



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2023

Programmer, « se faire » programmer. Enquête sur les coulisses de consécration dans les arts vivants contemporains lémaniques

Christe Carole

Christe Carole, 2023, Programmer, « se faire » programmer. Enquête sur les coulisses de consécration dans les arts vivants contemporains lémaniques

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_4416A587B7B70

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES

**Programmer, « se faire » programmer.
Enquête sur les coulisses de consécration dans
les arts vivants contemporains lémaniques**

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des sciences sociales et politiques
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur en sciences sociales

par

Carole CHRISTE

Directeur de thèse :

Pierre-Emmanuel SORIGNET, Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne, Suisse

Co-directeur de thèse :

Marc PERRENOUD, Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne, Suisse

Jury :

Nicky LE FEUVRE, Professeure ordinaire à l'Université de Lausanne, Suisse

Philippe COULANGEON, Directeur de Recherche au CNRS, Paris, France

Sylvia FAURE, Professeure à l'Université Lumière Lyon, France

Jérémy SINIGAGLIA, Maître de Conférences à l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg, France

LAUSANNE
2023



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des sciences
sociales et politiques

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne, au nom du Conseil et sur proposition d'un jury formé des professeurs

- M. Pierre-Emmanuel SORIGNET, Maître d'Enseignement et de Recherche, Directeur de thèse
- M. Marc PERRENOUD, Maître d'Enseignement et de Recherche, co-Directeur de thèse
- Mme Nicky LE FEUVRE, Professeure à l'Université de Lausanne
- M. Philippe COULANGEON, Directeur de Recherche au CNRS de Paris, France
- Mme Sylvia FAURE, Professeure à l'Université Lumière Lyon, France
- M. Jérémy SINGAGLIA, Maître de conférences à l'Université de Strasbourg, Sciences Po, France

autorise, sans se prononcer sur les opinions de la candidate, l'impression de la thèse de Madame Carole CHRISTE, intitulée :

"Programmer, "se faire" programmer : enquête sur les coulisses de consécration dans les arts vivants contemporains lémaniques."

Nicky LE FEUVRE
Doyenne

Lausanne, le 22 novembre 2023

Résumé :

Cette thèse interroge le lien entre le processus de consécration des artistes et celui de la programmation des arts vivants contemporains sur l'arc lémanique. Afin de se pencher sur la façon dont une telle programmation se construit, ce travail se base sur une enquête de terrain qui étudie deux groupes professionnels : les artistes et les programmeurs. Tout d'abord, l'analyse de leurs parcours révèle la socialisation au registre vocationnel et l'existence d'étapes qui jalonnent les trajectoires professionnelles respectives. Le manuscrit s'intéresse ensuite aux relations développées entre les deux groupes et au sein de ceux-ci, les rapportant aux conditions et modalités d'exercice de leur travail respectif. Le système de financement « par projet » artistique a pour conséquence le fait que les pouvoirs détenus par les programmeurs sur les artistes déterminent en grande partie les possibilités matérielles d'existence de ces derniers. Il est aussi montré que cet entre-soi est régulé par une forte importance accordée aux affinités comme régissant les rapports de travail. C'est pourquoi cette recherche identifie également les styles de vie de ces deux groupes, aux valeurs et goûts relativement homogènes. La thèse montre qu'une importante partie des spectacles est composée d'éléments propres à ces styles de vie. Elle témoigne d'une programmation contemporaine lémanique qui se caractérise par des catégories esthétiques qui prétendent à l'innovation. Par son approche dispositionnaliste et interactionniste, cette recherche est une contribution à la sociologie du travail artistique et culturel, en analysant la façon dont sont maintenues des inégalités sociales dans une fraction de classe à haut capital culturel.

Abstract:

This thesis questions the link between the process of consecration of artists and the programming of contemporary performing arts in the Lake Léman region. To examine the way in which such programming is constructed, two professional groups were examined utilising participant observation and ethnography: artists and programmers. First, the analysis of their career paths reveals the socialization to the vocational register and the existence of stages that mark the respective professional trajectories. The manuscript then focuses on the relationships developed between and within the two groups, relating them to the conditions and modalities of their respective work. The “pay per project” system of financing gives the power to programmers over artists and determines to a great extent the material realities of the latter. It is also shown that this “entre-soi” is regulated by a strong emphasis on affinities as governing working relationships. This research identifies the lifestyles of these two groups, with relatively homogeneous values and tastes. The thesis shows that a significant portion of performances are composed of elements specific to these lifestyles. It shows that contemporary programming in the Lake Léman region is characterized by innovative aesthetic categories. Through its dispositional and interactionist approach, this research is a contribution to the sociology of artistic and cultural work, analyzing how social inequalities are maintained in a class fraction with high cultural capital.



Figure 1 et Figure 2. Programmes de lieux et festivals dans un bureau culturel (septembre 2021)

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier très chaleureusement Pierre-Emmanuel Sorignet qui m'accompagne depuis de nombreuses années maintenant sur le chemin de la recherche académique. Son immense disponibilité, son suivi attentionné ainsi que ses relectures et remarques ont été extrêmement précieuses. Ce manuscrit est en très grande partie le résultat de nos passionnants échanges ! Je remercie aussi infiniment Marc Perrenoud, co-directeur de ce projet FNS, pour la confiance, les aiguillages, les invitations à Penthaz, les encouragements et la mise en place de conditions de travail absolument idéales tout au long de ces années. Travailler ensemble ainsi m'a énormément apporté !

Je suis reconnaissante aux membres du jury, à savoir Sylvia Faure, Philippe Coulangeon, Jérémy Sinigaglia et Nicky Le Feuvre, pour les échanges lors du colloque privé et leur intérêt pour mon travail. Je souhaite adresser un merci particulier à Nicky Le Feuvre, qui a toujours montré de l'intérêt pour mon travail et mon parcours, a permis mon insertion à l'Unil durant l'année 2020, et a en partie suscité ma vocation pour la sociologie du travail grâce à un fameux séminaire de Bachelor !

Un immensissime merci aux ami·es, collègues et famille qui ont relu les chapitres de ma première ou deuxième version avec tant d'application : Noémie, Robin, Charlène, Jean-Marie, Andrea, Laetitia, Martin ; ainsi que Valentine, Morgane, Micaela, Florence et Philippe. Thanks to Sarah and Alex for their help with the English version of my abstract!

Cette recherche a été profondément marquée par la présence (même à distance !) de mon très très (très très !) cher collègue et ami Robin Casse. Merci pour les comm' à deux, les infinies discussions écrites ou orales, les relectures, le regard fin et compréhensif, la cafetière-totem, les photos de ski, de neige, de montagnes et de chats. Tu es mon Potter-Weasley préféré et pour j'espère encore longtemps !

Dafina Berisha, ancienne doctorante de ce projet, m'a témoigné une précieuse confiance et amitié lorsque j'ai repris son poste et son travail : merci beaucoup.

Mon travail à l'Université de Lausanne n'aurait pas été le même sans la présence de plusieurs collègues du LACCUS, de l'ISS et de Géopolis. Merci à : Maëlys Tirehote-Corbin pour les rires et les thés, François Schoenberger pour les échanges de lectures et références ; Isabelle Zinn, Gaëlle Goastellec et Antoine Kern pour les retours précieux lors des journées d'études du LACCUS ; les membres du CASSIS Lena Adjacic, Matthieu Thomas, Émilie Martini, Cléolia Sabot, Marie Sautier, Fabio Cescon ; mais aussi les collègues des « tomates » d'écriture Anna Herczeg-Brayer et ses doux encouragements, Lucas Gatignol, Justine Loulergue-super-coach, Etienne Furrer, Carla Vaucher, Mathieu et Rebecca.

Merci beaucoup à mon super (super super !) collègue de bureau Jean-Marie Oppliger pour les Blévita, les cappuccinos, les échanges, les entrées fracassantes, la complicité et les nombreux moments de rire ! Un très grand merci à Charlène Calderaro pour ces moments de rédaction et de *problem solving/solved* ensemble, pour les pauses et discussions au 5^e. Cette dernière année n'aurait pas été la même sans ton aide et ton soutien !

Je tiens à mentionner à quel point Fabiana Carrer Joliat a été un grand soutien administratif et moral durant ces années au 5^e étage. Merci merci, ainsi qu'à Serena Baehler pour ses nombreuses réponses. Sans oublier Mme Ariane Ramseier, pour sa disponibilité, son aide et ses encouragements.

Il y a 10 ans, je débutais mon cursus en sciences sociales. J'y ai rencontré des ami·es plus que précieuses·x. Lors de ce Bachelor, la découverte de la sociologie comme une révolution intellectuelle profonde a été vécue à plusieurs. Je tiens à remercier ce groupe de pair·es pour le soutien accordé depuis le début : Gaël et les « *et la thèse, comment ça va ?* » de fin de soirée ; Beatriz pour nos mythiques « années banane », pour ton amitié, ton affection et beaucoup plus ; Ambroise et Mia pour l'oreille attentive ; Luc pour l'aide informatique précieuse ; Romain pour les discussions et moments autour de la danse. Ma très chère Laeti pour le coaching avant le colloque, la relecture, ainsi que tout ce que l'on partage et qui dépasse de loin la thèse ; merci aussi à Lauriane pour la présence durant les dernières semaines du rendu de la première version. Enfin, même à longue distance pendant deux ans, Martin m'a apporté un soutien incommensurable et montré un intérêt toujours renouvelé pour mon travail durant ces années de thèse et de mémoire. Je te suis extrêmement reconnaissante.

Cette liste d'amitiés estudiantines ne serait pas complète sans mes adelphe·s du Master en études genre qui me permettent de déconstruire encore et toujours : Noémie, Valentine, Estelle, Juliette, Alex. Merci pour votre accueil toujours chaleureux lors de mes séjours genevois, et à Nono en particulier pour l'aide avec mon plan de thèse, sa relecture tellement soignée de plusieurs chapitres des deux versions, son affection et attention précieuse. Je ne te remercierai jamais assez !

J'aimerais adresser un remerciement particulier à Lauriane, pour nos séances de télétravail bernoises en première partie de thèse, pour ses encouragements ainsi que sa grande aide lors de la postulation au stage en février 2021.

Mathilde chérie, nos séjours chalet ont été d'importants moments de ressourcement durant ces 5 dernières années. Merci pour cela et pour toute ton amitié qui m'a permis de traverser beaucoup. Je serai toujours assise au premier rang pour te voir sur scène, à nous faire rire et rêver.

Merci beaucoup à mes colocataires de La Rosada, qui ont eu le courage de vivre avec moi pendant cette phase de fin de thèse : Lionel, Alice, Jérémy, Marie – et aussi Oren dont les rires de la première année de vie illuminent notre quotidien.

Simon, en partageant ma vie tu as vécu de près les humeurs, les doutes, les moments de vulnérabilité tout autant que l'enthousiasme et les joies immenses qui m'ont traversées durant cette thèse. Nos échanges sur les spectacles vus, les politiques culturelles, ce fichu « statut d'intermittent·e » qui n'existe pas (encore !) ont plus qu'enrichi ce manuscrit. Merci pour tout cela et le reste, je me réjouis de continuer à danser ensemble – à l'infini !

Philippe, Florence et Sébastien, vous êtes la meilleure famille possible. Merci de m'avoir supportée et encouragée (merci pour le compte Spotify famille, qui m'a permis d'écouter mes OST préférés durant des centaines d'heures de travail !). Merci aussi à mes grand-mères et grand-père qui m'ont toujours soutenue dans mes études et qui ont « cru en moi ».

Sans le terrain de thèse que sont les arts vivants contemporains, cette recherche n'existerait pas. Merci à toutes les personnes qui m'ont accompagnée aux spectacles, de gré ou de force !

Merci à mes collègues de stage que j'appelle ici Camille, Marie-Christine et Nadine. Leur patience et nos discussions ont amené de nombreux éléments de réflexion qui ont agrémenté les analyses se trouvant dans ce manuscrit.

Merci à toutes les personnes avec qui j'ai eu la chance de partager un ou des moments de danse, notamment Matthieu, mais aussi celles·ceux que j'appelle ici Pablo, Amandine, Arnaud, Martha, Pierrot, Thibault, Armand, ainsi que toutes les danseuse·eurs rencontrés·es à Tic Tac à Bruxelles. C'est une grande joie de vivre ensemble ces instants magiques, drôles, touchants et hors du temps qui définissent cette pratique, indescriptiblement belle.

Sommaire

INTRODUCTION.....	1
I. INTRODUCTION : LA FABRIQUE D'UNE PROGRAMMATION LÉMANIQUE	1
II. MÉTHODOLOGIE D'ENQUÊTE : UNE APPROCHE ETHNOGRAPHIQUE	35
PREMIERE PARTIE. DE LA VOCATION À LA CONSÉCRATION : QUELS PARCOURS ?	54
CHAPITRE 1. SOCIALISATIONS FAMILIALES, SCOLAIRES ET PROFESSIONNELLES	56
CHAPITRE 2. DES ARTISTES EN QUÊTE DE LÉGITIMITÉ.....	97
CHAPITRE 3. SE PLACER COMME PROGRAMMATRICE·EUR	129
CONCLUSION PREMIÈRE PARTIE	154
DEUXIEME PARTIE. CONDITIONS ET MODALITÉS D'EXERCICE DU TRAVAIL	157
CHAPITRE 4. LE POUVOIR D'ÉVALUATION ET DE SÉLECTION : JUGER, DÉCIDER ET MANAGER	157
CHAPITRE 5. LE POUVOIR DE CRÉER ? ENTRE MULTIACTIVITÉ ET ENTREPRENEURIAT	211
CHAPITRE 6. LA GESTION DES RELATIONS ASYMÉTRIQUES.....	245
CONCLUSION DEUXIÈME PARTIE	293
TROISIEME PARTIE. PRODUIRE UNE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE	296
CHAPITRE 7. LES STYLES DE VIE DE L'ENTRE-SOI ARTISTIQUE ET CULTUREL	298
CHAPITRE 8. THÉMATIQUES ET ESTHÉTIQUES : L'IMPÉRATIF DE L'INNOVATION.....	347
CONCLUSION TROISIEME PARTIE	396
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	399
BIBLIOGRAPHIE	410
TABLE DES MATIÈRES.....	429
TABLES DES ILLUSTRATIONS	434

Introduction

I. Introduction : la fabrique d'une programmation lémanique

En décembre 2012, la presse romande relate la soirée de nomination du nouveau directeur du Théâtre du Sens*¹, César*, après que celui-ci a passé dix ans à la co-direction 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, 20.12.12). La journaliste considère que les termes choisis ne sont « *pas exagérés* », car Le Sens pourra « *s'ouvrir* » (*Idem*) grâce aux relations européennes et internationales de César. Les années suivantes, la nomination de César aura d'importantes conséquences sur l'esthétique et le système de production artistique lémanique, romande et internationale. 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 les politicien·nes.

Une fois que César arrive à la tête du Théâtre du Sens, il a pour mission d'en élaborer la programmation 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 programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs comme César qui 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 en charge de l'administration culturelle (Dubois, 2013) que les programmatrice·eurs comme César. De l'autre côté se trouvent les artistes : chorégraphes, danseuse·eurs, comédien·nes, metteuse·eurs en scène. Ces

¹ Le symbole * désigne les noms propres anonymisés qui apparaissent pour la première fois dans le texte. Pour davantage de détails sur les caractéristiques sociales et professionnelles des enquêté·es, voir les tableaux correspondants en Annexes.

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.

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 **danseuse·eurs** pour la danse ainsi que les **metteur·es en scène** et **comédien·nes** pour le théâtre. Bien que le terme de « performeuse·eur » 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 gras) présentés ci-dessus car ils permettent de visibiliser la formation effectuée par la personne en question, notamment structurée par les différentes filières de La Fabrik* – étant donné qu'une majorité des enquêté·es sont issu·es de cette école sur laquelle nous reviendrons en détails. De l'autre côté se trouve le groupe des **programmateur·ices**, 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 spectacles⁴. « **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·ice », mais comme « directrice·eur artistique ». Ces différences dans le processus d'identification représentent un des enjeux du champ. C'est pourquoi je choisis de garder le terme « programmateur·ice » pour désigner les professionnel·les à la direction de lieux ou festivals, afin de visibiliser la position de pouvoir que permet leur statut.

Enfin, les « **arts vivants contemporains** » désignent dans cette thèse 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

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.

⁴ Plusieurs de ces lieux s'auto-désignent d'ailleurs aujourd'hui comme des « centres d'art », prônant ainsi la pluridisciplinarité – un enjeu analysé au chapitre 8.

du marché des biens symboliques : la consécration par les pairs et le public (Bourdieu, 1975a). On l'a vu plus haut dans l'utilisation du terme d'« 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 enquêtés ne se trouvent pas toutes à la même étape du chemin vers la consécration, mais toutes 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 cette thèse 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, cette introduction de thèse est constituée en deux temps. Premièrement, j'explique et développe le cadrage théorique mobilisé pour cette recherche. Deuxièmement, je présente et contextualise des éléments concernant le terrain spécifique qu'est celui de cette thèse : les arts vivants contemporains tels que présents sur l'arc lémanique en Suisse romande. L'introduction se termine par l'exposé des objectifs et hypothèses de travail ainsi que par la présentation du plan de thèse.

1.1 Cadrage théorique et éléments de littérature

a) 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 (Lahire 2019, Darmon 2010). 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 trajectoires⁵ professionnelles

⁵ Je mobilise souvent le terme « trajectoire » car il permet de voir comment celle-ci s'élabore dans le temps et dans « son rapport avec les autres dimensions de l'existence » (Schotté, 2012 : 14). Il est ainsi possible de rendre compte de l'espace professionnel à travers les logiques sociales qui le traversent, mais aussi celui des styles de vie (Ibid :

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 du manuscrit.

Afin d'explicitier le cadrage théorique mobilisé pour cette thèse, nous allons nous pencher sur la manière dont est mobilisée cette sociologie des interactions et des dispositions, ainsi que sur les résultats de l'articulation entre ces deux approches.

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 en entretiens et d'autre part durant mes nombreuses observations (voir Ch. II pour la méthodologie mobilisée). Dans un premier temps, une année d'observation pour mon mémoire de Master m'a permis de suivre le programme de cours d'une filière en danse contemporaine de La Fabrik*, une école lémanique d'arts vivants contemporains. Ces observations incluaient la participation à une journée de cours par semaine ; la prise de repas avec les étudiant·es ; des sorties à des spectacles régionaux avec des étudiant·es ; l'accès aux sorties d'atelier des étudiant·es et aux spectacles de sortie d'école ; l'accès à leurs logements pour les entretiens ou des moments de sociabilités. 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. Il s'agit de la réalisation d'un stage de six mois dans un organisme de subvention ; de plusieurs interventions en tant que « sociologue » auprès de compagnies et associations ; ou encore de m'être rendue à plus de 180 spectacles dans la région en cinq saisons (voir Tableau 9 en Annexes). 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

12). Le terme « trajectoire » est souvent préféré à celui de « carrière » car celle-ci est uniquement mobilisée lorsque je désire visibiliser la façon dont la recherche de consécration traverse les parcours professionnels.

d'incorporation et de socialisation professionnelle, ainsi que les évolutions dans plusieurs aspects de leur parcours.

Schwartz montre dans son étude sur le « monde privé » des ouvriers (2012) et dans son texte sur l'empirisme comme condition de l'ethnographie (1993) qu'une telle immersion permet l'accès aux pratiques non-officielles et aux différents sens mobilisés par les personnes enquêtées. 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'étendu 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).

La sociologie des dispositions est également utilisée par Schotté dans son travail sur les coureurs marocains, en situant les enquêté·es à la fois dans leur propre parcours mais aussi dans les différents espaces occupés (Schotté, 2012 : 15). Il propose de « donner à voir ce que sont les univers de vie et de sens » (*Ibid* : 18). Je m'inscris dans la même démarche en étudiant les attentes et investissements personnels dans les pratiques artistiques et culturelles. La prise en compte des aspects non-professionnels des enquêté·es, en sociologie du travail, fait aussi partie du travail de Beaud et Pialoux par leur ancrage multiple sur le terrain ouvrier (1999) (à l'usine, à l'école, dans leur emploi, dans leurs quartiers), Bourgois (2013) ou encore Renahy (2006) en habitant dans la même zone géographique que leurs enquêté·es, partageant leur quotidien. Quant à Weber, elle étudie le travail à-côté comme « tiers espace libéré des contraintes de l'usine et de la maison, où foisonnent les activités réalisés pour soi et pour les siens » pour les ouvriers d'un milieu rural dans les années 1980 (Weber, 1989). Dans ce manuscrit aussi, 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). Comme l'a montré Wacquant (2010), l'habitus est un objet d'enquête tout autant qu'une méthode. Dans cette recherche doctorale, c'est donc la méthode d'enquête même qui est rapportée à une grille de lecture spécifique et un cadrage théorique.

Cette grille et ce cadrage articulent ces deux sociologies (des interactions et des dispositions) et ont pour résultat celui d'une analyse processuelle et relationnelle. Celle-ci permet l'utilisation de notions bourdieusiennes et beckeriennes. D'une part, l'utilisation de la notion de champ visibilise l'autonomisation des économies de biens symboliques (Bourdieu, 1992) dans l'espace enquêté – celui des arts vivants contemporains. De plus, la perspective bourdieusienne fait ressortir l'importance des propriétés sociales des artistes dans leurs (prises de) positions au sein du champ investi. D'autre part, Becker montre que l'espace professionnel des arts est un « monde » au sein duquel la production des œuvres artistiques est un processus collectif, désignée comme une « chaîne de coopération » (Becker, 1988). Dans celle-ci, la division du travail s'organiserait entre les artistes et les « personnels de renfort » (*Idem*). Ces personnels de renfort ne sont pas les seuls à être étudiés en tant que maillons de la chaîne de coopération : le rôle des intermédiaires, placés entre les artistes et le public, apparaît chez Bourdieu (1977a) puis est repris dès les années 2000 par plusieurs sociologues (Lizé et al. 2011 ; Jeanpierre & Roueff, 2014 ; Lizé et al. 2014 ; Lizé 2016). Ces recherches étudient d'une part le rôle de ces intermédiaires en tant que maillon situé entre le public et les artistes, et d'autre part les différents types d'intermédiaires, dont les *gatekeepers*, catégorisés selon leur pouvoir de valorisation et/ou de sélection. L'exercice de ce triple pouvoir place les *gatekeepers*, et en particulier les programmatrice·eurs, dans un rapport obligatoirement asymétrique avec les artistes. Les études citées ont montré que selon les modalités exercées, ces rapports asymétriques peuvent devenir des rapports de pouvoir, autant entre programmatrice·eurs et artistes qu'au sein d'un même groupe.

Dans cette thèse, le fait d'enquêter sur un « champ » tout en visibilisant des mécanismes propres à ce qui peut être considéré comme une « chaîne de coopération » montre que ces termes peuvent être travaillés de façon à se compléter. Leur mobilisation simultanée permet d'effectuer une sociologie du travail artistique et culturel centrée sur les enjeux complexes que rencontrent les groupes professionnels étudiés. C'est pourquoi il faut à présent considérer ces recherches en sociologie du travail artistique et culturel, qui constituent les bases théoriques de cette thèse.

