques culturelles (Moeschler, 2020). Les parents de Jean le soutiennent également financièrement :

Il s'ont vraiment soutenu là aussi [financièrement] et j'avais aussi un désir d'assumer moi de mon côté. [...] J'ai obtenu deux fois une bourse, ça me permettait, en étant étudiant, de subvenir à mes besoins. [...] Mais sinon, mes parents m'ont toujours vraiment soutenu.

Les logiques d'adhésion et de soutien des parents au parcours professionnel emprunté par leur enfant se traduisent donc de différentes manières : d'une part, la présence aux spectacles en tant que soutien moral et symbolique matériellement visible, et d'autre part le soutien financier. Celui-ci est fondamental pour assurer les conditions matérielles d'existence des entrant·es dans le milieu culturel et artistique.

Des soutiens diversifiés

La quasi-totalité des enquêté·es déclarent avoir été soutenu·es financièrement par leurs parents, à l'exception notamment de Liliane, issue

d'un milieu plutôt ouvrier. Elle dit avoir été obligée de « *se débrouiller* » après avoir choisi d'entrer dans une école de théâtre – une voix particulièrement incertaine professionnellement aux yeux de ses parents. Pour d'autres enquêté·es dont les parents sont mieux doté·es financièrement, la gêne occasionnée par leur accès à un certain privilège économique peut les mener à vouloir se distinguer de cette classe bourgeoise, comme le montre Chamboredon (1986 : 521). Le désir d'exercer des activités rémunérées au lieu de profiter des priviléges d'une classe économique aisée leur permet de correspondre à un modèle peut-être plus libéral (voire méritocratique) et égalitaire à leurs yeux et de se distinguer en matière de positionnement politique – en adoptant par exemple un positionnement féministe si les parents en question se trouvent plutôt à droite de l'échiquier politique. Un certain désintéressement économique est alors revendiqué et l'adhésion au style de vie d'artiste s'ancre et s'incorpore au fil des années – davantage que la distinction avec la bourgeoisie. Ce désintérêt peut aussi être rendu possible grâce à un statut de femme, car ainsi elles ne sont pas soumises aux attentes du modèle du *male breadwinner*. Il est donc important de saisir les perceptions et dispositions des familles des professionnel·les artistiques et culturel·les pour comprendre les conditions de possibilité de leur parcours. En effet, celui-ci peut dépendre en grande partie des types de soutien (moral, symbolique ou encore financier) familiaux. Quand les parents n'apportent que peu de ces soutiens, les modèles peuvent varier et les soutiens se trouvent apportés par d'autres personnes, par exemple par d'autres membres de la famille. C'est le cas de Paul, qui est très peu soutenu financièrement et symboliquement par son père tandis que sa mère le soutient moralement et financièrement. Une grande partie du soutien moral et matériel vient de son oncle (« *professeur d'histoire de l'art [...] c'est lui qui m'a initié à tout ce qui est arts plastiques, le musée, etc.* », précise Paul) et de sa tante, propriétaires d'un appartement à Paris (qu'ils lui louent durant ses études de lettres puis de théâtre) et d'une maison de vacances en province, et surtout « *abonnés de théâtre* ». Cet oncle et cette tante représentent des figures et ressources parallèles, concurrentes à son père. Selon les membres de sa famille, les soutiens sont donc différents et se complètent, réunissant finalement des conditions de possibilité qui lui permettent de débuter son parcours de comédien professionnel. Ce sont des personnes qui montrent de l'adhésion et de la compréhension face au projet de Paul dans le fait d'entreprendre une formation artistique.

Ces soutiens différenciés semblent dépendre du rapport de chacune de ces personnes aux arts vivants contemporains. Dans le cas de son père par exemple, Paul m'explique que celui-ci est dans l'*«inconnu»* par rapport à son activité professionnelle de comédien, voire du théâtre comme produit culturel. Son père n'est jamais «*venu le voir jouer*», un comportement bien différent des parents apparaissant dans les notes d'observation au Théâtre Marin présentées précédemment:

Mon père, lui, est un peu dans l'inconnu de ce que je fais, je pense... D'ailleurs, il n'est jamais venu me voir sur scène jouer... Mais il accepte, et il est plutôt fier, tu vois, j'ai l'impression ! [...] Il est content que je fasse un truc comme ça ! Mais c'est l'inconnu, c'est l'inconnu. [...] Mon frère, lui, il ne m'a jamais vu sur scène non plus, il est curieux, il est un peu plus ouvert, il comprend un peu plus que mon père ce que je peux faire... Et puis, après, il y a ma tante et mon oncle de Paris, qui eux sont tout au fait, parce que c'étaient des abonnés de théâtre, donc ils suivent...

Malgré la méconnaissance de son père, l'expression d'un sentiment de fierté semble, un peu paradoxalement, faire partie du processus de (relative) rupture familiale. On retrouve celui-ci chez d'autres enquêté·es, notamment Anna. On peut faire l'hypothèse que cette fierté parentale est liée d'une part à l'obtention d'un capital culturel (comprenant le titre scolaire ainsi que le contenu des savoirs transmis durant l'école) par leur enfant, et d'autre part au fait qu'il·elle soit devenu·e une personne «(re)connue» au sens d'une visibilité acquise par l'activité d'apparition sur scène... ou à la télévision. Pour Anna, la fierté de ses parents est en effet rendue possible grâce à ses quelques apparitions à la télévision, qui est à leurs yeux la preuve d'une réussite professionnelle (en tant que comédienne) plus évidente que le fait d'être programmée dans des théâtres. Il faut rappeler que la télévision est «une des pratiques culturelles les plus banalisées» et que c'est dans le temps hebdomadaire passé à la regarder ainsi que dans le cumul ou non avec d'autres activités que la distinction de classe se fait (Coulangeon et Lemel, 2009 : 12). La place croissante que la télévision occupe dans les loisirs des classes plus diplômées entre le début des années 1980 et les années 2000 est également importante à relever puisque le père d'Anna, par son métier d'architecte, appartient à cette classe. Mais Anna, par son statut d'artiste, considère la télévision comme une pratique culturelle peu légitime – tout en valorisant le métier d'actrice auquel elle tend :

On n'est pas dans le même monde [mes parents et moi] et ils ne le comprennent pas et voilà, même mon frère peut s'y mettre ! [Il] s'inquiète pour moi, mais moi, si j'avais sa vie à lui, je serais inquiète pour lui aussi... « Tu es déjà posé, tu as déjà ta petite maison, tu vis déjà comme un gars de 50 ans », du coup c'est juste des rapports de vie différents [...]. Ils ne vont pas souvent au théâtre, c'est ça aussi : le théâtre, c'est quelque chose qu'ils voient à Neuchâtel, le petit joli truc, mais ils ne savent pas...

[...] *Mon frère : « Et puis tu auras quand même des enfants une fois ? ! », j'étais là : « Mais ce n'est pas ton problème ! », donc de nouveau le truc de la vie conforme... [...] Oui, c'est décalé, ce n'est pas évident tout le temps, mais ils sont contents de moi, ils me voient à la télé, ils sont tout contents !*

Le discours d'Anna contient une forte dichotomie entre ce qui représente le style de vie et les goûts de sa famille d'un côté, et les siens de l'autre. Ses propres styles de vie sont en effet présentés comme fortement opposés à ceux de sa famille avec qui elle affiche et affirme une forte différence. Les métiers des membres de sa famille, tout d'abord, représentent une certaine divergence avec sa propre pratique professionnelle : un père architecte, une mère esthéticienne, un frère qui travaille «dans une agence immobilière». Un rapport vocationnel est présent dans cette revendication du rejet des dimensions normatives de ce qu'elle nomme la «*vie conforme*» de sa famille. Celle-ci est représentée par le fait d'«*être posé*», d'avoir «*sa petite maison*», ou encore d'avoir un rapport au théâtre caractérisé par la méconnaissance de l'esthétique contemporaine (avoir une représentation du théâtre comme un «*joli petit truc*»). L'expression de cette «*vie conforme*» est un jugement sur la «*vie "ordinaire*» des gens «*ordinaires*» (Mauger, 2006: 243). Dans le discours d'Anna, qui représente en partie «les imaginaires de la vie d'artiste» (Roux, 2022: 10), on voit apparaître une forte volonté de démarcation avec ce mode de vie. Anna identifie en effet son propre style de vie comme «opposé à la routine et aux rythmes sociaux» (*ibid.*), une «*vie au présent "sans penser au lendemain"*» (Mauger, 2006: 243). C'est donc précisément la distinction avec les styles de vie de sa famille qui lui permet de s'inscrire dans l'entre-soi artistique grâce à une adhésion à un mode de vie partagé par d'autres personnes identifiées comme artistes.

En plus des «incompréhensions» que relève Anna de la part de sa famille s'ajoute la méconnaissance de l'espace professionnel et du métier (comme pour le père de Paul). On retrouve cet élément chez

Hélène. Celle-ci arrive en Suisse grâce à un programme de ProHelvetia mais a grandi dans un contexte très différent puisqu'il s'agit des États-Unis dans les années 1980 :

Mon père était policier et ma mère enseignante. C'étaient les deux seules choses auxquelles j'aspirais quand j'étais enfant. [...] Quand j'ai fait ma valise et dit à ma mère que je partais [en Suisse pour faire du théâtre], elle était tellement triste : « Pourquoi tu me fais ça, pourquoi tu pars, je ne comprends pas » [...]. Personne dans ma famille ne sait ce que je fais, même maintenant. Je leur ai raconté des trucs, mais ils n'ont aucune idée.

Malgré le fait qu'Hélène ait grandi dans un autre contexte et dans un autre lieu que la Suisse romande et l'arc lémanique, les désajustements familiaux et la façon de l'exprimer sont similaires. Avec des origines sociales de classe moyenne (et donc similaires à celles des enquêté·es ayant grandi en Suisse ou en France), Hélène est donc obligée de se détacher de ses proches. En parallèle de la séparation (plus ou moins symbolique, selon les situations) avec la famille d'origine, artistes et intermédiaires construisent « une nouvelle famille » : celle des professionnel·les qui les entourent. Cette « nouvelle famille » se définit en raison du degré élevé d'informalité et de proximité entre individus, révélant une articulation particulière entre les espaces professionnels et les espaces privés. Ainsi, cette période se caractérise par des « mutations entre divers modes de sociabilité, et entre diverses formes de socialisation » (Bidart, 2010 : 81), matérialisant la sortie de la période de la jeunesse. L'arrivée dans l'entre-soi professionnel s'accompagne de nouveaux liens amicaux, qui « s'inscri[ven]t [...] dans des cadres sociaux, répond[ent] à des régularités statistiques, et contribue[nt] à construire le tissu social » (*ibid.* : 65).

Nous avons vu que le rapport au style de vie et au capital culturel familial influence l'entrée dans le milieu artistique et culturel. Le sentiment d'appartenance à cet entre-soi peut être lié à une rupture symbolique avec la famille. Outre cette distinction avec le milieu d'origine à travers la rupture familiale, d'autres mécanismes permettent de délimiter les frontières de l'entre-soi (Tissot, 2014; Duplan, 2016), qui « fonctionne comme un club d'admiration et de réassurances mutuelles » (Mauger, 2006 : 239). Des indicateurs comme l'expression d'une certaine familiarité entre membres de l'entre-soi font partie du registre de la reconnaissance et de l'intégration des pair·es (Mainsant, 2007). La dérision fait partie de ces mécanismes de validation d'appartenance,

c'est pourquoi nous allons nous pencher à présent sur les modalités et les fonctions du rire.

Le cas du rire : signal d'appartenance et mécanisme de validation

C'est surtout grâce à l'observation participante que j'ai pu saisir le sens et la valeur des interactions relevant de la démonstration humoristique ou de la dérision. *A priori*, le rire est un signal de validation d'une action humoristique. Mais dans ce champ, le rire possède une deuxième fonction : il valide et fortifie l'entre-soi. Il permet de se reconnaître entre ses membres et d'exprimer la compréhension mutuelle, la connaissance et la maîtrise des codes qui le régissent.

Des publics différents

Les spectacles constituent des situations lors desquelles le rire joue un rôle important car elles sont l'occasion de l'engagement d'un rapport entre la scène – en tant qu'espace physique de (re)présentation des arts vivants – et un public. Les modalités du rire présentent des variations selon les situations de spectacles, car différentes situations drainent différents publics. Selon mes observations, il existe principalement trois types de spectacles/représentations, dans lesquelles sont présents trois types de publics. Il est important de rendre compte des potentielles différences entre ces situations et ces publics car elles sont fortement liées aux enjeux du rire et de ses variations. Le tableau 4 représente ces variations de situations et les publics qui y sont associés :

Tableau 4 Publics selon les situations de représentation.

Type de public	Constitué de	Exemples de situations
<i>Public d'entre-soi</i>	(Semi-)professionnel·les (en formation)	Showing/étape de travail
<i>Public intermédiaire</i>	Public d'entre-soi + une partie du public lambda	Spectacle de sortie d'école
<i>Public lambda</i>	Public externe à l'entre-soi	Spectacle dans un théâtre

Il a déjà été mentionné qu'une grande partie du public des arts vivants contemporains est composée de professionnel·les du champ, plus ou moins proches des activités de création et de programmation :

artistes en formation ou non, de la même discipline ou d'une discipline différente; programmateur·rices et autres intermédiaires; élu·es politiques ou chargé·es des services culturels locaux, etc. Ce sont ces professionnel·les qui constituent le « public d'entre-soi ». Ce public est surtout défini par sa possibilité d'accès à des situations spécifiques (par exemple des showings d'étape de travail): il est en effet indispensable d'appartenir à l'entre-soi professionnel pour détenir les droits d'entrée à ces situations. Ce genre d'événements est souvent peu répertorié dans la programmation officielle des lieux, c'est pourquoi il faut appartenir à l'entre-soi pour détenir l'information de l'événement et se sentir assez légitime – par exemple proche de l'artiste en représentation – pour s'y rendre.

Un autre type de public (et de situation) est celui composé de personnes externes à l'entre-soi décrit. C'est le « public lambda » qui se rend à des spectacles plus « conventionnels » que des showings d'étapes de travail, dont les représentations sont officialisées dans la programmation de la saison. Il s'agit de personnes qui ne sont lié·es ni professionnellement au champ, ni intimement aux professionnel·les impliqué·es dans le spectacle qu'ils·elles vont voir. C'est ce qui les différencie du « public intermédiaire »: celui-ci se compose par exemple de proches des personnes engagées sur scène (famille, ami·es hors du champ, etc.). Ce sont des personnes qui ne font pas forcément partie de l'entre-soi, mais qui peuvent posséder des codes en vigueur, notamment celui du rire expressif comme validation des actions présentées sur scène.

Les extraits suivants révèlent des situations qui se placent plutôt du côté du « public d'entre-soi »:

Lors d'une session d'improvisation de danse, Thibault et un autre danseur dansent ensemble, rapprochent leur visage en se soufflant dessus, leurs bouches se touchent, continuent à souffler dans la bouche de l'autre. Autour, on rigole en les regardant. [Notes d'observation, décembre 2019]

La dernière session d'improvisation dansée avant le confinement. Évelyne vient pour la première fois. Elle s'adapte d'après moi très bien au contexte, aux personnes et à leur danse. Je remarque qu'elle « ose » des trucs, et provoque de plus en plus l'approbation des autres, une approbation qui passe par le rire. [...] D'habitude, ce sont souvent les mêmes personnes, les habituées, qui amènent ces touches un peu loufoques dans leurs impros, comme Thibault et Armand. Ils font rire

les autres et nous inspirent pour créer une atmosphère assez drôle, humoristique. Armand, par exemple, chausse des sandales à l'envers et marche avec comme un pingouin, ce qui provoque un effet comique assez fort. [Notes d'observation, mars 2020]

J'assiste au showing⁵³ d'une sortie d'atelier qu'a suivi Arnaud à L'Escabot avec une chorégraphe basée en Allemagne et programmée (un peu) en Suisse. Elle les a fait travailler sur le rapport aux objets sur la scène. Le showing est public mais il n'était annoncé nulle part, le public est donc uniquement constitué de proches des danseur·ses (donc un public d'entre-soi). Sur «scène» (qui est en fait le studio de L'Escabot, dans lequel l'atelier a eu lieu), beaucoup d'objets sont donc répartis et les performeur·ses/danseur·ses interagissent avec de façon improvisée. La chorégraphe est derrière son ordinateur pour régler le son de la musique et les regarde attentivement. À un moment, un danseur plonge sa tête dans un bac d'eau, ce qui a pour effet de faire rire des personnes du public, mais surtout la chorégraphe qui s'esclaffe et se plie en deux pour rigoler de cette action improvisée. [Notes d'observation, février 2022]

Ces sessions et ce showing ne sont que trois exemples parmi des dizaines d'autres où le rire intervient comme expression de la reconnaissance des codes scéniques et esthétiques de l'entre-soi (comme les sandales qu'utilise Armand dans le premier extrait, ou le fait de plonger sa tête dans le bac d'eau lors du showing). En effet, lors de spectacles, il m'est arrivé de nombreuses fois d'entendre et de voir certaines personnes du public rire de façon peu discrète – voire assez fort pour que les personnes sur scène puissent les entendre – et de m'apercevoir ensuite qu'il s'agit de proches (collègues ou ami·es) des artistes. Le rire est ici utilisé pour signaler son appartenance au groupe présent.

Le (non-)rire des programmateur·rices

Le rire comme registre de validation est aussi mobilisé par les programmateur·rices, car il présente un fort signal d'adhésion et d'appréciation et est attendu par les artistes sur scène.

Lors d'un spectacle de sortie des élèves danseur·ses, Rémy est assis devant moi. Dans un des spectacles (celui de Josiane), de l'argent tombe du gril sur la danseuse qui danse dessous avec des mouvements très énergiques. Je vois les épaules de Rémy se soulever et comprends qu'il

⁵³ Un showing consiste en un petit spectacle qui sert à montrer une étape de travail d'une nouvelle création, ou une sortie d'atelier.

rigole. À la fin, je fais part de mon observation à une autre personne du public, élève à l'école, en lui exprimant mon doute quant à l'interprétation de ce rire : «*Je n'arrive pas à savoir s'il se marrait parce qu'il trouvait ça ridicule ou génial*», mon interlocutrice me répond : «*Je ne pense pas qu'il se serait permis de rire autant s'il trouvait mauvais, donc plutôt la première option*». [Notes d'observation, février 2021]

Dans cet extrait apparaît un procédé scénique qui ne suppose pas forcément un effet comique. Le fait de rire de cette action, au départ non comique, de l'argent qui tombe, montre la volonté d'intégration de la part de Rémy. Il signifie ainsi aux autres spectateur·rices sa compréhension et son approbation du procédé abstrait de l'argent qui tombe, davantage que la validation de son effet comique – puisque celui-ci n'existe pas directement selon moi. Le rire autant que son absence jouent un rôle important pour les artistes lorsque son émetteur·rice est un·e programmateur·rice :

Je me rends à un spectacle que Sylvia va voir aussi. Je connais une des deux comédiennes et metteuses en scène. Je discute de la pièce et de ses retours avec une personne proche d'une des comédiennes et apprends que celle-ci est plutôt déçue de la réaction de Sylvia qui n'a «*pas rigolé*» alors qu'une partie du spectacle mobilise des procédés de clown, visant à faire rire le public. [Notes d'observation, septembre 2021]

Il peut arriver que les spectacles visent expressément à provoquer le rire des spectateur·rices : il est une des fonctions de la mise en scène et une des actions attendues de la part du public. C'est le cas de la pièce de ce dernier extrait, où des processus de clown sont utilisés par les comédiennes : elles s'attendent donc à provoquer le rire de leurs spectateur·rices, lambda ou professionnel·les. Le fait que Sylvia (une programmatrice qu'elles avaient invitée) ne rie pas à leurs scènes humoristiques montre sa désapprobation au contenu du spectacle. L'absence de rire est donc intentionnellement mobilisée pour exprimer une divergence en tant que personne appartenant à l'entre-soi. Les artistes sur scène connaissent le statut de programmatrice de Sylvia : le rôle de son (non-)rire est plus important que celui d'une personne du public lambda. Sylvia n'a pas vraiment besoin de valider son appartenance à l'entre-soi : elle utilise surtout son (non-)rire comme mécanisme de (non-)validation des actions scéniques, affirmant ainsi sa position. C'est aussi le cas de César, qui détient un statut encore plus légitime que celui de Sylvia dans le champ :

Lors d'un événement organisé par ASUS pendant mon stage, plusieurs activités se suivent durant la journée, notamment un spectacle. Nous sommes assis·es en cercle autour de la scène. Certaines actions effectuées par les danseurs peuvent être sujettes à des rires ou exclamations de la part du public d'entre-soi (uniquement constitué de programmeur·rices). Je suis assise à côté d'une participante qui observe César – avec qui elle a eu une interaction désagréable en début de journée – et me glisse après un petit moment, en utilisant son nom de famille pour me le désigner : « *il n'aime pas* ». En effet, celui-ci ne sourit pas du tout et a l'air de s'ennuyer. Je réplique : « *Mais si, il a ri une fois au début !* » Nous rigolons doucement, complices de cette interaction. [Notes d'observation, juin 2021]

Le rire est traversé par des rapports de pouvoir en fonction du contexte dans lequel il existe, selon qui l'émet et qui le déclenche. Ce genre de rire, qui permet de valider une action scénique, se situe dans le cadre d'une situation où un rapport entre public et performeur·ses s'installe.

Nous voyons que le rire possède deux fonctions principales. Premièrement, sa présence sert à valider des procédés scéniques et à signifier ainsi sa connaissance de ces procédés et ces codes (le bisou de Thibault, les sandales d'Armand ou le bac d'eau renversé sur la tête). Son absence, de la part des programmeur·rices, sert à désapprouver des actions scéniques humoristiques. Ce qui amène à la deuxième fonction du rire : l'affirmation de sa position dans le champ et l'appartenance à cet entre-soi. Il permet de valider la connaissance et la reconnaissance de ses pair·es dans le champ, de délimiter qui « fait partie » ou non. Ce signal est essentiel pour la construction et le maintien de sa légitimité dans le champ. Cette légitimité confirme aussi les positions de l'espace social occupées par les deux groupes professionnels que sont les artistes et les programmeur·rices. À ces positions correspondent des styles de vie, c'est-à-dire des « systèmes d'écart différentiels [...] , retraduction symbolique de différences objectivement inscrites dans les conditions d'existence » (Bourdieu et Saint-Martin, 1976: 18). Ces conditions d'existence sont essentielles dans l'analyse des styles de vie.

7.2 Les conditions matérielles d'existence

Il s'agit à présent de traiter de deux autres aspects faisant partie de ces conditions et concernant plutôt l'organisation de la vie familiale

et l'articulation entre vie personnelle et professionnelle : l'investissement émotionnel et temporel, ainsi que les enjeux liés à la gestion de la parentalité. Si l'analyse se penche en particulier sur ces éléments, c'est parce qu'ils permettent aux individus de vivre leurs styles de vie sous le mode du registre vocationnel.