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

Les deux groupes professionnels étudiés pour cette thèse 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 (Sorignet 2012 ; Sinigaglia 2019 ; Menger 1991 ; Rolle & Moeschler 2014 ; Dubois 2013 ; Dutheil-Pessin & Ribac 2017). 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·euses culturel·les possédaient un titre du tertiaire, alors que cette proportion n'était que 42% dans le reste de l'économie » (*Ibid* : 24⁶). 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 théâtres⁷ et les compagnies⁸ ont déclaré respectivement des revenus médians mensuels bruts de 6'458 CHF en 2019 (n = 42) pour les théâtres et 2'708 CHF (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 4'583 CHF, un chiffre bien inférieur au salaire médian suisse (6'538 CHF) 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 (maximum cinq, toujours renouvelables une fois) chez les programmatrice·eurs. 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 programmatrice·eurs. La pratique du fonctionnement par projet est déjà présente, d'une certaine façon, lors de la formation artistique : à La Fabrik par exemple, le cursus est construit de façon à habituer les élèves à suivre des stages différents de semaines en semaines.

De plus, ces deux groupes sont reliés par une relation de travail qui fonctionne en interdépendance (Elias, 1991) : celles·ceux qui ne programment 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 former 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

⁶ 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.

⁷ Allant de la personne qui programme à celle responsable de billetterie ou encore celle chargée de médiation.

⁸ C'est-à-dire les directrice·eurs, les interprètes engagé·es au projet ou encore les administratrice·eurs.

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 différencient » (Pichonnaz & 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 l'autre groupe (voir section II.2 b)). C'est pourquoi il est essentiel de se pencher sur ce que la littérature existante a montré concernant les enjeux qui traversent ces professions.

Reconsidérer les relations programmatrice·eurs-artistes

Les recherches sur les intermédiaires culturel·les participent à visibiliser leur rôle comme agent·es de la production artistique et de penser le processus de production en intégrant leur rôle de liant entre artiste(s) et public (Bourdieu 1977a ; Lizé et al. 2011 ; Jeanpierre & Roueff 2014 ; Glas 2015 ; Lizé 2016). Pour Lizé (2015 ; 2016), s'il existe plusieurs types d'intermédiaires *gatekeepers*⁹, tou·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 programmatrice·eurs en tant qu'intermédiaires *gatekeepers*. Ma thèse prolonge leur travail en étudiant **la programmation comme une modalité principale**, parmi d'autres ressources¹⁰, **du processus de consécration** des artistes et des programmatrice·eurs. Étant donné que les programmatrice·eurs, en tant qu'intermédiaires *gatekeepers*, ont le pouvoir de sélectionner les artistes programmé·es et donc d'influer sur une des modalités les plus puissantes, elles·ils jouent un rôle central dans le processus de consécration.

⁹ 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).

¹⁰ En plus d'être programmé·e dans un lieu ou un festival, les autres ressources qui permettent de franchir les étapes de la consécration ([J. Dubois, 1986] Denis, 2010) pour les artistes sont notamment le fait de recevoir un prix, apparaître dans la presse ou encore recevoir des subventions. Je reviens sur ceux-ci plus bas, dans la section I.1 b).

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) montre 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. Ainsi, analyser sociologiquement le processus de production et de réception des œuvres permet de « différencier ce qui pouvait apparaître comme des instances isolées et monolithiques (...), à introduire des médiations dans la relations du producteur au public (...) et à distinguer des fonctions qui peuvent se combiner dans des mesures variables chez les différents personnages singuliers » (Chamboredon, 1986 : 514). Si les intermédiaires culturel·les sont au cœur du processus de consécration des artistes, elles·ils 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, & Torche, 2010 : 7). En 2007, par exemple, les soutiens¹¹ des communes représentaient 45,8% des parts des dépenses culturelles publiques, les cantons 39,3% et la confédération¹² 14,9% (*Idem*). De plus, presque toutes les compagnies indépendantes ainsi que les lieux et festivals sont subventionnés par la Loterie Romande¹³. Viennent ensuite les fonds privés, issus de fondations qui octroient régulièrement des soutiens financiers aux compagnies mais également aux institutions¹⁴. 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, évaluer ou 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 enjeux rencontrés par les artistes.

Tout d'abord, de nombreux travaux sur les comédien·nes et les metteur·euses en scène (Rolle & Moeschler 2014 ; Menger 1991 ; Proust 2003 ; Glas 2015), ainsi que sur les danseuse·eurs

¹¹ Voir Tableau 1.

¹² La confédération participe à ces soutiens par le biais de la fondation ProHelvetia : <https://prohelvetia.ch/fr/arts-de-la-scene/>, site consulté la dernière fois le 7.11.22.

¹³ <https://www.loro.ch/fr/utilite-publique/projets-soutenus>, site consulté la dernière fois le 7.11.22.

¹⁴ Par manque de données sur le sujet, ce genre de soutiens (des fonds privés) ne sera pas traité davantage.

contemporain·es (Faure 2000 ; Sorignet 2012) ou classiques (Laillier 2011) ont démontré la place de la notion de vocation (Suaud 1978, 2018) dans ces professions. L'enquête de Dubois (2013) sur les trajectoires des intermédiaires culturel·les montre que, pour elles·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 ; Vandebunder 2015) sur les conditions d'entrée dans ces métiers. Ces recherches relèvent la socialisation aux normes et enjeux qui structurent le fonctionnement de ce champ, à la fois pour les artistes et les programmatrice·eurs. 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 & 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 thèse. 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 thèse, 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.

Après cette brève revue de la littérature dans le domaine du champ artistique et deux de ses professions, nous avons constaté que les recherches qui s'intéressent aux comparaisons et aux relations entre les deux ne font que les mentionner. Mais nous avons vu que 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 & Naudier, 2015). Les deux groupes cherchent à accumuler du capital symbolique pour acquérir de la légitimité. Mauger montre 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 cette thèse (voir Hypothèses principales plus bas) 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 **programmatrice·eurs**. 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. C'est ce que nous allons voir à présent.

b) 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 actrice·eurs 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 (*Idem*), 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 manuscrit, la notion de légitimité désigne donc une forme d'autorité sociale que les actrice·eurs atteignent grâce au processus de « légitimation ». C'est l'octroi de ressources spécifiques qui légitime les professionnel·les. Ces ressources sont à accumuler et 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'auto-alimentent : 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 renouvelleront leur légitimité, et ainsi de suite.

Concrètement, le système de financement des arts de la scène en Suisse est tel que les demandes de soutiens 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 maint auteurs (Bourdieu 1971 ; Suaud 1978 ; Mauger 2006), dont Denis (2010). Celui-ci s'appuie sur les écrits de J. Dubois (1986), pour qui la consécration est d'abord une métaphore religieuse qui consiste à sacraliser un objet. Elle est ensuite devenue un « phénomène certes empiriquement observable et intuitionnable, mais beaucoup plus difficilement formalisable » (Denis, 2010¹⁵) dans les sphères artistiques. Pour Bourdieu, la consécration est un acte de magie sociale qui a lieu grâce à un rite d'institution validé et garanti par les autres institutions précédemment validées (Bourdieu, 1982 : 58). 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. Dans le cadre de cette sphère de production, ce sont les rétributions à valeur symbolique qui sont considérées ici. J'ai mentionné plus haut que pour Bourdieu, l'enjeu essentiel du marché des biens symboliques est celui de la reconnaissance par deux groupes qui possèdent le pouvoir d'une telle labélisation : d'une part, les pair·es, et d'autre part le public (Bourdieu, 1975a). C'est pourquoi le terme « reconnaissance » sera utilisée 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 labélisation, nous nous intéresserons premièrement à la réception, évaluation et 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 autrice·eurs de Bande

¹⁵ Cet article n'étant disponible qu'en ligne, la pagination n'était pas disponible.

dessinée, comme le montre Nocérino (2020 : 3). Les programmatrice·eurs, en tant qu'intermédiaires culturel·les et de marché, sont ici considéré·es comme faisant partie de ces pair·es car elles·ils 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.

Deuxièmement, et bien que le terme de consécration soit généralement employé pour le domaine artistique, il désigne aussi dans ce manuscrit l'atteinte d'un statut ultime de légitimité pour les programmatrice·eurs. Le fait de mobiliser le terme de consécration pour les programmatrice·eurs visibilise 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. L'analyse des pratiques professionnelles au prisme des effets de génération doit toutefois se combiner avec d'autres variables (Abrioux & Abrioux, 2012). En effet, mobiliser la notion de génération ne prend sens que par rapport aux autres générations et au temps : elle se matérialise « dans des rapports sociaux et une réalité concrète » et dans la « conscience de génération » (Attias-Donfut, 1988 : 49). La génération regroupe des individus qui ont à peu près le même âge, et qui vivent la même histoire au même moment (Donnat & Lévy, 2007). Nous verrons comment les programmatrice·eurs de différents âges et générations vivent des enjeux distincts 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 programmatrice·eur 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 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 programmatrice·eurs. 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 festival dirigé, c'est pourquoi elles·ils sont à retrouver dans la section I.2 b), aux côtés du positionnement des institutions.

Après avoir présenté le cadrage théorique sur lequel se base ce manuscrit (sociologie des dispositions, de l'habitus et interactionnisme, sociologie du travail artistique et culturel, étude du processus de consécration), il s'agit maintenant de situer les actrice·eurs du champ enquêté, afin d'explicitier les éléments objectifs de celui-ci.

1.2 Des professionnel·les et des institutions situées

a) *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 canonisation. 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 dans le champ de la littérature – et 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 d'« 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 les différencier des compagnies dites « confirmées »¹⁶. 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 son 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 ascendants¹⁷, 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 ;

¹⁶ Par exemple, les soutiens adressés à la Commission Romande de Diffusion des Spectacles (Corodis) se partagent entre les compagnies émergentes et confirmées (<https://corodis.ch/demande-de-soutien/>). 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/G19F0420.pdf>).

¹⁷ 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).

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 termes 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, le diplôme que délivre La Fabrik est très légitime en termes institutionnels et dans son esthétique avant-gardiste ;
- Les éventuel·les employeuse·eurs précédent·es : selon leur nombre et le fait que les chorégraphes/metteuse·eurs en scène les plus connues 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 pouvoir légitimant ;
- La médiatisation : selon le nombre d'apparition 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 enjeux rencontrés par les artistes qui tendent à les

obtenir.

Le tableau ci-dessous 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 désigne surtout les étapes de consécration qui correspondent, selon mes analyses, à ces subsides¹⁸.

Tableau 1. Types de subsides et modalités d'attribution¹⁹

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

On peut voir apparaître ici la dimension précaire du statut d’emploi des artistes dirigeant leur propre compagnie : la convention la plus longue en termes 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 (1^e ligne du tableau) ci-dessus. C’est ce qui participe à la situation de précarité de l’espace professionnel artistique et culturel en Suisse romande (Rota, 2022) pour toutes les compagnies, et en particulier les 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 programmatrice·eurs, en revanche, bénéficient d’un minimum de 4 ans de contrat, toujours renouvelable au moins une fois. Cette différence est notoire en termes de condition d’emploi et marque une forte divergence entre programmatrice·eurs et artistes.

¹⁸ Le sous-chapitre 4.3 étudie le cas de l’octroi de subvention aux compagnies par ASUS, une association dans laquelle j’ai réalisé six mois de stage.

¹⁹ Inspiré d’un tableau très similaire présenté dans le rapport Delacrétaz (2020 : 13) sur les compagnies vaudoises et lausannoises.

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 et il est indispensable, pour les artistes de cette enquête, d'en obtenir au moins un durant son parcours car ceux-ci sont 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, 1998) : 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 procédés qui ont lieu dans les arts vivants. Le tableau suivant indique trois prix qui sont octroyés dans le champ enquêté : Artem et Sappas, deux prix nationaux ; Plusse, un prix romand. Plusse et Sappas ont le pouvoir de faire passer leur lauréat·es de l'étape de la confirmation à celle de la consécration (ou de l'émergence à la confirmation dans le cas d'Hélène* qui reçoit le Sappas en septembre 2023, juste avant que je rende cette deuxième version de mon manuscrit, ce qui m'oblige à considérer qu'elle a franchi une étape étant donné le pouvoir distinctif de ce prix national). Artem labélise plutôt les compagnies en insertion en tant qu'émergentes. Plusieurs enquêté·es ont reçu l'un ou l'autre de ces prix : le Collectif Trade*, Flora*, Jean*, Dylan*, Fanny*, Gaspard*, Antoinette* ou justement Hélène. Pour la majorité de ces artistes, j'ai pu assister à l'impact que l'octroi de ces prix a eu sur leur trajectoire selon leur pouvoir légitimant.

Tableau 2. Trois prix principaux

Prix	Passage d'étape	Obtenu par	Discipline(s)²⁰	Localisation
<i>Artem</i>	de l'insertion à l'émergence	Collectif Trade	D + T	National
<i>Sappas</i>	de l'émergence à la confirmation, ou de la confirmation à la consécration	Flora, Gaspard, Antoinette, Hélène	D + T	National
<i>Plusse</i>	de la confirmation à la consécration	Flora, Jean, Dylan, Fanny	D + T	Romand

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 octroi suppose pour chaque cas, selon ma connaissance interne du champ et de ses logiques.

²⁰ Modalités : D = Danse / T = Théâtre / M = Musique.

C'est dans cette perspective analytique qu'il est possible de placer 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

Les tableaux ci-dessous représentent le positionnement des enquêté·es artistes selon une certaine hiérarchie symbolique. Il faut insister sur les possibilités d'évolution rapide que vivent les membres de ce groupe professionnel 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 pourquoi ces tableaux et leurs résultats ne sont qu'un « arrêt sur image » des parcours des enquêté·es en été 2023 et d'après les données que j'ai pu récolter. 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 dans les tableaux sont :

- « Nbre années ex » (colonne 4) : nombre d'années d'exercice comme artiste (interprète et/ou créatrice·eur), par exemple dès la sortie de l'école ;
- « Prix reçu(s) » (colonne 5) ; si les artistes ont reçu un prix Sappas, Plusse, Artem, cantonal ou national ;
- « Freq presse » (colonne 6) : nombre d'apparition de l'artiste dans la presse (un journal romand en particulier, voir Ch. II sur la méthodologie d'enquête) sur la période février 2020 à février 2022 ;
- « Freq interprètes spec vus » (colonne 7) : nombre d'apparition de l'artiste en tant qu'interprète parmi les ~180 spectacles que j'ai vus entre février 2018 et juillet 2023 ;
- « Freq création spec vus » (colonne 8) : nombre d'apparition de l'artiste en tant que créatrice·eur parmi les ~180 spectacles que j'ai vus entre février 2018 et juillet 2023 ;
- « Freq site Arch Spec » (colonne 9) : nombre d'apparition de l'artiste sur le site « Les archives du spectacle » (voir Ch. II).

Tous ces critères²¹ ne possèdent pas le même pouvoir légitimant selon la ressource octroyée : ces ressources ne sont pas automatiquement légitimantes de la même manière. Toutefois,

²¹ 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 auraient demandé un comptage plus poussé et

d'après les résultats de ces fréquences et critères et selon une connaissance interne du champ, il est possible de positionner les enquêtés 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 positionnés différemment selon ces deux statuts. C'est pourquoi certains apparaissent à la fois dans les colonnes 2 et 3 : soit « en insertion » et « émergentes » dans le Tableau 3, soit « confirmées » et « consacrées » dans le Tableau 4. Par exemple, on peut considérer qu'Anna 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. Sylvio, par exemple, est danseur-interprète dans le champ lémanique depuis une vingtaine d'années. En tant qu'interprète, il ne peut pas dépasser le stade de la confirmation. Bien qu'il soit difficile de mettre en place une véritable typologie des enquêtés, il est possible d'effectuer une sorte de regroupement des artistes grâce à un code couleurs (jaune, orange, bleu, violet ou mauve – cette dernière visibilise le déclassement de Florent* étudié plus loin dans le texte) et selon ce que les résultats de ces critères révèlent. Si la démarcation entre confirmées et consacrées est assez nette, représentée par les couleurs bleu ou violet, et notamment par le fait que les artistes aient reçu ou non des prix (sauf pour Hélène*), 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 des Archives du Spectacle.

rigoureux pour chaque compagnie/artiste. Je n'ai réalisé ce comptage que pour les cas du collectif Trade et Jean, que l'on peut retrouver respectivement aux sections 2.1 c) et 2.2 a).

Tableau 3. Artistes en insertion et émergent·es

Artistes	En insertion	Émergent·es	Prix reçu(s)	Freq presse	Freq interprètes spec vus	Freq création spec vus	Freq site Arch Spec
Aurélié , 32 ans, 3 ans d'exercice	Metteuse en scène/scénographe		-	0	2	1	8
Josiane , 27 ans, 2 ans d'exercice	Danseuse et chorégraphe		-	0	4	1	2
Arnaud , 25 ans, 5 ans d'exercice	Chorégraphe	Danseur	-	0	15	2	2
Amandine , 28 ans, 3 ans d'exercice	Chorégraphe/metteuse en scène	Danseuse/comédienne	-	0	6	2	8
Pierrot , 31 ans, 3 ans d'exercice	Danseur	Chorégraphe (Trade)	Artem (Trade)	0	6	4	2
Thibault , 27 ans, 3 ans d'exercice	Danseur	Chorégraphe (Trade)	Artem (Trade)	0	5	4	3
Armand , 27 ans, 3 ans d'exercice	Danseur	Chorégraphe (Trade)	Artem (Trade)	0	5	4	4
Arya , 28 ans, 3 ans d'exercice	Danseuse	Chorégraphe (Trade)	Artem (Trade)	0	5	4	7
Martha , 25 ans, 2 ans d'exercice	Danseuse	Chorégraphe (dont Trade)	Artem (Trade)	0	4	3	4
Julie , 28 ans, 5 ans d'exercice		Danseuse	-	0	2	0	3
Eva , 36 ans, 8 ans d'exercice		Danseuse	-	0	3	0	9
Anna , 32 ans, 6 ans d'exercice	Metteuse en scène	Comédienne	-	0	1	0	15
Laure , 32 ans, 6 ans d'exercice	Chorégraphe	Danseuse	-	0	1	1	10
Pablo , 30 ans, 6 ans d'exercice	Chorégraphe	Danseur	-	0	1	1	12
Jules , 32 ans, 7 ans d'exercice	Chorégraphe	Danseur	-	0	3	1	24
Lucie , 31 ans, 8 ans d'exercice	Chorégraphe	Danseuse	-	0	1	1	12
Paul , 30 ans, 6 ans d'exercice	Metteur en scène	Comédien	-	0	3	1	20
Marc-André , 35 ans, 8 ans d'exercice		Metteur en scène et auteur	-	0	0	1	28

Tableau 4. Artistes confirmé·es et consacré·es

Artistes	Confirmé·es	Consacré·es	Prix reçu(s)	Freq presse	Freq interprètes spec vus	Freq création spec vus	Freq site Arch Spec
Lara , 34 ans, 7 ans d'exercice	Danseuse et chorégraphe		-	1	2	1	31
Émilie , 42 ans, 15 ans d'exercice	Comédienne (+ metteuse en scène « en insertion »)		-	0	2	2	35
Hélène , 42 ans, 10 ans d'exercice	Comédienne et metteuse en scène		Sappas	0	1	1	14
Vincent , 42 ans, 15 ans d'exercice	Metteur en scène et auteur		-	3	1	2	62
Silvio , 48 ans, 20 ans d'exercice	Danseur		-	0	4	0	40
Julianne , 50 ans, 20 ans d'exercice	Comédienne (+ metteuse en scène « émergente »)		-	1	0	0	24
Gaspard , 44 ans, 15 ans d'exercice		Metteur en scène	Sappas	2	1	2	26
Flora , 45 ans, 15 ans d'exercice		Chorégraphe	Sappas, Plusse, Cantonal	2	0	5	20
Fanny , 42 ans, 20 ans d'exercice		Chorégraphe	Plusse	4	2	3	10
Jacqueline , 52 ans, 20 ans d'exercice		Dramaturge	National	3	0	1	28
Antoinette , 50 ans, 20 ans d'exercice		Chorégraphe	Sappas	2	0	3	49
Dylan , 47 ans, 20 ans d'exercice		Metteur en scène	Plusse	1	0	2	34
Danielle , 50 ans, + de 20 ans d'exercice		Chorégraphe	National, Sappas	6	0	3	44
Jean , 47 ans, + de 20 ans d'exercice		Metteur en scène	Plusse, Cantonal	10	1	5	72
Frederico , 56 ans, + de 25 ans d'exercice		Chorégraphe	Nationaux	2	0	2	55
Norbert , 62 ans, + de 30 ans d'exercice		Chorégraphe	Cantonal	7	0	5	24
Florent , 50 ans, + de 25 ans d'exercice		Danseur et chorégraphe	National	1	1	2	50

Ces tableaux permettent d’appréhender les positionnements des enquêtés 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 programmatrice·eurs évolue : l’arc lémanique. Avec son attractivité culturelle et financière, cette région a suscité l’intérêt de Pierre-Emmanuel Sorignet et Marc Perrenoud qui en ont fait un projet Fond National Suisse (FNS) visant à analyser le processus de consécration dans les arts contemporains programmés dans cette région.

b) Spécificités de l’arc lémanique

L’arc lémanique est la région romande située sur la rive nord du lac Léman. Les lieux et festivals enquêtés 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 sur les deux cantons de Vaud et Genève. 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 termes 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 » (*Idem*). Des observations effectuées en territoire romand non-lémanique ont confirmé l’existence d’une attractivité lémanique supérieure – par exemple dans les discours indigènes²². La Fabrik, 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

²² Par exemple cette table ronde sur « La culture en Valais » en janvier 2022 lors d’un Salon d’artistes ; ou encore une rencontre entre associations faïtières de compagnies lors de laquelle celles-ci expliquent la spécificité des compagnies non-lémaniques : des lacunes dans l’accès aux aides et dans la visibilité, avec toutefois moins de compétition pour « sortir du lot » au niveau cantonal à cause du nombre restreint de compagnies qui s’y trouvent (Notes d’observation, juin 2021).

issu·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 auquel les élèves sont socialisé·es est constitué d'artistes active·fs sur l'arc lémanique et en Romandie, avec quelques intervenant·es non-suisses. Ainsi, cette formation donne la possibilité de s'insérer sur 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 Fabrik 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 fait 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 suivante le montre, illustrant le rayonnement des productions artistiques créées sur territoire romand.

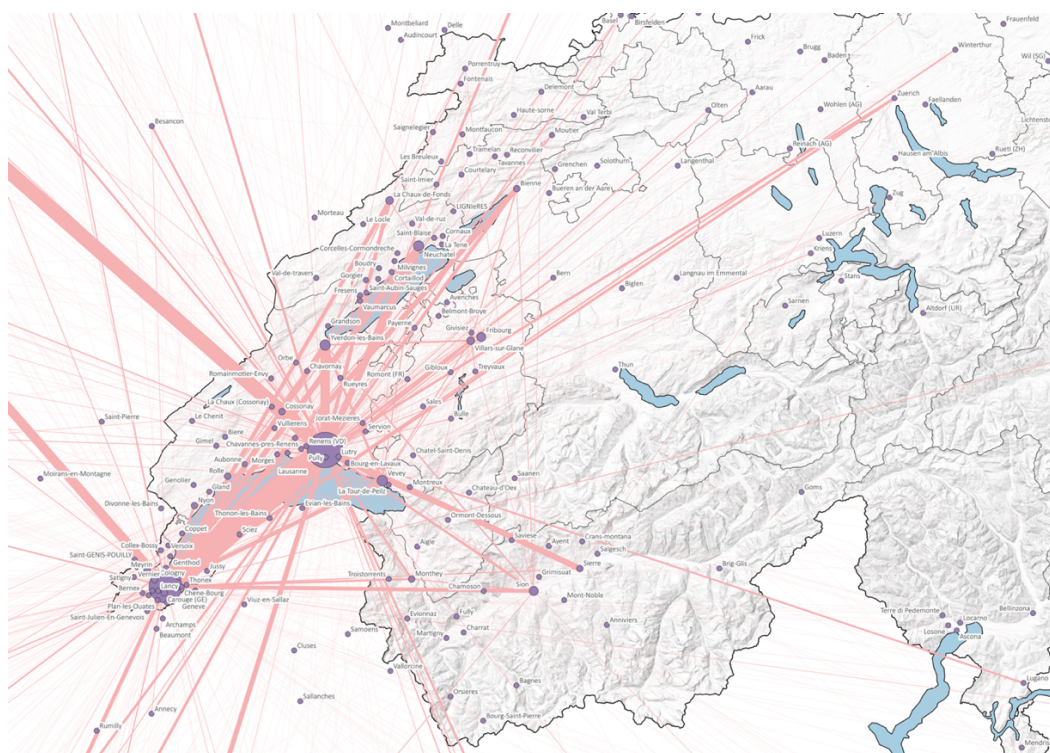


Figure 3. Carte des tournées des structures productrices romandes, réalisée par Rota (2022) sur la base des dates annoncées à Corodis par les structures productrices romandes en tournée entre 2018 et 2021. Téléchargée à cette adresse.

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 stratégie 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 danseuse·eurs sont lié·es. À travers les tournées ou les formations et entraînements 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 enquêtés 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 analyser celui-ci permet de le contextualiser.

c) Les lieux et festivals comme espace relationnel

Le paysage des arts vivants contemporains lémaniques est constitué de plusieurs lieux culturels et artistiques qui programment 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. C'est pourquoi il est important de les décrire dans l'encadré ci-dessous, en tenant compte de la hiérarchie symbolique qui les régit et des positionnements qui en découlent.

Encadré 2. Les lieux et leur direction

- *Le Sens* est le plus consacré des lieux enquêtés, détenant le plus grand nombre de spectacles accueillis et co-produits sur l'arc lémanique, contient quatre salles et emploie près de 100 salarié·es. Il est dirigé par César, précédemment à la tête d'un grand festival en France. À son arrivée dans les années 2010, César programme une partie des artistes locales·aux, habitué·es du Cyanure (dont Rémy vient de prendre la direction), ce qui participe à les consacrer, mais fait aussi venir des artistes internationaux. Il est un des seuls lieux à programmer du jeune public. Depuis l'arrivée de César, des artistes émergent·es sont programmé·es au Sens en plus des confirmé·es et consacré·es.

- *Le Cyanure* accueille des artistes et des spectacles considérés comme particulièrement contemporains par l'ensemble des actrice·eurs du champ. Rémy* le dirige, succédant à Liliane*, qui avait initié une importante augmentation du budget et des rénovations du bâtiment. Il accueille et co-produit des spectacles de théâtre et de danse, mais se réclame aussi de la performance en tant que forme avant-

gardiste. Il est plutôt dédié aux artistes émergent·es ou confirmé·es, même si quelques fidèles à présent consacré·es y reviennent (comme Jean).

- *Le Séraphin* est le seul des lieux enquêtés à ne programmer que du théâtre. À l'arrivée de Liliane, le Séraphin a gagné en reconnaissance, étant donné que Liliane dirigeait précédemment le Cyanure, considéré comme particulièrement contemporain. C'est donc un des autres lieux consacré du corpus des lieux enquêtés.

- *Le Lieu* est dédié à la danse contemporaine. Il était dirigé par Dominique*, actuel directeur du Boulogne. C'est à présent Marylène* qui assure la direction du Lieu aux côtés de Danielle*, l'artiste associée qu'elle a choisie à son arrivée. Elles y programment des artistes contemporain·es, d'émergent·es à consacré·es, même si la plupart se trouvent plutôt à l'étape de confirmation. Lors de la passation de direction, Marylène reprend à son actif un projet de déménagement du Lieu, qui aura finalement lieu après la période de pandémie et participe à l'augmentation de la visibilité de l'institution dans le paysage lémanique.

- *La Cave* est un lieu confirmé, que Germaine* dirige depuis peu, accordant de l'importance, dans sa programmation, à l'attache de La Cave avec une institution universitaire proche géographiquement. Germaine amène aussi davantage de danse à La Cave, et programme plusieurs artistes sorti·es de La Fabrik. Elle doit ainsi faire une place à La Cave entre le Sens et le Cyanure.

- *La Villa* est un lieu ouvert à la sortie de la période de pandémie de Covid-19 et est dirigé par Christelle*, prédécesseuse de Camille* à la tête d'ASUS. Ancienne salle de concert, c'est le seul lieu enquêté à programmer de la musique en tant que discipline distincte de la danse et du théâtre.

- *Le Marin* est un lieu dédié à la danse contemporaine, fondé et co-dirigé par Norbert*. Sa programmation accueille autant des artistes émergent·es que confirmé·es. Norbert y présente ses propres créations. C'est un lieu qui dispose de studios utilisés pour des cours de danse – cours qui ne sont pas forcément liés à la programmation du Marin. Depuis la saison 2020-2021, les billets sont à prix libres pour tous les spectacles. Au même moment, le théâtre met en place plusieurs actions de médiation.

- *Le Métronome* est depuis peu un lieu public, c'est pourquoi il n'accueille que des créations d'artistes émergent·es (locales·aux ou non) en danse. Il est fondé par Flora*, chorégraphe et directrice de la compagnie résidente du Métronome.

- *Le Punch* est un lieu non-lémanique. Il est dirigé depuis peu par Steve*, un ancien metteur en scène local qui propose une programmation un peu plus contemporaine que la précédente, incluant par exemple de la danse. Steve désire mettre en avant les artistes locales·aux non-lémaniques au Punch.

- *Le Sumérien* est un lieu situé dans une ville moyenne lémanique. Je m'y réfère peu mais plusieurs enquêté·es y jouent.

En plus des lieux culturels et artistiques enquêtés, certains festivals se sont révélés être des institutions de programmation centrales par rapport au processus de consécration. L'encadré ci-dessous les présente.

Encadré 3. Les festivals et leur direction

Le Boulogne est dirigé par Dominique, ancien directeur du Lieu. C'est un festival de grande envergure qui programme de la danse, du théâtre et de la musique. Des artistes confirmés ou consacrés y sont accueillis ou choisis pour des co-productions.

Le Manche est un festival dirigé par Stéphanie* – jusqu'en 2022. Il se veut très en lien avec le lieu géographique qui l'accueille (une moyenne ville lémanique) et très contemporain. La période de pandémie de Covid-19 l'a obligé, pour son édition 2020, à réduire ses jauges et diversifier ses lieux de représentations, formes qui sont restées par la suite. Il se distingue aussi par la revendication de thématiques liées à l'écologie.

Le Froussard est le seul festival non-lémanique du corpus. Il programme des artistes très contemporaines, qui se trouvent entre l'étape d'émergence et celle de la confirmation, ce qui le rapproche de la ligne de programmation du Cyanure.

Le Panel est dirigé par Nadine* jusqu'en 2022. C'est une sélection de spectacles suisses déjà existants qui sont joués au festival d'Avignon (In ou Off) et encadrés par l'équipe du Panel qui les aidera à être visibles et diffusés. Le Sens et le Cyanure font partie des partenaires institutionnels et officiels du Panel.

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 et doivent être aussi contextualisées ici. Le tableau suivant les répertorie et présente leurs principales caractéristiques.

Tableau 5. Autres institutions enquêtées

Autre institution	Nature	Direction	Discipline(s)	Localisation
<i>Le Plafond</i>	Résidence annuelle pour artistes émergents	Delphine* (+1)	D + T + M	grde ville lémanique
<i>ASUS</i>	Association	Camille	D + T	romand
<i>La Fabrik</i>	École	(Non nommée)	D + T	grde ville lémanique
<i>L'Escabot</i>	École/insertion professionnelle	(Non nommée)	D	grde ville lémanique

Il faut encore relever les éléments généraux suivants : premièrement, aucun des festivals ne programme de spectacles pour jeune public – à part le Panel qui n'est pas un festival en soi. Deuxièmement, bien qu'une grande proportion de spectacles comporte de la musique sur scène,

elle n'est pas considérée comme une discipline programmée en tant que telle (sauf à La Villa). Troisièmement, tous les lieux et festivals sont sponsorisés par la Loterie Romande et des fondations privées. Enfin, tous les lieux et festivals programment des accueils et des co-productions : sauf le Métronome étant donné sa récente ouverture en tant que lieu public – ce qui le place comme seule institution émergente du corpus.

Le statut d'institution « consacrée » ou « confirmée » dépend donc des facteurs énoncés et visibles dans les tableaux suivants : le premier présente les éléments descriptifs du lieu, et le deuxième indique les éléments qui permettent d'objectiver leur position dans le champ. 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 apparaît dans les tableaux descriptifs des lieux et des festivals aux côtés de leur localisation, leur ancienneté, les disciplines programmées et la présence ou non de spectacles destinés au jeune public. Tous ces critères permettent de situer les institutions dans la hiérarchie symbolique actuelle (en été 2023), tout comme les tableaux d'éléments objectifs. Les budgets des institutions n'apparaissent pas dans ces tableaux. 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.

Tableau 6. Lieux (éléments descriptifs)

Lieu	Direction	Degré de légitimité ²³	Esthétique ²⁴	Localisation	Ancienneté ²⁵	Discipline(s)	Jeune public
<i>Le Sens</i>	César	consacré +	contemporain	grde ville lémanique	av. 1980	D + T	oui
<i>Le Cyanure</i>	Rémy	consacré	très contemporain	grde ville lémanique	entre 1980 et 2000	D + T	non
<i>Le Séraphin</i>	Liliane	consacré	contemporain	grde ville lémanique	entre 1980 et 2000	T	non
<i>Le Lieu</i>	Marylène	consacré	contemporain	grde ville lémanique	entre 1980 et 2000	D	non
<i>La Cave</i>	Germaine	confirmé	contemporain	grde ville lémanique	entre 1980 et 2000	D + T	non
<i>La Villa</i>	Christelle	confirmé	contemporain	moy ville lémanique	entre 1980 et 2000	D + T	oui
<i>Le Marin</i>	Norbert	consacré	contemporain	grde ville lémanique	entre 1980 et 2000	D	non
<i>Le Métronome</i>	Flora	émergent	contemporain	moy ville lémanique	ap. 2011	D	non
<i>Le Punch</i>	Steve	confirmé	plutôt contemporain	grde ville non-lémanique	av. 1980	D + T	oui
<i>Le Sumérien</i>	(NN)	confirmé	plutôt contemporain	moy ville lémanique	av. 1980	D + T + M	oui

Tableau 7. Festivals (éléments descriptifs)

Festival	Direction	Degré de légitimité	Esthétique	Localisation	Ancienneté	Discipline(s)	Jeune public
<i>Le Boulogne</i>	Dominique	consacré +	contemporain	grde ville lémanique	av. 1980	D + T + M	non
<i>Les Villaines</i>	(NN)	confirmé	très contemporain	Cyanure	entre 1980 et 2000	D + T + M	non
<i>Le Manche</i>	Stéphanie	confirmé	très contemporain	moy ville lémanique	entre 1980 et 2000	D + T	non
<i>Le Froussard</i>	Aline	confirmé	très contemporain	grde ville lémanique	entre 1980 et 2000	D + T + M	non
<i>Le Panel</i>	Nadine	confirmé	contemporain	romand (à Avignon)	ap. 2011	D + T	oui

²³ Mod : émergent / confirmé / consacré / consacré +.

²⁴ Mod : plutôt contemporain / contemporain / très contemporain.

²⁵ Mod : av. 1980 / entre 1980 et 2000 / entre 2001 et 2011 / ap. 2011.

Tableau 8. Lieux (éléments objectifs)

Lieux	Jauge + grde salle ²⁶	Prix places les + chères ²⁷	Nbre salarié·es ²⁸	Nb salles ²⁹	Freq site Arc Spec (lieu)	Freq site Arc Spec (dir)	Freq presse (lieu)	Freq presse (dir)	Freq spec vus
<i>Le Sens</i>	301+	31-40 (à choix)	41+	4 et +	161	19	53	19	20
<i>Le Cyanure</i>	100-150	-20	entre 21 et 40	4 et +	233	3	8	3	19
<i>Le Séraphin</i>	150-300	21-30	entre 11 et 20	2	84	4	20	4	6
<i>Le Lieu</i>	150-300	21-30	entre 11 et 20	1	53	8	14	8	17
<i>La Cave</i>	100-150	-20	entre 1 et 3	1	96	0	3	0	8
<i>La Villa</i>	100-150	-20	entre 4 et 10	2	8	4	6	4	1
<i>Le Marin</i>	100-150	libre	entre 4 et 10	1	9	5	4	5	17
<i>Le Métronome</i>	-50	-20	entre 1 et 3	1	4	0 (comme P)	0	0	4
<i>Le Punch</i>	301+	21-30	entre 11 et 20	2	169	(arrivé en 2021)	2	1	3
<i>Le Sumérien</i>	100-150	21-30	entre 4 et 10	1	77	-	1	-	3

Tableau 9. Festivals (éléments objectifs)

Festivals	Jauge + grde salle	Prix des places les + chères	Nbre salarié·es	Freq site Arc Spec	Freq site Arc Spec (dir)	Freq presse (festival)	Freq presse (dir)	Freq spec vus
<i>Les Villaines</i>	100-150	-20	entre 21 et 40	10	-	2	-	0
<i>Le Boulogne</i>	301+	31-40	entre 21 et 40	91	6	21	6	10
<i>Le Manche</i>	-50	21-30	entre 4 et 10	39	3	9	3	3
<i>Le Froussard</i>	100-150	21-30	entre 11 et 20	0	2	2	2	2
<i>Le Panel (Avignon)</i>	150-300	21-30	entre 1 et 3	1	2	2	2	7

²⁶ Mod : -50 / 50-100 / 100-150 / 150-300 / 301+.

²⁷ Mod : -20 / 21-30 / 31-40 / 41+.

²⁸ Mod : entre 1 et 3 / entre 4 et 10 / entre 11 et 20 / entre 21 et 40 / 41+.

²⁹ Mod : 1 salle / 2 salles / 3 salles / 4 et +.

Ces tableaux montrent que les lieux les plus volumineux matériellement sont censés être particulièrement bien dotés au niveau du rayonnement international, mais moins avant-gardistes. Ainsi, Le Sens est une exception, car il cumule les caractéristiques matérielles volumineuses et une esthétique avant-gardiste. Ceci lui confère sa place de théâtre le plus consacré des lieux enquêtés (désigné « consacré + » dans le Tableau 6).

Maintenant qu'ont été décrits les éléments contextuels du champ des arts vivants contemporains lémaniques, il est temps de conclure cette introduction de thèse en présentant les hypothèses et objectifs de ce manuscrit – avant d'en présenter le plan.

Hypothèses principales et objectifs de travail

L'hypothèse principale de ce travail de thèse est celle de la **correspondance entre le processus de consécration** (des artistes et des programmatrice·eurs) et celui de la **construction de la programmation**. De cette hypothèse en découlent trois autres, secondaires.

La première consiste à considérer qu'il existe des **dispositions individuelles spécifiques** et nécessaires pour **adhérer à la logique vocationnelle** et pour s'engager dans une formation artistique ou dans un emploi comme intermédiaire culturel·le. L'ajustement au marché du travail artistique et culturel peut aussi dépendre de ces dispositions. Il s'agira donc d'analyser comment les socialisations aux modalités de la pratique artistique et culturelle s'articulent avec les dispositions et les conditions d'existence des enquêté·es, issu·es majoritairement d'une fraction de classe intermédiaire supérieure à haut capital culturel (Dubois, 2013). Je montrerai comment, à travers ces socialisations, sont inculquées des « dispositions durables » telles que les « goûts de classe » (Bourdieu, 1982 : 61-62).

Une autre hypothèse secondaire est la suivante : il semble que, pour les artistes, **une des ressources la plus importante** pour acquérir de la légitimité (et grimper ainsi les échelons de la consécration) est de **se faire programmer** dans un lieu ou un festival. En parallèle de cette considération, nous verrons que **les programmatrice·eurs** retirent également des **bénéfices symboliques** et de la légitimité à sélectionner des artistes en pleine ascension ou déjà consacré·es. C'est pourquoi le processus de consécration étudié est tout autant celui qui concerne les artistes que les programmatrice·eurs.

Enfin, une dernière hypothèse repose sur l'idée que les deux processus étudiés sont dessinés en grande partie par les **relations** entre programmatrice·eurs et artistes. Nous verrons comment celles-ci ne se limitent pas uniquement à une domination des première·ers envers les deuxième·es. Ces relations se caractérisent plutôt par une asymétrie et des enjeux de pouvoir que

la programmation participe à créer, c'est pourquoi il s'agit de dévoiler leur complexité et apporter un regard critique sur ceux-ci (Delpierre, 2022 : 182). Afin de comprendre ces relations et expliquer leurs effets sur les individus et leur parcours, il faut étudier la façon dont fonctionne l'entre-soi formé par ces deux groupes professionnels car il contient des styles de vie, des valeurs et des goûts esthétiques partagés.

Ces hypothèses de recherche étant posées, on peut se demander dans quelle mesure ces deux groupes peuvent vivre des réalités professionnelles et quotidiennes si différentes, tout en se situant dans l'entre-soi d'une même fraction de classe et partageant des styles de vie similaires. Parmi leurs convergences et divergences, quelles sont les variations existantes selon les dispositions et les parcours, et comment celles-ci permettent de comprendre et expliquer les inégalités sociales ? Plus précisément, je me demande **dans quelle mesure la construction de la programmation, comme processus de sélection et d'évaluation, est liée aux enjeux de légitimité et de consécration des personnes qui la font et de celles qui en dépendent** ? De cette interrogation principale ressortent plusieurs questions qui guident l'ensemble du texte et le structurent en trois parties :

- **Qui** sont ces personnes qui travaillent comme programmatrice·eurs et/ou artistes ? Quelles sont leurs propriétés sociales et pourquoi travaillent-elles dans cet espace professionnel – et pas un autre ? Comment y sont-elles entrées et quelles sont les conditions pour s'y maintenir, voire effectuer une ascension professionnelle ?
- Quel est leur **travail** et leur rôle dans le processus de programmation et/ou de création ? Quel pouvoir ont-elles sur la sélection et l'évaluation, et/ou sur la création ? Quel est le rôle des liens et des **relations** entre elles, dans le processus de la programmation et celui de la consécration ?
- Quel est l'impact des **styles de vie** et du fonctionnement de cet espace (dont la dimension d'entre-soi participe à structurer ces styles de vie et le marché du travail) sur ces mécanismes ? Comment le contenu et les formes des **spectacles** témoignent de ces styles de vie, de ces valeurs et ces intérêts ?

Afin de répondre à ces questions, ce manuscrit poursuit les objectifs suivants :

- 1) Étudier en quoi la construction de la programmation est une des modalités principales du processus de consécration artistique et comment elle influence également la consécration des programmatrice·eurs ;

- 2) Sociologiser et dénaturaliser le « talent », rendre compte des effets de la vocation, de la consécration et de la légitimation dans les parcours professionnels, c'est-à-dire des « logiques sociales qui sous-tendent la réussite » (Schotté, 2012 : 6), en visibilisant le rôle central des programmeur·eurs dans ce dispositif d'évaluation et de sélection ;
- 3) Objectiver cette sélection en renvoyant leur jugement de goût aux conditions sociales de la perception (Weber, 1989) et en analysant comment les relations entre programmeur·eurs et artistes participent aux conditions de production esthétique.

Ces objectifs constituent le développement argumentaire du manuscrit, divisé en trois parties. Le plan de thèse ci-dessous les présente.

Plan de la thèse

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

La première partie analyse le rôle de la vocation ainsi que 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 programmeur·eurs et 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 programmeur·eurs (Ch. 1). 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 (Ch. 2). Le troisième chapitre porte sur les enjeux de recherche de légitimité et de consécration des programmeur·eurs. Je présente comment leurs stratégies de distinction – comme le fait de se multipositionner dans l'espace professionnel – leur permet d'atteindre plus ou moins cette reconnaissance auprès des pair·es (Ch. 3).

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 programmeur·eurs possèdent des pouvoirs d'évaluation et de sélection (Ch. 4), les artistes – et en particulier les moins consacré·es – sont limité·es dans leur pouvoir de création artistique (Ch. 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 (Ch. 6).

La troisième et dernière partie vient compléter l'analyse en termes de 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 les styles de vie qui y sont rattachés et auxquels les individus adhèrent afin de (faire) valider leur appartenance au champ (Ch. 7). Enfin, ce sont les thématiques et esthétiques des spectacles enquêtés qui font l'objet d'une analyse en termes de symboles culturels légitimes et de distinction avec un art à visée économique (Ch. 8).

Dans le but de mener à bien ces objectifs de recherche, la méthode ethnographique est celle qui a paru la plus pertinente à mobiliser. Celle-ci donne notamment accès à l'aspect incorporé du capital culturel et à ses contenus socialement différenciés (Serre, 2012 : 5), en particulier dans le cadre d'une étude sur les arts vivants (Sorignet 2012 ; Perrenoud 2007).