L'engagement vocationnel des programmateur·rices

Si le champ artistique est particulièrement touché par le rejet des aspects matériels et économiques souvent associés à la «vie conforme», les intermédiaires culturel·es vivent également l'injonction au travail non aliénant, voire désintéressé. La recherche d'un travail procurant «bonheur» et «bien-être» est en effet structurante dans un grand nombre de milieux professionnels actuels (Le Garrec, 2021). Elle enjoint notamment aux individus de s'investir fortement dans leur activité professionnelle. Cet «investissement» (Bourdieu, 1980 : 35⁵⁴) permet aux programmateur·rices d'adhérer au registre vocationnel que suppose leur métier d'intermédiaires (Dubois, 2013), notamment en estimant que celui-ci relève d'une mission d'utilité publique (Dutheil-Pessin, 2017). Le registre vocationnel de l'engagement au travail est alors lié à la perspective de l'activité professionnelle comme moyen d'épanouissement et de développement personnel. C'est particulièrement le cas de l'investissement dans la logique entrepreneuriale comme un style de vie qui permet de cumuler plusieurs formes de prestige (Flécher, 2023 : 95).

Ce registre structure les conditions matérielles d'existence (Sinigaglia, 2013) : nous avons par exemple mentionné au chapitre 6 que la dimension sacrificielle de l'activité des programmateur·rices est une forme d'adhésion à la logique vocationnelle. C'est aussi une certification de leur professionnalisme : il fait partie de l'évaluation et de la reconnaissance par les pair·es.

Étant donné que la vocation se fonde sur la «dénégation des mécanismes sociaux qui participent de sa formation au niveau collectif et individuel» (Sapiro, 2007 : 8-9), le registre vocationnel mobilisé par les programmateur·rices se veut équivalent à l'investissement «corps et âme» (Wacquant, 1989) que suppose l'activité de création – réservée

⁵⁴ En tant qu'«inclination à agir qui s'engendre dans la relation entre un espace de jeu [...] et un système de dispositions [...] qui implique l'inclination [...] à prendre *intérêt* au jeu» (Bourdieu, 1980 : 35).

aux artistes. Cet investissement est également la preuve d'un style de vie artiste, distinctif de celui des «gens "ordinaires"» (Mauger, 2006: 243). Mais les conditions matérielles de la vocation se font à un coût différent pour les deux groupes professionnels dont les conditions de travail, notamment sur les plans des revenus et de la sécurité de l'emploi, divergent fortement.

Un investissement émotionnel et temporel

Avec un salaire mensuel médian de 8200 francs suisses⁵⁵, le désintéressement relatif au registre vocationnel ne peut pas être exprimé et revendiqué par les programmateur·rices du côté économique de la même façon que pour les artistes – dont le salaire mensuel médian est, rappelons-le, de 2279 francs suisses (Rota, 2022: 38). Pourtant, nous avons vu que beaucoup de programmateur·rices ont touché des salaires mensuels bien moins élevés que le montant de cette médiane avant d'arriver à ces hauts postes. De plus, il faut rappeler que, de manière générale, «les rémunérations dans les arts de la scène (tout poste et statut confondus) restent faibles⁵⁶» (*ibid.*: 34). L'intérêt des programmateur·rices pour le désintéressement économique est donc partiel et revêt des dimensions plus complexes. Leur intérêt se situe du côté d'un investissement dans leur travail quasiment illimité en temps, en énergie et en émotions. Il s'agit pour ces personnes d'exprimer la superposition des tâches professionnelles ou personnelles (Haicault, 1984) dans leurs espaces quotidiens. Ces tâches personnelles relèvent des activités familiales et domestiques, il est donc essentiel de les analyser comme du travail⁵⁷ (Toupin, 2014; Bozouls, 2021: 98), en ce sens qu'il «produit de la valeur – ou qu'il contribue à la production de la valeur» (Calderaro, 2022: 116) comme développé par les théories d'inspiration féministe-marxiste.

Par exemple, Marylène mobilise la situation de notre entretien comme une illustration de la complexité de l'organisation de ses horaires, dans lesquels les tâches professionnelles (être présente à une

⁵⁵ Ce résultat est issu de la médiane des salaires mensuels déclarés de six programmateur·rices en entretien, voir section 4.1.

⁵⁶ Avec un salaire mensuel médian de 3 125 francs suisses (Rota, 2022: 36) pour les 286 personnes qui ont répondu au questionnaire de l'étude rédigée par Rota, voir la section 5.1.

⁵⁷ Je remercie Charlène Calderaro et Maëlys Tirehote-Corbin pour notre discussion à ce sujet ainsi que pour les références qui suivent concernant le travail domestique.

première) et les tâches de travail domestique (s'impliquer dans les devoirs de son fils et faire les courses) sont en concurrence :

Là, tu vois, je suis là avec toi [à faire l'entretien], puis je me dis : « Je rentre, il y a la première, il ne faut pas que je rate mon fils parce que je lui ai promis que je l'aïdais pour des devoirs [...]. Je devrais faire des courses parce que demain... », etc. Des trucs compliqués que j'ai dans la tête, et ça fait depuis ce matin que je me dis : « Je vais faire quand les courses en fait ? » C'est débile, hein !

La concurrence entre les temps professionnels et personnels du quotidien de Marylène se matérialise dans la « charge mentale de la journée redoublée » (Haicault, 1984: 268) que lui demande le double travail effectué dans ces espaces. L'organisation de ses journées se caractérise par la superposition des tâches à réaliser. Il faut rappeler que Marylène a principalement effectué seule les tâches parentales et éducatives de son fils (avec l'appui de sa propre mère, une sorte de « «crèche» assurée par la grand-mère », un fonctionnement très courant en Suisse (Madörin et Benelli, 2011: 72).

L'expression d'un surinvestissement dans le travail est aussi celle de son engagement vocationnel en tant qu'intermédiaire culturelle. En effet, l'espace professionnel entre en concurrence avec ses espaces personnels. Cette mise en concurrence a un effet sur ses conditions matérielles d'existence : celles-ci se caractérisent par la difficulté à négocier ces espaces. La revendication de cette difficulté lui permet de confirmer sa position de programmatrice investie corps et âme.

Il est aussi intéressant de relever les différences genrées des discours des programmateur·rices sur leur investissement. Par exemple, César explique ne « *pas dormir la nuit* » car il a conscience de détenir la survie économique des artistes grâce à son pouvoir de sélection. En exprimant cela, César mobilise son devoir de mission et sa responsabilité professionnelle envers les artistes. Marylène, de son côté, expose sa situation et son rôle de mère. Dans le premier cas, ce sont des éléments professionnels qui pénètrent la sphère privée, alors que dans le second ce sont des éléments de la sphère privée (et plus particulièrement des activités de *care*: faire les courses et s'occuper des devoirs de son enfant) qui entrent en concurrence avec la sphère professionnelle (le fait de devoir se rendre à une première alors que des tâches personnelles doivent être effectuées). Ces deux cas illustrent bien les observations et études réalisées sur le sujet: même pour les deux groupes professionnels féminisés et à l'« identité professionnelle égalitariste »

comme chez les céramistes (Bajard, 2020 : 67), les inégalités de genre peuvent relever d'un impensé social. En effet, même pour un couple qui «fonctionne sur le modèle du partage égal des tâches domestiques» (Madörin et Benelli, 2011: 68), celui-ci «passe à une répartition traditionnelle après la naissance d'un enfant» (*ibid.*). De manière plus générale, il a été montré que le temps domestique des femmes «s'accroît avec le nombre d'enfants» (Champagne *et al.*, 2015: 212) alors que lorsque les hommes sont insérés dans une activité professionnelle, ils consacrent peu de temps aux activités domestiques (Brousse, 2015: 132). Ces constats touchent également le milieu des arts vivants comme nous le voyons avec le cas de Marylène en tant que programmatrice. Mais pour Liliane et en tant que mère, les deux sphères n'entrent pas en concurrence :

De mon côté, ça ne déborde pas ! Non, non... Parce que ma fille et mon conjoint viennent beaucoup au théâtre, ma fille a grandi au Philosophe... Non, c'est assez compatible, je trouve ! Non, c'est plutôt [...] s'en éloigner pour pouvoir mieux y travailler, avoir une distance physique, de pouvoir comparer [les spectacles] aussi, de ce qui se passe dans le restant de la Suisse...

Les expériences et situations de ces deux programmatrices divergent fortement quant à la superposition de leurs espaces professionnels et personnels en tant que mères. C'est surtout l'implication du père de l'enfant de Liliane qui fait la différence : d'une part, elle forme encore un couple avec lui lorsque leur enfant est en âge d'être gardée; d'autre part, ses horaires lui permettent de compléter les absences de Liliane en soirée. Au contraire, Marylène se sépare du père de son fils lorsque ce dernier a 2 ans et sollicite souvent sa propre mère pour le garder.

C'est donc moins la revendication d'une porosité entre les frontières personnelles et professionnelles qu'un important investissement horaire qui est la preuve de l'engagement vocationnel de Liliane.

Une flexibilité horaire essentielle

Le dépassement des heures de travail est un élément couramment mobilisé pour faire valider l'investissement vocationnel des programmeur·rices. Lorsque je fais remarquer à Rémy qu'il «*dépasse largement les heures de bureau*» (après qu'il m'a expliqué ses horaires), il me répond que «*c'est un métier de vocation !*». Liliane, elle, me prend à témoin de son investissement horaire en me demandant : «*à quel moment on arrête les*

*compteurs [de calcul des heures de travail] ?», expliquant qu'elle «*adore aller voir des spectacles*». Le paradoxe qu'elle relève dans le fait d'apprécier une part de son activité professionnelle (le fait de se rendre à des spectacles) alors que le travail est habituellement synonyme de labeur et d'aliénation montre sa volonté de positionner son engagement dans un registre vocationnel. Liliane relève aussi l'impossibilité de comptabiliser ses heures de travail, car ses tâches professionnelles sont extensibles à des activités qui, une fois de plus, peuvent s'apparenter à des pratiques plaisantes et dissociées d'un travail-labeur.*

À mon époque, on ne remplissait pas de feuilles d'heures ! Ça, c'est vraiment des choses qui sont arrivées beaucoup plus tard ! De toute façon, en tant que gestionnaires culturels, c'est impossible de remplir une feuille d'heures [...]. Comment notre travail peut-il s'arrêter ? On est tout le temps en train de regarder des programmes, de lire des choses, de rencontrer les artistes... Il y a peut-être des camarades à moi qui arrivent à s'y tenir à 100 %, mais il y en a peu !

Liliane revendique une porosité entre des tâches qui relèveraient du travail-labeur et les autres, de façon à démontrer que son activité professionnelle n'est, par essence, pas assez délimitée et délimitable temporellement pour constituer un travail «ordinaire». Ce terme fait écho au fait que les artistes cherchent souvent à distinguer leur style de vie de la «vie "ordinaire" des gens "ordinaires"» (Mauger, 2006 : 243) comme nous l'avons vu avec l'exemple d'Anna. Cette «perturbation des frontières entre le travail et le non-travail» (Abdelnour, 2014) est aussi un signe du caractère entrepreneurial – et vocationnel – de l'activité professionnelle de Liliane. Parce qu'il fait partie de la génération qui «remplit sa feuille d'heures» comme le dit Liliane, Steve exprime plutôt l'impossibilité de compenser ou de rémunérer les heures supplémentaires effectuées :

Mes heures sup' ne sont pas compensées. Actuellement, j'ai plus de trois semaines d'heures sup'... On est en mars, c'est une semaine par mois que je prends, donc comment veux-tu... je prends trois mois à la fin de l'année ? Ça n'a pas de sens ! [Rire.] Donc quelque part, le salaire est avec les heures sup', et c'est quand même une série de responsabilités.

On voit bien l'effet de génération (Mauger, 2015) qui traverse les différences de pratiques professionnelles en matière de gestion et de définition des heures de travail chez Liliane et Steve. La première est encore marquée par les pratiques qui étaient en vigueur lors de ses

débuts professionnels («*à mon époque*») alors que le deuxième s'inscrit dans un système de travail plus récent, imbriqué dans des formes de nouveau management. Dans les deux cas, il s'agit de prouver son investissement corps et âme, un engagement qui se veut aussi vocationnel que celui des artistes et qui s'inscrit dans un style de vie similaire quant à la place que prend le travail dans sa vie. L'activité professionnelle de programmation est ainsi pensée comme créative, indispensable et responsable: des éléments qui sont revendiqués par Steve et qui justifient son salaire – plus élevé que celui des artistes. La revendication de cet engagement vocationnel est celle de conditions matérielles d'existence dont le confort (un salaire mensuel plus élevé que celui de la médiane suisse et un contrat à durée déterminée d'un minimum de quatre années, renouvelable) est compensé par l'importance émotionnelle et temporelle que prend le travail dans l'espace personnel. Cette porosité des frontières fait ainsi partie d'un style de vie partagé par l'ensemble de l'entre-soi étudié et principalement formé par les deux groupes professionnels d'artistes et de programmateur·rices. L'appartenance à cet entre-soi à travers le partage de styles de vie similaire est essentielle à la construction et au maintien de sa position – et de sa légitimité – dans le champ.

Nous avons vu avec les exemples de Liliane et Marylène à quel point la parentalité peut être vécue différemment selon les situations conjugales. C'est un élément souvent fondamental et qui comporte de forts enjeux concernant la porosité entre les espaces personnels et professionnels. Lorsque je leur pose la question d'une éventuelle envie d'enfant, Steve et Rémy répondent que ce n'est «*pas un projet*» pour eux, en invoquant l'argument d'un fort investissement professionnel: «*Le métier que je fais ne me permet pas de me projeter là-dedans [...] c'est difficile pour une famille, parce que: où, comment?*» demande le premier. Rémy renchérit: «*Actuellement, il faudrait que je revoie totalement la manière d'organiser ma vie, ouais, bien sûr! Comme tout le monde qui a des enfants... mais un peu plus que tout le monde...*»

La (non-)parentalité est un élément essentiel des conditions matérielles d'existence des programmateur·rices. Elle structure de façon encore plus prégnante les conditions de vie et de travail des artistes. En effet, l'engagement vocationnel des programmateur·rices (qui se traduit par une imbrication de leur vie personnelle et professionnelle ainsi que par une flexibilité horaire et spatiale comme nous venons de le voir) se différencie des difficultés matérielles rencontrées par les

artistes qui doivent concilier la parentalité avec l'insécurité de l'emploi et l'insécurité financière. Les effets de la parentalité (en particulier de la maternité) sur les trajectoires des membres de ces groupes professionnels constituent le point que nous allons examiner à présent.

La parentalité : une rupture biographique et professionnelle ?

Nous avons vu que le passage de l'âge d'une trentaine d'années est un cap symbolisant souvent la sortie de la jeunesse (Mauger, 1995). Il est attendu qu'il s'accompagne des éléments suivants : indépendance financière, stabilité professionnelle, mise en couple et en ménage, mise en place d'un projet parental. La parentalité n'est pas qu'un simple passage rituel symbolique, labellisant la sortie de la jeunesse. Elle s'inscrit dans l'économie du *care*⁵⁸, c'est-à-dire dans l'ensemble des activités rémunérées et non rémunérées nécessaires à la satisfaction des besoins quotidiens (Madörin, 2010 ; Madörin et Benelli, 2011). Elle est source d'un certain nombre d'inégalités de genre, même dans ce milieu artistique fortement féminisé et «vécu comme une alternative à d'autres formes de domination» (Bajard, 2020 : 61). La parentalité nécessite des ressources et des ajustements qui ne sont pas toujours disponibles et possibles selon les conditions du moment. En effet, les conditions matérielles d'existence des artistes se caractérisent rarement par la stabilité professionnelle, rendant ainsi difficile la mise en place d'un tel projet. C'est le cas pour Anna, comédienne dans la trentaine, pour qui la parentalité est enviable mais irréalisable actuellement car elle demanderait une situation «*plus posée et stable*». La grossesse ainsi qu'un potentiel allaitement sont des aspects qui impactent le travail des comédiennes et danseuses – voire celui des directrices artistiques comme nous l'avons vu dans le cas de Danielle (Rémy lui avait fait comprendre la difficulté qu'elle aurait à diriger une équipe si elle devait s'occuper de son bébé en même temps). De plus, l'importance accordée à l'apparence des comédiennes et des danseuses est frappante lorsqu'il s'agit de maternité : la grossesse peut être perçue comme un obstacle au travail scénique. Danielle, André ou encore Anna relèvent

⁵⁸ Ce terme vient de l'anglais «*care economy*», et est aussi appelé «économie des soins et de l'approvisionnement», ou encore «économie du service à la personne», voir articles cités.

cela lorsque nous abordons le sujet en entretien. Anna souligne par exemple l'importance du « *corps et de l'image* » dans le travail artistique.

Concernant la grossesse et l'allaitement, une concurrence des temporalités (Sinigaglia et Sinigaglia-Amadio, 2015) et des espaces a alors lieu, comme le fait d'amener son bébé dans le studio de travail d'une création. Tout comme Anna, André anticipe les multiples effets qu'aura la concrétisation d'un projet parental avec sa compagne :

Ce sont de grosses questions, surtout dans notre travail où on voit [le travail à venir] à une saison ou à deux saisons et donc [on se dit] : « Là, ce serait bien », « Là, il ne faudrait pas que ça arrive... Et puis malgré tout ce qu'on peut dire, c'est extrêmement contraignant pour une comédienne ! Et que même s'il y a le congé paternité en place et tout, ça sera moins contraignant pour moi [que pour elle]. Dans le rapport, justement, aux différents metteurs en scène et tout, c'est toujours une question un peu inhibante et bloquante ! [...] Pour voir d'autres amies comédiennes qui ont un ou des enfants, c'est rarement autre chose qu'un frein, en tout cas au début ! [...] Aussi le regard des gens je pense... une comédienne qui a des enfants en bas âge, c'est plus compliqué à faire travailler quoi... Parce que « elle doit s'en occuper », parce que « elle ne pense qu'à ça », « elle n'est pas concentrée »... Tu vois, ce genre d'a priori !

André et Anna appréhendent une superposition plutôt incompatible des rôles de mère et de comédienne dans leur contexte professionnel. De plus, l'expression de conditions matérielles et d'un style de vie difficilement compatible avec la parentalité permet notamment de s'affirmer en tant qu'artiste possédant un rapport vocationnel au travail. Dans les cas d'Anna et d'André, les conjoint·es respectif·ves sont également artistes : metteur en scène et comédienne. À l'intérieur de l'espace conjugal et parental, le partage des tâches domestiques n'est alors pas toujours égal, même dans ces couples où les deux parents sont artistes (Sinigaglia et Sinigaglia-Amadio, 2015). L'accumulation de tous ces éléments témoigne de la dimension sacrificielle plus grande chez les femmes artistes que chez les hommes artistes. Nous allons voir les arrangements et négociations qui ont lieu dans le cas de Manon et Laurent, touché·es également par ce mécanisme inégalitaire.

Manon et Laurent : des arrangements (in)égalitaires ?

Laurent est un comédien et metteur en scène formé en Suisse. En 2019, il rencontre Manon, une danseuse sortie de La Cirée et travaillant comme danseuse-interprète et enseignante de danse. Laurent et

Manon emménagent ensemble après quelques mois, puis Manon est enceinte au cours de l'été 2020. À 32 ans, Manon est active sur le marché du travail et se réjouit à l'idée d'avoir un enfant. En tant que femme du début d'une trentaine d'années, la possibilité de la maternité est vue pour elle comme un tournant biographique enviable. Elle reprend son activité de danseuse et enseignante moins d'un mois après son accouchement. Mais la garderie n'est pas encore une solution possible : elle organise alors des gardes qui se partagent entre sa propre mère et la marraine de l'enfant, car Laurent est en pleine période de travail, souvent dans d'autres régions suisses. Il arrive aussi à Manon d'emmenier l'enfant avec elle lors d'événements professionnels pendant lesquels aucune solution de garde n'a été trouvée, comme pendant une journée d'atelier avec une chorégraphe reconnue, à laquelle je participe aussi et qui a lieu un week-end (sans possibilité de garde à la crèche) :

Manon a apporté sa petite qui a maintenant un an, c'est un peu l'attraction de la journée d'atelier. Elle la laisse parfois vagabonder entre nous qui prenons le relais pour jouer avec elle, pour qu'elle-même puisse se joindre aux exercices, mais jamais pour longtemps. Vers la fin de la journée, la petite commence à fatiguer et Manon s'empresse de rentrer. Le lendemain, on exprime notre déception qu'elle ne l'ait pas ramenée de nouveau, mais elle nous explique : « *Pour elle, c'est super, mais pour moi, c'est épuisant, je dois m'en occuper alors que j'aimerais être à fond avec vous [dans les exercices].* » [Notes d'observation, mars 2022]

La marraine de l'enfant, qui est une partenaire de travail de Manon, me raconte une journée lors de laquelle elles n'ont « *pas bien pu avancer* » dans leur projet : « *Finalement, Manon a dû prendre le bébé avec... donc c'était un peu dur de travailler, il fallait s'occuper de la petite.* » Les arrangements ne sont donc pas toujours idéaux pour Manon et la porosité entre les espaces-temps professionnels et non professionnels se fait parfois fortement ressentir, mettant en concurrence ces deux sphères (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015: 201) et dégradant ses conditions de travail. Très souvent, « le temps flou de la création artistique se trouve ainsi confronté au rythme imposé par l'enfant » (*ibid.*: 204) et est exprimé comme plus difficile à vivre par les femmes que les hommes (*ibid.*). En effet, les arrangements mis en place par Pierrot semblent moins préjudiciables à son travail. Alors que Manon s'occupe majoritairement du bébé pendant les six premiers mois lorsque Laurent a des contrats de travail, elle est engagée à 100 % pour un spectacle pendant

le septième : c'est alors Laurent qui en a l'entièvre garde. Cette répartition plutôt inégale de la garde de l'enfant témoigne d'un arrangement entre les sexes (Goffman, 2002) par rapport aux tâches domestiques et professionnelles. Comme une majorité des couples, Manon et Laurent passent bel et bien à une «répartition traditionnelle après la naissance de [leur] enfant» (Madörin et Benelli, 2011: 68), malgré l'identité professionnelle égalitariste revendiquée par ce groupe professionnel féminisé et dont les socialisations militantes poussent à combattre les inégalités de genre. Cette répartition se poursuivra les mois suivants, renvoyant à une inégale distribution des temps de travail domestique, courante, y compris dans l'espace artistique. En effet, «l'articulation entre la sphère professionnelle et la sphère domestique vient encore renforcer les inégalités entre les hommes et les femmes, ces dernières ayant plus souvent la charge des activités domestiques et familiales, ce qui les rend moins disponibles pour leur activité proprement artistique» (Sinigaglia, 2017: 44). C'est ainsi que, lorsque Laurent garde le bébé, il se consacre aux aspects administratifs de la compagnie dont il est cofondateur, fondamentaux pour avancer vers l'étape suivante du chemin vers la consécration : l'émergence. C'est ce qu'on peut constater dans l'extrait d'observation suivant, alors que sa fille a 6 mois :

Laurent et moi buvons un café chez lui pour discuter d'aspects administratifs concernant sa compagnie. Manon est absente et leur bébé dort contre Laurent, attaché à une écharpe ergonomique. Il m'explique : «*C'est pratique : quand elle dort, je peux travailler et avancer sur tous ces trucs. Quand elle se réveille, j'arrête ce que je fais et je m'occupe d'elle, mais parfois elle joue seule sur son tapis à côté et je peux quand même travailler.*» [Notes d'observation, octobre 2021]

Comparé à Manon qui se retrouve parfois dans une situation où la garde de sa fille l'empêche de travailler comme interprète ou chorégraphe, Laurent trouve des arrangements spatiotemporels (Chevillot, 2019) compatibles avec cette activité administrative. Alors que ces tâches administratives viennent souvent faire concurrence au temps de travail artistique (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015: 200), dans le cas de Laurent, il est plutôt vécu comme une opportunité de réaliser sa part des tâches domestiques – adhérant ainsi aux revendications féministes de sa fraction de classe qui prônent le partage égal de ces tâches dans un couple – et de tirer du plaisir à s'occuper de son bébé. Ce nouvel élément s'intègre à son statut d'artiste d'une trentaine

d'années, membre d'un collectif en pleine ascension dans les étapes vers la consécration. Quant à Manon, elle jouit d'une légitimité et d'une ascension professionnelle bien moindres que celles de la compagnie de Laurent. Elle s'investit davantage dans ses activités d'enseignante (de danse) et de mère, superposant régulièrement les espaces-temps personnels et professionnels lorsque ses horaires de travail sont atypiques, comme pendant les soirées et week-ends (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015). Nous avons vu qu'elle amène par exemple son enfant dans un atelier de danse durant un jour de week-end car elle n'a pas d'autre solution de garde. On pourrait faire l'hypothèse que Manon s'investit aussi dans son activité maternelle étant donné que, du côté professionnel, la consécration ne vient pas – surtout comme chorégraphe/créatrice.