II. Méthodologie d'enquête : une approche ethnographique

II.1 La récolte de données

« L'ethnographie modifie la manière de faire de la sociologie : l'expérience de l'enquête "ancree" dans une société. Le savoir qui en est produit n'en est que mieux armé » (Renahy, 2016 : 194)

La méthode ethnographique se caractérise par l'immersion des chercheuse·eurs dans le milieu social étudié (Beaud & Weber, 2010) : elle permet d'éclairer et analyser les réalités concrètes et matérielles que vivent les professionnel·les de ce milieu. Elle 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 cette thèse. Mon mémoire de Master³⁰ portait sur la formation professionnelle de danseuse·eurs contemporain·es et s'était caractérisée par une immersion à La Fabrik entre le printemps 2018 et l'été 2019. Cette immersion a été déterminante pour l'accès à mon terrain de thèse. En effet, plusieurs élèves que j'avais rencontré·es pour mon mémoire font partie de ce terrain, vu que celles·ceux-ci sont à présent intégrées à des niveaux variables dans le marché du travail de la scène contemporaine. Ce suivi des enquêté·es, à un moment décisif de leur parcours professionnel et personnel, se caractérise donc par une dimension longitudinale. Ce genre d'immersion permet une certaine « banalisation » de l'enquêtrice dans le milieu étudié et la création d'une « dynamique relationnelle qui se déploie dans le temps long de sa présence sur le terrain » (Papinot, 2016 : 64-65). Au printemps 2023, cela fait donc cinq années que j'évolue dans ce terrain. Toutefois, je n'ai bénéficié en tout et pour tout de seulement deux années de contrat de thèse, après avoir remplacé une doctorante sur son poste dont la durée était de trois ans (elle en avait déjà effectué un). La temporalité générale de l'enquête est caractérisée par ce temps court de contrat, entrecoupé de six mois de stage dans le champ et précédé d'une première insertion à La Fabrik. Les enquêté·es vivent leur propre temporalité professionnelle et personnelle en parallèle à la temporalité de l'enquête : il arrive que nous sortions en même temps de formation (universitaire pour moi et artistique pour elles·eux) pour entrer sur le marché du travail (académique pour moi et artistique ou culturel pour elles·eux).

³⁰ Réalisé à l'Université de Genève (UNIGE), sous la co-direction de Julien Debonneville et Pierre-Emmanuel Sorignet entre les étés 2018 et 2019.

Le fait de rester en présence des enquêtés pendant cinq années donne l'occasion de décrire et analyser la transformation des individus et des contextes. Mais comme il n'existe pas de « corrélation évidente et mécanique entre le degré d'intégration du chercheur dans le groupe étudié et la qualité des informations qu'il produit à partir de cette insertion », une « analyse des configurations d'enquête comme conditions d'intelligibilité des données » (*Ibid* : 71) sera réalisée³¹. Les outils méthodologiques de l'ethnographie permettent surtout de saisir l'appareillage théorique mobilisé. Autrement dit, les concepts sont des outils qui permettent d'analyser les données récoltées.

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). C'est pourquoi je l'ai particulièrement mobilisée.

a) Observer, participer et incorporer

L'observation consiste à passer du temps avec les personnes enquêtées et de prendre, au fil du temps, une place adéquate au sein de l'espace étudié. Elle est « un triple travail de perception, de mémorisation et de notation » (Beaud & Weber, 2010 : 125) grâce à la récolte, par écrit, d'un maximum d'informations du terrain. Elle permet d'accéder à des détails et dynamiques relationnelles qui sont invisibles sans la participation active au sein du milieu en question (Avril 2014 ; Delpierre 2022). Le journal de terrain (ou « d'observations »), essentiel dans la récolte de données, est le carnet utilisé pour noter les éléments observés (Weber 1991 ; Wacquant 1989). Au fur et à mesure que le terrain avançait, je me suis détachée de l'utilisation immédiate du carnet. J'ai multiplié les événements lors desquels le carnet pouvait être vu comme un objet intrigant et décalé, et où ma présence s'insérait de façon évidente auprès des enquêtés (sessions de danse improvisée ; spectacles ; ...). Ainsi, le carnet papier ne m'accompagne plus forcément sur le terrain, et je transcris numériquement mes notes au plus vite les jours suivants, en m'appuyant parfois sur des documents récoltés sur place – par exemple la feuille de salle d'un spectacle. J'ai tenté de rester attentive aux éventuelles pratiques d'effacement, de visibilisation et d'invisibilisation qui peuvent survenir dans ces prises de notes ainsi que dans la rédaction de la thèse.

³¹ Voir la section II.2 c) « Les relations d'enquête comme relations sociales ».

Les spectacles et entraînements de danse

Les données récoltées pendant les observations concernent par exemple les interactions entre les personnes présentes, les propos énoncés lors de discussions ou de discours formels (comme les présentations de saisons) ou encore la façon dont se présentent les personnes (habillement, hexis corporelle, etc. – d’ailleurs analysée dans la section 7.3 a)). S’il s’agit d’un spectacle, ce sont notamment les informations de la pièce qui sont prises en compte, mais aussi les moments avant et après la représentation ; la médiatisation de la pièce ; son apparition dans les conversations informelles entre professionnel·les ; sa facilité ou sa difficulté à être diffusée ensuite ; l’impact qu’elle peut avoir sur le parcours de sa créatrice ou son créateur. La récolte de ces données, et en particulier l’intérêt pour les interactions entre actrice·eurs, emprunte à la méthode interactionniste (Goffman, 1974).

Le nombre d’observations informelles³² a petit-à-petit augmenté : la négociation de l’accès au terrain ne se faisait plus sous le prétexte de la thèse, mais par d’autres moyens (en tant que danseuse principalement, mais aussi sous forme contractuelle comme c’était le cas pour mon stage de six mois – voir plus bas). J’ai donc poussé « la logique de l’observation participante jusqu’à inverser cette dualité et faire de la *participation observante* » (Wacquant, 2011 : 214). C’est surtout ma pratique de danse contemporaine qui rend possibles ces participations observantes et l’insertion dans une partie du milieu étudié. Comme mentionné en Introduction (I.), les observations réalisées à La Fabrik dans le cadre de mon mémoire de Master m’ont permis une première insertion auprès des enquêté·es. Ces observations incluaient la participation à une journée de cours par semaine, ainsi que des moments de sociabilité (repas à l’école et sorties à des spectacles). Grâce à un contact privilégié avec un membre de l’équipe pédagogique qui a joué le rôle de *gatekeeper* de terrain, j’ai également eu accès au programme de cours des trois volées. Je me suis aussi rendue aux spectacles présentés à l’école (présentations de fin d’atelier ou spectacles de sortie de l’école).

Depuis mon terrain de mémoire de master à La Fabrik dans la filière de danse contemporaine, je me rends très souvent à des représentations de spectacles. J’ai commencé par accompagner les élèves en sortie, me socialisant aux lieux et festivals qui font partie de ceux que l’école considère comme contemporains (un atelier est inséré dans le cursus scolaire pour aller voir des spectacles et en parler le lendemain en cours). J’ai ensuite récolté des programmes de saison et

³² C’est-à-dire les observations dont ma présence ne requérait plus de négociation préalable en tant qu’observatrice/doctorante.

sélectionné les noms dont j’entendais parler sur le terrain, ou que mon directeur de thèse me conseillait. C’est un effet « boule de neige » qui s’est mis en place : plus on se rend à des spectacles, plus on entend parler ou on s’en fait conseiller d’autres, plus on est attentive·fs aux feuilles de salle et programmes où se trouvent des noms qui nous sont à présent familiers, etc. Me rendre à des spectacles est l’occasion de rencontrer des enquêté·es et d’accéder au résultat du travail des artistes (interprètes, chorégraphes, metteur·eurs en scène) issu de plusieurs mois ou années de créations. Malgré les moments de fermetures durant une partie de la pandémie, j’ai assisté, entre le printemps 2018 et l’été 2023, à près de 180 spectacles dont une quinzaine seulement en dehors de l’arc lémanique (soit ailleurs en Suisse romande, soit à Paris, Bruxelles ou au festival d’Avignon). L’intensité et la régularité de cette pratique se rapproche de celle des programmatrice·eurs – ce que des enquêté·es artistes n’ont pas manqué de me faire remarquer sur le ton de l’humour.

Un autre type de moments importants de socialisation et de sociabilité sont les sessions de danse improvisée et les cours (à raison d’une ou deux fois par semaine) ou stages (suivis en majorité en Suisse, ainsi que trois semaines de stages à Bruxelles). Même une fois sorti·es de formation, il est d’usage pour les professionnel·les de se rendre à ces événements, qui permettent d’une part de continuer à pratiquer la danse, mais aussi de rencontrer d’éventuel·les employeur·euses et/ou collègues qui animent ces moments. Bien que la profession de danseuse·eur contemporain·e soit de plus en plus institutionnalisée³³, la frontière entre professionnel·les et amatrice·eurs (c’est-à-dire les personnes qui ne possèdent pas le capital scolaire certifiant une formation professionnelle dans les arts vivants) reste parfois floue.



Figure 4 (gauche). Stage de danse contemporaine (janvier 2021)
Figure 5 (droite). Sessions d’improvisation (mai 2022)

³³ Surtout grâce à des formations reconnues et insérées dans le programme des hautes écoles et des accords de Bologne.

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, par exemple à un atelier de recherche et de médiation avec une chorégraphe locale reconnue dans l'espace romand et en France. Dans ces situations, le corps est un élément fondamental, voire « le premier instrument de connaissance » de la sociologue (Sorignet, 2011 : 231). L'apprentissage de ces techniques de corps est « un moyen d'acquérir une maîtrise pratique, une connaissance viscérale de l'univers analysé » (Wacquant, 2011 : 215) et permet de « se donner une appréhension pratique, tactile, sensorielle de la réalité » (*Ibid* : 216). Dans cette « sociologie charnelle » (*Idem*), l'incorporation – autant de la gestuelle dansée que celle d'une certaine hexis corporelle plus générale – est un processus indissociable de la socialisation (Sorignet, 2011). En plus de cette incorporation, 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.

S'insérer par le travail culturel

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. Pendant les périodes de semi-confinement en Suisse, c'est-à-dire entre mi-mars et avril 2020, ainsi qu'entre novembre 2020 et janvier 2021, j'ai dû modifier la manière de mener mon ethnographie. De plus, mes données étaient jusque-là surtout centrées sur La Fabrik. J'ai suivi des événements en ligne comme des conférences ou des présentations de saisons des lieux par leur programmatrice·eur, et ai « observé » les pratiques virtuelles de mes enquêtés sur des réseaux sociaux comme Instagram ou Facebook. Bien entendu, les observations virtuelles de ce style sont en principe complémentaires et non substituables au reste du terrain (Beaud & Weber, 2010 : 109-110). Toutefois, au vu du contexte exceptionnel du semi-confinement, j'ai utilisé cette pratique d'enquête comme principale source de données pendant quelques mois. Comme il était tout de même possible de se rencontrer en nombre restreint, j'ai pu me rendre chez certaines personnes enquêtées et d'autres sont venues chez moi. Ces moments de retrouvailles ont donné lieu à des entretiens informels, sur le mode de la discussion et de l'échange. Ils représentaient des opportunités de contacts interpersonnels précieux qui contrastaient avec les recommandations de distance sociale et de réduction des contacts (Christe, 2022).

Au début de l'année 2021 et alors que je commençais mon contrat de thèse (précédé par mon mémoire de master, effectué partiellement sur le même terrain comme expliqué plus haut), 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 qui se centrait alors surtout sur La Fabrik, j'ai postulé à une place de stagiaire dans une association subventionnant des spectacles locaux. Nous nommerons ici cette association ASUS* (Association pour le Subventionnement des Spectacles), sa secrétaire générale Camille* et l'autre employée présente Marie-Christine*. Ces six mois de stage ont passablement influencé mon rapport au terrain, me donnant accès à un autre statut que celui de doctorante auprès de mes enquêté·es, ainsi qu'à de nombreuses et précieuses observations. J'ai notamment passé trois jours en compagnie de Camille au festival d'Avignon, rendez-vous majeur du théâtre francophone européen, ainsi que plusieurs événements et rencontres avec des professionnel·les du champ local (programmateur·eurs, instances de subvention, artistes et compagnies). J'ai aussi pu assister à des commissions d'attribution des subventions d'ASUS. Enfin, j'ai participé à deux jours de « Salons d'artistes », des rencontres formelles entre programmateur·eurs et artistes durant lesquelles des artistes présentent leur prochain projet de spectacles aux éventuel·les coproducteur·eurs³⁴. Ce stage m'a permis de me repérer dans la « nébuleuse des pratiques » et de comprendre, à travers la complexité des interactions, « la structure et le fonctionnement des sous-segments du marché » (Moulin, 1992 : 194). Mais la multiplication de ces espaces d'observation, bien qu'elle illustre la fragmentation de ce champ et des pratiques professionnelles, a aussi pour conséquence de faire de mon immersion une immersion relative, ou partielle. Je me situe donc entre une forte implication et une certaine extériorité (Olivier De Sardan, 2000 : 432).

Au fil de la thèse, mon terrain a fait de plus en plus partie de mon espace personnel. Grâce à l'intensité et la régularité de mes observations participantes, je me rapproche du type d'enquêtes qui vise à détailler les réalités quotidiennes de la population concernée (Bourgois, 2013). Je suis insérée de façon importante dans mon terrain d'enquête, habitant par exemple dans le même quartier que plusieurs enquêté·es qu'il m'arrive de croiser dans la rue ou les transports. Durant les derniers mois de ma rédaction de thèse, de nouveaux éléments sont venus s'ajouter

³⁴ La plupart du temps en effet, pour qu'un spectacle puisse voir le jour, il faut qu'un lieu soit coproducteur de celui-ci. Ceci implique de programmer le spectacle dans sa saison ou son festival à raison d'une date minimum et d'apporter des aides en nature (espaces de création et répétition, parfois mise à disposition de personnel administratif et/ou technique). La compagnie qui crée le spectacle est l'autre structure coproductrice engagée dans le processus. Très souvent, un seul lieu ne peut s'engager pour une co-production et exige qu'un autre lieu soit coproducteur.

à mon immersion : je rejoins pour un weekend mon compagnon, danseur-interprète, au festival d'Avignon In, ayant ainsi accès à un autre angle d'observation que lorsque j'y étais comme stagiaire deux ans auparavant ; je deviens présidente du comité bénévole d'une association pour la transition professionnelle des danseuse·eurs suisses ; je rejoins une autre association professionnelle pour un travail sur les questions de parentalité chez les danseuse·eurs et administratrice·eurs ; je suis sollicitée en tant que « chercheuse » par une faïtière de compagnies pour un projet sur les impacts du Covid-19...

Cette forte implication que permet la longue-moyenne durée de l'enquête permet aussi d'assister aux socialisations professionnelles en train de se faire, et ce jusque dans l'espace privé. Il s'agit notamment d'assister à des « “évènements”, c'est-à-dire des situations imprévues de changements ou de crises (...), moments rares, mais occasions privilégiées d'être *surpris* et d'apprendre » (Schwartz, 1993 : 267). Ces moments de surprise peuvent également apparaître lors des entretiens. En effet, les entretiens mettent en scène des interactions et des situations sociales particulières et insérées dans la relation entre les deux personnes concernées. Nous allons nous intéresser aux enjeux que contiennent ces entretiens.

b) Les entretiens : un outil essentiel

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 (voir Tableaux 7 et 8 en Annexes), 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 d'une des problématiques principales de cette thèse, à savoir la construction de la programmation et quel rôle joue les relations entre artistes et programmatrice·eurs dans celle-ci, j'ai choisi de mener des entretiens à caractère biographique (Schwartz et al., 1999). Ceux-ci sont couramment utilisés en sociologie, car ils permettent de relater les principaux évènements de la vie d'une personne. Ils s'effectuent de manière semi-directive : l'enquêtrice ne dirige que partiellement les propos de l'enquêté·e afin d'aborder les thématiques qui intéressent son étude mais en laissant la possibilité à la personne interrogée de s'étendre sur un aspect ou l'autre de son récit.

Aspects biographiques des enquêtés

Plusieurs personnes interrogées ont l'habitude, par leur profession, de raconter leur parcours et de mettre en scène leur biographie. Pour tenter de contourner cette « illusion biographique »

(Bourdieu, 1986 : 71), j'ai préféré considérer ces événements biographiques « comme autant de *placements* et de *déplacements* dans l'espace social » (*Idem*). Les données récoltées lors de ces entretiens approfondis (Beaud & Weber, 2010 : 158) portent sur le parcours des personnes³⁵, leur origine sociale, les professions des membres de leur famille proche (parents, sœurs et frères, éventuel·le conjoint·e), leur formation, les postes occupés (ou les compagnies pour lesquelles les personnes ont travaillé, ou le nombre de leurs propres créations). Ces données visent à déterminer par quelles étapes l'enquêté·e a passé et où elle·il se trouve professionnellement au moment de l'entretien, ainsi que ses aspirations et projets d'avenir. Je me penche aussi sur l'entourage professionnel de l'enquêté·e et surtout la manière dont elle·il conçoit ses relations avec les autres actrice·eurs. Enfin, je récolte des données sur des éléments davantage mobilisables statistiquement en posant en fin d'entretien des questions sur l'âge, les montants du salaire mensuel moyen ou du loyer. Les entretiens retranscrits sont analysés de façon à distinguer ces différentes thématiques qui ressortent de ces données et les comparer aux autres entretiens. Cette procédure d'analyse, visant principalement à rendre compte des étapes de parcours des enquêté·es ainsi qu'aux récits sur les relations entretenues entre programmatrice·eurs et artistes, a pour but la construction d'une échelle de la consécration³⁶. Ces entretiens avec des personnes faisant partie des deux groupes professionnels permettent d'avoir une vision d'ensemble la plus complète possible et de mettre en contexte les œuvres artistiques produites et programmées. J'ai réalisé des entretiens formels et enregistrés avec une quarantaine d'enquêté·es. J'ai eu l'occasion de réitérer la pratique de l'entretien plusieurs fois (deux ou trois) avec quatre personnes. En plus des programmatrice·eurs, chorégraphes, metteur·eurs en scène, comédien·nes et danseuse·eurs, les entretiens concernent aussi quelques personnes qui travaillent dans des secteurs culturels (communaux ou cantonaux) ou encore dans l'administration de compagnies. La période de pandémie a donné lieu à des entretiens par appels vidéo, alors que le reste s'est déroulé soit dans des cafés que je demande aux enquêté·es de choisir³⁷, soit, à de très rares occasions et uniquement pour des artistes en insertion ou émergent·es dans leur logement. En plus des entretiens formels, prévus et enregistrés, un grand nombre d'entretiens informels a été mené dans différentes situations, allant du coup de téléphone à des rencontres à l'occasion de spectacles lors de soirées festives, ou encore des moments de travail comme durant mon stage. Ces moments de discussion se

³⁵ Voir la grille d'entretien en Annexes.

³⁶ Voir sous-chapitre I.1b).

³⁷ Il est d'ailleurs intéressant, même si peu surprenant, de relever que plusieurs enquêté·es ont choisi le même café, proche d'une gare et dans un quartier dont les habitant·es se situent dans la classe moyenne-supérieure, dont ces enquêté·es font partie.

caractérisent par une certaine complicité, « en tête-à-tête avec une seule personne ou en groupe engagés à l’initiative de l’ethnologue qui saisit un moment opportun pour l’orienter peu à peu vers la situation d’un entretien formel » (Kocadost, 2018 : 21). L’entretien sert non seulement à recueillir le discours d’une personne à un moment donné de son parcours mais doit aussi être analysée comme une situation sociale à part entière (Beaud 1996 ; Hoffman 2007) dans laquelle se joue la relation entre enquêtrice et enquêté·es et non pas « une simple technique » d’enquête (H. Chamboredon et al., 1994 : 114). Les relations d’enquête qui se jouent dans les entretiens présentent des différences selon le statut de la personne : je suis généralement plus à l’aise avec les artistes que les programmatrice·eurs.

Comme nous allons le voir à présent, d’autres sources de données ont été mobilisées en plus de ces différents types d’entretiens et d’observations.

c) Les autres sources de données

En plus des données qualitatives récoltées au plus près du terrain grâce aux observations et entretiens, j’ai récolté d’autres types de données. Le site « Les archives du spectacle³⁸ » nous permet par exemple de cartographier les collaborations et liens entre différents lieux, artistes et compagnies de façon plus quantitative.

De plus, je me suis attelée à une veille de la presse, en particulier d’un journal romand entre janvier 2020 et mars 2022. J’ai consigné tous les articles liés au milieu enquêté – principalement présent dans les pages *Culture* – et rempli un tableau résumant les informations principales de l’article. Ceci participe à la construction de l’échelle de la consécration, permettant de recenser le nombre d’apparitions des enquêté·es dans ce quotidien.

Grâce à mon stage, j’ai aussi eu accès à une partie des archives d’ASUS. Chargée, dans le cadre du stage, de faire l’inventaire de celles-ci, j’ai pu repérer les compagnies déjà présentes dans le champ entre 2013 et 2021.

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 commandé à Corodis (Commission Romande de Diffusion des Spectacles³⁹). Pour cette étude, il s’agissait notamment de mettre en place un

³⁸ <https://www.lesarchivesduspectacle.net>. Le traitement de ces données est fait en collaboration avec Robin Casse (également doctorant FNS du projet, LACCUS, UNIL), Marc Perrenoud (co-directeur du projet FNS, LACCUS, UNIL), Pierre Bataille (maître de conférence à l’Université de Grenoble) et moi-même. Mathias Rota (chercheur à la Haute École de gestion Arc Neuchâtel (HE-Arc) a rejoint notre groupe de travail sur ces données en été 2022.

³⁹ 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 ma thèse.

questionnaire sur le fonctionnement des arts de la scène romande, distribué aux personnes concernées.

En été et automne 2023, j'ai renforcé mes liens et collaborations, en tant que « chercheuse », avec des associations professionnelles qui représentent les artistes et les compagnies employeuses. J'ai par exemple eu accès aux résultats d'un questionnaire sur la question de la parentalité (ou non) en tant que danseuse·eurs en Suisse, et au groupe de discussion des résultats avec les associations concernées. J'ai aussi participé à un groupe de travail issu d'un projet qui visait à tirer un bilan de la période de Covid-19, travaillant sur une synthèse des résultats tirés des différents groupes de travail et présentant celle-ci à une réunion.

II.2 Objectivation et réflexivité sur sa position dans le champ : journal de terrain et journal de recherche

Le journal de terrain consigne les observations et les données récoltées. Il est possible de travailler le journal de terrain pour en faire un journal de recherche (Weber, 1991). Le journal de recherche croise les analyses des données récoltées et l'objectivation de sa propre position en tant que chercheuse·eur dans le milieu étudié. Ce journal sert à mener une certaine réflexivité, ou auto-analyse (Noiriel, 1990). Cette réflexivité permet de restituer de manière contextualisée la récolte des données et les résultats d'enquête. Ceux-ci sont en effet dépendants de la manière dont ils sont produits, notamment au sein des relations et interactions d'enquête (Renahy, 2006).

L'objectivation vise à analyser les interactions, ressources, dispositions et ajustements des enquêté·es et de soi-même à l'environnement professionnel et personnel. Les pratiques, les discours, les goûts des enquêté·es peuvent par exemple être sujets à analyse et objectivation. Ce processus présente un côté désenchanteur car il vise à expliquer certains phénomènes qui présentent une certaine magie sociale (Roueff 2013 ; Bourdieu & Delsault 1975), comme le concept de « vocation ». Il soulève aussi l'importance de l'origine sociale, de la socialisation primaire et secondaire, éléments qui sont, selon les parcours, parfois difficiles, voire honteux à aborder avec l'enquêtrice et envers lesquels il est essentiel de garder la face (Goffman & Kihm, 1974). L'objectivation participante explore « les conditions sociales de possibilité (donc les effets et les limites) de cette expérience et, plus précisément, de l'acte d'objectivation » (Bourdieu, 2003 : 44).