La paternité en question

Dans le cas des artistes, la rupture biographique due à la naissance du premier enfant peut être le synonyme d'une rupture professionnelle. C'est le cas de Florent, dont le discours rapporte une sortie relative de l'entre-soi artistique à la suite de sa paternité.

Si tu es artiste, chorégraphe, directeur de compagnie et célibataire, tu bosses à n'importe quelle heure. Moi, je sais que je bossais beaucoup trop, je suis plutôt hyperactif et enthousiasmé par mille projets, envie de les faire tous... [...] Après, avec un couple, tu dois gérer déjà plus, et avec des enfants, tu oublies ! Avec une famille, les horaires d'école, des vacances... Mes enfants ont 8 et 12 ans [...]. Maintenant, elles sont plus grandes, donc c'est une plus grande flexibilité, c'est génial ! Mais j'ai trouvé ça comme un plus, cette structuration, parce que toute ta vie peut être débordée par le boulot, mais il y a des moments où c'est trop ! Donc de pouvoir séparer, c'est vachement bien. Et en même temps, parfois c'est trop, parce que tu dois abandonner des choses, des spectacles et c'est un peu frustrant parce que tu ne vois plus ce qui se fait, ou moins...

Le discours de Florent oscille entre l'expression du bénéfice qu'il retire d'un encadrement familial l'empêchant de trop s'investir dans le travail, mais aussi de l'impact de la parentalité qui le sort de l'entre-soi. Ne plus pouvoir maintenir les contacts professionnels en manquant des événements importants peut faire vivre la parentalité comme une contrainte. Dans ce cas, la non-parentalité peut apparaître comme enviable, facilitant le maintien de sa position dans ce milieu professionnel où l'entretien des sociabilités est fondamental.

La non-parentalité concerne plus souvent les personnes non hétérosexuelles. C'est le cas de Bruno, danseur d'une cinquantaine d'années, qui m'explique qu'en tant que personne gay, la parentalité n'était «*même pas une option*» à l'âge où ses ami·es et collègues hétéros commençaient à avoir des enfants. Récemment marié avec son compagnon, il me dit en rigolant que «*à la place, on a pris un chien, c'est comme notre enfant*». Je le croise un soir deux ans plus tard (dans son quartier d'une grande ville de l'arc lémanique), nous buvons un verre avec Paolo et Arnaud, qui connaissent son chien. Bruno nous répète en rigolant: «*Oui, il est mal élevé, vraiment comme notre enfant!*»

La première explication que Paolo, la trentaine, me donne pour justifier son impossibilité de mettre en place un projet de parentalité est celle de son «*rythme de vie*» et de sa mobilité importante (Note d'observation, juillet 2023). L'élément de son orientation sexuelle et affective (gay, comme Bruno) n'entre pas en compte dans notre discussion à ce moment-là, c'est davantage la gestion de carrière qui est mise en avant. Quelques mois plus tard, j'apprends par Arnaud que Paolo lui a parlé d'un projet d'enfant. Arnaud, 25 ans, m'explique qu'il craint pour Paolo que cela soit trop compliqué à mettre en place. Lui-même hétérosexuel, il envisage une transition de carrière dans le but de se stabiliser géographiquement et financièrement afin de pouvoir avoir des enfants dans quelques années. La non-parentalité est en effet plutôt inenvisageable dans son discours, il ne semble pas en retirer un aspect subversif assez fort, ce qui semble lié au fait qu'il entreprend jusque-là une carrière d'artiste-interprète, à l'aspect moins vocationnel que celle de chorégraphe/créateur. Il se projette donc plutôt dans le rôle de *male breadwinner*. Ce modèle de masculinité est une représentation à laquelle a été socialisé Arnaud et influence visiblement son désir social d'enfant.

Selon les situations, la non-parentalité peut et doit être vécue comme une subversion socialement acceptée et partiellement valorisée.

Antoinette et Sylvia : la non-maternité comme subversion ?

Pour les artistes, l'absence de parentalité permet une disponibilité pour créer et maintenir des sociabilités professionnelles dans l'entre-soi. Ces sociabilités, ainsi que l'activité artistique, sont vues par

Antoinette, 50 ans, comme des «priorités» et expliquent en partie sa non-parentalité :

C'était toujours quelque chose d'impossible pour moi ! D'imaginer à l'époque de pouvoir avoir des enfants et faire ce métier. Donc au début j'ai repoussé... [...] et un moment donné il fallait dire : «Bon, là je crois que c'est comme ça»... [...] C'est une question de priorité en fait ! Je préférerais faire mes créations et partir en tournée et pas : «Qu'est-ce que je fais si j'ai un enfant ?»... Ce n'était jamais le moment ! Et c'est resté comme ça...

La parentalité est ici vue comme un obstacle à l'engagement corps et âme d'Antoinette, qui conçoit une éventuelle superposition des espaces-temps comme impossible ou trop compliquée (des questions de «logistique»). Ne pas avoir d'enfants est un mode de légitimation qui est justement accepté socialement lorsque les artistes montrent ce fort engagement dans leur pratique professionnelle. En effet, durant l'été 2023 je participe en tant que «chercheuse» à un projet (mené par des associations professionnelles romandes) qui fait l'état des lieux des vécus de parentalités et des non-parentalités chez les danseur·ses suisses. Un questionnaire est diffusé afin de récolter les ressentis et expériences par rapport à des thématiques comme la possibilité de parler de ce sujet dans cet espace professionnel; les structures existantes pour les gardes d'enfant; les expériences avec des employeur·ses ou employé·es; etc. Lors d'une discussion autour des résultats du questionnaire, une danseuse et mère d'une quarantaine d'années relève qu'il était encore plus difficile d'envisager une parentalité pour ces professionnel·les il y a dix ou vingt ans, même dans le cas des interprètes. Dans les réponses au questionnaire, je m'aperçois que plusieurs témoignages de non-parents convergent concernant le ressenti de l'attente à s'investir corps et âme dans l'activité artistique «à défaut» d'être parent, comme pour Antoinette. Le fait de vivre une conjugalité avec des personnes de ce même espace, par exemple avec d'autres artistes, est une autre preuve de cet engagement fort.

Sylvia présente le même schéma conjugal: sans enfant à 47 ans, elle n'est également «jamais sortie avec des personnes qui n'étaient pas des artistes» (Notes d'observation, mai 2021). Ce style conjugal lui permet de s'identifier à un ethos d'artiste, en s'ajoutant à d'autres éléments comme une mobilité transnationale (Debonneville, 2022) entre la

Suisse où elle travaille, et la France où elle réside la plupart du temps. Mais pour elle, l'absence de maternité est davantage subie que choisie :

Je ferais différemment, j'attendrais moins! On a trop attendu avec [son ex-conjoint], ensuite ça ne marchait pas, puis on s'est séparés... Je dis souvent à des collègues plus jeunes de ne pas attendre, que ça ne semblait jamais être le bon moment.

Sylvia exprime ici l'absence de « *bon moment* » pour tomber enceinte : c'est un élément qui revient dans plusieurs récits d'artistes mentionné·es précédemment. Il s'agit d'une revendication supplémentaire concernant l'engagement corps et âme des enquêté·es dans leur activité professionnelle, celle-ci étant présentée comme un espace temporel et symbolique prioritaire par rapport à la maternité.

Afin de compenser, voire de retourner le stigmate potentiel (mais socialement probable) de l'absence de maternité, il existe différents registres de justification mobilisés par ces femmes selon leurs ressources sociales et symboliques. Il faut ajouter ici que, si l'absence de maternité est un écart à la norme, une maternité considérée dans ce milieu comme « précoce » (avant 28-30 ans) peut aussi être vécue comme un stigmate dans cette classe sociale moyenne supérieure. En l'occurrence, aucune enquêtée n'a eu d'enfant avant la trentaine. Concernant les registres de justification, d'une part la maternité est souvent exprimée comme une contrainte au développement professionnel et à l'investissement corps et âme que suppose le métier d'artiste – et dans une moindre mesure celui de programmateur·rice. D'autre part, la non-maternité permet aux femmes concernées de présenter un modèle alternatif et contestataire face à l'ordre traditionnel d'une féminité hétéronormative – caractérisée par le rôle de conjointe et de mère. Enfin, ce mode subversif (et potentiellement enviable) d'appartenance au féminin vient enrichir un style de vie d'artistes. C'est une subversion qui permet à Sylvia de s'identifier à ce style de vie. La validation de l'appartenance à cet entre-soi peut passer autant par une situation de parentalité que de non-parentalité : l'important est de posséder les ressources suffisantes pour tirer des bénéfices symboliques et de la légitimité à travers le statut vécu (parent, comme pour Marylène, Manon et Danielle ; ou non-parent pour Antoinette et Sylvia).

Il est important de prendre en compte et d'analyser deux autres éléments des styles de vie qui participent à ces positions et dispositions, mais qui relèvent davantage des aspects culturels et politiques.

7.3 Cultures corporelles et socialisations militantes

D'une part, les styles de vie propres à l'espace des arts vivants et partagés de façon souvent assez homogène entre les différents groupes professionnels permettent un processus de distinction par rapport à une certaine classe bourgeoise économique (Chamboredon, 1986). D'autre part, ils donnent lieu à des intérêts, des valeurs et des pratiques. Le caractère répété, revendiqué et systématique des éléments de terrain analysés amène à mobiliser ceux-ci pour appréhender les styles de vie de ces personnes et groupes professionnels. Il est essentiel d'analyser ces éléments car le corps y est un outil de travail tant dans les temps de travail qu'en dehors.

Nous allons nous pencher en particulier sur deux types de styles de vie: ceux liés à l'*hexis* corporelle et à la présentation de soi; ceux liés aux socialisations militantes.

Hexis corporelles et présentations de soi

Je regrouperai sous l'expression «cultures corporelles» les habitudes, attitudes, ressources et capitaux corporels mobilisés par les individus, ceux-ci étant liés à leur position sociale et à leur habitus de classe (Boltanski, 1971; Bourdieu, 1977b). La présentation de soi, autrement dit la gestion de l'apparence en tant que capital corporel, fait partie de l'*hexis* corporelle. La recherche d'une certaine émancipation influe sur ce rapport à l'apparence, voire la considération de la gestion de ce capital corporel comme une compétence professionnelle. Cette émancipation peut être une variante de la «respectabilité» au sens de Skeggs (2015): une dimension de la respectabilité commune aux femmes de toutes les classes qui se déployerait différemment selon les (fractions de) classes. Cette socialisation professionnelle est une socialisation à des cultures corporelles spécifiques à cette fraction de classe, caractérisée par un style de vie artiste qui, dès l'école, impose un métier de présentation et représentation. Nous avons vu qu'une certaine homogénéité se retrouve dans les *hexis* corporelles des enquêté·es, depuis les goûts vestimentaires jusque dans les coupes de cheveux en passant par les bijoux portés.

J'ai pu remarquer que des éléments distinctifs comme la coupe de cheveux courts pour les femmes sont diffusés au-delà de l'entre-soi de l'école. Ils peuvent même se retrouver au cœur de certains enjeux

d'identification et d'appartenance à l'entre-soi : ils font partie de la réaffirmation de la position des individus – comme dans le cas de l'identification de Nadine aux origines et styles de vie de Zoé. L'identification et la validation de l'appartenance à l'entre-soi passent notamment par l'homogénéité des présentations de soi, par exemple dans le choix des coupes de cheveux similaires. Ces similarités et les enjeux qui y sont liés apparaissent non seulement entre élèves ou ancien·nes élèves de La Cirée, mais aussi avec des employeur·ses (intermédiaires culturel·les ou autres).

Ces cultures corporelles se définissent par des éléments subversifs, comme la coupe de cheveux courts pour les femmes, mais aussi la recherche d'un lien et d'une identification avec les cultures populaires.

Représentations et imaginaires d'une « culture populaire »

Les cheveux très courts portés par les femmes sont un exemple de la «logique de la double négation» (Bourdieu et Saint-Martin, 1976: 56) qui caractérise le «goût de l'avant-garde» (*ibid.*) : les cheveux longs correspondent en effet à une féminité respectable, hétérosexuelle et représentée largement dans les normes de toutes les classes sociales. Ainsi, le fait de les porter courts revendique un style de vie qui permet une «distance à l'égard de tous les autres styles de vie» (*ibid.*). C'est plus précisément la recherche de féminités et de masculinités qui correspondent à une représentation du populaire qui est de mise dans ces cultures corporelles avant-gardistes. En effet, la logique de la double négation des goûts «peut conduire les artistes à reprendre, comme par défi, certaines des préférences caractéristiques du goût populaire» (*ibid.*), des éléments vestimentaires en particulier. En s'appropriant des attributs vestimentaires et en les revendiquant comme légitimes dans son entre-soi, la fraction de classe du milieu artistique et culturel s'identifie à des esthétiques populaires. Cette appropriation relève d'une transfiguration de la pauvreté en distinction (Bourdieu et Delsaut, 1975: 8) rendue possible grâce à l'adhésion aux références culturelles imaginées comme telles (dans les styles vestimentaires, mais aussi dans les goûts musicaux par exemple). D'autre part, la situation économique souvent précaire des élèves leur permet de se sentir éloigné·es de la représentation d'une classe aisée financièrement (la «bourgeoisie»). Les élèves non suisses, entre autres, subissent le coût de la vie qui est systématiquement plus élevé en Suisse que là où

ils·elles ont vécu avant. Malgré l'accumulation d'un capital scolaire et culturel (légitime) très important durant et grâce à ces années de formation, l'affirmation d'une précarité économique est pour les élèves une manière de s'approprier cette caractéristique déviante socialement. Le processus de distinction élaboré par ces pratiques vise aussi à s'éloigner de la fraction économique des classes sociales supérieures, dont les élèves sont issu·es – ou pourraient être soupçonné·es de l'être. C'est un schéma très similaire à celui de l'expression, par les programmateur·rices, des pratiques culturelles «mainstream et populaires» de leurs propres parents (chap. 1).

Ce mouvement de subversion des normes de classe est donc double : il contient à la fois l'éloignement identitaire par rapport aux classes aisées et un rejet des modèles de représentations des classes bourgeois économiq[ue]ues (Chamboredon, 1986 ; Roux, 2022).

Ce jeu de la distinction est possible grâce à des ressources spécifiques, comme l'encouragement, de la part de l'école et ses membres, à la recherche d'une identité propre et singulière (Christe, 2023), c'est-à-dire «devenir qui l'on est» (Bourdieu, 1982 : 61). Ces ressources induisent des capacités à rentabiliser les éléments subversifs et déviants. C'est dans ce contexte que la (re)présentation de soi sur les réseaux sociaux est très importante pour l'analyse des cultures corporelles et des styles de vie.

Réseaux sociaux : se rendre visible

La danse et le théâtre sont des métiers de présentation et de représentation. L'usage des réseaux sociaux vise à la construction d'une personnalité sociale et à la visibilisation de sa singularité qui passe par la démonstration des cultures corporelles à travers les photos et vidéos postées. Nous allons analyser ces différentes modalités de mise en visibilité de soi (Granjon et Denouël, 2010) qui visent à communiquer des informations sur son activité professionnelle. Il faut noter que ces pratiques concernent en grande majorité les artistes plutôt que les programmateur·rices, car il n'est pas d'usage que ces dernier·ères incarnent directement l'activité de leur institution. Ils·elles laissent plutôt la communication officielle de leur institution mobiliser les réseaux sociaux pour la diffusion d'informations concernant les spectacles programmés. Les enjeux de présentation de soi en tant que programmateur·rices et artistes sont donc très différents.

Nous nous concentrerons sur ceux du groupe professionnel davantage concerné par les enjeux de présentation et de représentation de soi se rapportant aux styles de vie, c'est-à-dire les artistes. En effet, «l'exposition de soi sur les sites de réseaux sociaux relève [...] d'un phénomène de construction d'*identités narratives*» (Granjon et Denouël, 2010 : 28). Lors de mon ethnographie à La Cirée, j'ai pu observer la mobilisation des plateformes en ligne comme Viméo, Instagram et Facebook pour le post de vidéos d'entraînement par des danseur·ses. Dans le but de donner à suivre leur évolution technique et/ou artistique, certain·es élèves se filment en effet lors de sessions d'entraînements dans les studios de l'école puis postent leurs vidéos sur les réseaux sociaux. Les présentations et représentations de la technique physique sont ainsi visibles sur un autre espace que celui de la scène de l'école ou d'un théâtre. À travers la mise en visibilité de la pratique de l'entraînement apparaît une possibilité de valoriser celui-ci. Les vidéos contiennent toujours une séquence de mouvements improvisés, dans lesquels ressortent les différentes incorporations personnelles. Ainsi, l'improvisation telle que présentée dans ce cadre cherche entre autres à «susciter une créativité non par l'imposition de codes, mais en utilisant des techniques mises au service d'une expression censée être singulière» (Faure, 2000 : 233). La singularité artistique est ainsi réaffirmée et légitime la place des individus dans le (futur) espace professionnel.

Les vidéos mettent plutôt en scène des gestuelles «réactives», basées sur la capacité à improviser avec l'espace donné en le mobilisant matériellement (utiliser les murs, fenêtres, arbres, sol, etc.) (Christe, 2019 : 70). Les frontières entre le travail de recherche, l'entraînement et la (re)présentation sont ici poreuses. En effet, c'est un contexte spatiotemporel considéré comme personnel et «privé» (l'entraînement et son lieu) qui est rendu «public» par le partage et la mise en visibilité sur l'espace des réseaux sociaux (*ibid.* : 67). Afin de mieux saisir ces dimensions, il est important de «médiatiser la relation que les agents les plus fortement soumis à une inculcation scolaire entretiennent avec leurs corps, leurs "goûts" et leurs "dégoûts", leurs sensations de "plaisir" ou de "déplaisir" et, plus généralement, avec tout l'appareil de leurs émotions» (Boltanski, 1975 : 98). Il y existe une double mise en scène: mise en scène de l'entraînement comme objet même de la créativité artistique, ainsi que mise en scène du corps comme outil de travail et objet d'entraînement (Christe, 2019). Pour les élèves, une adhésion et une croyance forte à sa propre pratique de la danse contemporaine

– validée par l'institutionnalisation de la formation professionnelle – participent à construire une *libido* sociale souvent indispensable sur un (futur) marché du travail compétitif. Le fait de se mettre en scène en train de danser permet en effet une présentation de soi validée et acceptée socialement. La mise en visibilité de soi à travers ces publications ou *stories*⁵⁹ renforce et légitime l'identité de danseur·se et d'artiste (en formation). La recherche d'une validation de cette identité se fait surtout auprès d'un public de pair·es, c'est-à-dire des artistes et des intermédiaires.

Certaines personnes continuent à poster des contenus en lien avec leur entraînement après le temps de formation à l'école. Ensuite, lorsque ces mêmes personnes entrent sur le marché du travail, le contenu et la forme des *posts* peuvent se transformer pour passer à des éléments concernant les projets professionnels (soit les leurs, soit ceux dans lesquels ils·elles travaillent comme interprètes). Il devient alors important de montrer que le travail ne se réduit plus seulement à des entraînements individuels, mais qu'il s'inscrit dans un réseau professionnel. Une première possibilité consiste à montrer que l'on travaille à plusieurs et/ou dans une compagnie reconnue: d'ailleurs, si cette compagnie détient un compte sur les réseaux sociaux, il est possible de la «taguer» dans un *post* qui présente son travail et ses dates de jeu. Ainsi, un lien partiellement officiel transmet l'information de la collaboration avec la compagnie et/ou les autres artistes. Une deuxième possibilité (qui peut bien sûr s'allier à la première) est de montrer que l'on travaille dans une institution reconnue et officielle en taguant celle-ci dans ses propres *posts* ou en repostant son contenu.

Le fait de publier ces photos et vidéos «teasers» est ainsi une technique communicationnelle qui consiste par exemple à pratiquer la diffusion en informant sur les dates et les lieux de jeu. Pour les artistes, il peut s'agir de poster des contenus originaux, créés directement depuis sa propre page, ou de repartager les *posts* des institutions coproductrices dans lesquelles on travaille. Ces mécanismes permettent une mise en visibilité et une production de soi en ligne mettant en place une dynamique de demande, qui se trouvent alors «indissociable[s] d'une exigence communicationnelle, d'échanges et de dialogues avec des tiers car ce sont eux qui vont agréer positivement ou non la demande de reconnaissance ainsi formulée» (Granjon et Denouël, 2010: 27).

⁵⁹ Une publication est permanente sur son profil Instagram, alors qu'une *story* n'est visible que 24 heures.

Alors qu'il est déjà important de se montrer présent·e sur les réseaux sociaux durant la formation, la validation de son appartenance à l'entre-soi passe ensuite par la démonstration de la continuité des entraînements seul·e ou à plusieurs. Puis, lorsque les artistes sont engagé·es dans les étapes d'insertion ou d'émergence, les *posts* sont reliés aux institutions dans lesquelles ils·elles travaillent. C'est aussi une manière de communiquer sur son travail, ses dates de jeux et la validation que l'on est en train d'acquérir. Ces *posts* et ces *tags* en cascade montrent les collaborations et les liens tissés dans l'entre-soi entre les artistes et les institutions.

Il arrive de plus en plus que ces tâches communicationnelles soient réalisées par des personnes chargées de la communication de l'institution. Il faut noter que, ces dernières années, les offres pour des postes de travail en tant que chargé·es de communication (ou stagiaires) dans les institutions culturelles et artistiques se multiplient, notamment ceux concernant la spécialisation en communication digitale. Cela révèle l'importance croissante du phénomène de digitalisation d'une grande partie du monde du travail et ne fait que confirmer la place de la (re)présentation dans les arts de la scène. L'aspect fondamental de cette place de la (re)présentation de soi dans les arts de la scène confirme l'importance des cultures corporelles dans les styles de vie artistes : une photo ou une vidéo met très souvent en scène un ou plusieurs corps, il s'agit donc de travailler cette présentation. Les éléments abordés dans le reste de cette section sur les *hexis* corporelles et les présentations de soi sont liés à ces aspects importants de la présentation des cultures corporelles – et donc des styles de vie artistiques. Ces cultures corporelles sont aussi des médiums d'expression de valeurs et de discours politiques, une incorporation des socialisations militantes et des comportements politisés.

En effet, les socialisations militantes représentent une autre particularité des styles de vie artistes. Elles s'inscrivent dans le sillon des intérêts et des valeurs portés ensuite sur scène, c'est pourquoi il est essentiel de se pencher dessus.

Des « sensibilités politiques » situées

Les différentes études sur les mobilisations et sur les engagements politiques du milieu artistique en France ont montré qu'il est important de se pencher sur les socialisations à ces investissements militants (Proust,

2003; Sinigaglia, 2007; 2012). L'investissement de plusieurs artistes (et de quelques programmateur·rices) dans certaines causes politiques a pour conséquence l'imbrication de cet engagement avec leur quotidien, leur style de vie, leurs cultures corporelles et leurs créations artistiques – à la recherche d'un théâtre politique (Noiriel, 2009). Ainsi se crée une adhésion à l'intérêt de certains sujets considérés par beaucoup d'enquête·es comme un processus de «politisation». Cette adhésion est plutôt homogène dans l'entre-soi artistique et culturel, bien qu'il en existe des variations selon les dispositions sociales et les positions des personnes dans le champ. Toutefois, nous ne nous pencherons pas sur ces variations, mais plutôt sur le contenu des sujets investis de façon récurrente et situés (très) à gauche de l'échiquier politique. Le contexte social permet d'analyser ces engagements, qui tournent principalement autour de trois pôles thématiques : premièrement, les questions de discriminations sociales liées au genre (orientations et/ou identités) et à la race; deuxièmement, les enjeux liés au dérèglement climatique et à une idée de «la nature»; et finalement le rapport à une certaine représentation de «la science». Dans cette fraction de classe, la politisation de ces questions permet à celles-ci d'être traitées comme des symboles culturels légitimes (Chamboredon, 1986) et de constituer une partie du contenu de la programmation actuelle. L'intérêt du traitement des socialisations militantes est donc double. Il permet d'une part de se pencher sur la façon dont l'engagement politisé marque les styles de vie de cette fraction de classe. D'autre part, il est indispensable à l'analyse qui suivra (chap. 8) concernant les thèmes présents de façon systématique dans les spectacles depuis plusieurs saisons culturelles.

Le premier thème analysé ici concerne des catégories rassemblées sous les revendications féministes. Ces catégories comprennent les questions de genre, qui englobent à la fois les identités genrées, les orientations sexuelles, ainsi que les inégalités et discriminations liées au genre. Concernant ces revendications féministes, je m'appuierai sur les éléments inscrits dans le manifeste pour la Grève féministe du 14 juin 2019. En effet, ce mouvement social se trouve porté en majorité par des personnes issues de la classe intermédiaire-supérieure à haut capital culturel. Le point 16 du manifeste mentionne d'ailleurs des revendications propres aux «actrices culturelles⁶⁰», alors qu'aucun

⁶⁰ «Parce que nous, actrices culturelles, sommes trop souvent peu considérées et reconnues». Tiré du site de la grève: <https://www.grevefeministe.ch> (consulté le 13.08.2025).

autre secteur professionnel n'est cité. Cela montre bien que les autrice·xs du manifeste et organisatrices de la Grève sont situées dans un endroit assez précis de la stratification sociale et explique aussi l'adhésion et l'engagement de mes enquêté·es dans ce mouvement de luttes sociales féministes.

L'adhésion au féminisme

Pour les enquêté·es, le rapport au politique est souvent exprimé à travers le terme « politisation », c'est-à-dire une sensibilisation à des thématiques militantes et à des actions individuelles ou collectives qui y sont liées. Un extrait de l'entretien de Florent est très éclairant à ce sujet. En effet, à travers le discours de Florent sur sa perception du rapport au politique de sa compagne dans son environnement professionnel (l'enseignement), il nous informe sur son propre rapport au féminisme :

On [ma compagne et moi] est les deux d'accord sur plein de choses [par rapport au féminisme]: pour elle, #MeToo, ça a beaucoup changé! Ça lui a ouvert les yeux sur beaucoup de ses choix [...]. Elle s'est rendu compte que des comportements de certains mecs, tu hallucines en fait... Elle s'est politisée en fait! [...] alors elle se fait traiter de gauchiste, de bureaucrate, de féminazie, mais elle tient quelque chose qui lui paraît normal...

Florent présente une modalité d'engagement vocationnel dans le rapport au politique : nous avons vu qu'il revendique la mise en place d'un fonctionnement égalitaire (notamment par la tentative de réduction de la hiérarchie entre employeur et employé·es) dans sa compagnie. C'est aussi la revendication d'un engagement conjugal et familial qui apparaît dans son discours. À l'instar de Florent, ce rapport au politique est souvent compris comme l'adhésion à un féminisme situé du côté universitaire et intellectuel de l'espace social (Skeggs, 2015: 274). L'adhésion à ce féminisme est possible grâce à l'accès au savoir sur celui-ci, ce qui confirme le positionnement plutôt élevé des enquêté·es dans la stratification sociale et culturelle. En effet, il a été montré que le rapport au féminisme des classes populaires se caractérise plutôt par un rejet de celui-ci (*ibid.*).

Parce que le féminisme est devenu un symbole culturel légitime pour cette fraction de classe, il est important pour les individus du champ artistique et culturel de (dé)montrer leur adhésion à celui-ci. Cette adhésion permet de signaler son appartenance à l'entre-soi et se

manifeste de différentes façons dans les styles de vie. Tout d'abord, elle est souvent visible à travers des cultures corporelles caractérisées par la subversion des normes de genre, comme étudiées dans la section précédente sur les *hexis* corporelles et les présentations de soi. Ces cultures corporelles subversives opèrent aussi un processus de distinction et de rejet des représentations bourgeoises, caractéristique de la fraction de classe des artistes (Chamboredon, 1986: 521) telle que nous l'avons vue à travers différentes situations dans les cas d'Armand et d'Antoinette. La participation physique aux manifestations comme la Grève féministe, les vendredis de grèves pour le climat⁶¹ ou encore la Marche des fiertés (Pride) est également une marque d'adhésion. Depuis l'année 2019, il m'est arrivé de voir systématiquement des enquêté·es participer à ces manifestations.

Le fait de traiter de ces thématiques dans les créations artistiques est un moyen pour les artistes de montrer leur intérêt et leur adhésion à ces sujets (comme le genre et l'écologie). La sélection (ou non) de ces spectacles thématiques par les programmateur·rices révèle également leur propre rapport à celles-ci. Une partie du champ revendique aussi une meilleure visibilité des femmes sur scène, comme le montre cet extrait du Carnet rose pour l'égalité dans la culture, écrit par l'Association Les Créatives qui organise un festival du même nom : « Le festival Les Créatives vise à intensifier la visibilité des artistes féminines sur les scènes, et ce, au-delà des modèles traditionnellement masculins » (2021: 5). Une fois de plus, le positionnement des programmateur·rices (en tant que directeur·rices d'entreprise culturelle) quant à l'éventuelle mise en place de telles mesures révèle leur place et aussi leur légitimité dans le champ. Par exemple, Marylène m'explique ne pas avoir particulièrement cherché à programmer un plus grand nombre de femmes que d'hommes lorsque je lui fais remarquer que c'est le cas dans sa saison 2019-2020, mais qu'elle approuve le principe de visibilisation des femmes directrices artistiques. C'est la même chose pour Liliane, qui me cite justement le festival Les Créatives : « *Je trouve important et très bien qu'un festival comme Les Créatives existe [...] il faut être exclusif, il faut dire "Non, non, là, il n'y a que des femmes"!* »

De plus, Marylène s'exprime deux ans plus tard sur un autre sujet très lié à la mise en place des revendications féministes actuelles dans cet espace : celui de la lutte contre le harcèlement au travail. En effet,

⁶¹ Pour un contexte des vendredis de grève pour le climat, voir Haeringer *et al.* (2020).

dans un contexte qui suit les dénonciations #MeToo (dans le champ du cinéma tout d'abord puis dans d'autres milieux professionnels), la thématisation des rapports de pouvoir dans le milieu artistique se fait en grande partie sous l'angle du problème du harcèlement. Le Carnet rose se penche d'ailleurs également sur ce sujet, en en faisant un des quatre thèmes de son livret.

Il faut relever que ces dernières années en Suisse romande (et en écho à une échelle plus internationale), plusieurs actions ont lieu dans des structures artistiques et culturelles pour lutter contre le harcèlement sexiste et sexuel au travail. Une médiatisation importante a aussi lieu et présente le sujet dans divers articles ou émissions, comme celle dans laquelle intervient Marylène en déclarant son soutien «*à ces femmes qui ont osé parler* [dénoncer des cas de harcèlement subis]» et à qui elle a «*dit bravo* [d'avoir osé parler]» (émission radio, décembre 2022). Les cas reportés et qui ont fait l'objet de procédures juridiques concernent des compagnies ou écoles de danse classique ou néoclassique⁶², mais aussi contemporaine⁶³.

Comme mentionné au chapitre 5, je ne m'attarderai pas sur les cas mêmes de harcèlement ou sur leur traitement (juridique, médiatique, etc.). Je m'intéresse plutôt au fait qu'une grande partie des enquête·es s'emparent individuellement et collectivement de ce sujet et de ce que l'engagement dans cette lutte révèle de leurs dispositions sociales et de leurs positions professionnelles. Par exemple, Flora me raconte qu'elle a eu un «*coup de cœur*» pour Lara en tant qu'artiste et que c'est ainsi qu'elle l'a engagée comme dramaturge dans une de ses pièces. Dans cette description élogieuse, elle mentionne également l'engagement militant de Lara: «*Tout est très réfléchi, tout est très politisé... [Elle est aussi] très engagée aussi pour toute la question de mobbing pour les femmes...*» On retrouve aussi la notion de «politisation» qui était présente chez Florent et qui évoque un intérêt et des préoccupations homogènes concernant des sujets de société sur lesquels il faudrait agir. Le rapport employeuse-employée qui caractérise la relation entre Flora et Lara présente des enjeux de pouvoir et de légitimité. En effet, Flora n'a étudié que la danse alors que Lara est très diplômée et détient ainsi une aura scolaire importante qui fait son effet auprès

⁶² Les cas reportés ces dernières années et qui ont donné lieu à des procédures juridiques concernent l'école Rudra-Béjart et la compagnie Béjart Ballet Lausanne, ainsi que l'école de ballet du Théâtre de Bâle.

⁶³ Comme l'ancien directeur de la compagnie Alias.

de Flora. L'engagement militant de Lara permet de convertir ses ressources scolaires en capital (culturel) et d'être ainsi valorisée par ses employé·es. Le fait de se positionner en personne engagée dans la lutte contre le harcèlement est donc une démonstration de son adhésion au féminisme – un féminisme situé dans la partie universitaire et intellectuelle de l'espace social.

C'est dans une même fraction de cet espace que les revendications et thématiques liées au genre se matérialisent dans un sujet qui apparaît de façon systématique dans mes observations de ces dernières années : celui de l'identification à la figure de la « sorcière ».

La figure des sorcières : une féminité déviante ?

Nous avons vu l'importance de la formation (en l'occurrence, La Cirée) en tant qu'institution socialisant à des savoir-être constitutifs de plusieurs valeurs et intérêts. C'est pourquoi il est intéressant de se pencher sur le cas de la mobilisation de la figure de la « sorcière » en tant que modèle de féminité déviante. En effet, des mémoires et spectacles de sortie de plusieurs élèves évoquent cette figure, mobilisant des références comme l'historien du XIX^e siècle Jules Michelet (*La sorcière*), l'écrivaine militante écoféministe Starwalk, la journaliste Mona Chollet ou encore l'anthropologue Jeanne Favret-Saada et son ouvrage *Les mots, la mort, les sorts*. Anna Halprin (qualifiée de « sorcière de la danse » dans le travail d'un élève) ou Mary Wigman et sa *Hexentanz*, ou « Danse de la sorcière » (Bronnec, 2020) sont également citées comme références liées à l'histoire de la danse. Bien que ces références ne possèdent pas toutes de statut académique, elles sont appelées au même titre par les élèves, c'est-à-dire comme une source qui leur permet d'appuyer leurs propos et de légitimer leur intérêt pour ce sujet.

Le fait de mobiliser la figure de la sorcière permet le renversement d'un stigmate associé à une image déviante de la féminité traditionnelle et a pour but sa (re)valorisation. Dans plusieurs milieux militants féministes, les valeurs liées à cette figure de la sorcière ont notamment à voir avec les pratiques de soin⁶⁴. Concernant celle-ci, nous avons vu que la « guérison » ou le *care* est un élément valorisé par ce milieu artistique, en particulier dans le curriculum de la formation en danse contemporaine de La Cirée (Christe, 2023). L'imbrication entre

⁶⁴ Les points 3 et 5 du manifeste de la Grève féministe traitent en effet de la question des « soins », assurés principalement par les femmes et grandement invisibilisés par la société et par l'économie.

ces éléments et ces espaces («privés» et «professionnels») confirme que les revendications sociales présentes sont finement et intimement politisées : la revendication de l'attention à la guérison et au soin fait écho aux revendications féministes actuelles, notamment matérialisées dans la mobilisation du sujet des sorcières comme inspiration pour des créations.

Enfin, le lien entre la figure de la sorcière et l'écoféminisme est très étroit et parfois totalement revendiqué, comme chez l'écrivaine Starwalk. La préoccupation et l'intérêt pour ce sujet montrent une fois encore les socialisations militantes spécifiques que développe le milieu des arts vivants contemporains.

Il faut noter que ces usages du mot «sorcière» s'inscrivent dans le contexte d'un mouvement social féministe marqué par la revendication de ce terme, notamment dans le champ littéraire et essayiste avec la parution en 2018 de l'ouvrage *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* de Mona Chollet. D'ailleurs, au moins deux enquêtées m'ont recommandé à quelques mois d'intervalle la lecture d'ouvrages de Mona Chollet lorsque nos conversations d'entretien tournaient autour des questions de féminités, de maternité et des attentes sociales qui touchent les femmes. Le terme «sorcière» est également massivement repris par des slogans féministes dans les manifestations comme la Grève féministe du 14 juin en 2019 (ainsi qu'au cours des années suivantes).

J'ai pu constater que la figure de la sorcière en tant que préoccupation et revendication systématique située dans ce milieu professionnel est également présente dans les bibliothèques des artistes. Il est intéressant de citer les ouvrages dont les artistes (ou les programmeur·rices) m'ont parlé ou que j'ai aperçus chez eux·elles. D'une part, cela permet de situer les usages sociaux (Mauger et Poliak, 1998) de la lecture en tant que pratique culturelle ultra-légitime et validée par l'ensemble du champ des arts vivants contemporains. D'autre part, la lecture de ces ouvrages en particulier révèle les goûts et références culturelles et littéraires des acteur·rices de ce milieu.

Cette liste d'ouvrages illustre très bien les valeurs, préoccupations et intérêts de la fraction de classe intermédiaire-supérieure à haut capital culturel et scolaire dont font partie les enquêté·es. Le tableau 5 le montre : plusieurs ouvrages ont un rapport direct ou indirect avec les questions liées au féminisme, et/ou aux sorcières (qui découle du féminisme), et/ou aux soins (qui découle du féminisme et des sorcières),

Tableau 5 Liste d'ouvrages thématiques cités en entretien ou aperçus aux domiciles des enquêté·es.

Auteur·rice	Titre	Fémi-nisme	Sor-cières	Soin	Sciences (hist., pol., philo.)	Autres
Roland Barthes	<i>Fragments d'un discours amoureux</i>					x
Donna J. Haraway	<i>Simians, Cyborg, and Women</i>	x			x	
Silvia Federici	<i>Caliban et la sorcière</i> ¹	x	x		x	
Manon Puig de la Bellacasa	<i>Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway. Science et épistémologies féministes</i>	x			x	
Mona Chollet	<i>Sorcières</i>	x	x			
Mona Chollet	<i>Beauté fatale</i>	x				
Tobie Nathan	<i>Médecins et sorciers</i>		x	x		
Vinciane Despret et Isabelle Stengers	<i>Les faiseuses d'histoires</i>				x	
Georg Traki	<i>Rêve et folie et Autres poèmes</i>					x
Jeanne Favret-Saada	<i>Les mots, la mort, les sorts</i>		x		x	
Hanna Arendt	<i>De la révolution</i>					
Angela Davis	(titre illisible)	x				
Carl Zimmer	<i>Et l'âme devient chair</i>					x
John Berger	<i>Art et révolution</i>					
Jacques Rancière	<i>Le spectateur émancipé</i>					x (spectacles)
Frédéric Lordon	<i>Capitalisme, désir et servitude</i>			x		
Jacques Rancière	<i>Le maître ignorant</i>					x (pédagogie)
Jonathan Safran-Foer	<i>Faut-il manger les animaux ?</i>					x (antispécisme)
Roland Huesca	<i>La danse des orifices</i>			x		
Stéphanie Crohin Kishigami	<i>Sento. L'art des bains japonais</i>			x		

¹ Un cours intitulé « Sexe, race, classe » est donné aux élèves de troisième et dernière année de la formation en danse contemporaine de La Cirée. Lors de celui-ci, des extraits de *Caliban et la sorcière* sont justement lus et commentés.

et/ou aux sciences. À l'exception de la thématique du dérèglement climatique qui n'est pas présente dans cette liste, ce sont les mêmes sujets que ceux qui sont prégnants dans les styles de vie et les spectacles sur l'arc lémanique, illustrant ainsi la caractéristique systémique et sociale de ces préoccupations de la part des artistes et des intermédiaires culturel·les. Il est surtout intéressant de constater l'importance donnée à l'usage de la lecture (Mauger et Poliak, 1998) en tant que pratique sociale ultra-légitime et reconnue par l'ensemble du champ des arts vivants contemporains. C'est également un médium qui permet d'avoir accès à un savoir concernant ces sujets considérés eux aussi comme dignes d'intérêt.

Les socialisations militantes liées aux styles de vie des enquêté·es concernent également d'autres sujets de mobilisation, en particulier la lutte contre les discriminations raciales ainsi que les revendications liées aux décisions de fermetures des lieux culturels pendant la pandémie de Covid-19 entre mars 2020 et mars 2022. En effet, plusieurs enquêté·es sont impliqué·es dans un militantisme global, revendiquant parfois une «convergence» de ces luttes.

Se mobiliser

Il est important de traiter des mobilisations et intérêts pour des sujets politiques que les personnes de cet espace investissent et qui leur permettent d'affirmer leur positionnement car elles représentent une «convergence des luttes» très valorisée et revendiquée dans le champ militant ces dernières années – faisant écho au concept d'intersectionnalité⁶⁵ du milieu académique et militant. Ces mobilisations sont aussi importantes à traiter car elles font partie des thématiques présentes dans les spectacles étudiés pour cette étude et qui font l'objet du chapitre suivant (chap. 8).

À l'intérieur de ces thématiques, les discriminations raciales sont au cœur de l'actualité sociale et politique tout au long de mon temps d'enquête (2018-2023). Les actions de lutte contre un racisme structurel font écho à celles portées par d'autres mouvements sociaux comme la Grève féministe, les vendredis de grève pour le climat ou encore les Marches des fiertés. Cette «convergence des luttes» correspond aux préoccupations militantes des enquêté·es, c'est pourquoi une grande majorité des

⁶⁵ Le concept d'«intersectionnalité» propose ainsi de prendre en compte la multiplicité des rapports de pouvoir et de considérer le savoir comme situé socialement, historiquement et politiquement (Kergoat, [1978] 2012; Crenshaw, 1990).

(quelques) personnes non blanches insérées dans ce milieu professionnel s'engagent dans des actions diverses liées à la lutte contre les discriminations raciales. C'est le cas de Mev, un ancien élève de La Cirée que je vois sur une grande affiche en ville durant l'hiver 2020-2021. Un long texte se trouve au bas de sa photo alors que de l'autre côté du panneau sont visibles d'autres photos de personnes noires (figure 4), photos qui font visiblement partie du même projet :



Figure 4 Affiche dans les rues de Lausanne © photographie Carole Christe (décembre 2020).

L'inscription de Mev dans ce projet de visibilisation des personnes noires dans l'espace public lui permet de s'insérer un peu plus dans le milieu professionnel des arts vivants contemporains, en exprimant son adhésion à cette démarche de lutte contre les discriminations raciales. Il faut préciser que Mev est programmé par Rémy au Philosophe après sa sortie d'école, pour une pièce qui parle justement de ces enjeux de discriminations raciales et de genre. Nous verrons au chapitre 8 que ces sujets sont des préoccupations que Rémy déclare être les principaux centres de préoccupations du Philosophe.

Artistes et programmateur·rices s'engagent aussi durant cette période dans la lutte contre les fermetures des lieux culturels, ainsi que contre le certificat sanitaire obligatoire pour y entrer une fois les fermetures terminées. Les fermetures ont pour impact une médiatisation assez importante (en Suisse romande et dans d'autres pays proches) des conditions de vie et de travail des artistes, et ainsi une meilleure visibilité. Des revendications émergent toutefois en rappelant les impératifs matériels qu'il reste à acquérir pour les artistes, comme le montrent ces affiches (figures 5 et 6) dans les rues de Bruxelles en janvier 2022.

Une homogénéité des revendications concernant l'espace professionnel artistique apparaît donc dans plusieurs pays européens. C'est le cas du mouvement No Culture No Future, qui émerge en automne 2020 au moment de la deuxième vague de Covid-19 – qui a pour conséquence la fermeture des lieux culturels au public. No Culture No Future (figure 6) appelle les artistes à se prendre en photo avec un panneau sur lequel apparaît ce message afin de porter la revendication du caractère essentiel de la culture auprès des autorités nationales. Ces photos sont postées sur les réseaux sociaux et j'aperçois plusieurs enquêté·es y participer.

Les investissements dans ce mouvement s'inscrivent surtout à travers les réseaux sociaux, notamment à cause des mesures sanitaires à respecter (diminution des contacts, semi-confinement déclaré, etc.). De plus, la mise en place du certificat sanitaire obligatoire pour avoir le droit d'entrer dans beaucoup de lieux publics rencontre un certain désaccord général dans l'espace professionnel. Ces questions se posent lorsque je suis en plein stage à ASUS et donnent lieu à quelques discussions sur le sujet. La vaccination devient un enjeu important et un positionnement politique en soi. Elle divise : on évite donc parfois d'en parler entre collègues car l'une de nous ne se fait pas vacciner et doit donc effectuer régulièrement des tests antigéniques pour obtenir un



Figure 5 Affiche dans les rues de Bruxelles (décembre 2021). Texte : «Pay the artist now. La visibilité n'est pas un salaire» © photographie Carole Christe.

**NO CULTURE
NO FUTURE**

Figure 6 Site internet des Compagnies vaudoises concernant le mouvement «No Culture No Future» en Suisse. Source : <https://lescompagniesvaudoises.ch/no-culture-no-future/> (consulté le 13.08.2025).

certificat sanitaire afin de se rendre à des spectacles ou événements culturels. Lors d'une rencontre professionnelle avec des programmeur·rices et artistes en juin 2021 (quelques semaines avant l'obligation du certificat), une jeune programmatrice et metteuse en scène déclare par exemple son intention de « *se fédérer, théâtres et compagnies, s'il faut s'exprimer contre le pass* ». Sa proposition rencontre une légère approbation, et d'autres prises de position se font savoir sur les réseaux sociaux pour exprimer ce même désaccord quant au certificat. La pandémie est donc, pour certain·es artistes et programmeur·rices, une occasion de se visibiliser politiquement en exprimant son rejet du certificat (« le pass ») et du vaccin⁶⁶. C'est aussi un sujet qui se détache des thématiques habituelles rencontrées et exprimées depuis plusieurs années comme le féminisme ou l'écologie.