La tenue d'un journal de terrain et de recherche doit être encadrée à l'aide d'objectifs : par exemple celui de contextualiser sa propre position en pratiquant une certaine réflexivité, ou

encore réfléchir sur les relations et interactions vécues pendant les observations. Les parties ci-dessous reviendront d'une part sur les conditions de récolte et de production des données selon la position que j'ai occupée comme enquêtrice. D'autre part, c'est une réflexion sur les rôles que j'endosse sur le terrain, l'investissement et les malentendus survenus sur le rôle de la sociologue que les enquêtés voient en moi qui sera amenée. Enfin et dans la troisième partie, ce sont les relations d'enquête qui seront décortiquées de manière à les traiter comme des relations sociales à part entière et inscrite dans le dispositif particulier de l'enquête de terrain.

a) Place occupée et récolte des données

L'auto-analyse permet de comprendre la façon dont l'observation a été réalisée pour pouvoir en « tirer les leçons » (Weber, interrogée par Noiriel, 1990 : 138). Le fait de revenir sur ses propres propriétés sociales vise à « éclairer sur la trajectoire personnelle du chercheur sur le terrain (et) mettre au jour d'éventuels effets de domination ou décrire certaines interactions de recherche particulièrement significatives » (Olivier De Sardan, 2000 : 439). C'est pourquoi je décide de revenir, dans cette partie, sur quelques éléments qui permettent d'appréhender le contexte dans lequel l'enquête s'est déroulée ainsi que le rapport émotionnel que j'entretiens avec le terrain.

Socialisation primaire et acculturation secondaire

J'ai commencé par pratiquer la danse classique de 5 à 15 ans, dans une école de danse de quartier. Un spectacle était monté chaque année et m'a fortement socialisée à « la scène », validant mon sentiment de légitimité dans la pratique de la danse. De plus, une de mes enseignantes de l'époque, Flora*, est devenue une de mes principales enquêtées car chorégraphe reconnue dans le champ entre-temps. Ma grand-mère maternelle et mes parents (une psychiatre installée comme indépendante et un biologiste professeur associé à l'université) nous emmènent, mon frère et moi, voir quelques spectacles divers, plutôt de cirque que de théâtre, avec une grande fidélité au Bèjart Ballet Lausanne que nous considérons alors comme de la danse contemporaine⁴⁰. Mon frère, de trois ans mon cadet, suit un style de vie et des goûts assez différents des miens, mais nous nous retrouvons dans l'intérêt pour le corps humain et certaines pratiques sportives – lui-même étant à présent coach sportif à son compte. Après quelques années de cours de danse moderne, je me plonge vraiment dans la pratique de la danse contemporaine et surtout improvisée vers mes 22 ans, lorsque je commence à enquêter sur mon

⁴⁰ Il est aujourd'hui reconnu qu'il s'agit d'un style de danse néo-classique.

terrain de mémoire. Quant au théâtre, plusieurs ami·es de gymnase (baccalauréat) sont passé·es par des écoles de théâtre, ce qui m'a permis de suivre leur parcours, leurs spectacles et de rencontrer davantage de membres du champ.

Au printemps 2018, en plein master d'études genre à l'Université de Genève, je prends comme cours un atelier d'ethnographie du travail artistique donné par Marc Perrenoud et Pierre-Emmanuel Sorignet. Commence alors mon acculturation à une certaine esthétique ainsi que le lien avec des étudiant·es d'une école professionnelle de danse sur laquelle portera, entre l'été 2018 et 2019, mon mémoire de master. Plusieurs éléments de mon style de vie me situent alors dans le même espace social que ces étudiant·es, comme mon engagement militant féministe, ou mes pratiques écocitoyennes (Ginsburger, 2020) et alimentaires. Des liens amicaux et affectifs se créent avec ces enquêté·es en raison de cette proximité sociale. En pleine pandémie, durant l'année 2020-2021, je me mets en couple avec un danseur sorti de La Fabrik.

Mon statut de masterante puis de doctorante, en tant que représentante du milieu académique, m'assure la plupart du temps un statut social valorisé auprès des enquêté·es. D'un autre côté, je vis une certaine frustration face au discours de proches qui expriment leur « incompréhension » d'une pièce de théâtre ou d'une performance dansée que je les emmène voir – voire que je réalise moi-même. Alors que ma pratique de spectatrice augmente (entre deux « fermetures covid »), elle se fait alors plus solitaire – afin d'anticiper les éventuels ennuis ou dégoûts de mes accompagnant·es. Vers la fin du terrain (dès le printemps 2022), je recommence à me rendre à des spectacles avec des accompagnant·es comme mes parents, des ami·es ou mon compagnon, lui-même en insertion professionnelle comme danseur-interprète et chorégraphe. Cette acculturation aux arts vivants contemporains locaux me permet d'acquérir une compétence essentielle dans le champ : la (re)connaissance des noms de personnes qui constituent le champ. Il s'agit tout d'abord des artistes, dont on voit apparaître le nom sur les affiches des lieux de programmation, mais aussi des directions de ces lieux, puis petit-à-petit des autres intermédiaires présent·es et souvent très active·fs dans le champ – à l'image des administratrice·eurs dont le travail a été particulièrement fondamental pendant la pandémie. Je réalise l'importance de ces noms lors de mon stage à l'ASUS : autant dans les conversations informelles que dans le travail, les noms des artistes sont partout et il vaut mieux avoir en tête de qui il s'agit⁴¹. En revanche, il faut mentionner mon peu d'intérêt, dans un premier temps, pour les dimensions institutionnelles économiques sur le terrain. Ce rapport désintéressé à ces questions révèle aussi mes dispositions et origines sociales citées plus haut. Pourtant, les

⁴¹ Une de mes collègues de stage, qui se rend très peu sur le terrain, connaît d'ailleurs certaines personnes uniquement à travers leur nom : elle ne les a jamais rencontrées mais traite informatiquement leurs requêtes.

contraintes financières sont bien présentes dans cet espace, qui est aussi un espace économique où les inégalités d'opportunités sont bien présentes : hormis quelques exceptions, les personnes d'origines sociales plus modestes sont exclues de ce marché du travail par leur manque de ressources et de capitaux (économique, culturel, social).

Bien consciente que « la pratique des sciences sociales ne peut donc pas, sauf à se mentir, afficher vis-à-vis de ses objets d'étude un plein détachement » (Bensa, 2011 : 60-61), il vaut mieux ici traiter mon immersion dans le milieu comme un processus de socialisation, d'incorporation et d'acculturation. Les différentes places et statuts sociaux occupés m'ont permis de récolter des données variables, notamment selon le degré de légitimité sociale que j'incarne auprès des enquêté·es.

Un triple statut

En plus de ma position de (ex)stagiaire à ASUS, je possède un autre statut : celui de « danseuse semi-professionnelle ». Le fait de suivre des cours et ateliers donnés par des personnalités reconnues, de participer à des sessions de danse improvisées avec des enquêté·es, de proposer (sans succès) deux dossiers de création pour une plateforme de chorégraphes émergent·es ou encore de performer lors d'évènements divers (comme un petit festival local d'arts vivants) me rapprochent des activités professionnelles de mes enquêté·es. Souvent, dans des situations où je dois préciser que je « ne suis pas professionnelle », des enquêté·es m'encouragent pourtant à valoriser ma pratique de la danse⁴². 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. Le fait de « croire » au jeu en cours (Bourdieu, 1977a) dans le milieu enquêté n'empêche pas l'analyse sociologique des données récoltées ou l'objectivation. Au contraire, la croyance et le fait de jouer le jeu permet d'expérimenter ce qui en constitue sa valeur et de vivre le caractère sérieux de celui-ci.

Il arrive que les trois statuts de doctorante, stagiaire, danseuse se superposent, mais parfois l'un des trois (souvent celui de doctorante) prend le dessus sur les deux autres. L'appartenance à ces différents statuts (Renahy & Sorignet 2006 ; Sorignet 2011) se fait ici triple. Les conditions de récolte des données sont donc différentes selon le basculement d'une identité sociale à une autre et des signes de reconnaissance, plus ou moins forts symboliquement, qui l'accompagnent. En effet, chacun des statuts bénéficie de significations différentes selon les personnes avec qui

⁴² Arguant notamment que « t'en fais quand même beaucoup », « tu vas à des workshops et tout », « c'est pas parce que t'as pas fait d'école que t'es pas pro ».

j'engage une relation d'enquête. On voit ici comment « les sciences humaines et sociales, avant même que de débiter sont “engagées“, coulées (*embedded*, dirait-on en anglais) dans les faits qu'elles s'emploient à penser » (Bensa, 2011 : 44).

Ensuite, il faut relever le fait que l'immersion dans mon terrain de thèse, en plus d'être quasiment quotidienne, se caractérise par cinq années de terrain continu, qui peut être qualifié d'un (relatif) « temps long de l'ethnographie⁴³ » (Sorignet & Pudal, 2016 : 28). Le caractère évolutif de cette recherche permet aussi un regard sur le rapport des enquêtés au temps, au vieillissement et à l'âge (Sorignet, 2012). Par exemple, alors que mon mémoire sur La Fabrik m'a donné l'occasion de rencontrer des danseuse·eurs en pleine formation, mes années de thèse m'ont permis de suivre leur début de parcours dans l'entrée du marché du travail.

Ma place lors de ces activités (spectacles, entraînements) mais aussi en dehors de celles-ci varie selon les situations et les personnes présentes. Les rôles que je peux jouer pour les un·es ou les autres ne possèdent pas les mêmes enjeux selon les attentes et les objectifs, implicites ou explicites. Afin d'assumer la responsabilité du rapport de pouvoir qui existe inévitablement entre les enquêtés et moi, je m'arrêterai ici sur l'importance de traiter les relations d'enquête comme des relations sociales. Revenir sur la distance ou la proximité sociale entre les enquêtés et moi permet d'éclaircir les conditions de production des données et de l'analyse de celles-ci. En effet, la relation d'enquête est centrale dans la démarche de recherche et constitue une « dimension importante des conditions de production des données de terrain » (Papinot, 2016 : 54).

b) Les relations d'enquête comme relations sociales

Dans cette dernière partie méthodologique réflexive, je m'attache à considérer « la distance sociale avec les enquêté.e.s, et les effets de cette distance sur la production des matériaux » (Parini & Debonneville, 2017 : 108), car je considère que les choix des sujets d'enquête sont influencés par nos intérêts et attachements sociaux et affectifs (Bensa, 2011 : 51). De plus, la littérature existante sur l'ethnographie et ses méthodes d'enquête montre que la situation de l'entretien peut amener un rapport de force symbolique (Mauger, 1991) qui impacte plus ou moins la relation d'enquête et l'entretien. C'est pourquoi il est important de s'arrêter sur les enjeux que représentent ces relations et leurs modalités.

⁴³ Ce temps long est bénéfique à plusieurs égards : « désingulariser l'individu enquêté (...) ; établir une confiance telle que certains sujets finissent par être abordés (...) ; dépasser la sorte de cliché instantané » (*Op. cit.*).

Investissement et proximité : partager un style de vie artiste

Selon les observations réalisées (aux spectacles ; aux entraînements ; lors des entretiens ; durant mon stage ; au sein des lieux personnels, etc.) j'investis différemment les situations et les relations.

Tout d'abord, l'ethnographie réalisée pour mon mémoire de master m'a permis de tisser des liens avec des élèves, qui ont pour la plupart été renforcés depuis l'été 2019 et tout au long de l'enquête⁴⁴. Elles et ils sont en cours d'insertion professionnelle dans le champ et tentent d'accéder à l'étape d'émergence, en montant leurs propres projets (principalement des spectacles mais aussi des dérivés de formes artistiques) et/ou en se faisant engager comme interprètes dans d'autres compagnies. Certain·es entreprennent d'autres formations, toujours dans le domaine artistique. Des enquêté·es sont ainsi devenu·es des ami·es plus ou moins proches, me donnant par exemple accès à leurs espaces privés (comme leur logement) et avec qui la proximité se matérialise de diverses façons, révélant une homogamie sociale plus ou moins forte. Il arrive par exemple que je joue le rôle de personne-ressource, lorsque certain·es me demandent de faire partie de leur comité d'association⁴⁵ afin de pouvoir créer leur compagnie. Parfois, les enquêté·es voient en mon statut de masterante puis doctorante une situation professionnelle dans laquelle elles·ils auraient pu se trouver. En effet, certain·es ont effectué des études universitaires jusqu'en master avant de se ré-orienter dans une formation artistique. La plupart ont des membres de leur famille proche avec des formations supérieures ou universitaires, confirmant la proximité de nos propriétés sociales. Il arrive cependant que mon statut académique (tout comme la stabilité à moyen terme de mon emploi et de mon salaire) induise un certain rapport de domination symbolique avec certain·es. Les artistes que je peux suivre de façon intensive sont des personnes avec qui j'ai tissé un premier lien pendant mon terrain de mémoire. Les voyant acquérir de plus en plus de ressources légitimantes, ce sont des enquêté·es dont les trajectoires m'ont semblé essentielles à traiter dans ce manuscrit et en tant que cas de parcours vers la consécration. Continuant à les suivre, j'ai vu l'évolution de leur parcours en train de se faire, ainsi que les formes de socialisations professionnelles en cours. Vivant en couple depuis le printemps 2021 avec un danseur rencontré dans ce cadre, je me

⁴⁴ Il m'est aussi arrivé de perdre contact avec certaines de ces personnes, en particulier celles qui, à la suite de la formation, sont retournées dans leur lieux d'origine et ont intégré le marché du travail sur place plutôt que sur l'arc lémanique.

⁴⁵ En Suisse, pour pouvoir créer une compagnie et avoir accès à des subventions publiques ou privées, il est obligatoire de créer une association à but non lucratif. Celle-ci est composée d'un comité de trois personnes qui sont ensuite légalement considérées comme les employeuses des personnes engagées dans des projets portés par l'association. Voir le cas ethnographique traité sur ce point au chapitre 2.

socialise au style de vie artiste en même temps que je me socialise au terrain et à cette forme d'ethnographie. De plus, le fait de vivre et partager de la sexualité avec les personnes enquêtées, dans le cadre d'une relation de couple ou non, ne doit pas être invisibilisé (Clair, 2016), d'autant plus lorsqu'il s'agit de relations hétérosexuelles, considérées comme la norme dominante en matière de sexualité. L'objectivation permet aussi de situer socialement les enquêté·es, et surtout moi-même, par rapport à l'élément de la sexualité ou au moins selon le statut conjugal – et donc autrement qu'à travers les catégories socio-professionnelles étudiées (*Ibid* : 62).

La proximité que je partage avec des artistes qui sont devenu·es des ami·es plus ou moins proches, est différente avec les programmatrice·eurs. En effet, je me sens plus proche des artistes, surtout émergent·es, pour plusieurs raisons. Premièrement, je ne possède pas le pouvoir de sélection des programmatrice·eurs. Deuxièmement, je me trouve en position de demande auprès des programmatrice·eurs : principalement pour des entretiens en tant que doctorante, mais aussi potentiellement pour un futur emploi après ma thèse – accentuée pendant et à la suite de mon stage. Les programmatrice·eurs sont marqué·es par le pouvoir de sélection qu'elles·ils possèdent sur les artistes, ce qui place ces dernière·ers dans une position de vulnérabilité. Il a fallu objectiver ces rapports et images afin d'appréhender pleinement les enjeux que vit chacun·e selon sa place, les programmatrice·eurs vivant aussi des contraintes et jeux de pouvoir à leur niveau. C'est pourquoi les situations d'entretien et les relations que je vis avec les enquêté·es doivent être analysées à la lumière de ces différents attributs et attitudes.

La question de l'anonymisation, ainsi que celle de la restitution, se pose de façon fondamentale pour cette thèse. Le champ des arts vivants 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 ne 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. Mais l'impossibilité d'une démarche « horizontale et participative » auprès des enquêté·es n'empêche pas de régulièrement discuter de ma recherche et mes constats avec elles·eux. Plusieurs événements, récits, anecdotes ou discussions me donnent l'occasion de considérer le terrain sous un angle nouveau. Mes considérations sur ce milieu – auquel je n'appartiens pas totalement – évoluent ainsi constamment.

Sur ce terrain d'enquête existent donc différents rapports de force symboliques, d'une part entre les enquêté·es, et d'autre part entre les enquêté·es et moi. Ces rapports se manifestent de différentes façons selon les places occupées dans la stratification sociale et professionnelle, les attributs de chacun·e et les enjeux relatifs à ces rapports. Par exemple, un des enjeux majeurs pour les artistes lorsqu'elles·ils entrent en contact avec des programmatrice·eurs est de se faire programmer, alors que pour ma part il s'agit uniquement de négocier un entretien. Lors de cette ethnographie, ma triple appartenance (Renahy & Sorignet, 2006) impacte donc bel et bien les relations entretenues avec les enquêté·es.

Encadré 4. Quelques modalités d'écriture

Langage inclusif et épiciène :

Dans l'entier du texte, le féminin est volontairement utilisé avant le masculin dans les terminaisons afin de visibiliser la place des femmes dans ce champ. Les groupes professionnels dans lesquels elles se trouvent en avantage numérique sont particulièrement ciblés par cette démarche de visibilisation – par exemple « programmatrice·eurs » et « danseuse·eurs ». La lettre « x » n'est pas utilisée de façon récurrente dans ces terminaisons, excepté dans les cas où j'ai connaissance de personne(s) qui revendique une telle écriture pour désigner son identité de genre et qui ferait partie de la population désignée. 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.

Entretiens et notes d'observation :

Souvent, dans les extraits d'entretien, notes d'observations ou autres documents, des passages sont soulignés. Il s'agit (sauf indication contraire) de ma propre mise en évidence, visant à appuyer l'analyse à venir par rapport à ces passages. Les citations en italique (« *comme ceci* ») signifient qu'il s'agit du discours rapporté des enquêté·es, que je restitue tel quel.

Dans les références aux entretiens, je ne mentionne la date de l'entretien que lorsque celui-ci apparaît une première fois. Ensuite, je ne mentionne que le prénom de la personne. S'il s'agit d'un discours entendu lors d'une observation, je note que c'est une observation. Par exemple : « (Entretien Liliane, novembre 2020) » est ensuite remplacé par « (Entretien Liliane) », ou

« (Liliane, notes d'observation, septembre 2021) ». J'ajoute parfois d'autres éléments essentiels pour l'analyse du passage en question, comme l'âge de la personne.

« Je » ou « nous » ?

Je mobilise régulièrement le pronom « nous » dans le texte. Cette démarche a pour but d'« entrainer » les lectrice·eurs 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.

Anonymisation des personnes et institutions enquêtées :

Tous les prénoms et noms de lieu ou festival sont fictifs. Ils sont accompagnés d'une astérisque (*) lorsque j'en fais référence pour la première fois dans le texte. Se référer aux portraits et tableaux en Introduction (I.2 c)) pour situer tous ces noms propres.

PREMIERE PARTIE. De la vocation à la consécration : quels parcours ?

Les intermédiaires culturels et les artistes sont les professionnels d'un champ dans lequel les droits d'entrée (Mauger, 2006⁴⁶) 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 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 enquêtés, 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 & 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. C'est ce que montre les Tableaux 3 et 4 en I.2 a). 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.

⁴⁶ Je reprends ici la définition que donne Mauger sur les droits d'entrée : « associé à la théorie des champs, le concept de droit d'entrée vaut non seulement pour les prétendants en quête de valorisation mais également pour les genres ou les styles en quêtes de reconnaissance. (...) une pratique en quête ou en voie de légitimation pose sans cesse à ceux qui s'y adonnent la question de sa propre légitimité » (Mauger, 2006 : 251).

Ces moments précis de parcours concernent différentes classes d'âge, qui rencontrent donc différents enjeux. 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 (concernant surtout les élèves de La Fabrik qui débutent leur trajectoire) et s'y maintiennent. Les quelques sorties dont j'ai eu connaissance concernent surtout des déclassements d'artistes (voir le cas de Florent à la section 4.3 b)). Les danseuses·eurs ou comédien·nes qui effectuent une transition professionnelle en se formant dans une autre discipline restent tout de même active·fs comme interprètes ou directrice·eur 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 active·fs 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 programmatrice·eurs (voir le cas de Julianne à la section 4.3 c)), 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 (I.1 b)).

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 programmatrice·eurs, 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 Fabrik, aux spectacles, durant les entraînements ou encore lors de mon stage – voir chapitre II sur la méthodologie utilisée). 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).

Chapitre 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 désintéressement, 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 travail⁴⁷ ou mettre en récit leur parcours professionnel. Mais dans une perspective sociologique, cette notion sera mobilisée en mêlant recherches existantes (voir les autrice·eurs cité·es précédemment) et données qualitatives récoltées durant cette enquête pour comprendre les enjeux relatifs aux parcours. Pour les données concernant ce sous-chapitre 1.1, celles-ci ont surtout été récoltées lors des entretiens biographiques formels, réalisés avec une quarantaine de personnes⁴⁸. En plus de ces données, le sous-chapitre 1.2 (section a)) se réfère aux observations participantes effectuées depuis cinq ans avec les enquêté·es.

⁴⁷ C'est par exemple le cas de Rémy*, un programmateur de la quarantaine, 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.

⁴⁸ Voir le tableau correspondant en Annexes. Les professions des parents ne sont pas toutes connues.

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 et al., 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 & 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 actrice·eurs de ce milieu artistique, acquises au fil de leur socialisation professionnelle et culturelle, participent bien à la construction de leur parcours.

a) 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 (Lahire et al. 2019 ; Chamboredon & Prévot 1973 ; Lignier & Pagis 2012 et 2017) 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 réaliser l’homogénéité des propriétés sociales entre programmatrice·eurs et artistes (voir Tableaux 2,3,5 et 6 en Annexes). En effet, les enfances des enquêté·es ont été majoritairement vécues en Suisse romande ou en France, à part égale dans des zones rurales et urbaines. Beaucoup sont issu·es de 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 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 (ancien danseur), mais personne dans le milieu du théâtre, des arts visuels ou de la musique. Malgré un nombre limité de parents artistes ou inséré·es professionnellement dans l’espace culturel, la « bonne volonté scolaire et culturelle » (Lahire et al., 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 programmatrice·eurs enquêtés·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, comme celle de Marylène, une programmatrice de la petite cinquantaine, dont la mère était esthéticienne et le père expert-comptable :

« J'étais pas dans une famille qui était avide de culture, qui allait au théâtre, qui sortait... on était plus orienté sur une vie sociale et scolaire, familiale (...) pas de vie culturelle pendant l'enfance ou l'adolescence... aucun lien avec l'art vivant, ou quoique ce soit de ce type-là (...) quand bien même chez moi il y avait pas beaucoup de bouquins, de littérature, il y avait quelque chose qui était plus axé sur quelque chose de plus populaire on va dire, le cinéma⁴⁹ (...) voir plutôt les James Bond, Louis de Funès, les Walt Disney, (...) Agata Christie (...) c'était assez populaire quand même... mainstream, (...) y avait le Requiem de Mozart, y avait des disques de jazz parce que mon père aimait beaucoup le jazz, y avait du Fred Haster (...) Abba, Joe Dassin » (Entretien Marylène, avril 2020)

C'est ensuite la lecture qui permettra à Marylène, selon elle, de l'émanciper de cette famille aux goûts « populaires », telle une ascension culturelle (Mauger & Poliak, 1998). Elle ajoute que son grand-père lui a enseigné le piano et que sa mère l'a inscrite à des cours de danse classique, deux activités traditionnellement féminines (Octobre, 2005). On retrouve le récit des pratiques culturelles considérées comme « populaires » chez Jean, metteur en scène de la quarantaine, fils d'un physicien et d'une mère au foyer.

⁴⁹ Plusieurs autres personnes mentionnent le cinéma comme référence culturelle, souvent opposée au théâtre en termes de légitimité, comme pour Lara (fille d'une interprète en langue étrangère et d'un ingénieur, son frère et sa sœur sont médecins) : « Y avait pas de livres, c'était pas le théâtre mais plutôt le cinéma ».

« (Mes parents) étaient pas des férus de culture mais la culture était quand même présente sous des aspects aussi parfois populaires : mon père est un immense amateur de science-fiction (...). On avait des peintures dans la maison qui étaient plutôt des choses abstraites de peintres locaux... (...) mon père était un grand amateur de Pink Floyd... donc j'avais pas l'impression d'être démunie. Après je pense pas que c'était un rapport pointu » (Entretien Jean, février 2022)

Ou encore de Steve, un programmeur de la trentaine qui découvre les arts vivants par la pratique du cirque, et estime que les pratiques culturelles étaient absentes dans sa famille :

« C : Quel genre de pratiques culturelles y avait dans ta famille ? Vous alliez au cinéma, théâtre, livres à la maison, films... ?
S : Aucune ! Aucune. On regardait des fois la télé, mes parents avaient une série de livres mais je les ai jamais vus lire ! Des fois quand on partait en vacances (...). On n'allait pas voir de spectacles ensemble, tout au mieux on allait au cirque Knie avec l'école. On n'écoutait pas de musique, je pense que c'est par la pratique du cirque que j'ai découvert des choses » (Entretien Steve, mars 2022)

Bien entendu, 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 Jean, 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 (« des peintres locaux ») de certaines de ces références s'oppose aussi au cosmopolitisme légitime de la culture dominante. Les exemples donnés dans les extraits précédents (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, 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 programmatrice·eurs, 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 & 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 programmatrice·eurs) 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, des personnes plus ou moins proches sont mentionnées dans les récits comme ressources ou liens avec des pratiques culturelles légitimes. Marylène demande par exemple à une amie de l'emmener avec elle aux spectacles du Bèjart Ballet Lausanne, alors que Paul, comédien de la trentaine, fils d'agriculteur, découvre l'opéra par un ami qui l'y entraîne. Pour Paul, cette expérience est couplée à des voyages à Paris, capitale culturelle légitime par excellence : « *mon oncle et ma tante (...) m'ont accueilli, mon oncle qui est professeur d'histoire de l'art, (...) c'est lui qui m'a beaucoup initié à tout ce qui est arts plastiques tout ça, le musée...* ». 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 de la cinquantaine, fille d'un cuisinier et d'une ouvrière immigré·es de France, dont elle cherche à se distinguer :

« Le collègue m'a vraiment donné le goût (des arts)... j'étais en section artistique, (...) J'ai fait vraiment 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 des très bons enseignants. Et j'ai été appelée à ce moment-là par le domaine des arts de la scène parce que j'avais pas du tout envie de faire le même parcours que mes parents... » (Entretien Liliane, novembre 2020)

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 programmatrice·eurs) et oriente leurs parcours (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 20). Dans le cas de Liliane, comme 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 « *a-do-ré* ». 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 à un spectacle de William Forsythe :

« Alors là.... (...) c'était le pompon quoi... ! J'étais bouche-bée du début à la fin... je crois que j'étais sidérée, ouais : sidérée. (...) J'étais là "Han ! Mais j'hallucine, mais c'est pas possible, c'était trop beau trop beau trop beau quoi", (...) là je me suis dit "Mais j'adore quoi, mais j'adore ! Je veux tout voir tout voir tout voir" » (Entretien Marylène, avril 2020)

Cet épisode raconte un « moment fondateur » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 20) de la vocation culturelle de Marylène, de la même façon que les « chocs reçus lors de spectacle » (*Idem*) marquent les enquêtés 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 et « des piges », 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*⁵⁰ », 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 et que son directeur Dominique* lui propose ensuite d'y prolonger et élargir son activité).

La présence à un grand nombre de spectacles est un élément qui est souvent revendiqué par les programmatrice·eurs comme gage de leur professionnalisme. Cette carrière⁵¹ (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 » (Dubois, 2013) 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

⁵⁰ Cette notion et ses implications sont évoquées plus loin dans la partie concernant le pouvoir d'évaluation des programmatrice·eurs en 4.1.

⁵¹ Comme mentionné dans une précédente note de bas de page en Introduction, le terme de « carrière » est mobilisé lorsque je désire visibiliser la façon dont la recherche de consécration traverse les parcours professionnels.

Dubois concernant les étudiant·es en administration culturelle⁵². 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. Pour Steve par exemple, qui estime que ses parents n'avaient aucune pratique culturelle, il explique avoir essayé plusieurs activités extrascolaires avant de découvrir le cirque. Ces différentes tentatives sont initiées par ses parents qui « *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 programmatrice·eurs qui se trouvent, au moment de mon enquête, dans des postes de directions 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 parlant de leur début de parcours, ont très peu parlé des 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 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 en l'habitus et l'espace des possibles⁵³ » (Bourdieu, 2013 : 87) qui va être examinée à présent.

⁵² « 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).

⁵³ C'est-à-dire « l'espace des potentialités objectives » (Bourdieu, 2013 : 87).

b) *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 thèse sont toutes 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 le credo bien connu « beaucoup d'appelé·es et peu d'élu·es ».

Des loisirs d'héritière·ers

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 de la trentaine :

« 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 une formation en architecture ! (...) J'avais parlé un peu de l'ECAL à 17 ans et c'était pas non plus une option (pour mon père)... Mais je pense que moi-même j'étais pas assez déterminée ! » (Entretien Lara, décembre 2020)

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 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. Martha*, fille de deux enseignant·es de musique et qui grandit dans une grande ville du centre de l'Italie, entreprend par exemple des études de grec et 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 Italie pour entrer à La Fabrik en Suisse. Pendant sa formation en danse à La Fabrik, elle garde contact avec son réseau italien, ce qui lui permet, une fois l'école terminée, d'y revenir pour être engagée dans des premiers contrats. Comme c'est le cas pour Martha, 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 certaines ont accès à des bourses. Comme l'exprime Lara avec l'expression du « *développement personnel* », la pratique artistique ou sportive est initiée et perçue par ses parents – dont l'activité professionnelle n'est pas la création artistique – comme un élément indispensable à l'éducation extra-scolaire. 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 & 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 d'une danseuse classique et d'un pilote automobile. Après des années de conservatoire dès son plus jeune âge, elle entre dans une école professionnelle en Europe. Elle danse quelques temps pour des compagnies avant de créer ses propres projets et de devenir chorégraphe. Lors d'un premier entretien⁵⁴, elle dit regretter n'avoir pas fait d'études (« *il faut pas m'en parler, c'est un sujet sensible* »), 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 conséquent 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 investies 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 débute 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 débute la danse contemporaine vers l'âge de 23 ans seulement et entre dans une école à 26 ans⁵⁵. Cette reconversion professionnelle (il avait déjà étudié et travaillé comme enseignant de travaux manuels avant) est bien perçue par ses parents, un psychanalyste et une physiothérapeute dont il est le fils unique. Mais pour Anna, comédienne de la trentaine, fille d'un ingénieur et d'une esthéticienne, la réaction de sa famille est différente lorsqu'elle exprime la volonté de faire du théâtre son métier. En effet, elle raconte que sa mère avait « *espéré qu'elle*

⁵⁴ Flora est une des enquêtées que je connais le mieux et depuis le plus longtemps, car elle a été ma professeure de danse classique entre mes 13 et 15 ans. J'ai pu réaliser quatre entretiens avec elle entre 2018 et 2022 (voir le tableau correspondant en Annexes).

⁵⁵ La formation que Pierrot a suivie se revendique comme peu soucieuse du niveau technique des candidat·es à l'entrée de l'école, accentuant le côté créatif et conceptuel, ce qui explique la possibilité qu'il a eue d'être sélectionné malgré le peu d'années d'expérience qu'il possède en danse.

ferait médecine » et a « *mis du temps à accepter* » qu'Anna embrasse le métier de comédienne. L'espace des possibles s'élargit lorsqu'elle part à Berlin et rencontre des professionnel·les de la scène :

« À Berlin, 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 » (Entretien Anna, juillet 2020)

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) différenciées. 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 programmatrice·eurs, 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 danseuse·eur. L'attractivité du secteur culturel combinée à « l'intensification des concurrences à l'entrée (et) le développement des formations » (Dubois, 2013 : 63) peut expliquer l'intérêt des programmatrice·eurs 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 danseuse·eurs) avant de devenir programmatrice·eurs. 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 travaillerai 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 intériorité (Bouveresse, 1976). La particularité de cette intériorité 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 de 47 ans, fille unique qui grandit « *à la campagne* » en France avant de suivre des études en Sciences Politiques à Paris. 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. Cette « seconde naissance »⁵⁶ 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 culturelle⁵⁷. 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 culture·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 programmatrice·eurs, inséré·es de manière faiblement formalisée dans cet espace professionnel (Dubois, 2013 : 45).

1.2 Variations des modes d'entrée

a) *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 (Vandenbunder 2015, 2016 ; Thibault 2015, 2016 ; Rolle & Moeschler 2014 ; Katz 2007).

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

⁵⁶ Comme le cite un article de la presse locale concernant Nadine : « Un soir, elle voit (*nom d'une pièce*), (...) elle est bouleversée. Presque une seconde naissance » (article de presse local, juillet 2021).

⁵⁷ 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 et adaptation à l'offre professionnelle dans les arts vivants en tant qu'intermédiaire culturelle.

des dispositions déjà présentes et constituées pour éventuellement, et pas systématiquement et pas de façon certaine, transformer les dispositions présentes » (*Idem*). 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 formation⁵⁸ ou l'entrée dans le métier (Pichonnaz & Toffel, 2018 : 12). 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 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 les savoir-être.

Un mode d'engagement (multi)institutionnel

La plupart des enquêtés suivis pour cette thèse (en particulier la génération qui arrive sur le marché du travail depuis le début de mon enquête en 2018), présente des modes d'engagements très institutionnels. Les principales écoles d'arts de la scène en Suisse romande auxquelles les enquêtés se sont formés se trouvent entre Lausanne, Genève et Fribourg. La plupart des personnes interrogées et enquêtées pendant ma thèse sont issues de ces différentes formations locales, ayant tenté parfois les concours d'entrée de plusieurs d'entre elles avant de pouvoir y être admis·es. 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'Evelyne*, une danseuse et chorégraphe de la petite trentaine, 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 débuté un CAS (Certificate in Advanced Studies) en dramaturgie, que plusieurs autres enquêtés 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*

⁵⁸ 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).

diplômées) dites qu'on s'en fiche des diplômes, mais quand t'en n'as pas en fait c'est vraiment pas facile ».

Pendant les formations, cette accumulation de ressources scolaires, sociales et culturelles (Laillier, 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 l'autre fonctionne aussi pour des formations scientifiques qui possèdent un pouvoir légitimateur important dans ce champ, comme la philosophie ou l'anthropologie – mais également d'autres sciences dites « naturelles ». Certaines personnes cumulent d'ailleurs certifications artistique et intellectuelle. Des processus d'import-export de valeur symbolique⁵⁹ 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·euses 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 ; Christie 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, « *tirailé* » 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·ceux-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 jazz en France 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

⁵⁹ C'est ce que nous verrons au chapitre 8 qui concerne les spectacles, leur sujet et thématique.

sont aussi le cas d'autres personnes, notamment celles qui passent par l'Escabot*, une formation et insertion professionnelle de danse contemporaine de six mois. J'ai rencontré au moins cinq personnes (soit qui sont passées par l'Escabot avant d'entrer à La Fabrik, soit le contraire), 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 rien trouver d'autre⁶⁰* ». 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 principaux enjeux (instabilité financière notamment).

Parmi les formations que les enquêté·es ont suivi (ou suivent encore), la plus représentée dans mon échantillon est celle de La Fabrik. 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 Fabrik, école de créatrices et créateurs

La Fabrik 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. De réguliers débats ont lieu dans le champ artistique et au sein des médias romands concernant le nombre de personnes qui sont formées à La Fabrik, 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 Fabrik 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 elles·eux 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, 2014) et désire en faire « des collaborateurs, des cocréateurs [des chorégraphes] » (*Idem*). Cette

⁶⁰ En l'occurrence, je retrouve cette personne programmée moins d'un an plus tard dans un festival pour artistes émergent·es et sans avoir recommencé d'autre formation.

volonté de distinction entre interprétation et création est notamment celle de la distinction à la danse classique, dans laquelle les danseuse·eurs 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" » (*Idem*). En proposant ainsi des filières avec une option « création », La Fabrik transmet des savoir-faire et 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 science⁶¹ » et de la « recherche », devenu indispensables à la revendication d'un processus de création ... mais dans laquelle les sciences sociales critiques sont rarement mobilisées⁶². Il existe tout de même un département de recherche à La Fabrik, tel un gage de la légitimité à « l'expérimentation » artistique et donc à l'avant-gardisme. Le terme même de la « recherche » est souvent utilisé par les étudiant·es dans leur discours sur l'école lorsque je parle avec elles·eux de leur motivation à choisir cette formation. Ce terme est très souvent légitimé par les chercheuse·eurs elles·eux-mêmes, permettant un ennoblissement symbolique du métier d'artistes 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 organisée avec les membres du jury :

« J'ai dit que c'était pas mon but de danser dans des grandes compagnies de danse, 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 » (Entretien Pierrot, octobre 2018)

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 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'auto-didaxie 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

⁶¹ Une image qui est mobilisée dans beaucoup de spectacles - j'y reviendrai dans le chapitre 8 sur la production des pièces.

⁶² Mon directeur de thèse a été sollicité pour donner des cours de sociologie, mais la perspective réflexive proposée lors de ces cours a suscité une forte résistance de la part de plusieurs élèves dans deux volées de suite. J'ai repris son cours deux années de suite.

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 comme qui tu es* » (Pierrot, entretien 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 danseuse·eurs. 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 Fabrik à présent comédienne et metteuse en scène de la quarantaine, 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 biographique⁶³. 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... La façon dont les étudiant·es de La Fabrik se distinguent des autres écoles à travers ce choix de sujet thématique, mais aussi dans un jeu jugé « contemporain », est illustrée dans les séquences ethnographiques suivantes :

Je sors du spectacle d'une amie comédienne et nous prenons le bus avec un de ses collègues. Aucun·e des deux n'a fait La Fabrik mais nous évoquons cette école. Lui parle d'un étudiant qu'il connaît là-bas et raconte : « *Apparemment, le jury a un peu défoncé son projet de sortie. C'est dommage parce que, pour une fois, c'était pas quelqu'un qui parlait de la mort de son chien ou de sa grand-mère...* ». (Notes d'observation, mai 2019)

À la fin d'un spectacle dont la distribution comprenait une comédienne sortie de La Fabrik et une sortie d'une autre école), j'entends un jeune homme (visiblement comédien aussi) commenter leurs jeux : « *On voit que (prénom de la première comédienne) a fait La Fabrik... Je préfère le jeu de (prénom de la deuxième comédienne), plus modéré et modeste* ». (Notes d'observation, août 2019)

Je vais boire un verre avec Nadine et une comédienne à la sortie d'un spectacle de deux comédiennes sorties d'une autre école que La Fabrik. Nadine nous dit qu'elle a été invitée par les deux comédiennes qui cherche à être programmées chez elle, mais elle n'a pas été emballée

⁶³ Cet intérêt pour les trajectoires personnelles n'est pas exclusif à La Fabrik, il existe aussi dans les autres écoles.

par leur pièce : « *ça me fait bizarre de pas voir un “jeu Fabrik”, je suis trop habituée... “* »
(Notes d’observation, septembre 2021)

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). A ce propos, Émilie a été mobilisée comme membre du jury pour les auditions d’entrée en théâtre à La Fabrik. Elle me rapporte une discussion avec le directeur de l’école, qui lui-même fait partie également du jury pour les auditions de danse : « *Il m’a dit “même toi tu pourrais le faire” (faire partie du jury pour la danse), les gens qui ont une présence, ça se voit, c’est égal si c’est de la danse ou du théâtre...* ». Ce discours rejoint les conclusions de Katz sur la façon dont est considéré le « talent » dans les formations artistiques : un savoir-être qui « prime sur l’autorité des savoirs disciplinaires⁶⁴ » (*Ibid* : 67). Ici, le directeur estime que c’est la « présence » (une compétence essentialisée liée au talent, une « *hexis corporelle*⁶⁵ (comme) manière d’habiter le corps » (Mauger, 2006 : 241) ou non des élèves qui prime 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* »). Concernant les sujets abordés sur scène, la première séquence rejoint ce qui a été montré précédemment sur les thématiques touchant des aspects très personnels des comédien·nes ou danseuse·eurs. On voit la critique de ces choix de la part d’un comédien formé ailleurs : une certaine méfiance est parfois de mise de la part de personnes s’étant formée dans une autre école locale. Un rejet des arts très avant-gardistes tels que pratiqués par les élèves de La Fabrik est aussi le reflet de la concurrence pour l’accès aux subventions (Delacrétaç, 2020 : 23). Les enquêté·es évoquent les moments d’une « rencontre-décliv » avec ces arts particulièrement avant-gardistes. Ces rencontres ont lieu parfois en dehors de l’école – tout comme ont été évoqués en 1.1 les rencontres-décliv avec les arts et 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 a juste un néon qui clignote ! (rires)*

⁶⁴ Plus exactement, « le “savoir-être” de l’élève prime sur l’autorité des savoirs disciplinaires, l’idéologie du don et le mythe de l’autodidaxie délégitiment la possibilité d’une qualification scolaire du “talent” » (Katz, 2007 : 67).

⁶⁵ 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).

». Ou encore Jean qui part en Belgique et assiste à « *l'explosion de la scène contemporaine flamande, 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 la pluridisciplinarité (comme la danse-théâtre), considérés à leur époque comme avant-gardiste, 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 – tel qu'évoqué en 1.1 a). Cette construction du goût en tant que « propension et aptitude à s'approprier une classe déterminée d'objets (...) et de pratiques » (Bourdieu & de St Martin, 1976 : 4) est fortement influencée par le passage de l'école, étape d'entrée dans l'entre-soi et 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 mise⁶⁶ : « *Si on avait fait ça en première année, j'aurais dit "mais attendez c'est quoi ce truc, c'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 savoir 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 elles·eux 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

⁶⁶ Et se rapporte donc au cliché, dans le sens commun, de la non-danse comme la danse contemporaine conceptuelle et ennuyeuse voire sans intérêt.

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'elles·ils fassent preuve d'une certaine créativité⁶⁷ 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 une danseuse·eur. 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 labélisé·es 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 Fabrik.

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) co-existent 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 & de St Martin, 1975) entre membres de l'école – qu'il s'agisse des étudiant·es entre elles·eux mais aussi avec les membres

⁶⁷ Une créativité liée à l'attente d'effectuer de la recherche et de l'expérimentation – comme nous l'avons vu plus haut – mais aussi comme une activité « conduite sous la règle de l'originalité, sans être pour autant dépourvue de convention » (Menger, 2012 : 20).

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 Fabrik apporte le plus, c'est quand même vulgairement le carnet d'adresse... (...) 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 Fabrik »

Trois ou quatre ans après sa sortie d'école, Paul vit les conséquences positives de ces rencontres qui ont eu lieu pendant sa formation⁶⁸. 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 contractuels, 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*, chorégraphe de 50 ans, bien installée dans le champ. Antoinette grandit en Suisse, fille d'un directeur commercial et d'une mère au foyer, passe par une grande école néo-classique européenne dans les années 1990 avant de danser pour plusieurs compagnies puis de former la sienne. Durant l'atelier qu'elle donne à La Fabrik, 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

⁶⁸ Toutefois, les contrats d'embauche des intervenant·es stipulent qu'il est interdit de faire des propositions professionnelles aux étudiant·es en cours de formation.

(Armand* et Thibaut*, deux personnes dont je parlerai plus tard) pour sa prochaine création. Aucune audition n'a été organisée et Antoinette explique : « *J'ai pris trois personnes sortant de La Fabrik 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 c'était pas possible (rire)* ». Bien qu'Antoinette ne parle pas plus précisément des critères de sélection qui l'ont poussée à choisir 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 (danseuse·eurs, comédien·nes et metteuse·eurs en scène) où la figure des intermédiaires⁶⁹ 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 structurant considérés comme discriminants et oppressants. 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, auxquelles j'ai pu constater la présence d'une grande partie des (ancien·nes) élèves⁷⁰. La Fabrik 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 Fabrik 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 néo-libéral présent dans ces socialisations.

Les styles de vie prônés à La Fabrik 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 les vertus

⁶⁹ Sont ici considéré·es comme intermédiaires les enseignant·es et les membres du personnel encadrant les filières.

⁷⁰ Ces socialisations militantes font l'objet de la section 7.3 b).

thérapeutiques 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 (*Idem*). 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. Nous avons vu qu'Amandine est passée par deux formations de La Fabrik (un parcours unique dans l'histoire de l'école). Elle me fait part de la différence qu'elle observe et vit lors de son passage entre sa première et deuxième formation à La Fabrik, de la danse au théâtre :

« 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 prenais même pas la peine de me changer en arrivant : je sortais directement de chez moi en training » (Entretien informel Amandine, automne 2019)

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, 2014 : 272). Les vêtements usés, troués ou récupérés sont généralement 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, souvent délaissé par les classes de danseuses contemporaines. En

revanche, pour les comédien·nes et comme le montre Amandine dans son discours, une attention particulière est accordée à l'apparence physique « soignée » dans la présentation de soi. Dans les deux cas, l'enjeu reste toujours celui de correspondre à des féminités et masculinités désirables socialement et professionnellement. Anna, comédienne sortie de La Fabrik, 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 ! » (Entretien Anna)

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, 1976 : 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).