Enfin, il faut encore mentionner ici l'importance et la présence des pratiques « écocitoyennes » (Ginsburger, 2020) de « distinction au vert » (Grossetête, 2019) qui découlent d'une sensibilité marquée, dans cette fraction de classe, aux discours d'action individuelle pour lutter contre le réchauffement climatique. Ces pratiques se retrouvent à plusieurs niveaux d'investissement personnel : les présences aux manifestations pour le climat ; les discours concernant la représentation de « la nature » et le lien à celle-ci ; et finalement le fait de mobiliser ces questions et leurs variantes dans les spectacles.

Dans ce chapitre qui interroge le fonctionnement de l'entre-soi formé par ce milieu professionnel, nous avons vu de quelle façon celui-ci se construit et se maintient. L'appartenance à cet entre-soi est régulièrement éprouvée et validée grâce à des mécanismes comme l'humour ou les interactions lors d'événements professionnels et des premières : les individus peuvent alors s'identifier et se reconnaître entre membres d'un même espace professionnel ou d'un sous-groupe, selon les affinités.

L'analyse et la compréhension des styles de vie sont essentielles pour saisir le fonctionnement de cet espace dans lequel les habitus professionnels (mais pas seulement) sont très similaires. L'inscription dans des cultures corporelles et dans des engagements militants spécifiques fait ressortir les sujets qui préoccupent les personnes de ce milieu social. Le fait de se pencher sur ces sujets permet de retracer la

⁶⁶ Comme cela a été mentionné dans la section 5.3 lors de l'analyse des témoignages de la compagnie In Vivo concernant la période de la pandémie.

mesure dans laquelle le rapport au politique est présent dans le processus de création d'un spectacle. Il a en effet été montré que la revendication d'un « théâtre politique » est caractéristique du champ artistique autonome étudié (Noiriel, 2009). L'analyse des intérêts, valeurs et pratiques des créateur·rices et programmateur·rices est essentielle pour traiter du contenu de la programmation, car les spectacles sont intrinsèquement liés aux styles de vie de cet entre-soi.

8 | Spectacles et innovation

J'aime bien voir des choses qui me surprennent, où tu as l'impression que c'est quelque chose que tu n'as jamais vu. [Une programmatrice, en parlant d'une compagnie programmée]

Le chapitre précédent a montré que les styles de vie des artistes et des programmateur·rices sont majoritairement homogènes. De plus, ces styles représentent des valeurs, intérêts et pratiques qui comportent un lien plus ou moins direct avec les sujets présents dans les spectacles. En effet, les catégories de perception et de goûts esthétiques permettent très souvent de renseigner sur les propriétés et l'origine sociale des individus (Coulangeon, 2004; Bourdieu, 1979b). Ces goûts et dégoûts, ainsi que la relative adhésion à ceux-ci, participent donc à la fois à la capitalisation des ressources des individus et à leur positionnement dans le champ. La fabrication des catégories de jugements esthétiques comporte un fort enjeu par rapport à la (fondamentale) légitimité recherchée par ces professionnel·les. L'«intériorisation d'un rapport esthétique» est notamment liée à l'apprentissage de techniques artistiques (Faure, 2000: 209), c'est-à-dire que le temps de la formation (comme celle de La Cirée) joue un rôle important dans la transmission et l'éventuelle homogénéisation des goûts (Chamboredon, 1986).

La notion d'innovation occupe une place particulière dans ces catégories de jugements esthétiques car elle est une condition de la consécration dans l'espace étudié. L'« avant-garde » (Bourdieu et Chartier, 1989) est la catégorie esthétique centrale dans le champ des arts contemporains car c'est un milieu dans lequel « l'idéologie artistique [est] associée à la notion du dépassement continu » (Moulin, 1986 : 371). Plus particulièrement, c'est le caractère « discriminant » de l'art contemporain qui permet de produire de la différence (*ibid.* : 372), c'est-à-dire l'inscription dans la recherche d'une matière esthétique perpétuellement renouvelée. Je propose de considérer cette production de la différence comme un processus de distinction, et donc comme une marque d'avant-garde et d'innovation artistique. À travers cette distinction se joue ainsi le double socle sur lequel repose la construction de la valeur artistique par les intermédiaires : l'originalité des artistes comme force de travail et les œuvres comme singularité des biens (Lizé *et al.*, 2011).

Nous avons examiné jusqu'ici de nombreux éléments qui participent au degré de consécration des artistes et le déterminent. Nous allons maintenant voir comment la considération du caractère avant-gardiste (tel que défini précédemment) des œuvres et des artistes joue aussi un rôle dans le degré de consécration de celles-c-eux-ci. Nous verrons comment les programmeur·rices mobilisent leur pouvoir d'évaluation, de sélection et de valorisation dans la considération de l'impératif d'innovation (Lizé *et al.*, 2011), ainsi que la façon dont les artistes en font ou non une ressource.

8.1 Les styles et esthétiques des spectacles contemporains

Depuis le milieu de la saison 2017-2018, j'ai observé près de 180 spectacles, dont seulement une quinzaine ne se trouvaient pas sur l'arc lémanique (mais ailleurs en Suisse romande, ainsi qu'à Paris, Bruxelles et au festival d'Avignon). Si les thématiques présentes dans les spectacles sont importantes, c'est d'abord l'esthétique d'un spectacle qui est visible lorsqu'on s'y rend. Le thème reste d'ailleurs parfois (voire souvent) flou et abstrait en art contemporain pour les (non-)professionnel·les du champ. Il est souvent reproché aux spectacles et artistes contemporain·es de n'être « pas accessibles » ou « pas compréhensibles »

pour un public lambda (voir la typologie des publics au chapitre 7); alors que les professionnel·les leur reprochent leur « manque de propos ». L'esthétique compte beaucoup dans la programmation des créations et dans la considération de leur potentiel avant-gardiste. Ce que je nomme le « style » d'un spectacle se rapporte à la signature, la « griffe » d'un·e artiste (Bourdieu et Delsaut, 1975). C'est l'accumulation des éléments présents dans un spectacle (par exemple le rythme des actions, les références utilisées, le degré de narrativité, la présence ou non de nudité) qui forme son style et le situe comme plus ou moins contemporain. Des éléments comme le nombre de personnes sur scène, la scénographie, les costumes et la durée du spectacle dépendent notamment des contraintes financières.

Nous avons déjà mentionné que les solos sont des formes courantes dans les spectacles, le solo est d'ailleurs encouragé dès l'école. Dans la filière danse de La Cirée, les premières années doivent obligatoirement produire un solo. La troisième année se caractérise par un projet qui peut être réalisé en groupe, mais l'immense majorité des élèves choisissent de réaliser leur projet en solo (c'est par exemple le cas de l'entièreté de la volée qui termine son cursus en 2021). La filière théâtre rend obligatoire la dimension solo pour leur troisième année. Dans les 180 spectacles auxquels je me suis rendue, un tiers est constitué de solos :

- solo : au moins 62 spectacles;
- duo : au moins 32 spectacles;
- trio : au moins 23 spectacles;
- 4 personnes : au moins 19 spectacles;
- 5 personnes : 11 spectacles;
- 6 personnes : 11 spectacles;
- de 7 à 10 personnes : 6 spectacles;
- 11 ou plus : 2 spectacles (soutenus par un prix important, dont Flora).

Le fait qu'un tiers des spectacles que j'ai vus soient des solos est très révélateur de l'injonction à la singularité (nous avons vu comment elle se met en place à La Cirée par exemple), mais aussi des réalités financières et budgétaires des compagnies que je suis pour cette enquête. Pour un·e porteur·se de projet, engager une plus grande équipe artistique, administrative et technique est toujours plus coûteux et les subventions sont d'autant plus difficiles à obtenir.

Diversité et pluridisciplinarité

La «diversité» est ici comprise comme une diversité de styles esthétiques, alors que la pluridisciplinarité désigne le fait de mobiliser plusieurs disciplines (théâtre, danse, musique, performance). De l'autre côté, ce sont les formes non frontales et la participation des publics qui seront étudiées. Nous verrons enfin comment ces deux formes, ainsi que d'autres, comportent les enjeux de l'avant-gardisme et de l'innovation en tant qu'impératif (Lizé *et al.*, 2011) tant pour les programmeur·rices que pour les artistes, de façon interdépendante à la singularité artistique recherchée.

Les disciplines du théâtre et de la danse contemporaine sont surtout traitées dans cette étude comme deux éléments distincts. En effet, les enquêté·es sont catégorisé·es selon leur activité professionnelle principale, souvent issue des formations données à La Cirée (ainsi que dans d'autres écoles) comme la danse, le théâtre ou encore la mise en scène. Cela m'a amenée à les nommer «comédien·nes», «danseur·ses», «chorégraphes» ou «metteur·ses en scène». Nous allons voir dans quelle mesure la pluridisciplinarité est un élément valorisé dans le champ des arts vivants. Il est en effet important de souligner qu'un certain nombre de spectacles contiennent plusieurs disciplines, voire qu'une même personne fait preuve, sur scène, de compétences pluridisciplinaires. L'aspect multiple de ces compétences est, dans une certaine mesure, récent. Il est interdépendant de la façon dont se constituent les cursus scolaires comme ceux de La Cirée, qui intègre depuis plusieurs années – voire depuis ses débuts – des disciplines différentes. De plus, j'ai remarqué qu'un nombre non négligeable de spectacles contient sur scène un·e ou plusieurs musicien·nes: 27 spectacles sur les 180 que j'ai vus, dont 18 étaient des spectacles avec un·e seul·e interprète comédien·ne ou danseur·se.

Il existe donc une réelle attente concernant la diversité des styles artistiques.

Surtout, ne «pas être enfermé·e dans un style»

La mobilisation de la diversité des styles semble un élément indispensable et revendiqué par les artistes pour atteindre la validation par les pair·es. Alors que pour beaucoup d'autres facteurs, les effets ne sont pas les mêmes selon le degré de consécration des artistes, ce n'est pas le cas ici: le fait de revendiquer une certaine diversité dans son travail

artistique (c'est-à-dire de spectacle en spectacle) touche indépendamment les artistes plus ou moins consacrés. On le voit dans cet extrait d'interview de Tiago Rodrigues, futur nouveau directeur du festival d'Avignon nommé en 2021, qui explique à la suite de sa nomination : «*Je ne veux pas d'étiquette, qu'on m'enferme dans un style.*» T. Rodrigues parle ici depuis sa position de metteur en scène consacré qui évoque à la fois son travail artistique et la façon dont il exercera son pouvoir de sélection : les spectacles à programmer constitueront ainsi «son» festival en tant qu'œuvre artistique en soi. La diversité est entendue ici comme quelque chose d'opposé à un style unique et rejoint ainsi l'injonction à l'innovation artistique. Dans le champ des arts vivants contemporains, l'unicité d'un style artistique signifie une esthétique qui pourrait être considérée comme «classique», et donc «trop prévisible», peu novatrice et contraire à un avant-gardisme expérimental. C'est pourquoi «l'enfermement» et le fait de se voir «coller une étiquette» est dévalorisant et dévalorisé dans le discours de cet artiste et futur programmateur. Au contraire, T. Rodrigues revendique ici une esthétique qui rechercherait le «dépassement continu» (Moulin, 1986: 371) et la singularité – en tant qu'«attribut indispensable de l'artiste» (Mauger, 2006: 250). Ce dépassement et cette singularité possèdent un pouvoir distinctif, également mobilisé par des artistes au degré de consécration différent. C'est le cas de Juliette et de Florent, deux artistes qui revendentiquent également leur désir d'être considérés comme des artistes qui présentent des projets «divers» (Florent) et «expérimentaux» (Juliette) :

Les co-productions, on a eu du mal [à convaincre les structures co-productrices], [...] je crois que ça ne jouait pas avec nous, parce que si tu regardais les trois dernières créations, c'était trop divers, je peux comprendre qu'il y a eu ce truc-là [de ne pas vouloir s'engager sur des projets trop différents et donc incertains]... [Entretien Florent]

Il y a aussi chaque fois la notion de mise en danger dans mes spectacles, dans une discipline que je ne connais pas, je me confronte à quelque chose de périlleux. [...] Je fais un théâtre que je trouve atypique, chaque fois, j'expérimente une autre discipline, un autre format... Il y a une cohérence, ce n'est pas n'importe quoi. [Entretien Juliette]

Il faut rappeler que durant l'entretien avec Juliette, celle-ci se positionne en tant que metteuse en scène directrice de sa compagnie et me présente ses projets de façon à me convaincre de leur intérêt et de leur validité. En effet, par mon rôle de stagiaire dans l'association

et la commission qui décide de lui octroyer ou non les subventions demandées, je représente un lien aux intermédiaires *gatekeepers*. C'est donc l'habitude de convaincre qui prévaut dans son discours, d'où l'utilisation de termes légitimes pour qualifier ses spectacles et projets à venir, comme le fait de « *se confronter à quelque chose de périlleux* », « *faire du théâtre atypique* » tout en se justifiant de présenter une « *cohérence* ». Mais on sent ici la difficulté que rencontre Juliette pour convaincre les intermédiaires (ou, en tout cas, les membres de la commission d'ASUS) de la valeur que représente sa pratique qu'elle souhaiterait voir labellisée d'une certaine singularité et de légitimité.

Quant à Florent, celui-ci se présente (et est présenté) depuis le début de sa trajectoire comme « *l'enfant terrible* » de la danse contemporaine romande, adoptant régulièrement des codes subversifs. Il explique ici que cette « *diversité* » (dans le sens des « *créations trop diverses* » et des « *projets trop différents* ») a pu le desservir car les coproductions ont décidé de ne pas continuer à le soutenir à cause de l'incertitude que représentent des spectacles trop différents (et donc imprévisibles) les uns des autres.

En plus de cette injonction à l'innovation artistique, le fait de maîtriser et de mobiliser plusieurs disciplines dans un même spectacle est généralement valorisé. Nous avons mentionné le rôle du Philosophe comme prescripteur reconnu de normes thématiques particulièrement contemporaines. Il en est de même pour les normes esthétiques et stylistiques.

L'injonction aux disciplines multiples : le cas du Philosophe

Rémy, directeur du Philosophe, m'explique en entretien la place du pluridisciplinaire dans l'identité de ce lieu, ainsi que l'importance qu'elle prend chez les artistes qui y sont programmé·es :

En arts [plastiques] contemporains, c'est le principe [le pluridisciplinaire] ! Il n'y a pas la peinture à l'huile, et à côté la sculpture ! Dans les arts vivants, il est temps de faire la même chose ! Il n'y a pas d'un côté la danse, après le théâtre et puis la performance ! Et c'est là que la transdisciplinarité, qui a toujours été le terreau du Philosophe... plus que par rapport au Lieu par exemple, où au contraire ils se battent pour avoir une Maison pour la Danse, [...] pour pouvoir faire de la « danse-danse »... Ils vont avoir beaucoup de problèmes d'ailleurs à définir [...] les frontières de cette discipline, par essence poreuse qui s'appelle « la danse »... [...]

[Au Philosophe] il n'y a pas du tout de volonté de projets pluridisciplinaires ou quoi... Moi, si on veut, un Vincent qui travaille le texte et son expression, ça me va très bien... Quelqu'un qui travaille de la danse de mouvement pur, ça me va très bien aussi... Par contre, ce qui est important, c'est que ces gens vont dialoguer les uns avec les autres, et le fait qu'ils soient libres... C'est-à-dire que tout d'un coup, qu'ils puissent changer de médium, qu'ils puissent... qu'il n'y ait pas un programmeur comme moi qui dise : ça, c'est valide, ça, ce n'est pas valide, ça, c'est ton domaine d'expertise ; ça, ça ne l'est pas... c'est très important que les gens soient libres de contredire les frontières, de transgresser le cadre !

Les propos de Rémy reflètent bien l'injonction au pluridisciplinaire dans les arts contemporains, et en particulier telle que lui-même la pratique dans son institution : il est le facteur de labellisation de l'avant-gardisme et en devient une norme. Toutefois, Rémy revendique également une esthétique formée de disciplines séparées (un spectacle contenant uniquement de la danse ou uniquement du théâtre par exemple), tout en gardant la possibilité de « *changer de médium* » pour les artistes créateur·rices. L'attente de compétences artistiques multiples est donc également présente et rejoint la norme de la pluridisciplinarité comme élément garant de l'appartenance au courant avant-gardiste.

On retrouve la mobilisation du registre des affinités électives dans la volonté de Rémy de voir les artistes programmé·es au Philosophe « *dialoguer les uns avec les autres* ». Il suppose ainsi de potentielles collaborations professionnelles au sein de cet entre-soi. La revendication d'une « *transdisciplinarité* » (comme synonyme de « *pluridisciplinarité* ») en tant que « *transgression du cadre* » revient à associer celle-ci à un acte subversif. Ce dépassement des normes sociétales et artistiques permet d'affirmer et de faire valider l'identité contemporaine du Philosophe et des artistes programmé·es comme représentant·es de l'innovation artistique actuelle.

L'ambivalence du discours de Rémy concernant la pluri-transdisciplinarité montre bien les enjeux des normes esthétiques dans le champ. Tout en affirmant qu'il « est temps que les arts vivants fassent la même chose » que les arts plastiques, qui eux fonctionnent « *par principe* » dans une pluridisciplinarité, le Philosophe ne posséderait pas de « volonté de projets pluridisciplinaires », dans le sens d'un critère sélectif pour la programmation d'un spectacle. Dans la programmation d'un

lieu ou d'un festival, le pluridisciplinaire est donc présent et valorisé autant comme potentialité que comme réalité, et ceci à trois niveaux :

- dans un même spectacle, plusieurs disciplines peuvent être présentes ;
- ces disciplines peuvent être pratiquées par des interprètes différent·es (souvent spécialisé·es dans celle-ci) ou par un·e/des mêmes interprètes ;
- d'un spectacle à l'autre, la discipline principale peut varier.

Ce dernier point peut concerner non seulement la discipline, mais également le genre esthétique et thématique plus global du spectacle, comme nous l'avons vu dans les discours de Florent et de Juliette qui revendentiquent de telles pratiques.

L'injonction à la multiplicité des pratiques artistiques, des disciplines, des genres esthétiques et des thématiques s'est trouvée passablement renforcée depuis la pandémie de Covid-19. En effet, la forme dite « frontale » (représentée par un public assis en face de la scène sur laquelle se produisent les actions artistiques) a été remplacée par des dispositifs scéniques différents, en partie « nouveaux ».

Les nouvelles formes

La forme la plus utilisée pour la représentation d'un spectacle est la forme dite « frontale » : le public est assis (souvent sur des gradins) en face d'une scène sur laquelle se déroule le spectacle. Sur les 180 spectacles que j'ai vus, 138 se déroulent ainsi. Mais il existe aussi d'autres formes de représentations, non frontales ou/et à l'extérieur des salles – dans son foyer ou à l'extérieur du lieu par exemple. La période de la pandémie de Covid-19 a fortement participé au renforcement de ces formes non frontales et extérieures : soit en obligeant les institutions à proposer ces formes comme seule possibilité donnée aux spectacles d'avoir lieu; soit en mobilisant et en valorisant les spectacles constituant déjà ces formes non frontales. Certaines de ces formes supposent une (relative) participation du public, par exemple dans l'obligation de ne pas s'asseoir dans les gradins (ou seulement après un certain moment par exemple) et de faire ainsi partie de la scénographie et de la mise en scène.

Contourner les restrictions sanitaires

Lors de la pandémie de Covid-19 et dès mars 2020, des restrictions sanitaires ont été mises en place (Christe, 2022) : distanciation sociale entre individus, réduction des contacts sociaux, etc. Différentes périodes d'ouvertures et de fermetures des lieux culturels et artistiques ont eu lieu et sont résumées dans le tableau 6.

Tableau 6 Impacts des restrictions sanitaires sur les lieux et événements culturels artistiques.

Période	Titre	Temporalité	Impacts sur les lieux et événements culturels artistiques
1	Semi-confinement	Mi-mars à mi-mai 2020	Fermeture complète
2	Réouvertures été 2020	Mi-mai à mi-septembre 2020	Réouvertures selon programmation prévue, festivals d'été remplacent saisons terminées
3	Rentrée 2020	Mi-septembre à novembre 2020	Rentrée et reprises des saisons
4	2 ^e vague	Novembre 2020 à avril 2021	Fermeture aux publics non professionnels, accès possible pour les professionnel·les du milieu
5	Réouvertures avec certificat sanitaire	Avril à décembre 2021	Réouverture mais accès aux spectacles possibles seulement avec un certificat de vaccination ou un test au résultat négatif
6	Fin du certificat	Dès décembre 2021	Accès possible sans le certificat

Lors de la période de la Covid-19, les artistes ont été touché·es par une injonction à la «réinvention» de leur art à travers les politiques publiques (Naef, 2022). Indirectement, les programmateur·rices ont aussi vécu cette injonction à l'innovation : la construction de leur programmation et la façon de présenter les spectacles programmés sous différentes formes sont des enjeux importants lors de cette période. Cela leur donne l'occasion de revendiquer leur programmation de festival ou de lieu comme une œuvre artistique en soi. C'est le cas de Stéphanie, qui programme le Manche (un festival lémanique assez contemporain) qui a lieu pendant la période 2 :

[On s'est rendu compte qu'] *on peut plus être 100 devant une œuvre qui dure une heure, mais on peut être 15 ou 20 dans une expérience artistique qui dure huit heures... Donc on change aussi des notions de temporalités, de codes, de rituels... Et ça, je pense que c'est l'aspect très intéressant, c'est que tous les rituels ont été chamboulés.*

L'aspect «intéressant» de l'expérimentation de nouveaux formats permet à Stéphanie de se positionner comme programmatrice d'arts contemporains, qui «bouscule les codes» et «transgresse le cadre», pour reprendre les termes de Rémy. Durant ce même été 2020, Rémy met également en place des représentations de spectacles qui lui permettent de subvertir les formes habituelles et frontales.

La mise en place de formats correspondant aux exigences sanitaires a occupé artistes et programmeur·rices dès la mi-mai 2020 (période 2, voir le tableau 6) jusqu'à décembre 2021 (fin de la période 5). Dans le cas de Jacqueline, la valorisation de dispositifs respectant les mesures sanitaires lui a été particulièrement bénéfique puisqu'elle possédait déjà des spectacles et projets qui correspondaient à ces exigences.

Les «nouvelles technologies» : une thématique-esthétique stratégique

Jacqueline explique la compatibilité de ces dispositifs avec les mesures sanitaires grâce à un élément qu'elle investit depuis déjà quelques années et qui fait partie de l'identité de son travail artistique (elle dit être «*connue pour ça*») : les «nouvelles technologies».

Pour des formats Covid-compatibles, j'avais déjà des formats comme ça avec les nouvelles technologies. J'ai postulé partout [à des appels à projet], j'ai reçu l'argent et j'ai fait plein de projets... [...] J'ai aussi enseigné par Zoom... des chercheurs avec qui j'étais déjà en contact – je suis très sollicitée là-dedans – pour mon travail en lien avec les nouvelles technologies, je suis un peu connue pour ça.

Quelques mois après cet entretien, en septembre 2021, Jacqueline reçoit un prix pour l'ensemble de son travail artistique. Pour elle, les «nouvelles technologies» remplissent un double rôle. Il s'agit d'une part d'une esthétique, c'est-à-dire que le dispositif du spectacle est constitué de ces technologies, par exemple la vidéo. D'autre part, il est question d'un contenu : les nouvelles technologies peuvent constituer le sujet ou la thématique du spectacle. On pourrait nommer ainsi cet élément une «thématique-esthétique».

La crise sanitaire modifie donc les enjeux esthétiques en fonction des besoins et des ressources à disposition. Jacqueline peut ainsi présenter un nombre important de projets «Covid-compatibles» qui sont acceptés. De plus, sa position d'artiste confirmée joue un rôle important dans la légitimité qu'elle représente en tant que demandeuse de subventions et candidate à des appels à projets dans le domaine des arts vivants. Il faut aussi noter que Jacqueline investit (relativement), en plus des nouvelles formes, des nouveaux styles: on le voit dans sa participation à un festival de théâtre expérimental en ligne, ainsi que par sa création d'un spectacle jeune public, qui est une première dans ce style pour elle.

Bien que Jacqueline revendique la mobilisation des nouvelles technologies depuis quelques années dans son travail, c'est une thématique-esthétique qui continue d'être investie dans les (projets de) spectacles les années suivantes par d'autres artistes. On pourrait ainsi considérer que, par son statut d'artiste consacrée et labellisée comme «spécialiste» de l'utilisation des nouvelles technologies, elle joue le rôle de prescriptrice de normes esthétiques(-thématiques) auprès des autres artistes, notamment des plus émergent-es. Par la maîtrise de ces nouvelles technologies, Jacqueline prouve sa capacité d'innovation: elle est bel et bien dans le dépassement continu exigé par l'innovation artistique.

En effet, en février 2023 j'ai l'occasion de revoir mes anciennes collègues d'ASUS pour un repas informel et constate qu'elles-mêmes considèrent les nouvelles technologies comme une des thématiques-esthétiques centrales du moment:

Lors d'un repas informel plus d'un an après la fin de mon stage, nous discutons avec Camille et Marie-Christine à propos des présentations de projets de spectacles par les artistes au salon d'artistes de cette saison. C'est un peu le sujet-prétexte sur lequel je reviens de façon récurrente lorsqu'elles me demandent «*les résultats de ma thèse*». Toutes deux s'accordent à dire que «*le féminisme*» et «*le corps des femmes*» constituent des éléments récurrents, et qu'en général c'est «*l'actualité*» (sous-entendue «*politique*») qui influence les intérêts des artistes. Selon Camille, une thématique fortement présente cette année est celle des «*nouvelles technologies*». [Notes d'observation, février 2023]

On voit ici que c'est surtout la représentation des nouvelles technologies en tant qu'esthétique-thématique originale, «différente»

(Moulin, 1986: 372) qui retient l'attention de Camille et de Marie-Christine. Pour les artistes comme pour les programmateur·rices de cette fraction contemporaine des arts vivants, l'enjeu principal lié aux esthétiques et styles des spectacles est celui de leur caractère innovant. C'est un élément qui permet la validation et la légitimation des pair·es, des intermédiaires et institutions *gatekeepers*. Il rejoint les injonctions à la singularité présentes dans les formations mentionnées et étudiées précédemment, en particulier La Cirée, singularité à laquelle sont socialisé·es les futur·es artistes.

L'avant-garde contre «l'art bourgeois»?

Historiquement, la danse contemporaine est «marquée par l'idée de rupture et de subversion avec les normes artistiques et esthétiques» (Debonneville, 2021: 7). Dans cette partie, nous avons vu que cette volonté de rupture et de subversion s'applique fortement au champ des arts contemporains lémaniques, à la fois dans les spectacles, dans les discours des créateur·rices et programmateur·rices sur ceux-ci, ainsi que dans les styles de vie et dans le fonctionnement plus global de l'entre-soi enquêté. Le fait que certaines esthétiques ou certains dispositifs scéniques soient mobilisés de façon récurrente par plusieurs artistes (et sont programmé·es dans plusieurs institutions) peut évidemment mener à des critiques de la part d'autres par effet de concurrence. C'est le cas de Vincent, qui m'explique en entretien sa vision des spectacles comme ceux de Jean ou Gaspard, qui selon lui «*confondent la mode et l'avant-garde*». Pour lui, les spectacles «à la mode» sont dévalorisés : leurs créateur·rices auraient comme but un profit économique (gagner de l'argent grâce à ces spectacles à succès) et symbolique (être reconnu·es) et s'opposeraient à la vision désintéressée de «l'art pour l'art» (Bourdieu, 1980: 35), autrement dit à l'avant-garde.

Nous avons vu que l'avant-garde (Bourdieu et Chartier, 1989) signifie la nouveauté, l'innovation artistique, intellectuelle, esthétique ou encore thématique. En préambule de ce chapitre, une citation de Germaine concernant la compagnie Trade considérait que celle-ci possède ce caractère innovant: «*J'aime bien voir des choses qui me surprennent, où tu as l'impression que c'est quelque chose que tu as jamais vu.*» Germaine dit avoir eu un «coup de cœur» pour Trade et son travail esthétique et thématique. Le pouvoir de valorisation que détient Germaine en tant que programmatrice lui permet de revendiquer la

dimension innovante du collectif, qu'elle a sélectionné dans sa programmation grâce à celle-ci. Ainsi, elle construit l'identité du lieu qu'elle dirige depuis peu de temps (2019) sur les bases d'une esthétique contemporaine. Elle construit aussi toute une partie de la programmation de La Parka autour de la volonté de créer des «collaborations entre chercheurs/chercheuses et artistes». Ce cas rappelle que les programmateur·rices peuvent être considéré·es comme des intellectuel·les de luxe (Pinto, 2019) étant donné leur rapprochement avec le milieu scientifique et académique. En tant que fraction intellectuelle, les programmateur·rices «demandent plutôt à l'artiste une contestation symbolique de la réalité sociale et de la représentation orthodoxe qu'en donne "l'art bourgeois"» (Bourdieu et Saint-Martin, 1976: 56). C'est exactement ce qui ressort du discours de Rémy concernant le rôle et l'identité du Philosophe en tant que lieu à l'identité très contemporaine, dans lequel, selon lui, l'art se trouve «en mouvement» par opposition à un «art bourgeois» qui ne «bouge pas d'un centimètre»:

Je m'intéresse quand même beaucoup aux artistes qui confrontent la pensée unique de la société... [...] ça me paraît être la qualité de l'art, c'est de changer, c'est d'offrir des alternatives... Je veux dire, l'art qui va dans le sens de ce que tout le monde pense, ça ne m'intéresse pas du tout... [La mission du Philosophe], c'est un peu secouer le cocotier, voilà! [On est] des versions tout à fait contemporaines [...] des bouffons du roi, c'est ceux qui disent ce qu'on n'ose pas dire, c'est ceux qui font ce qu'on n'ose pas faire, etc. [...]. Sceller une communauté, ça ressemblerait un peu à de l'art bourgeois qui va au théâtre et qui parle de valeurs qu'ils ont déjà, et à la fin ils se lèvent et ils applaudissent et ils disent «Bravo! C'est tellement vrai!», et en faisant ça, ils font un peu la même chose qu'à la Fête des vignerons⁶⁷... Ils forment le groupe, ils resserrent le groupe... mais ils ne bougent pas d'un centimètre... Donc tu vois, j'ai l'impression que l'art contemporain tel qu'on le voit au Philosophe, c'est un art en mouvement... alors bien sûr, il y a de petites communautés temporaires qui se créent, etc. [...] Les gens se rassemblent, etc., mais après, c'est important que ce soit l'endroit de plusieurs communautés, et pas d'une seule, et qu'on avance, sans arrêt... [...] Ce n'est pas ma vision du monde qui est à l'œuvre au Philosophe! C'est la vision du monde d'une certaine frange des arts, que moi j'amène là... Et c'est cette frange qui me fait bouger, moi, dans ce que je pense de l'art...

⁶⁷ Immense manifestation culturelle à l'ancrage très local, inscrite par l'Unesco sur la Liste du patrimoine immatériel. La Fête des vignerons a lieu tous les vingt-cinq ans sur l'arc lémanique dans le canton de Vaud.

Dans ce discours ressort principalement la vision binaire de Rémy par rapport à l'existence de deux sortes d'arts: celui présent dans la programmation du Philosophe, et les autres. Le tableau 7 reprend cette dichotomie avec les termes utilisés par Rémy.

Tableau 7 Le Philosophe vs «l'art bourgeois».

Le Philosophe/l'art contemporain	«L'art bourgeois»
«les bouffons du roi»	«la pensée unique de la société»
«la vision du monde d'une certaine frange des arts»	«ce que tout le monde pense»
«un art en mouvement»	«l'art bourgeois», «la Fête des vignerons»
«des petites communautés temporaires»	«le groupe»
«se rassembler»	«resserrer le groupe»
«offrir des alternatives», «avancer», «changer», «bouger»	«ne pas bouger d'un centimètre»

Tout d'abord, on peut constater le déni du pouvoir de sélection que possède Rémy dans le processus de construction de sa programmation à travers ses propos («*On avance dans une direction qui n'est pas la mienne [...], ce n'est pas ma vision du monde qui est à l'œuvre au Philosophe*») – et ce malgré son discours qui le place en prescripteur de normes esthétiques et morales. Le déni du pouvoir de sélection, autrement dit «le refus d'expliciter des catégories de jugement proprement sociales» (Sorignet, 2004b: 80), est courant de ce champ et se vit déjà entre interprètes et chorégraphes. C'est une manière de contrer la violence du pouvoir et de se maintenir dans l'enchantement qui caractérise cet espace professionnel.

Ensuite, la dénomination de «l'art bourgeois» par Rémy se rapporte à sa représentation d'une frange économique de la classe bourgeoise. Le caractère récurrent de ce rejet de la bourgeoisie économique (Chamboredon, 1986) révèle la systématique de celui-ci ainsi que sa fonction distinctive pour les arts contemporains en revendication d'innovation artistique, c'est-à-dire de dépassement continu. En effet, l'usage d'un vocabulaire dichotomique opposant «immobilité» (représentant l'art bourgeois programmé ailleurs) et «mouvement» (représentant les arts contemporains tels que programmés au Philosophe)

appelle à considérer ce dernier comme labellisation de l'avant-garde. Dans l'extrait ci-dessus, Rémy mentionne la Fête des vignerons comme exemple de manifestation culturelle dont le public « *ne bouge pas d'un centimètre* ». Lors du même entretien, il mobilise également le Théâtre du Sens comme exemple d'institution « *proche de ce monde bourgeois* » qu'il « *n'aime pas* », reliant ainsi Le Sens à la bourgeoisie économique, alors qu'il s'agit aussi d'une bourgeoisie culturelle... également présente dans une très grande partie du public du Philosophe (Moeschler, 2020 : 17).

Cet avis est partagé par d'autres personnes (artistes et programmateur·rices) qui se réclament également du côté très contemporain des arts vivants. C'est le cas de cette chorégraphe émergente programmée notamment au Théâtre Marin et avec qui je participe à l'atelier de Fanny. Lors d'une discussion concernant la programmation du Sens, elle déclare, comme cité plus haut : « *Depuis un ou deux ans [Le Sens] fait "des pièces sur les personnes noires expliquées aux bourges", "des pièces sur la migration expliquée aux bourges"...* » En tenant ce propos, elle mobilise les thématiques omniprésentes actuellement dans le champ et analysées dans ce chapitre (« *la diversité raciale* » et « *le genre* ») en considérant que Le Sens met en place une sorte de mission de transmission et de vulgarisation de ces thématiques à destination d'un public non concerné : « *les bourges* ». En nommant ce public « *les bourges* », elle désigne une fraction de classe et de génération (des personnes d'une cinquantaine-soixantaine d'années) de la bourgeoisie économique dont elle revendique se distinguer. C'est donc un double processus de rejet (de l'héritage familial correspondant très souvent à la bourgeoisie culturelle) et d'appartenance (à la fraction contemporaine des arts vivants) qui a lieu (Roux, 2022 : 4) grâce aux affinités esthétiques et stylistiques des spectacles qui forment la programmation de tel ou tel lieu culturel artistique. C'est là l'enjeu de la revendication du caractère innovant des thématiques et esthétiques contemporaines par les professionnel·les concerné·es (les programmateur·rices en tant que responsables de la construction de leur saison ou festival et les artistes en tant que responsables de la création des spectacles). Il faut rappeler ici que, pour les programmateur·rices, il est important que « *l'exigence et la qualité artistiques [aient] des vertus éducatives citoyennes, curatives* » (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017 : 216). En effet, « *le monde de la programmation [...] s'accorde sur le fait d'attribuer une sorte de charge*

subversive à la scène et aux spectacles et entend contribuer à l'éveil des consciences» (*ibid.*). C'est une des missions des directions de lieux artistiques et culturels (comme vu au chapitre 3) qui doivent gérer la concurrence entre lieux en se distinguant les uns des autres.

Conclusion

Les analyses sur les enjeux du caractère distinctif de l'avant-garde dans les spectacles contemporains lémaniques montrent la pluralité des facteurs présents : l'importance du fonctionnement et des caractéristiques de l'entre-soi en question, ainsi que des styles de vie des professionnel·les concerné·es. Nous avons vu à quel point ces éléments sont interdépendants des contenus et formes (d'une majorité) des spectacles et qu'il est essentiel de saisir comment s'incorporent les socialisations aux cultures corporelles et militantes. La considération des différents aspects caractérisant le quotidien des personnes de cet entre-soi permet de comprendre les enjeux liés à la légitimité professionnelle et symbolique de la recherche de labellisation avant-gardiste. La notion de subversion contient une fonction distinctive et marquante dans les revendications thématiques et esthétiques. Certains sujets permettent un processus d'import-export avec d'autres milieux, comme celui du militantisme et de l'académique.

Programmateur·rices et artistes ne rencontrent pas les mêmes contraintes, difficultés et bénéfices face à ces enjeux de légitimité, labellisation et revendication. Pourtant, des discours indigènes comme celui de Steve (*«Moi, je ne pense pas qu'il y a d'un côté les programmateurs et de l'autre, les artistes»*), ou d'artistes consacré·es comme Jean prétendent à l'existence d'une forte homogénéité entre programmateur·rices et artistes. Ces deux groupes professionnels n'en feraient qu'un, mus par un désir commun désintéressé et centré sur l'unique but de faire de l'art pour l'art et de le transmettre à un public externe et séparé. Il m'a paru important de traiter parallèlement des cas concernant l'un ou l'autre de ces groupes professionnels, en me penchant sur les similarités existantes. En effet, ces deux groupes professionnels concernent, nous l'avons largement vu, une fraction de classe et un entre-soi aux caractéristiques et intérêts très proches et récurrents. Nous avons d'ailleurs vu que dans certains cas, les personnes passent d'artiste à programmateur·rice. Des affinités entre professionnel·les sont vécues et revendiquées, tout comme l'investissement corps et âme : des éléments qui permettent aux individus de se situer du côté du registre vocationnel.

Au sein de cet entre-soi, le processus de programmation est alors un « lieu neutre » au sens de Bourdieu et Boltanski, c'est-à-dire un « laboratoire idéologique où s'élabore, par un travail de collectif, la philosophie sociale dominante » (1976 : 10). Ce travail collectif a pour conséquence la création et le maintien d'un espace commun des références et des goûts. L'élaboration d'une idéologie artistique dominante témoigne de la fabrique de cette *illusio* commune et de la création de catégories de perception homogènes (Chamboredon, 1986) qui se transmettent dès l'étape de la formation – voire dès celle de la socialisation primaire – à travers un capital culturel spécifique à cette fraction de classe.

Conclusion générale

Une sociologie de la domination culturelle et de la reproduction sociale

À travers l'étude de ce champ particulier qu'est la zone lémanique de la Suisse romande, les résultats de cette étude interrogent l'espace social d'une fraction de la petite bourgeoisie culturelle et certaines de ses orientations politiques et esthétiques.

Au-delà de la description d'un espace professionnel et des interdépendances entre ceux-celles qui programment et produisent, cette recherche s'inscrit dans une sociologie de la domination culturelle. Elle étudie les rapports sociaux et professionnels de domination dans un champ de pouvoir symbolique qu'est celui des arts vivants contemporains, majoritairement la danse contemporaine et le théâtre. Cette étude complète ainsi la littérature existante et les travaux sur les pouvoirs des programmateur·rices, en montrant que leurs relations avec les artistes participent à dessiner les processus de consécration et de programmation.

J'étudie les modalités symboliques, notamment militantes (comme les usages dominants du féminisme et de l'écologie), relationnelles et matérielles par lesquelles se jouent ces rapports de domination visant à maintenir une forme de légitimité culturelle, en construisant une avant-garde reliée à des thèmes moraux socialement situés. À l'intérieur de ces thèmes et de leur traitement persistent toutefois des différences d'âges et de générations – par exemple concernant les questionnements des identités de genre qui sont surtout revendiqués par des personnes de la vingtaine.

Le mode de financement par projet, avec lequel les compagnies indépendantes d'arts vivants contemporains doivent fonctionner, participe à la forte instabilité des conditions et des modalités d'exercice de travail des artistes. Ce fonctionnement relève d'un système économique basé sur des subventions publiques et sur des donations de fondations privées, dont dépendent aussi les structures institutionnelles

que sont les théâtres et les festivals enquêtés. L'obligation de pratiquer la multiactivité et le multipositionnement fait circuler les travailleur·ses afin de récolter et d'accumuler les ressources qui les légitiment. L'octroi de ressources comme un prix ou le fait de se faire programmer dans une institution prestigieuse peut faire évoluer rapidement les trajectoires – pour des artistes qui travaillent dans ce but depuis parfois des années.

Pour les intermédiaires culturel·les, le fait d'accéder à un poste de programmateur·rices les légitime d'emblée en tant que tel·les. Mais ces postes ne sont presque plus que des CDD et il faut continuer à accumuler les ressources légitimantes, notamment en programmant des talents que les programmateur·rices peuvent considérer avoir participé à faire émerger. Une enquête longitudinale qui se situerait dans la prolongation de cette étude serait à même de creuser ces analyses sur les trajectoires professionnelles et sur l'évolution des consécrations.



Figures 7 et 8 Étape de travail pour une pièce en création © photographies Carole Christe.

Cet espace professionnel doit lui-même être envisagé comme un processus en évolution constante, tout comme les trajectoires de ses membres. L'arrivée de nouvelles générations d'artistes et de programmateur·rices, avec une augmentation du nombre de femmes à ces postes de direction et l'ouverture de nouveaux lieux de programmation, participe à reconfigurer les structures existantes. Plusieurs éléments restent toutefois constants et continuent à se reproduire, comme l'inscription dans des styles de vie et dans les valeurs morales de la fraction de classe qui compose cet espace social. C'est pourquoi cette étude est une focale d'observation du processus de reproduction sociale, elle en révèle les mécanismes et les enjeux et démontre que la construction de la programmation, comme processus de sélection et d'évaluation, dépend des enjeux de légitimité et de consécration des acteur·rices du milieu.



Remerciements

Cet ouvrage est issu d'une thèse de doctorat en sciences sociales dirigée par Pierre-Emmanuel Sorignet et Marc Perrenoud, que je remercie chaleureusement pour leur suivi très attentif et pour les nombreux échanges que nous avons eus. Il a également bénéficié des remarques des membres du jury, à qui vont également mes remerciements : Sylvia Faure, Philippe Coulangeon, Jérémy Sinigaglia et Nicky Le Feuvre.

Cette recherche a été profondément marquée par la présence de nombreux·ses collègues que je tiens à mentionner et à remercier. Tout d'abord, mon très cher Robin Casse, car si Harry n'est rien sans Hermione, mon regard sociologique ne serait pas le même sans tes apports et nos discussions. Merci aussi à Dafina Berisha qui m'a accordé sa confiance, à Maëlys Tirehote-Corbin, François Schoenberger, Anna Herczeg-Brayer et Charlène Calderaro pour les moments de rédaction ensemble. À mon fidèle collègue de bureau Jean-Marie Oppiger pour le soutien, les cappuccinos et les discussions enrichissantes.

Un tout grand merci aux ami·es, collègues et famille qui ont relu certains chapitres, en particulier Noémie et Martin qui m'ont apporté leur aide précieuse à de multiples reprises. Qu'aurais-je fait sans vos épaules sur lesquelles m'appuyer ?

Je suis extrêmement reconnaissante envers toutes les personnes avec qui j'ai eu la chance de partager un ou des moments de danse, en Suisse et à Bruxelles, ainsi qu'envers toutes celles qui ont accepté de réaliser un entretien de souvent plusieurs heures, et plus généralement de m'intégrer dans ce milieu. Une pensée toute particulière pour Sophie, Jeanne-Lucie et Laurence.

Enfin, j'aimerais dédier cet ouvrage à Simon pour son grand soutien, son amour et sa présence durant ces années de thèse et de rédaction.