Les coupes de cheveux : un enjeu esthétique et symbolique

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

« Y a une sorte de chose assez curieuse à La Fabrik, une sorte de corpus qui est le même ! Les mêmes jeunes filles, le même type de jeunes filles, le même type de jeunes garçons... (...) T'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, t'as pas des grandes distinctions ! Mais tu as toujours 4 ou 5 danseurs qui sont différents ! » (Entretien Dominique)

Je discute avec une des membres de l'équipe pédagogique de La Fabrik, qui m'explique que les danseuse·eurs 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 décolorés 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 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 courts 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 » (*Idem*). 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 grâce à ces coupes de cheveux similaires. Le fait de se couper les cheveux courts anticipe aussi parfois une expression d'orientation sexuelle et affective non-hétérosexuelle, et/ou une transition de genre masculine ou non-binaire – nous verrons que c'est le cas d'Armand et Thibault. Se couper les cheveux courts 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). Ayant rencontré Martha il y a plusieurs années (en 2018), j'ai pu observer comment son évolution capillaire (et de présentation de soi en général) est liée à sa socialisation militante (voir section 7.3 b)) :

De passage à l'école, je m'apprête à partir quand je croise Martha qui revient du supermarché. Elle est toute enthousiaste car elle a acheté une teinture bleue pour cheveux, qu'elle aimerait essayer (elle a encore sa coupe au carré et ses cheveux noirs naturels) et me propose de rester avec elle pour cela. Je me rappelle alors qu'un an auparavant, certain·es camarades de sa classe étaient plusieurs à avoir décoloré leurs cheveux. On s'installe dans la douche et nous teignons tour à tour les pointes. Le lendemain on s'envoie des photos du résultat. Quelques temps plus tard, elle réitère l'opération mais en les décolorant avant, ce qui permet à la teinture de durer plus longtemps. (Notes d'observation, février 2020)

Dans une marche de la Pride⁷¹, je croise plusieurs élèves de La Fabrik, dont Martha. Celle-ci porte un drapeau arc-en-ciel noué autour de sa tête et me fait un câlin en guise de salutation. Elle me demande : « *Tu veux être choquée ?* » et enlève le foulard de sa tête, révélant ses cheveux coupés très courts, presque rasés. Elle rit et dit être très heureuse avec cette coupe, que lui a fait une autre élève de l'école. Quelques mois plus tard, elle se fait faire son premier tatouage par Armand, puis change régulièrement de coupe et couleur de cheveux.
(Notes d'observation, juillet 2020)

Pour Martha, le fait de me montrer sa nouvelle coupe (passablement subversive par rapport à l'ordre traditionnelle d'une féminité incarnée par des cheveux longs) dans un espace militant n'est pas anodin. Cela révèle le système qui comprend les cultures corporelles ainsi que les socialisations militantes. Ces dernières apparaissent alors comme un élément quasi-indispensable au style de vie artiste – analysé au chapitre 7.

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 queer, 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 par corps comportent une dimension systémique dans les intérêts et les valeurs de plus en plus convergentes. Le fait d'arborer des tatouages est effectivement un autre signe distinctif, assez récent, de la socialisation à une certaine hexis corporelle quotidienne lors de la formation artistique. La popularisation et la féminisation du tatouage est importante depuis 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 Fabrik n'échappe pas à cette règle sociale et trouve un tatoueur en la personne d'Armand. Celui-ci tatoue de plus en plus de monde durant ses années à l'école – dont moi-même – accueillant ses client·es et ami·es à son domicile. C'est pour la plupart des personnes leur premier tatouage, les faisant ainsi passer du groupe des personnes non-tatouées aux personnes tatouées, grâce à Armand qui, pourrait-on dire, joue le rôle d'entrepreneur de mode.

Armand est une personne trans (ses pronoms d'usage sont « they/them » et « il/iel »). Au début de l'année 2022, il décide de changer son prénom. Ce n'est pas le premier à le faire : dans la filière en danse, les questions de transidentités ou non-binarité de genre (qui passent par l'usage

⁷¹ Depuis quelques années, le terme « *Pride* » (fierté, en anglais) a remplacé celui de « *Gay pride* » (fierté homosexuelle) pour désigner les marches de fierté organisées par les communautés LGBTIQ+ et se montrer plus inclusives. Exemple avec la Geneva Pride : <https://www.genevapride.ch>, consulté la dernière fois le 18.1.23.

de pronom et/ou prénoms différents que ceux de naissance, mais aussi par des changements vestimentaires et/ou capillaires) sont alors le cas d'au moins sept personnes, soit un 10% des volées en cours et diplômées. La filière en théâtre est moins concernée avec deux ou trois personnes, et quelques-unes dans la formation de techniscéniste – dont le compagnon d'Armand qu'il rencontre durant leur formation. Les implications et affinités avec les réseaux queer concernant ces questions se retrouvent aussi comme des sujets abordés sur scène dans le milieu professionnel⁷².

Un style alimentaire normatif ?

En plus du style vestimentaire, le style alimentaire est un autre savoir-être transmis à La Fabrik 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 vient pas de Suisse et souffre 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. Pierrot m'explique son point de vue et ses pratiques : « *Ah mais récupérer les invendus, c'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'arts 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 » (*Idem*).

⁷² Ceci sera traité dans le chapitre 8, sur les conditions de production des spectacles.



Figure 6 : Capture d'écran de la story Instagram d'unex anciennex élève de l'école (novembre 2021).
Texte : « Automne soupe »

La figure ci-dessus témoigne de la 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) qui permet à certaines personnes de revendiquer le fait de s'en distancier. Amandine, par exemple, me dit ne « *pas aimer cuisiner* » et préfère fournir le minimum d'efforts pour se nourrir, se disant souvent trop fatiguée par le travail demandé à l'école (autant le travail physique de sa formation en danse que le travail mental de sa formation en théâtre). Lors de son projet personnel de fin d'étude, elle met en scène le récit de ses troubles alimentaires pendant une période précédente de son parcours. 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 » (*Idem*) sur lequel 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 auto-contrôle corporel⁷³ chez les élèves. Bien que la danse contemporaine avant-gardiste se distingue de l'esthétique très standardisée des corps des danseuse·eurs classiques, les troubles alimentaires y sont présents et considérés comme explicables et parfois normaux. En effet, « la volonté de maigrir (...) et sa dérive anorexique constitue 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.

Le caring about et caring for pour prendre soin

Deux notions seront mobilisées ici pour rendre compte de la façon dont les soins sont envisagés comme styles de vie dans les discours et pratiques des membres de l'école : le *caring about* et le *caring for* (Skeggs 2015 ; Cartier 2012 ; Darmon 2010). Le *caring about* opère comme un habitus de genre en tant que rite d'interactions (Goffman & Kihm, 1974) dans un champ relativement féminisé⁷⁴. 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 enquêtées. En effet, une certaine proportion d'élèves envisage la possibilité d'une reconversion professionnelle dans le milieu professionnel des soins et de la santé alternative – comme l'ostéopathie ou la nutrition⁷⁵. 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 danseuse·eurs et de cette fraction de classe qui considère de façon particulière la notion de care. Les mouvements militants, liés notamment

⁷³ Cet auto-contrôle corporel est celui que vivent les enquêtées de Moreno Pestaña (2006 : 76) souffrant de troubles alimentaires et étant issus des classes populaires en Andalousie.

⁷⁴ Comme le relève Sorignet, « la culture de “l'intériorité“ 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, 2004 : 38).

⁷⁵ Les parcours de reconversion et transition des danseuse·eurs 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/temoignages>). 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).

à la grève féministe du 14 juin (voir chapitres 7 et 8), ont participé à la vision du care comme un travail invisible et gratuit réalisé en grande majorité par les femmes. Il comprend toutes les tâches liées à la prise de soin des autres. Le caring about, n'est donc pas le même que le care for oneself. Ce dernier s'apparente à une logique de développement personnel, abordée plus haut en lien avec la recherche d'une singularité artistique et sociale. Celle-ci est surtout issue du romantisme du 19^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 initient 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. Elles·ils 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 danseuse·eurs et vectrice important de l'adhésion au discours vocationnel. Lors de cette pré-insertion 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·eurs est loin d'être aussi structuré. Nous allons voir comment la vocation culturelle émerge et se maintient dans des parcours aussi peu structurés.

b) Devenir intermédiaires culture·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 de cette étude en témoignent : les écoles d'arts de la scène de Suisse romande forment les futur·es professionnel·les, employeuse·eurs et employé·es, de cet espace professionnel. Pour ces futur·es professionnel·les, quel que soit leur position dans le champ et sur le chemin de la consécration recherchée, elles·ils ont passé 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·eurs : aucun titre scolaire n'est officiellement requis pour accéder au poste de direction d'un lieu ou festival. Une autre différence majeure réside dans la dimension de la mobilité : alors que la venue en Suisse des artistes étrangers⁷⁶ s'effectue au moment de la formation⁷⁷, beaucoup de programmateur·eurs se forment en France (leur pays d'origine) avant de trouver du travail en Suisse romande. Nous allons donc 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·eurs.

Il faut tout d'abord mentionner quelques éléments sur les formations générales de ces enquêté·es. Sur la dizaine de programmateur·eurs 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 programmeurs, Dominique et Baptiste*, ont une formation d'animateur socio-culturel, tandis que Steve a travaillé comme technicien avant de suivre une formation pluridisciplinaire pour « intermédiaires techniques » (Battentier, 2021 : 20). Nous avons ici à faire à des parcours plus divers que ceux des artistes enquêté·es – qui viennent en grande partie de La Fabrik ou de quelques autres écoles romandes. Toutefois, ces programmateur·eurs présentent aussi plusieurs similarités selon le genre, la classe ou la génération. Par exemple, les trois diplômées universitaires sont des femmes, et les animateurs

⁷⁶ Je pense ici surtout aux comédien·nes français·es qui représentent une part importante de ce groupe professionnel, déjà lors de la formation à La Fabrik.

⁷⁷ Pour ces personnes, cette « première expérience fondatrice de la mobilité » (Debonneville, 2022 : 477) participe à forger un rapport à l'autonomie.

socio-culturels ou techniciens ne sont que des hommes. Les deux animateurs socio-culturels sont de la même génération (naissance dans les années 60). 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 pour les pionnière·ers et bâtisseuse·eurs

La catégorisation des trajectoires des programmatrice·eurs 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·le·s intégré·e·s ». Marylène, Liliane et Dominique sont des programmatrice·eurs dont le parcours correspond de façon frappante aux caractéristiques de la catégorie des pionnière·ers⁷⁸. Chez ces personnes, on retrouve premièrement la dimension de « l'amour de l'art » (Dutheil-Pessin & 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, ces deux personnes 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 trouvaient pas leur place dans les institutions existantes de l'époque (...) on faisait des disco sauvages, on était très liés aux squats, on développait vraiment un théâtre et de la performance de façon alternative, sans argent. » (Entretien Liliane)

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

⁷⁸ Bien que temporellement plus proches de la catégorie « bâtisseuses et bâtisseurs », ayant vécu leur adolescence dans les années 1970-1980'.

territoire, en l'absence de mobilité géographique⁷⁹. Il faut relever que Dominique, Liliane et Marylène déploient leurs projets et parcours dans une même zone urbaine en Romandie. L'entre-soi restreint de cet espace ressort déjà à ces moments de leur parcours, étant donné que Marylène (et Stéphanie) entreront dans les postes d'intermédiaires culturelles grâce à Dominique (âgé de quelques années de plus) qui leur ouvre les portes du Lieu* (un théâtre programmant en majorité de la danse), qu'il dirige. Un dernier point à relever dans les similarités entre les pionnière·ers de Dutheil-Pessin et Ribac et mes enquêté·es concernent les pratiques de l'enseignement et le journalisme (*Ibid* : 22) qui sont les deux éléments prégnants du parcours de Marylène. Elle a en effet entrepris une formation d'enseignante après ses études en lettres, études durant lesquelles elle écrit pour quelques journaux locaux sur des spectacles auxquels elle assiste. Le journalisme est donc pour elle « un moyen d'accès au monde du spectacle » (*Idem*), ou en tout cas une possibilité de poursuivre sa carrière de spectatrice. Puis, à peine débutée 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 à l'âge de 49 ans. Le parcours de Stéphanie se distingue par sa formation artistique comme danseuse, partie à Paris 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 pionnière·ers en « fournissant les lieux des premières expériences de terrain, et souvent de programmation » (*Ibid* : 24). Le parcours de Stéphanie est donc plutôt celui des bâtisseuse·eurs, 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.

⁷⁹ « Cette volonté de devenir messenger de forme artistiques particulières sera déclinée *dans les territoires où ils vivent* : c'est à cet endroit que les pionniers et pionnières vont imaginer et bâtir de nouveaux dispositifs – festivals, équipements, événements – dédiés à leurs passions. (...) cette légitimité ancrée dans un territoire spécifique se retrouve très fortement dans les parcours des membres de cette génération qui, souvent, achèveront leur carrière à l'endroit où ils l'ont commencée : une absence de mobilité qui semble plutôt choisie que subie » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 23).

Steve et Germaine : le stage comme passage obligé

N'ayant pas encore atteint la quarantaine, Steve et Germaine appartiennent assez clairement à la catégorie des « professionnel·les intégrés·es », c'est-à-dire une « génération de stagiaires » qui vit les conséquences de la « normalisation⁸⁰ 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 & 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, administration ou 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 assistantat à la mise en scène et finalement metteur en scène lui-même. 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 même des programmeurs, sont opposés aux artistes et spectacles de notoriété nationale ou internationale » (*Idem*). Cette différenciation se retrouve très bien dans les profils de Germaine et 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 formant un profil extrêmement désirable pour les décideur·euses du poste. On peut aussi lire les parcours de Steve et Germaine au regard de leurs dispositions légèrement différenciées : elle et il grandissent dans des zones périphériques avec des parents indépendant·es (médecins pour Germaine et ingénieur⁸¹ pour Steve) mais Germaine estime que

⁸⁰ C'est-à-dire une « perte d'exceptionnalité » (Rota, 2022 : 25).

⁸¹ La mère de Steve travaille comme secrétaire dans l'entreprise de son époux.

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 essentialisées pour un homme, 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 (Sciences Politiques) puis un milieu professionnel (la diplomatie culturelle) 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 suffisant⁸². Liliane aussi s'inscrit dans une « démultiplication de l'activité » (Bureau, Perrenoud & Shapiro, 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 pauvre* » selon elle. Au contraire de Liliane et Steve, Germaine n'a jamais exercé comme artiste mais

⁸² 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 : « un état de relative apesanteur économique, du fait, d'une part, de l'assistance économique prolongée de la famille d'origine qui prend en charge, en totalité ou en partie, étudiants et jeunes chômeurs et qui reste longtemps un repli possible (...), du fait, d'autre part, de l'économie assistée dont bénéficient étudiants et jeunes travailleurs, à cause, enfin, de l'absence – provisoire – de la pression économique qu'exerce l'installation d'une nouvelle unité familiale stable (*i.e.* avec enfant[s]) » (Mauger, 1995 : 18).

uniquement comme intermédiaire culturelle : ceci lui a évité de multiplier les activités professionnelles non-principales pour subvenir à ses besoins financiers.

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 programmatrice·eurs.

Valider sa légitimité grâce aux formations continues

Bien que placée·es à la direction de théâtres à un âge relativement jeune, Germaine et Steve n'ont pas effectué, comme 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 programmatrice·eurs français·es qui se forment en France mais se retrouvent face à un marché du travail saturé⁸³. Elles·ils arrivent en Suisse avec un capital scolaire plus légitime que certain·es programmatrice·eurs suisses, qui doivent ainsi revendiquer d'autres ressources pour légitimer leur position : par exemple les compétences relationnelles et organisationnelles⁸⁴. 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 (Certificate of Advanced Studies), 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 elles·ils 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 employeuse·eurs – bien que certains cours soient mis en place dans ce sens en tout cas à La Fabrik. Ces éléments sont davantage présents dans les curriculums formels des formations continues que suivent les programmatrice·eurs. Tout comme l'exprimait Paul concernant les ressources sociales qu'offre

⁸³ En effet, un tiers de mes enquêté·es viennent de France, alors que les autres sont suisses.

⁸⁴ Je reviendrai sur ces compétences et leurs revendications dans la partie consacrée au travail de programmation au chapitre 4.

l'école d'art grâce au contact direct entre des potentiel·les futur·es employeuses·eurs (metteuses·eurs 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 programmatrice·eurs « comme ressource(s) et moyen d'insertion dans le domaine de sa programmation » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 36). D'autres personnes m'ont régulièrement confirmé la prévalence de la construction des ressources sociales comme bénéfiques 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 réalise⁸⁵. 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 » (*Idem*). 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 étant à leur contact. Ceci montre un fois de plus les conditions très peu institutionnalisées dans lesquelles se font les parcours de programmatrice·eurs et leur accès aux postes de direction. Si les multiples rencontres jouent un rôle important, voire fondamental, pour le parcours et le placement des programmatrice·eurs, 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* (ancien directeur du Punch*, théâtre que Steve dirige à présent) 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 & 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

⁸⁵ Ainsi que plusieurs autres processus qui seront abordés au chapitre 8, tels que les jugements de goûts des spectacles.

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 ayant passé par la mise en scène et 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... » (Entretien Stéphanie, novembre 2020)

« 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, trainasser 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 t'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 voulais pas venir au Lieu pour s'occuper de la comm', le journal, élargir un peu cette toute petite équipe ! » (Entretien Marylène, avril 2020)

Alors que Stéphanie possède un sens du placement 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, 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 indispensable⁸⁶ 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 familial⁸⁷. 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.

⁸⁶ Cette notion de (in)dispensabilité sera explorée plus avant dans la partie sur les conditions du travail de création, dans les relations entre interprètes et meneur·euses de projets.

⁸⁷ Comme mentionné plus haut, sa socialisation familiale est plutôt traditionnelle en termes de rôles de genre par exemple.

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. Pour le repas de midi nous mangeons donc ensemble sur le balcon, elle me questionne sur mon parcours et surtout quels sont mes plans pour la suite. Je lui 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 pas prendre ces propositions qui étaient vraiment que de la comm, et d'attendre que quelque chose de mieux se présente. Au début, faut accepter les trucs moyens, mais après faut être exigeante jusqu'à trouver ce qui te fait vraiment envie et oser refuser les autres avant* » (Notes d'observation ASUS, mai 2021)

Insérée dans un grand festival de théâtre en France, chargée de communication, l'ancien directeur de Nadine (César, dont nous avons parlé en introduction) la prend sous son aile et lui fait grimper les échelons professionnels. Alors 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 :

« *Y a quelques temps, j'ai reçu un message de lui qui me disait juste : "Va voir tel spectacle, intéressant". Je lui ai répondu que je bossais plus pour lui... et il fallait qu'il s'en rappelle !* » (Notes d'observation ASUS, septembre 2021)

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 demande 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 émergentes⁸⁸. Il me semble important de mentionner les relations des programmatrice·eurs entre elles·eux 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).

⁸⁸ Les relations entre artistes et programmatrice·eurs sont au cœur du chapitre 6.

La catégorisation des différentes générations (pionnière·ers, bâtisseuse·eurs 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 programmatrice·eurs. Elle a permis d'explorer les socialisations secondaires des programmatrice·eurs lors de leur intégration professionnelle et la façon dont elles·ils 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, Liliane ou 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 percé 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 formels⁸⁹. De plus, ces formations se centrent sur des tâches et compétences gestionnaires. On peut donc observer une « tendance à la managérialisation 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)⁹⁰. Celles-ci font partie des stratégies professionnelles que les programmatrice·eurs mettent parfois en place dans le contexte d'une course à l'innovation et à la reconnaissance par les pair·es. La légitimité est un élément indispensable à détenir et renouveler pour atteindre cette reconnaissance. Cette recherche de légitimité professionnelle est aussi un élément qui structure le chemin vers la consécration à partir de l'insertion sur le marché du travail. C'est pourquoi le chapitre suivant s'intéresse aux parcours des artistes et à leur socialisation professionnelle à partir de cette étape.

⁸⁹ Pour faire un lien avec d'autres métiers de l'intermédiation, la médiatrice culturelle d'un musée, la quarantaine, m'explique par exemple, lorsque je l'interroge sur son parcours, « à mon époque, y avait pas besoin de faire tous ces diplômes... ». Nous sommes justement dans un projet où une danseuse de 32 ans vient de terminer le CAS en médiation culturelle et elle fait écho à cette formation et ce type de parcours.

⁹⁰ Ces pratiques et savoirs de management seront abordées dans la section 4.2 a) sur les conditions et modalités de travail des programmatrice·eurs.

Chapitre 2. Des artistes en quête de légitimité

« On jouit d'une espèce de moment un peu chouette où le travail est un peu reconnu »
(Jean, metteur en scène depuis 10 ans)

Avec plus d'une dizaine de pièces en tournée sur la seule saison 2021-2022 et programmées dans des lieux au degré de prestige important dans le champ romand⁹¹, français et belge, la compagnie de Jean possède une « reconnaissance » indéniable. Pourtant, Jean lui-même la qualifie modestement. Cela signifie-t-il que c'est un metteur en scène à la compagnie « consacrée » ?

Le parcours de Jean s'inscrit dans un réseau international tout en conservant un caractère local très fort : c'est le cas de figure général des artistes enquêtés de ce manuscrit.

Je me pencherai donc sur les parcours des artistes directrice·eurs de compagnie et la façon dont elles·ils franchissent 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 du collectif Trade

a) Quitter le cocon de l'école

Alors que la section 1.2 a) portait son attention sur les modes de socialisation institutionnelles pré-professionnelles des formations artistiques sur l'arc lémanique – en particulier La Fabrik – je m'intéresse ici à la suite du parcours de ces étudiant·es sorti·es de leur école. Ceci 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 a), 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 Fabrik. Katz relève le degré insuffisant de professionnalisation de ceux-ci (Katz, 2007 : 71), ce qui expliquerait l'enchaînement avec La Fabrik. Le diplôme que La Fabrik délivre représente un capital scolaire bien plus légitime que celui des conservatoires français et permet de franchir la frontière entre amateur·eurs et

⁹¹ Notamment grâce à la programmation de ses spectacles au Sens*, comme nous le verrons plus loin.

professionnel·les grâce à sa mise en réseau dans le champ local, national et (relativement) international. Le diplôme de la Fabrik 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 actrice·eurs de cet espace jouent un rôle prépondérant dans la détention ou l'acquisition des droits d'entrée, ainsi que le degré d'ancienneté⁹². 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 à la fois sur le marché matrimonial (Mauger, 1995). Le métier de danseuse·eur 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'« apesanteur » 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 démontré par de précédentes recherches (Sinigaglia-Amadio & Sinigaglia 2015 ; Coulangeon 2004). C'est pourquoi les éléments de la sphère personnelle (statut matrimonial ou conjugal-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 & 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 normes – souvent très implicites – du milieu professionnel.

Afin d'analyser cet ajustement, je vais commencer par me pencher sur les cas de Pierrot⁹³, Armand, Thibault et Arya*, qui forment le collectif Trade*. Trade est un collectif créé pendant leur formation, dans le cadre de projets de groupe réalisés ensemble. Le collectif passe de l'étape de l'insertion à celle d'émergence entre l'été 2020 et le printemps 2022, lorsque les ressources se multiplient – subsides, prix et programmation dans des endroits au fort crédit

⁹² Bien que renseignant le nombre d'années depuis lequel les compagnies sont en activité, le degré d'ancienneté ne compte pas comme un signe de légitimité au même titre que ceux du Tableau précédent. C'est parfois un critère de sélection officielle pour la candidature à des soutiens financiers, mais pas au point de fonctionner comme un signe de légitimité. Nous verrons par la suite que certaines compagnies franchissent rapidement les étapes alors que d'autres restent bloquées plusieurs années à certains stades.