Bibliographie

Ouvrages, chapitres et articles

- Abdelnour Sarah (2014). L'auto-entrepreneuriat: une gestion individuelle du sous-emploi. *La nouvelle revue du travail*, 5.
- Abdelnour Sarah (2017). *Moi, petite entreprise. Les auto-entrepreneurs, de l'utopie à la réalité.* Paris, Presses universitaires de France.
- Avanza Martina, Laferté Gilles (2005). Dépasser la «construction des identités»? Identification, image sociale, appartenance. *Genèses*, 61(4), 134-152.
- Bajard Flora (2020). De l'atelier à la cuisine chez les céramistes: arrangements de couple et inégalités de genre dans un métier indépendant «égalitariste». *Travail et emploi*, 161, 61-92.
- Bardon Hughes (2010). Allaiter et travailler: puisqu'on vous dit que c'est possible. *Travail, genre et sociétés*, 24(2), 129-149. <https://doi.org/10.3917/tgs.024.0129>
- Barthes Roland (1957). Histoire et sociologie du vêtement: quelques observations méthodologiques. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 12(3), 430-441. <https://doi.org/10.3406/ahess.1957.2656>
- Bataille Pierre (2015). Intégrer une École normale supérieure ... et après?. *Formation emploi*, 129(1), 65-86.
- Battentier Andy (2021). Le genre musical comme prisme d'analyse de la distribution des responsabilités esthétiques d'une performance musicale. *Volume!*, 18(1), 19-36. <https://doi.org/10.4000/volume.8973>
- Beaud Stéphane (1996). L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'«entretien ethnographique». *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 9(35), 226-257. <https://doi.org/10.3406/polix.1996.1966>
- Beaud Stéphane, Pialoux Michel (1999). *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard.* Paris, La Découverte.
- Beaud Stéphane, Weber Florence (2010). *Guide de l'enquête de terrain.* Paris, La Découverte.
- Becker Howard S. (1988 [1982]). *Les mondes de l'art* (trad. par Bouniort Jeanne). Paris, Flammarion.
- Becker Howard S. (2020 [1985]). *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* (trad. par Briand Jean-Pierre, Chapoulie Jean-Michel). Paris, Métailié.
- Bensa Alban (2011). Ethnographie et engagement politique en Nouvelle-Calédonie. In Naudier Delphine, Simonet Maud (dir.), *Des sociologues sans qualités?*. Paris, La Découverte, 44-61. <https://doi.org/10.3917/dec.naudi.2011.01.0044>
- Bense Ferreira Alves Celia (2007). Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi. *Sociétés contemporaines*, 66(2), 17-36. <https://doi.org/10.3917/soco.066.0017>
- Berrebi-Hoffmann Isabelle, Lallement Michel (2009). À quoi servent les experts?. *Cahiers internationaux de sociologie*, 126(1), 5-12. <https://doi.org/10.3917/cis.126.0005>
- Bidart Claire (2010). Les âges de l'amitié. *Transversalités*, 113(1), 65-81. <https://doi.org/10.3917/trans.113.0065>

- Boltanski Luc (1971). Les usages sociaux du corps. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 26(1), 205-233. <https://doi.org/10.3406/ahess.1971.422470>
- Boltanski Luc (1975). Pouvoir et impuissance [projet intellectuel et sexualité dans le Journal d'Amiel]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(5-6), 80-108. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2484>
- Boltanski Luc, Chiapello Ève (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard.
- Bourdieu Pierre (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique (1940/1948)*, 22(3), 49-126.
- Bourdieu Pierre (1975a). L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(2), 67-93. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2458>
- Bourdieu Pierre (1975b). Le langage autorisé. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(5-6), 183-190. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2488>
- Bourdieu Pierre (1977a). La production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 3-43. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.3493>
- Bourdieu Pierre (1977b). Remarques provisoires sur la perception sociale du corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14, 51-54. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.2554>
- Bourdieu Pierre (1979a). Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 30, 3-6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>
- Bourdieu Pierre (1979b). *La distinction*. Paris, Minuit.
- Bourdieu Pierre (1980). *Questions de sociologie*. Paris, Minuit.
- Bourdieu Pierre (1982). Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43, 58-63. <https://doi.org/10.3406/arss.1982.2159>
- Bourdieu Pierre (1984a). Réponses aux économistes. *Économies et sociétés*, 18(10), 23-32.
- Bourdieu Pierre (1984b). Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges?. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52(1), 95-100.
- Bourdieu Pierre (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 69-72. <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317>
- Bourdieu Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- Bourdieu Pierre (1993). À propos de la famille comme catégorie réalisée. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 100, 32-36. <https://doi.org/10.3406/arss.1993.3070>
- Bourdieu Pierre (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.
- Bourdieu Pierre (2006). *Le capital social*. Paris, La Découverte.
- Bourdieu Pierre (2013). *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*. Paris, Seuil.
- Bourdieu Pierre (2022). *L'intérêt au désintérêt. Cours au Collège de France (1987-1989)*. Paris, Seuil.
- Bourdieu Pierre, Boltanski Luc (1976). La production de l'idéologie dominante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(2-3), 3-73. <https://doi.org/10.3406/arss.1976.3443>
- Bourdieu Pierre, Chamboredon Jean-Claude, Passeron Jean-Claude (2010). *Le métier de sociologue. Préalables épistémologiques*. Berlin, De Gruyter Mouton.
- Bourdieu Pierre, Chartier René (1989). Gens à histoire, gens sans histoire: dialogue Bourdieu/Chartier. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2(6), 53-60.
- Bourdieu Pierre, de Saint Martin Monique (1975). Les catégories de l'entendement professoral. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(3), 68-93. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.3413>
- Bourdieu Pierre, de Saint-Martin Monique (1976). Anatomie du goût. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(5), 4-112. <https://doi.org/10.3406/arss.1976.3471>
- Bourdieu Pierre, Delsaut Yvette (1975). Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(1), 7-36. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2447>

- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude (1970). *La reproduction*. Paris, Minuit.
- Bourgois Philippe (2013). *En quête de respect. Le crack à New York* (trad. par Perez Amin). Paris, Seuil.
- Bouveresse Jaques (1976). *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*. Paris, Minuit.
- Bozon Michel (2001). Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité. *Sociétés contemporaines*, 41-42(1-2), 11-40. <https://doi.org/10.3917/soco.041.0011>
- Bozouls Loraine (2021). Travail domestique et production d'un style de vie : les femmes au foyer de classes supérieures. *Travail, genre et sociétés*, 46(2), 97-114. <https://doi.org/10.3917/tgs.046.0097>
- Brint Steven (1994). *In an Age of Experts. The Changing Role of Professionals in Politics and Public Life*. Princeton, Princeton University Press.
- Brousse Cécile (2015). Travail professionnel, tâches domestiques, temps « libre » : quelques déterminants sociaux de la vie quotidienne. *Économie et statistique*, 478-480, 119-154. <http://dx.doi.org/10.3406/estat.2015.10560>
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta (2009). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Buscato Marie (2019). Présentation. Les artistes « modestes » à l'épreuve du temps. La « vocation » artistique, oui... mais pas seulement!. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 50(2), 9-26. <https://doi.org/10.4000/rsa.3402>
- Cacouault-Bitaud Marlaine (2001). La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige?. *Travail, genre et sociétés*, 5(1), 91-115. <https://doi.org/10.3917/tgs.005.0091>
- Calderaro Charlène (2022). La critique féministe-marxiste : du travail domestique aux théories de la reproduction sociale. *Travail, genre et sociétés*, 48(2), 113-128. <https://doi.org/10.3917/tgs.048.0113>
- Cartier Marie (2012). Le *caring*, un capital culturel populaire? À propos de *Formations of Class, Gender* de Beverley Skeggs. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 191-192(1-2), 106-113. <https://doi.org/10.3917/arss.191.0106>
- Casse Robin (2024). « Old school new school ». Transformations des socialisations professionnelles chez les technicien-ne-s du spectacle en Suisse romande. *Formation emploi*, 165(1), 65-84.
- Chamboredon Jean-Claude (1985). Une sociologie de la petite enfance. *Espace Temps*, 31-32, 85-90. <https://doi.org/10.3406/espat.1985.3292>
- Chamboredon Jean-Claude (1986). Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture. *Revue française de sociologie*, 27(3), 505-529. <https://doi.org/10.2307/3321320>
- Chamboredon Jean-Claude, Prévot Jean (1973). Le « métier d'enfant » : définition sociale de la prime enfance et fonctions différencielles de l'école maternelle. *Revue française de sociologie*, 14(3), 295-335. <https://doi.org/10.2307/3320469>
- Champagne Clara, Pailhé Ariane, Solaz Anne (2015). Le temps domestique et parental des hommes et des femmes : quels facteurs d'évolutions en 25 ans?. *Economie et statistique*, 209-242. <http://dx.doi.org/10.3406/estat.2015.10563>
- Chevillot Anaïs (2019). Frontière de l'intime chez les femmes artistes en France (2006-2016). *Enfances Familles Générations. Revue interdisciplinaire sur la famille contemporaine*, 34, 1-22. <http://dx.doi.org/10.7202/1070309ar>
- Christe Carole (2019). *Des corps en formation. Socialisations sexuées et productions des savoirs dans l'apprentissage professionnel de la danse contemporaine*. Maîtrise de master, Genève, université de Genève.

- Christe Carole (2022). Corps, distances et semi-confinement: impacts des politiques sanitaires en danse contemporaine sur l'arc lémanique. *Géo-Regard*, 15, 51-64.
- Christe Carole (2023). Les «curriculums réels» d'une école supérieure en danse contemporaine. *Sciences sociales et sport*, 21(1), 105-128. <https://doi.org/10.3917/rsss.021.0105>
- Coulangeon Philippe (2004). Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?. *Sociologie et sociétés*, 36(1), 59-85. <https://doi.org/10.7202/009582ar>
- Coulangeon Philippe (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris, La Découverte.
- Coulangeon Philippe (2021). *Culture de masse et société de classes. Le goût de l'altérité*. Paris, Presses universitaires de France.
- Coulangeon Philippe, Lemel Yannick (2009). Les pratiques culturelles et sportives des Français: arbitrage, diversité et cumul. *Économie et statistique*, 423, 3-30. <https://doi.org/10.3406/ESTAT.2009.8021>
- Crenshaw Kimberley (1990). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Darmon Muriel (2008). La notion de carrière: un instrument interactionniste d'objectivation. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 82(2), 149-167. <https://doi.org/10.3917/pox.082.0149>
- Darmon Muriel (2010). *La socialisation. Domaines et approches*. Paris, Armand Colin.
- Darmon Muriel (2014). *Devenir anorexique. Une approche sociologique*. Paris, La Découverte.
- Darmon Muriel (2016). *La Socialisation*. Paris, Armand Colin («128»).
- Darmon Muriel, Pichonnaz David, Toffel Kevin (2018). La socialisation secondaire ne s'exerce pas sur une page blanche mais sur une page déjà écrite et déjà froissée par les expériences antérieures. *Émulations-Revue de sciences sociales*, 25, 115-121. <https://doi.org/10.14428/emulations.025.07>
- Debonneville Julien (2017). La «sortie de terrain» à l'épreuve de l'ethnographie multi-site. Repenser la territorialité et la temporalité de l'enquête au regard du désengagement ethnographique. *SociologieS* [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/sociologies.6432>
- Debonneville Julien (2021). «Au nom de l'harmonie». L'imaginaire de la blanchité dans le champ de la danse contemporaine. *Biens symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 9 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/bssg.740>
- Debonneville Julien (2022). «Une vie de passage». La danse contemporaine au prisme de la mobilité transnationale. *Ethnologie française*, 52(3), 473-486. <https://doi.org/10.3917/ethn.223.0473>
- Delacrétaz Aline (2020). *Analyse des dispositifs de soutien à la scène indépendante*. Ville de Lausanne et canton de Vaud.
- Delpierre Alizée (2022). *Servir les riches. Les domestiques chez les grandes fortunes*. Paris, La Découverte.
- Demonteil Marion (2022). «Une part de rêve à 12 000 euros»: l'hétéronomisation encadrée du jugement des expert-e-s dans une commission Théâtre. *Biens Symboliques/ Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 11 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/bssg.1239>
- Denis Benoît (2010). La consécration, *COnTEXTES*, 7 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/contextes.4639>
- Deslyper Rémi (2013). Une «école de l'autodidaxie»? L'enseignement des «musiques actuelles» au prisme de la forme scolaire. *Revue française de pédagogie*, 185(4), 49-58. <https://doi.org/10.4000/rfp.4292>

- Dubois Jacques (1986). *L'institution de la littérature*. Bruxelles/Paris, Labor/Nathan.
- Dubois Vincent (1993). Les prémisses de la démocratisation culturelle. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 24, 36-56. <https://doi.org/10.3406/polix.1993.1587>
- Dubois Vincent (2012). Politisation, dépolitisation, repolitisation: les configurations des rapports entre culture et politique au niveau local. In Dubois Vincent, Bastien Clément, Freyermuth Audrey, Matz Kévin (dir.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*. Paris, Le Croquant, 7-17.
- Dubois Vincent (2013). *La culture comme vocation*. Paris, Raisons d'agir.
- Dujarier Marie-Anne (2017). *Le management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail*. Paris, La Découverte.
- Dutheil-Pessin Catherine, Ribac François (2017). *La fabrique de la programmation culturelle*. Paris, La Dispute.
- Elias Norbert (1985). Remarques sur le commérage. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, 23-29. <https://doi.org/10.3406/arss.1985.2285>
- Elias Norbert (1991). *La société des individus* (trad. par Jeanne Etoré-Lortholary). Paris, Fayard.
- Fabiani Jean-Louis (2013). Distinction, légitimité et classe sociale. In Coulangeon Philippe (dir.), *Trente ans après «La Distinction» de Pierre Bourdieu*. Paris, La Découverte, 69-82.
- Faure Sylvia (2000). *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris, La Dispute.
- Faure Sylvia (2006). Production et diffusion des œuvres chorégraphiques: les effets de l'institutionnalisation de la danse. *Sociologie de l'art*, 9-10(2-3), 145-159. <https://doi.org/10.3917/soart.009.0145>
- Flécher Marion (2019). Des inégalités d'accès aux inégalités de succès: enquête sur les fondateurs et fondatrices de start-up. *Travail et emploi*, 159, 39-68. <https://www.cairn.info/revue--2019-3-page-39.htm>
- Flécher Marion (2023). Des cadres en quête de prestige. L'engagement entrepreneurial des créateurs et créatrices de start-up. *Formation emploi*, 161, 83-102. <https://doi.org/10.4000/formationemploi.11268>
- Forquin Jean-Claude (1991). Savoir scolaires, contraintes didactiques et enjeux sociaux. *Sociologie et sociétés*, 23(1), 25-39. <https://doi.org/10.7202/001246ar>
- Forsé Michel (1999). Âges et sociabilité. *Agora débats/jeunesses*, 17, 19-28. <https://doi.org/10.3406/agora.1999.1731>
- Gautié Jérôme, Godechot Olivier, Sorignet Pierre-Emmanuel (2005). Arrangement institutionnel et fonctionnement du marché du travail. Le cas de la chasse de tête. *Sociologie du travail*, 47(3), 383-404. <https://doi.org/10.4000/sdt.26766>
- Ginsburger Maël (2020). De la norme à la pratique écocitoyenne. Position sociale, contraintes matérielles et diversité des rapports à l'écocitoyenneté. *Revue française de sociologie*, 61(1), 43-78. <https://doi.org/10.3917/rfs.611.0043>
- Glas Marjorie (2015). La transformation du phénomène de consécration artistique dans le champ théâtral français, 1950-1990. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 261-284. <https://doi.org/10.7202/1036348ar>
- Godechot Olivier (1996). *Les déterminants sociaux de l'amitié*. Cours pour stage d'application ENSAE, Paris.
- Goffman Ervin (1974). *Les rites d'interaction* (trad. par Kihm Alain). Paris, Minuit.
- Goffman Erwin (2002). *L'arrangement des sexes* (trad. par Maury Hervé). Paris, La Dispute.
- Granjon Fabien, Denouël Julie (2010). Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux. *Sociologie*, 1(1), 25-43. <https://doi.org/10.3917/socio.001.0025>

- Granovetter Mark S. (1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360-1380.
- Grossetête Matthieu (2019). Quand la distinction se met au vert : conversion écologique des modes de vie et démarcations sociales. *Revue française de socio-économie*, 22(1), 85-105. <https://doi.org/10.3917/rfse.022.0085>
- Haeringer Nicolas, Delage Pauline, Grisoni Anahita (2020). Un mouvement mondial de la jeunesse : les grèves du climat. *Mouvements*, 103(3), 156-163. <https://doi.org/10.3917/mouv.103.0156>
- Haicault Monique (1984). La gestion ordinaire de la vie en deux. *Sociologie du travail*, 26(3), 268-277. <https://doi.org/10.3406/sotra.1984.2072>
- Heinich Nathalie (1991). Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique. *Cahiers de recherche sociologique*, 16, 43-54. <https://doi.org/10.7202/1002127ar>
- Heinich Nathalie, Pollak Michel (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 31(1), 29-49. <https://doi.org/10.3406/sotra.1989.2444>
- Héran François (1986). Le rite et la croyance. *Revue française de sociologie*, 27(2), 231-263. https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_2_2306
- Héritier Françoise (1996). *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob.
- Héritier Françoise, Mongin Olivier, Padis Marc-Olivier *et al.* (2001). Privilège de la féminité et domination masculine : Entretien avec Françoise Héritier. *Esprit*, 273(3-4), 77-95.
- Hoffmann Elizabeth A. (2007). Open-Ended Interviews, Power, and Emotional Labor. *Journal of Contemporary Ethnography*, 36(3), 318-346. <https://doi.org/10.1177/0891241606293134>
- Hughes Everett C. (2010). Les honnêtes gens et le sale boulot. *Travailler*, 24(2), 21-34. <https://doi.org/10.3917/trav.024.0021>
- Jeanpierre Laurent, Roueff Olivier (2014). *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*. Paris, Archives contemporaines.
- Kalinowski Isabelle (2009). Le visage du charisme. Une page de Proust. *Théologiques*, 17(1), 33-50. <https://doi.org/10.7202/039497ar>
- Katz Jack (2011). Se cuisiner un statut. Des noms aux verbes dans l'étude de la stratification sociale. *Ethnographies.org, Revue de sciences humaines et sociales*, 23 [en ligne] <https://www.ethnographiques.org/2011/Katz>
- Katz Serge (2007). L'incertitude professionnelle contre la rationalisation scolaire. Le cas paradigmatic des écoles de comédiens. *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 6, 67-75.
- Kergoat Danièle (2012 [1978]). *Se battre, disent-elles...* Paris, La Dispute.
- Klapisch-Zuber Christiane (2019). *Se faire un nom. Une anthropologie de la célébrité à la Renaissance*. Paris, Arkhè (EHESS).
- Lahire Bernard (2018). Avoir la vocation. *Sciences sociales et sport*, 12(2), 143-150. <https://doi.org/10.3917/rsss.012.0143>
- Lahire Bernard (2020). *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris, La Découverte.
- Lahire Bernard (dir.) (2019). *Enfances de classe. De l'inégalité parmi les enfants*. Paris, Seuil.
- Laillier Joël (2011). Des familles face à la vocation. *Sociétés contemporaines*, 82(2), 59-83. <https://doi.org/10.3917/soco.082.0059>
- Laillier Joël (2017). *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. Paris, CNRS éditions.

- Laillier Joël, Vanhée Olivier, Mennesson Christine, Zolesio Emmanuelle (2019). Sous les loisirs, la classe. In Lahire Bernard (dir.), *Enfance de classe. De l'inégalité parmi les enfants*. Paris, Seuil, 1095-1115.
- Lambert Benoît (1998). Le metteur en scène et la peau de son comédien. *Sociétés, représentations*, 6(1), 465-483. <https://doi.org/10.3917/sr.006.0465>
- Laufer Jacqueline (2004). Femmes et carrières : la question du plafond de verre. *Revue française de gestion*, 151(4), 117-127. <https://doi.org/10.3166/rfg.151.117-128>
- Le Coq Sophie (2013). Des « artistes ordinaires ». Exemple des chorégraphes « instables » en ville. In Perrenoud Marc (dir.), *Travailler, produire, créer. Quelques cas d'émulsion symbolique entre art et métier*. Paris, L'Harmattan, 31-42.
- Le Feuvre Nicky (2008). La féminisation des anciens « bastions masculins » : enjeux sociaux et approches sociologiques. In Guichard-Claudie Yvonne, Kergoat Danièle, Vilbrod Alain (dir.), *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 307-324.
- Le Garrec Sophie (2021). *Les servitudes du bien-être au travail*. Toulouse, Ères.
- Lewis Jane (1992). Gender and the Development of Welfare Regimes. *Journal of European social policy*, 2(3), 159-173. <https://doi.org/10.1177/095892879200200301>
- Lignier Wilfried, Pagis Julie (2012). Quand les enfants parlent l'ordre social. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 99(3), 23-49. <https://doi.org/10.3917/pox.099.0023>
- Lignier Wilfried, Pagis Julie (2017). *L'Enfance de l'ordre-Comment les enfants perçoivent le monde social*. Paris, Seuil.
- Lizé Wenceslas (2015). Présentation : trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 5-16. <https://doi.org/10.7202/1036337ar>
- Lizé Wenceslas (2016). Artistic Work Intermediaries as Value Producers. Agents, Managers, Tourneurs and the Acquisition of Symbolic Capital in Popular Music. *Poetics*, 59, 35-49. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.07.002>
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine (2015). Intermédiaires, professionnalisation et hétéronomisation des champs artistiques. *Bourdieu et le travail*, 159.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier (2011). Les intermédiaires sur les marchés du travail artistique. In Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier (dir.), *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*. Paris, ministère de la Culture/DEPS, 221-242.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Sofio Séverine (2014). Les intermédiaires culturels : des experts de l'économie des biens symboliques. In Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Sofio Séverine (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*. Paris, Archives contemporaines, i-xvii.
- Madörin Mascha (2010). Care Ökonomie – eine Herausforderung für die Wirtschaftswissenschaften. In Bauhardt Christine, Çağlar Gülay (dir.), *Gender and Economics. Feministische Kritik der politischen Ökonomie*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 81-104.
- Madörin Mascha, Benelli Natalie (2011). Maternité et rapports intergénérationnels en Suisse : un essai d'économie féministe. *Nouvelles questions féministes*, 30(1), 64-75. <https://doi.org/10.3917/nqf.301.0064>
- Mainsant Gwénaëlle (2007). Prendre le rire au sérieux. In Fassin Didier et Bensa Alban (dir.), *Les politiques de l'enquête, épreuves ethnographiques*. Paris, La Découverte, 99-120.
- Marguin Séverine (2013). Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain. *SociologieS* [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4466>
- Mauger Gérard (1991). Enquêter en milieu populaire. *Genèses*, 6, 125-143. <https://doi.org/10.3406/genes.1991.1096>

- Mauger Gérard (1995). Jeunesse: l'âge des classements. Essai de définition sociologique d'un âge de la vie. *Revue des politiques sociales et familiales*, 40, 19-36. <https://doi.org/10.3406/caf.1995.1690>
- Mauger Gérard (2006). *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*. Paris, Croquant.
- Mauger Gérard (2013). Talents: de Gérard Depardieu à Bernard Arnault. *Savoir/Agir*, 24(2), 103-106. <https://doi.org/10.3917/sava.024.0103>
- Mauger Gérard (2015). *Âges et générations*. Paris, La Découverte.
- Mauger Gérard, Poliak Claude (1998). Les usages sociaux de la lecture. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 123, 3-24. <https://doi.org/10.3406/arss.1998.3252>
- Mauss Marcel (1938). Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne celle de « moi ». *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 68, 263-281.
- Menger Pierre-Michel (1991). Marché du travail artistique et socialisation du risque: le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie*, 32(1), 61-74. <https://doi.org/10.2307/3322356>
- Menger Pierre-Michel (1997). L'activité du comédien. Liens, indépendances et microorganisations. Réseaux. *Communication-Technologie-Société*, 15(86), 59-75. <https://doi.org/10.3406/reso.1997.3112>
- Menger Pierre-Michel (2003a). Les intermittents du spectacle *Espace Temps*, 82-83, 51-66. <https://doi.org/10.3406/espat.2003.4219>
- Menger Pierre-Michel (2003b). *Du labeur à l'œuvre. Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris, Seuil.
- Menger Pierre-Michel (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Gallimard/Seuil.
- Menger Pierre-Michel (2012). *Être artiste. Œuvrer dans l'incertitude*. Al Dante, Aka.
- Menger Pierre-Michel (2018). *Le talent en débat*. Presses universitaires de France.
- Mennesson Christine (2005). *Être une femme dans le monde des hommes*. Paris, L'Harmattan.
- Mennesson Christine, Julhe Samuel (2011). L'art (tout) contre le sport? La socialisation culturelle des enfants des milieux favorisés. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 99(3), 109-128. <https://doi.org/10.3917/pox.099.0109>
- Moeschler Olivier (2020). *Les publics de la culture à Lausanne* (synthèse). Lausanne, Bureau lausannois de statistiques et Service des affaires culturelles.
- Moreno Pestaña José L. (2006). Un cas de déviance dans les classes populaires: les seuils d'entrée dans les troubles alimentaires. *Cahiers d'économie et de sociologie rurales*, 79, 67-95. <https://doi.org/10.3406/reae.2006.1005>
- Moulin Raymonde (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. *Sociologie du travail*, 25(4), 388-403. <https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1944>
- Moulin Raymonde (1986). Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *Revue française de sociologie*, 27(3), 369-395. <https://doi.org/10.2307/3321315>
- Moulin Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion.
- Naef Patrick James (2022). The Impact of Covid-19 on the Art Worlds. *Journal of the Swiss Anthropological Association*, 27, 40-57. <https://doi.org/10.36950/tsantsa.2022.27.7777>
- Nicaise Sarah (2016). Des corps politisés: trajectoires et représentations de « gouines ». *Cahiers du genre*, 60(1), 169-192. <https://doi.org/10.3917/cdge.060.0169>
- Nocérino Pierre (2020). Faire groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de bande dessinée. *Sociologie du travail*, 62(3) [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/sdt.33393>

- Noiriel Gérard (1990). Journal de terrain, journal de recherche et auto-analyse. Entretien avec Florence Weber. *Genèses*, 2, 138-147. <https://doi.org/10.3406/genes.1990.1035>
- Noiriel Gérard (2009). *Théâtre, histoire et politique*. Marseille, Agone.
- Octobre Sylvie, Jauneau Yves (2008). Tels parents, tels enfants? Une approche de la transmission culturelle. *Revue française de sociologie*, 49(4), 695-722. <https://doi.org/10.3917/rfs.494.0695>
- Odoni Miriam (2021). Dans les coulisses d'un jury de piano. *Cambouis. La revue des sciences sociales aux mains sales*, 1(12) (en ligne). <https://doi.org/10.52983/crev.vio.85>
- Perrenoud Marc (2007). *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris, La Découverte.
- Perrenoud Marc (2021). Pour un interactionnisme dispositionnaliste dans l'étude du travail, *SociologieS* [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/sociologies.16646>
- Perrenoud Marc, Bataille Pierre (2017). Être musicien-ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi. *Swiss Journal of Sociology*, 43(2), 309-334. <https://doi.org/10.1515/sjs-2017-0017>
- Perrenoud Marc, Bois Géraldine (2017). Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme?. Variations autour d'un concept et de ses prolongements. *Biens symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 1 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/bssg.88>
- Perrenoud Marc, Christe Carole, Cler Marylou, Torres Roberto (2022). « L'intermédiation culturelle internationale. Mondes de l'art, entrepreneuriat culturel et import-export de conventions », *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.19943>
- Picaud Myrtille (2019). Les transformations de la programmation musicale. Analyser ensemble autonomie professionnelle et autonomie d'un sous-champ. *Biens symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 4. <https://doi.org/10.4000/bssg.330>
- Picaud Myrtille (2015). Les salles de musique à Paris: hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 68-89. <https://doi.org/10.3917/arss.206.0068>
- Pichonnaz David, Toffel Kevin (2018). Pour une analyse dispositionnelle des pratiques professionnelles. *Émulations-Revue de sciences sociales*, 25, 7-21. <https://doi.org/10.14428/emulations.025.01>
- Pilmis Olivier (2007). Des « employeurs multiples » au « noyau dur » d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents, *Sociologie du travail*, 49(3), 297-315. <https://doi.org/10.4000/sdt.22180>
- Pinto Louis (1984). « C'est moi qui te le dis ». Les modalités sociales de la certitude. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, 107-108.
- Pinto Louis (2019). Pour une sociologie des intellectuels de luxe. *Savoir/Agir*, 47(1), 97-107. <https://doi.org/10.3917/sava.047.0097>
- Proust Serge (2003). La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe, *Revue française de sociologie*, 44(1), 93-113. <https://doi.org/10.3917/rfs.441.0093>
- Proust Serge, Normand Myriam, Védrine Corine (2020). Ethos vocationnel et extension du travail pour les étudiants des écoles supérieures d'art. *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 209(4), 73-86. <https://doi.org/10.4000/rfp.9751>
- Régnier-Loilier Arnaud (2013). Quand la séparation des parents s'accompagne d'une rupture du lien entre le père et l'enfant. *Population, Sociétés*, 500(5), 1-4. <https://doi.org/10.3917/popso.500.0001>
- Renahy Nicolas (2006). « L'œil de Moscou »: devenir porte-parole d'un groupe illégitime. *Ethnographiques.org*, 11 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2006/Renahy.html>

- Retière Jean-Noël (2003). Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 63(3), 121-143. <https://doi.org/10.3406/polix.2003.1295>
- Riout Denys (1981). Remarques sur les «arts incohérents» et les «avant-gardes». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 87-88. <https://doi.org/10.3406/arss.1981.2135>
- Rolle Valérie (2016). Les corps professionnels en jeu. *Genèses*, 104(3), 115-132. <https://doi.org/10.3917/gen.104.0115>
- Rolle Valérie, Moeschler Olivier (2014). *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*. Lausanne, Antipodes.
- Rollet Jacques (1988). Michel Foucault et la question du pouvoir. *Archives de philosophie*, 51(4), 647-663.
- Rota Mathias (2022). *Le système des arts de la scène en Suisse romande : une contribution à l'espace culturel romand*. Haute école de gestion Arc, HES-SO//Haute école spécialisée de Suisse, 98 p.
- Roueff Olivier (2010). La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France (1941-1960). *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182(1-2), 34-59. <https://doi.org/10.3917/arss.181.0034>
- Roueff Olivier (2013). *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*. Paris, La Dispute.
- Roux Nicolas (2022). De la bourgeoisie à la vie d'artiste. Crises de succession et socialisation anticipatrice. *Biens Symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 10, 4-19. <https://doi.org/10.4000/bssg.1039>
- Sapiro Gisèle (2007). La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168(3), 4-11. <https://doi.org/10.3917/arss.168.0004>
- Sapiro Gisèle (2016). The Metamorphosis of Modes of Consecration in the Literary Field: Academies, Literary Prizes, Festivals. *Poetics*, 59, 5-19. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.01.003>
- Schotté Manuel (2012). *La construction du «talent»*. Sociologie de la domination des coureurs marocains. Paris, Raisons d'agir.
- Schotté Manuel (2013). Le don, le génie et le talent. *Genèses*, 93(4), 144-164. <https://doi.org/10.3917/gen.093.0144>
- Schotté Manuel (2015). La valeur des individus. *Genèses*, 100-101, 225-230. <https://doi.org/10.3917/gen.100.0225>
- Schwartz Olivier (2012). *Le monde privé des ouvriers*. Paris, Presses universitaires de France.
- Schwartz Olivier, Paradeise Catherine, Demazière Didier, Dubar Claude (1999). Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion. *Sociologie du travail*, 41(4), 453-479. <https://doi.org/10.4000/sdt.38811>
- Serre Delphine (2012). Le capital culturel dans tous ses états. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 191-192(1-2), 4-13. <https://doi.org/10.3917/arss.191.0004>
- Sinigaglia Jérémie (2007). Le mouvement des intermittents du spectacle: entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs. *Sociétés contemporaines*, 65(1), 27-53. <https://doi.org/10.3917/soco.065.0027>
- Sinigaglia Jérémie (2012). *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, Éditions universitaires de Lorraine.
- Sinigaglia Jérémie (2013). Le bonheur comme rétribution du travail artistique. *Sociétés contemporaines*, 91(3), 17-42. <https://doi.org/10.3917/soco.091.0017>
- Sinigaglia Jérémie (2017). La consécration qui ne vient pas. Réduction, ajustement et conversion des aspirations des artistes ordinaires du spectacle. *Biens symboliques/*

- Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 1 [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/bssg.101>
- Sinigaglia Jérémie (2019). Une belle vie, la vie d'artiste?. In *Manuel indocile de sciences sociales*. Paris, La Découverte, 885-891.
- Sinigaglia Jérémie (2021). De la bohème à l'organisation scientifique du travail: la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens. *Volume*, 18(1), 67-79. <https://doi.org/10.4000/volume.9013>
- Sinigaglia-Amadio Sabrina, Sinigaglia Jérémie (2015). Tempo de la vie d'artiste: genre et concurrence des temps professionnels et domestiques. *Cahiers du genre*, 59(2), 195-215. <https://doi.org/10.3917/cdge.059.0195>
- Skeggs Beverley (2015). *Devenir des femmes respectables. Classe et genre en milieu populaire*. Marseille, Agone.
- Sorignet Pierre-Emmanuel (2004a). Être danseuse contemporaine: une carrière « corps et âme ». *Travail, genre et sociétés*, 12(2), 33-53. <https://doi.org/10.3917/tgs.012.0033>
- Sorignet Pierre-Emmanuel (2004b). Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique: le cas de l'audition en danse contemporaine. *Genèses*, 57(4), 64-88. <https://doi.org/10.3917/gen.057.0064>
- Sorignet Pierre-Emmanuel (2010). *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris, La Découverte.
- Sorignet Pierre-Emmanuel (2011). Sociologue et danseur, quand la vocation se fait double. In Naudier Delphine, Simonet Maud (dir.), *Des sociologues sans qualités?*. Paris, La Découverte, 222-240.
- Sorignet Pierre-Emmanuel (2012). *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris, La Découverte
- Sorignet Pierre-Emmanuel, Pudal Romain (2016). L'usage de la très longue durée dans le « raisonnement ethnographique ». Analyses comparées d'enquêtes en immersion chez les danseurs et les pompiers. *Cahiers de recherche sociologique*, 61, 27-52. <https://doi.org/10.7202/1042367ar>
- Suaud Charles (1978). *La vocation. Conversion et reconversion des prêtres ruraux*. Paris, Minuit.
- Suaud Charles (2018). La vocation, force et ambivalence d'un concept « nomade ». Pour un usage idéal-typique. *Sciences sociales et sport*, 12(2), 19-44. <https://doi.org/10.3917/rsss.012.0019>
- Tedeschi Umberto, Torche Stéphanie (2010). *Les dépenses publiques en faveur de la culture en Suisse, 1990-2007. Contributions de la Confédération, des cantons et des communes*, Neuchâtel, OFS.
- Tétu Martin (2017). Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la « gestion de carrière ». *Nouvelles pratiques sociales*, 29(1-2), 52-71. <https://doi.org/10.7202/1043392ar>
- Thibault Adrien (2015). Être ou ne pas être: la genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 87-111. <https://doi.org/10.7202/1036341ar>
- Thibault Adrien (2016). Les trois corps de l'acteur. *Genèses*, 103(2), 72-95. <https://doi.org/10.3917/gen.103.0072>
- Tissot Sylvie (2013). « Anything but Soul Food ». Goûts et dégoûts alimentaires chez les habitants d'un quartier gentrifié. In Coulangeon Philippe (dir.), *Trente ans après « La Distinction » de Pierre Bourdieu*. Paris, La Découverte, 141-152.
- Tissot Sylvie (2014). Entre soi et les autres. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 204(4), 4-9. <https://doi.org/10.3917/arss.204.0004>
- Toupin Louise. (2014). *Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale*. Montréal, Éditions du remue-ménage.

- Vandenbunder Jérémie (2015). Peut-on enseigner l'art? Les écoles supérieures d'art, entre forme scolaire et liberté artistique. *Revue française de pédagogie*, 192(3), 121-134. <https://doi.org/10.4000/rfp.4849>
- Wacquant Loïc (1989). Corps et âme [Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur]. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 80, 33-67. <https://doi.org/10.3406/arss.1989.2914>
- Wacquant Loïc (2010). L'habitus comme objet et méthode d'investigation. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 184(4), 108-121. <https://doi.org/10.3917/arss.184.0108>
- Wacquant Loïc (2011). La chair et le texte : l'ethnographie comme instrument de rupture et de construction. In Naudier Delphine, Simonet Maud (dir.), *Des sociologues sans qualités?*. Paris, La Découverte, 201-221.
- Weber Florence (1995). L'ethnographie armée par les statistiques. *Enquête*, 1, 153-165. <https://doi.org/10.4000/enquete.272>
- Weber Florence (2008). Publier des cas ethnographiques: analyse sociologique, réputation et image de soi des enquêtés. *Genèses*, 70(1), 140-150.
- Weber Max (2005). *La science, profession et vocation*. Marseille, Agone. <https://doi.org/10.3917/gen.070.0140>
- Zaytseva Anna (2017). Être comme chez soi. *Cultures, conflits*, 105-106(1-2), 99-122. <https://doi.org/10.4000/conflits.19460>

Thèses et mémoires universitaires

- Bronnec Perrine (2020). *Faire danser l'histoire de l'art : «réagir» et «réacter» la «Danse de la Sorcière» de Mary Wigman*. Mémoire de master, Rennes, Université Rennes 2.
- Charlap Cécile (2015). *La fabrique de la ménopause : genre, apprentissage et trajectoires*. Thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg.
- Duplan Karine (2016). *Devenir «expat». Pratiques de l'espace du quotidien de femmes en situation de mobilité internationale à Luxembourg*. Thèse de doctorat de géographie, Paris, Université Paris-Sorbonne.
- Kocadost Fatma Çingi (2018). *Ethnographie d'un réseau amical de femmes maghrébines des classes populaires en France*. Thèse de doctorat, Paris, université Paris Sciences et Lettres.
- Meilhac Laure (2018). *Intermédiaires culturels et consécration artistique : enquête auprès des programmateurs de danse contemporaine*. Mémoire de master, Toulouse, Sciences Po Toulouse.

Autres sources

- Les pratiques culturelles dans le canton de Vaud (rapport), 2019. https://www.vd.ch/fileadmin/user_upload/organisation/dfin/statvd/Dom_16/Publications/Brochure-SERAC.pdf.
- Le Carnet rose, festival Les Créatives, Genève, 2021. <https://lescreatives.ch/le-carnet-rose/>.
- Article de presse lémanique, décembre 2012.
- Article de presse lémanique, avril 2014.
- Article de presse locale, juillet 2021.

Tableaux, figures et encadrés

Tableaux

Tableau 1 Types de subsides et modalités d'attribution	23
Tableau 2 Résultats des entretiens avec la compagnie In Vivo pour le « Projet Covid »	193
Tableau 2 Résultats des entretiens avec la compagnie In Vivo pour le « Projet Covid » (suite et fin)	194
Tableau 3 Catégorisations indigènes désignant les étapes relationnelles avec les artistes	218
Tableau 4 Publics selon les situations de représentation	270
Tableau 5 Liste d'ouvrages thématiques cités en entretien ou aperçus aux domiciles des enquêté·es	301
Tableau 6 Impacts des restrictions sanitaires sur les lieux et événements culturels artistiques	317
Tableau 7 Le Philosophe <i>vs</i> « l'art bourgeois »	322

Figures

Figures 1 et 2 Programmes de lieux et festivals dans un bureau culturel	7
Figure 3 Carte des tournées des structures productrices romandes, réalisée par Rota (2022) sur la base des dates annoncées à Corodis par les structures productrices romandes en tournée entre 2018 et 2021	28
Figure 4 Affiche dans les rues de Lausanne	303
Figure 5 Affiche dans les rues de Bruxelles (décembre 2021). Texte: « Pay the artist now. La visibilité n'est pas un salaire »	305
Figure 6 Site internet des Compagnies vaudoises concernant le mouvement « No Culture No Future » en Suisse	305
Figures 7 et 8 Étape de travail pour une pièce en création	328

Encadrés

Encadré 1 Vocabulaire indigène mobilisé	10
Encadré 2 Quelques modalités d'écriture	33

Table des matières

Introduction	9
1 La fabrique d'une programmation lémanique	9
1.1 Cadrage théorique et éléments de littérature	11
<i>Un champ, deux groupes professionnels</i>	11
<i>Consécration et légitimité</i>	18
1.2 Des professionnel·les et des institutions situées	21
<i>Des artistes consacré·es?</i>	21
<i>Spécificités de l'arc lémanique</i>	26
<i>Les lieux et festivals comme espace relationnel</i>	29
2 Méthodologie d'enquête: une approche ethnographique	30
 Première partie	
De la vocation à la consécration: quels parcours? _____	35
1 Socialisations familiales, scolaires et professionnelles_____	39
1.1 Déclinaisons des dispositions à la vocation	39
Des environnements familiaux situés	41
<i>Des pratiques culturelles «populaires et mainstream»?</i>	42
<i>L'appel des spectacles</i>	44
Entre développement personnel et «seconde naissance»	47
<i>Des loisirs d'héritier·ères</i>	47
<i>La vocation culturelle</i>	49
1.2 Variations des modes d'entrée	51
Apprendre et incorporer le métier d'artiste	51
<i>Un mode d'engagement (multi-)institutionnel</i>	52
<i>La Cirée, école de créatrices et de créateurs</i>	54
<i>Égalité ou concurrence invisibilisée?</i>	58
<i>Des pratiques révélatrices</i>	62
<i>Un enjeu esthétique et symbolique</i>	63
<i>Un style alimentaire normatif?</i>	65
<i>Caring about et caring for</i>	67
Devenir intermédiaires culturel·les	69
<i>Bénévolat et ancrage autochtone des pionniers·ères et bâtisseur·ses</i>	70
<i>Le stage comme passage obligé</i>	72
<i>Valider sa légitimité grâce aux formations continues</i>	74
<i>Insertion et ressources sociales</i>	75
2 Des artistes en quête de légitimité_____	81
2.1 S'insérer et émerger: le cas de la compagnie Trade	81
Quitter le cocon de l'école	81

Du désintéressement au placement	84
Résister à la logique entrepreneuriale	84
Création de la compagnie et premières programmations	85
Émergence et sortie de la jeunesse	89
La labellisation	89
Stabilisation personnelle... et professionnelle?	90
2.2 Confirmation et consécration	92
«Un moment un peu chouette»	92
Artiste consacré...	93
... Et figure du «génie»	95
Monter, stagner... retomber?	97
«Bloqué-es» au plafond de la confirmation	97
Condamné-es à l'émergence?	100
Accumulation et renouvellement des signaux: une légitimité fragile	104
Les prix, un élément clé	105
Enchaîner les ressources et signaux	108
3 Se placer comme programmateur·rice	111
3.1 Des intermédiaires culturel·les légitimé·es et consacré·es	111
Multipositionnement et autres ressources	114
Les stratégies de placement de Marylène	115
Liliane, une programmatrice puissante	118
Des parcours maternels variés	120
Dominique et Rémy: découvreurs de talents?	124
3.2 Continuer à faire ses preuves	129
Concurrence, distinction et missions	129
Une reconnaissance par le public?	131
Conclusion	137
Deuxième partie	
Conditions et modalités d'exercice du travail	139
4 Le pouvoir d'évaluation et de sélection: juger, décider, manager	143
4.1 Travailler comme programmateur·rice	144
Diriger et «manager»	144
«Personne ne veut d'une femme de 50 ans»	149
4.2 Les subventions: l'autre levier de l'action de (s)élection	153
Attribuer des fonds: fonctionnement et dynamique de la commission	154
La compagnie de Florent, une évaluation multiple	156
«Trop cliché artistiquement»: le cas de la compagnie Toulouse	159
5 Le pouvoir de créer? Entre multiactivité et entrepreneuriat	165
5.1 Travailler comme artiste: un fonctionnement «par projet»	166

5.2	«Faire compagnie» : diriger, interpréter, travailler ensemble	171
	À la croisée des savoir-faire créatifs : diriger et interpréter	171
	<i>Fonder sa compagnie</i>	171
	<i>«C'est moi qui ai toujours tout fait» : la (non-)division des tâches</i>	173
	<i>Dispositions et modalités de l'entrepreneuriat</i>	176
	Interprètes, oui, mais pas que : les cas de Paolo et Amandine	180
	<i>Concurrence entre les temps d'interprétation et de création :</i>	
	<i>Amandine, Trade et les autres</i>	181
	<i>«Se faire un nom»</i>	183
5.3	Relation entre direction et interprétation	184
	Informalité, recrutement et conditions de travail	184
	<i>Le rôle des affinités</i>	185
	<i>Quelle gestion des relations asymétriques ?</i>	187
	De nouvelles configurations pour de meilleurs rapports ?	189
	Ressources et contraintes : le cas de la compagnie In Vivo en temps de Covid-19	190
	<i>Quand les sacrifices ne sont pas au rendez-vous</i>	191
	<i>«Priviléges», doutes et appréhensions</i>	192
	<i>Le pouvoir de créer ?</i>	197
6	Gestion des relations asymétriques	201
6.1	Liens et sociabilités	202
	Quelle «famille» professionnelle ?	202
	<i>Un réseau fait d'interdépendances</i>	202
	<i>Modalités des liens proches : conjoint-es et ami-es</i>	205
	Dissocier les espaces pour mieux les articuler	208
	<i>Perdre ses ami-es à cause du travail</i>	208
	<i>Des collègues, rien que des collègues ?</i>	209
	<i>Redefinir les espaces «privés» et «professionnels»</i>	212
	Entretien les liens professionnels	214
6.2	Quand les programmateur·rices vont chercher les artistes	217
	L'envie comme déclenchement ?	219
	<i>Suivre, sans s'engager</i>	220
	<i>Garder le contrôle de la relation</i>	222
	Se «rencontrer» : prise de contact et programmation-embauche	225
	<i>Entre prospection et prise de contact</i>	226
	<i>Les non-réponses : un refus déguisé ?</i>	227
	«Accompagner» les artistes : une fidélité dans l'engagement ?	229
	<i>Nadine et Zoé : «pousser» et s'identifier</i>	231
	<i>Dominique et Florent : la fin d'un accompagnement</i>	234
6.3	Quand les artistes vont chercher les programmateur·rices	237
	La prise de contact	237
	<i>«Savoir parler» de son projet : compétences relationnelles et rhétoriques</i>	239
	<i>«Moi, j'ai un problème avec les programmateurs» : refus et non-réponses</i>	241
	Les stratégies de maintien de la relation	243
	<i>Matérialisation des affinités électives</i>	244
	<i>Des relations à long terme ?</i>	246
	<i>Gérer l'asymétrie</i>	249
	Conclusion	253

Troisième partie

Produire une esthétique contemporaine	255
7 Les styles de vie de l'entre-soi artistique et culturel	259
7.1 Résister à la «vie conforme»	259
D'une famille à l'autre	260
<i>Logiques d'adhésion parentale</i>	260
«Mes parents ont évolué»: dispositions et variations de l'acculturation	264
Des soutiens diversifiés	265
Le cas du rire: signal d'appartenance et mécanisme de validation	270
Des publics différents	270
Le (non-)rire des programmateur·rices	272
7.2 Les conditions matérielles d'existence	274
L'engagement vocationnel des programmateur·rices	275
Un investissement émotionnel et temporel	276
Une flexibilité horaire essentielle	278
La parentalité: une rupture biographique et professionnelle?	281
Manon et Laurent: des arrangements (in)égalitaires ?	282
La paternité en question	285
Antoinette et Sylvia: la non-maternité comme subversion ?	286
7.3 Cultures corporelles et socialisations militantes	289
Héritages corporelles et présentations de soi	289
Représentations et imaginaires d'une «culture populaire»	290
Réseaux sociaux: se rendre visible	291
Des «sensibilités politiques» situées	294
L'adhésion au féminisme	296
La figure des sorcières: une féminité déviantة ?	299
Se mobiliser	302
8 Spectacles et innovation	309
8.1 Les styles et esthétiques des spectacles contemporains	310
Diversité et pluridisciplinarité	312
Surtout, ne «pas être enfermé·e dans un style»	312
L'injonction aux disciplines multiples: le cas du <i>Philosophe</i>	314
Les nouvelles formes	316
Contourner les restrictions sanitaires	317
Les «nouvelles technologies»: une thématique-esthétique stratégique	318
L'avant-garde contre «l'art bourgeois»?	320
Conclusion	325

Conclusion générale

Une sociologie de la domination culturelle et de la reproduction sociale	327
---	------------

Remerciements	331
Bibliographie	333
Tableaux, figures et encadrés	345