⁹³ Le cas de Pierrot a été évoqué plus tôt pour aborder notamment dans quelle mesure une entrée en école de danse se situait dans son espace des possibles (section 1.1 b)).

symbolique. Je vais retracer ces différentes étapes et l'obtention de ces ressources grâce aux données récoltées en entretiens et observations avec les membres du collectif – ou des récits d'autres personnes du champ à son sujet. Tout d'abord, certains éléments auxquels ont été socialisé·es ces ancien·es étudiant·es durant leur formation perdurent après leur sortie d'école, en s'accroissant ou en présentant des variantes de ceux-ci. Premièrement, on retrouve l'importance des affinités électives illustrées notamment par les récurrentes mises en colocation entre Armand et Arya puis Armand et Thibault. Elles sont aussi visibles dans le récit d'Armand qui me raconte par exemple, en décembre 2020 lorsque la compagne de Pierrot attend un enfant, qu'il pourra compter sur elles·eux pour en assurer la garde et les soins – ce qui ne se réalisera pas vraiment à cause de leurs incompatibilités d'horaires et 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 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, transmise 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 du collectif, 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·ceux qui n'en font pas partie.

b) Du désintéressement au placement

Résister à la logique entrepreneuriale

Explorons à présent plus en détail les éléments du début de carrière de ce collectif. 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 sa projection dans le travail de réseautage – à ce moment-là 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 ça me dégoûte, je me vois pas du tout faire ça, de me vendre, de te charmer parce que tu es telle ou telle, parce que tu connais lui et tu as le réseau là (...) peut-être ça

vient un jour et peut-être je fais sans y penser. Pour le moment j'essaie de pas avoir la nécessité de faire ça » (Entretien Pierrot)

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 sujet 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, au printemps 2019, les quatre danseuse·eurs 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 de mars 2019 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'entre-acte, je rejoins un groupe de filles avec qui j'ai pas mal d'affinités⁹⁴ : Arya, Armand, Thibault. Elles sont les trois en cercle au milieu du foyer, semblent fatiguées, baillent, disent ne pas être très réveillées. (...) on se dit ne pas comprendre pourquoi il a été annoncé 25 minutes d'entre-acte. (...) 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 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. Armand et Thibault approuvent. (Notes d'observation, mars 2019)

L'imitation dénigrante d'Arya est le signe de l'intérêt à un désintéressement économique et symbolique (Bourdieu, 1980 : 35⁹⁵), 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)⁹⁶. Le désintéressement est un principe qui considère qu'une activité artistique doit exister pour elle-même, sans rechercher de bénéfice économique. Cet

⁹⁴ Bien que cet extrait concerne des personnes trans masculines (Armand et Thibault), celles-ci se présentaient sous une identité genrée féminine au moment de l'observation. Il me semble que la dimension genrée de nos identités respectives (me présentant moi-même avec les termes indigènes « femme cisgenre ») est un élément important de l'affinité entretenues avec ces personnes et mentionnée dans mes notes. Je préfère donc ne pas modifier mes notes, datant de quelques années, quant aux pronoms et identités utilisés pour Armand et Thibault. Je décide en revanche de ne pas leur attribuer de prénoms d'emprunt féminin et de garder leur prénom d'emprunt masculin, afin de ne pas faire ressortir leur *dead name* (Sinclair-Palm & Chokly, 2022).

⁹⁵ 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).

⁹⁶ Cette dimension relationnelle sera développée et analysée au chapitre 6.

intérêt au désintéressement est partagé par les membres du collectif, 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, elles·ils peuvent se permettre de se différencier de leur projet artistique et ne de pas encore miser sur ceux-ci pour être (re)connu·es par les acteur·ices stratégiques du champ, mais plutôt sur leur personnalité et leur singularité. Le collectif 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'école⁹⁷, franchir les premières étapes vers la consécration et se positionner de façon stratégique dans le champ professionnel.

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 le collectif réalise l'importance de monter leur projet rapidement à la sortie de l'école, voire de l'anticiper. Un tournant opère donc juste avant la fin de la formation des membres du collectif, qui se renseignent alors auprès d'un membre administratif de l'école pour les démarches à suivre quant à la création d'une compagnie. En pleine pandémie, lors de l'été 2020, le collectif crée donc officiellement une association, afin de pouvoir demander des subventions – une démarche habituelle dans la création de compagnies. Ils·elles me demandent d'être membre de leur comité – ce que j'accepte – car je remplis les critères suivants (définis par les membres du collectif) : je suis considérée comme une amie sans faire partie de leur famille, ai de l'intérêt et une connaissance du monde de la danse contemporaine sans en vivre financièrement, et enfin, je suis suisse. C'est Pierrot qui m'énonce ces éléments lors de sa demande par message, ce qui révèle la stratégie du travail d'information et de réflexion des membres du collectif dès leur insertion dans le système professionnel des arts de la scène. À ce moment, l'intérêt au désintéressement a disparu : les membres 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 coché grâce aux premières représentations du collectif dans deux festivals consacrés aux compagnies émergentes régionales. Le premier a

⁹⁷ Même s'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.

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 (romande, mais non-lémanique) d'Arya, restée en contact avec le réseau artistique là-bas⁹⁸. 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 légitimé⁹⁹, comme dans le champ littéraire (Sapiro, 2016 : 11).

En plus de la ressource « programmation », le collectif 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. Le désintéressement a maintenant disparu :

Lors d'une soirée d'une présentation de projets à La Fabrik, Pierrot et moi discutons. Il me parle des avancées du collectif, 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 le collectif 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 du collectif. (Notes d'observation, janvier 2020)

Le lien avec cette compagnie confirmée illustre un des facteurs d'insertion du collectif, 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 du collectif. Quelques mois après cette séquence, en octobre 2021, il me propose de passer chez lui pour que je puisse, en tant que présidente de leur association, signer des papiers. Il m'explique qu'une de leur création 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 co-directrice·eurs, 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

⁹⁸ C'est le cas de toutes les personnes insérées dans un milieu professionnel ou semi-professionnel avant leur entrée à l'école, comme nous l'avons vu avec Martha.

⁹⁹ D'ailleurs, lors d'une réunion dans le cadre de mon stage, Liliane explique que c'est dans les festivals que les programmatrice·eurs vont « *prospector* ».

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 programmatrice·eurs¹⁰⁰. Ce discours fait partie de la ressource « programmation » dans sa dimension processuelle¹⁰¹. Lorsque je demande à Germaine quels sont les récents coups de cœur de sa propre programmation, elle répond :

« Typiquement 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 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 rencontrés¹⁰² » (Entretien Germaine, avril 2022)

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 programmatrice·eurs, dont les goûts sont une validation de la valeur artistique attribuée au travail présenté. Ces espaces dans lesquels s'expriment les avis des programmatrice·eurs sur les spectacles et les artistes sont assimilables à des « lieux neutres¹⁰³ », 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 & Boltanski, 1976 : 54). La séquence suivante a lieu lors d'un événement public de danse contemporaine, quelques mois après l'entretien avec Germaine. Elle rapporte le discours de la co-directrice du Plafond¹⁰⁴ (Delphine*) qui programme le collectif 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 le collectif Trade, ça fait deux ans qu'on était en contact avec mais on voulait voir si le collectif 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)

¹⁰⁰ Voir chapitre 4.

¹⁰¹ Voir chapitre 6.

¹⁰² 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 (voir chapitre 6).

¹⁰³ C'est-à-dire des « laboratoires idéologiques où s'élabore, par un travail de collectif, la philosophie sociale dominante » (Bourdieu et Boltanski, 1976 : 10).

¹⁰⁴ Un lieu principalement dédié à des résidences de recherche.

La programmation du collectif au Plafond est une nouvelle ressource importante dans leur parcours et le franchissement des étapes. Le fait d’avoir gardé contact avec Delphine, tout en continuant leur prospection fructueuse auprès d’autres institutions et programmatrice·eurs, est dans ce cas une stratégie qui leur a permis de s’insérer indéniablement dans cet espace professionnel. Delphine ne le mentionne pas ici, mais deux mois avant cette séquence, au printemps 2022, le collectif obtient la deuxième place dans la finale d’Artem*, prix national très reconnu pour les arts vivants contemporains. Cette victoire comporte une forte valeur symbolique¹⁰⁵ : 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 le collectif comme tel. Cependant, ce n’est pas uniquement son obtention qui leur permet l’ascension vers cette nouvelle étape suivant l’insertion. En effet, la valeur symbolique du prix Artem, reçu au printemps 2022, s’ajoute aux ressources précédentes (comme les résidences, les programmations de spectacles et les subventions) et permet l’existence des suivantes.

c) *Émergence et sortie de la jeunesse*

Le cheminement vers l’étape d’émergence a été traité grâce au traitement chronologique du parcours du collectif. Cette chronologie des événements, des séquences d’observation et des entretiens est essentielle pour aborder les différentes étapes du collectif, depuis leur création à l’école jusqu’au franchissement de l’étape d’émergence au printemps 2022.

Tableau 10. Parcours et franchissement des étapes du collectif Trade

Date	Spectacles/résidences OU Prix	Cadre	Lémanique	Subventions	Étape
<i>Automne 2020</i>	Spectacle A	Festival	Romand	NC (non-connu)	Insertion
<i>Septembre 2020</i>	Spectacle A	Festival	Oui (Marin)	NC	Insertion
<i>Septembre 2021</i>	Résidence et un showing pour spectacle B	Espace de résidence	Suisse	Oui	Insertion
<i>Novembre 2021</i>	Résidence et un showing pour spectacle B’	Programmation saison théâtre	Oui (La Cave)	Oui ?	Insertion
<i>Avril 2022</i>	Spectacle B	Programmation saison théâtre	Oui (La Cave)	Oui	Insertion
<i>Avril 2022</i>	Prix Artem	Prix	Oui	-	Émergence

¹⁰⁵ Ainsi que financière : Bourdieu (1998) considère que les prix sont des verdicts de consécration assortis d’avantages économiques.

<i>Juin 2022</i>	Spectacle B'	Festival	Romand (Le Froussard)	Oui	Émergence
<i>Septembre 2022 – juin 2023</i>	Résidence + showings (pour un spectacle C)	Espace de résidence	Oui (Plafond)	Non	Émergence
<i>Novembre 2022</i>	Spectacle B''	Vernissage nouveau lieu	Oui (Métronome)	Oui	Émergence
<i>Janvier 2023</i>	Présentation de projet de spectacle	Salons d'Artistes	Suisse	Oui	Émergence

Grâce au suivi ethnographique du déroulement de ce parcours et comme le résume le tableau ci-dessus, on peut en effet considérer que le collectif est récemment passé à l'étape d'« émergence », après celle de l'insertion.

La programmation de leur troisième pièce (« spectacle B' » dans le tableau) leur assure une visibilité importante, notamment médiatique car deux articles paraissent dans un journal au rayonnement romand, pendant le Froussard, mentionnant le collectif et leur pièce. Armand est même interrogé dans l'un des articles pour expliquer leur démarche artistique et le sujet de la pièce¹⁰⁶.

Labélisation par les institutions

Bien qu'elle n'apparaisse pas dans le tableau ci-dessus, nous avons déjà largement évoqué le fait que la formation est le premier signe d'inscription dans des réseaux des pair·es et potentiel·les employeuse·eurs. 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 :

*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)¹⁰⁷*

Les formations sont des sélections qui labélisent ensuite les agent·es comme compétent·e et le poids de la labélisation n'est pas le même en fonction des institutions. Se crée alors une voie royale constituée d'institutions qui disposent des labels les plus puissants. Cette voie royale

¹⁰⁶ Voir chapitre 8.

¹⁰⁷ Tirés du rapport sur l'analyse des compagnies vaudoises et lausannoises (Delacrétaz, 2020 : 16).

permet d'éviter que la pluriactivité ne devienne une menace potentielle sur l'accès aux étapes suivantes de la consécration¹⁰⁸. Plus précisément, l'insertion du collectif 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 le collectif 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 Cave* (le lieu que dirige Germaine), suivi de l'obtention de la deuxième place du prix Artem et enfin la programmation au Froussard permet au collectif 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. Quant à Artem, c'est un mécanisme qui permet une rétribution symbolique forte (c'est un prix national), ainsi que financière.

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. Elles·ils 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 Fabrik, socialise au premier élément (la construction de l'identité et de la personnalité singulière), il n'en est pas de même pour le deuxième (les logiques interactionnelles intéressées). Comme nous l'avons vu à travers les discours des membres du collectif, 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 mise à distance de l'économie de marché. Mais une fois 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 le collectif Trade,

¹⁰⁸ 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. Par exemple, Antoinette a « *toujours fait des petits boulots* », malgré le soutien financier de ses parents (voir section 7.1 a).

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 du collectif aient atteint la période de l'émergence et que celle-ci corresponde très souvent à l'inscription dans un moment de jeunesse¹⁰⁹, ce n'est pas le cas de toutes : les modalités des vécus diffèrent selon les ressources des actrice·eurs ainsi que du contexte. En effet, dans le cas de Pierrot l'arrivée d'un enfant marque une stabilisation de son couple (avec Laure*, une danseuse sortie de La Fabrik quelques années avant lui), mais aussi de son habitat (leur seule colocataire déménage avant la naissance du bébé, Pierrot et Laure se retrouvent ainsi dans une configuration « familiale » que Pierrot 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 que Laure travaillait depuis quelques années comme danseuse, elle est prise pour un poste fixe comme assistante à La Fabrik. Cette situation lui assure un revenu et un emploi, signe d'une stabilisation professionnelle et la possibilité 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 que Laure 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. Ceci ralentit également son cheminement vers la consécration en tant que chorégraphe et donc créatrice¹¹⁰. La jeunesse, tout comme sa sortie (relative) 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

¹⁰⁹ Selon la définition donnée plus haut et se référant aux travaux de Mauger (1995).

¹¹⁰ Elle est toutefois programmée au Théâtre Marin en été 2022, confirmant enfin sa place dans le champ comme chorégraphe émergente et surtout actrice dans le milieu (elle donne des cours de danse dans les studios de Marin).

dimensions non professionnelles de la vie, comme c'est le cas pour Laure 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 » (Buscatto, 2019) ou « ordinaires » (Perrenoud & Bois, 2017) dont font partie l'immense majorité de mes enquêtés·es. Ces séquences temporelles permettent d'identifier les étapes et pratiques nécessaires à la stabilisation sur le marché du travail, comme nous l'avons vu pour le collectif Trade. Ceci montre que, pour les actrice·eurs 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 de la trentaine 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 enquêtés·es (autant en danse qu'en théâtre), il semble que ce n'est qu'à la suite du cap des trente ans qu'il est possible de dépasser les étapes de l'insertion et l'émergence. Les étapes suivantes sont la confirmation et la consécration, que nous allons à présent analyser.

2.2 Confirmation et consécration

a) « Un moment un peu chouette »

Plusieurs institutions définissent l'état de confirmation d'une compagnie selon deux modalités relatives à un nombre d'années et un nombre de créations¹¹¹. 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 » (Delacretaz, 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 passé à l'étape de la confirmation. ASUS, en tant qu'organisme attribuant des subventions publiques, détient également des critères précis quant aux possibilités de demandes de soutien selon l'état du parcours des compagnies : « Sont

¹¹¹ L'étape d'émergence est aussi définie grâce à ces critères. L'émergence et la confirmation sont deux principales étapes institutionnalisées en Suisse romande aujourd'hui.

considérées comme confirmées par ASUS les compagnies qui ont réalisé au moins 5 spectacles et qui ont, en principe, au moins 7 ans d'activité à partir de la première création¹¹² ». Ces critères sont généralement décidés au sein de comités de ces associations ou commissions de soutien et peuvent être sujets à modification¹¹³.

Jean, un artiste consacré

Avec 17 ans d'activité de création, 22 pièces ces 13 dernières années (dont plus d'une dizaine qui sont en tournée durant la saison 2021-2022), le statut de compagnie consacrée, davantage que celle 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. Le tableau ci-dessous reprend de manière non-exhaustive quelques éléments du parcours de la compagnie de Jean. Ce sont des éléments qu'il m'a présentés en entretien comme importants pour expliquer sa trajectoire :

Tableau 11. Parcours et franchissement des étapes de Jean

Date	Évènement	Lieu	Programmatrice·eur	Étape
2005	Fondation cie			Insertion
Non connu	Program. festival	Froussard	NC	Insertion
NC	Program. lieu	Théâtre romand	NC	Insertion
NC	Program. festival	Les Villaines	Rémy	Émergence
NC	Program. lieu	Cyanure	Liliane	Émergence
NC	Program. lieu	Séraphin	Prédécesseur de Liliane	Émergence
NC	Program. festival	Journées théâtre contemporain suisse		Confirmation
NC	Subvention	Contrat confiance ville		Confirmation
NC	Subvention	Contrat confiance canton		Confirmation
NC	Prix	Plusse		Consécration
2016	Program. festival	Le Panel	Nadine	Consécration
2018	Lieu	Le Sens	César	Consécration

¹¹² Apparaît sur le site d'ASUS, mais du fait de l'anonymisation de l'organisme, le lien menant à la source de ce critère ne sera pas donné ici.

¹¹³ Camille, ma cheffe de stage à ASUS, proposait par exemple de modifier ces critères sous prétexte que les compagnies émergentes le restent « *trop longtemps à cause du nombre d'années exigé avant de pouvoir passer confirmées* » et que cela leur pèse et/ou les précarise. Comme on le voit dans ces deux descriptions, c'est principalement à cause des différences de caractéristiques selon les institutions que l'utilisation d'une définition unique est difficile.

2019	Prix	Sappas		Consécration
2022	Prix	(prix cantonal)		Consécration

Jean monte sa compagnie en 2005 et évoque le rôle des institutions comme moteur pour le lancement et 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 “t’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 et qui est très fort pour ça ! (...) à chaque fois, on a réussi à faire pas mal de spectacles pas si mal, on a eu un peu de subventions, pis après on a fait un autre spectacle pas si mal donc on a eu encore un peu de subventions... ça c’est toujours un peu construit comme ça par rebond ! » (Entretien Jean, février 2022)

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 du chemin 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 programmatrice·eurs quant à leur choix d’artistes sélectionné·es dans leur saison¹¹⁴. Ensuite, l’enchaînement répétitif entre les demandes fructueuses de subventions et les programmations de spectacles créés rejoint le processus observé chez le collectif Trade au début de leur parcours également : 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 labélisation de la compagnie concernée afin de signifier sa légitimité dans le champ¹¹⁵.

D’autres modalités sont présentes dans le parcours de Jean, bien que peu ou pas mentionnés en entretien. Il s’agit par exemple de la médiatisation de sa compagnie, de son travail et surtout de

¹¹⁴ Cette prise de risque est comprise dans le caractère incertain de la création d’un nouveau spectacle, dont on ne peut prévoir le succès ou l’échec, ainsi que le caractère financier et symbolique qui est alors mis en jeu.

¹¹⁵ L’évaluation et la validation de son travail par les intermédiaires comme les programmatrice·eurs seront traitées dans la section 6.1 a). Il s’agit surtout ici d’analyser les ressources qui lui permettent de grimper les échelons du chemin vers la consécration.

sa personnalité considérée comme singulière et originale, notamment grâce à ses nombreuses compétences diversifiées. Un article paraît notamment en 2011 dans un journal romand qui retrace son parcours depuis 2005 ainsi que sa formation et le rôle de sa famille dans ses inspirations artistiques. L'article évoque les personnes-ressources qui l'ont programmées ces dernières années et grâce à qui il chemine, à ce moment-là, de l'émergence à la confirmation. Apparaissent également les employées ou employeuse·eurs 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 plusieurs autres articles, huit exactement 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 article 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 de façon stratégique¹¹⁶. Le discours de Jean quant à l'état absolument confirmé de sa compagnie et sa propre activité de metteur en scène se verbalise dans des termes particulièrement choisis, comme dans l'extrait en début de ce chapitre qui exprime un « *moment un peu chouette* », caractérisé par son travail « *un peu reconnu* ». L'utilisation par deux fois de l'expression « *un peu* » révèle la signification objective du contraire : Jean se trouve dans un statut professionnel plutôt « très » avantageux que « un peu », avec un travail dont la légitimité ne fait plus de doutes 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, ses pair·es et 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, c'est pourquoi nous allons nous pencher sur son cas et son parcours.

¹¹⁶ Le sous-chapitre 1.2 mentionnait déjà ses aptitudes au graphisme à la suite d'une première formation inachevée dans ce domaine.

Gaspard et la 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 personnellement lors d'un entretien, formel ou informel : les données mobilisées pour son étude de cas proviennent donc d'autres sources, notamment médiatiques (ainsi que les discours rapportés 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 le prix Sappas* qu'il a gagné en septembre 2021 pour ses « œuvres déconcertantes et séduisantes¹¹⁷ ». 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 : ceux de « génie » et « talent ». Lors d'une commission d'ASUS, ces termes sont en effet utilisés pour définir Gaspard et justifier l'attribution de l'entier du montant demandé par sa compagnie pour sa prochaine tournée :

Membre 1 : On dit "oui on accorde tout", c'est un petit montant.

Camille : Même le dossier est génial... et bon...

Membre 2¹¹⁸ : ... (complète) c'est un génie de toute façon !

Membre 3 : Y a beaucoup de talent, mais notre subjectivité est assez forte, on n'a pas besoin d'aller dans le détail du dossier.

Camille : Ce spectacle-là est super durable niveau économique, social, écologique, artistique.

Membre 1 : Tout est clair et juste.

Le « talent » et le « génie » sont des termes 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 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. Par exemple, bien que ces termes soient utilisés par les membres de la commission d'ASUS, j'ai remarqué qu'ils ne se retrouvent pas forcément dans les discours de toutes les intermédiaires *gatekeepers* – j'ai même très rarement entendu ces mots utilisés dans

¹¹⁷ Source : site internet du Sappas.

¹¹⁸ « Membre 2 » et « Membre 3 » sont deux personnes situées à la direction artistique ou administrative de théâtres.

cet espace professionnel¹¹⁹. 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 labélisation 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 de 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 privée 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 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 (*3 metteurs en scène reconnus*). Il commence à écrire du théâtre “presque sans faire exprès”, exactement le XX (*une date précise est donnée*), en tombant sur l'annonce des attentats de (*ville européenne*) à la télévision. Depuis 2006, une quinzaine de ses pièces sont portées sur la scène, par d'autres et par lui-même. Il crée sa compagnie en 2012 et se lance dans la mise en scène. » (Tirée du site de la fondation, consulté en novembre 2022)

Plusieurs considérations sont visibles dans le contenu de cette description. Par exemple, l'explication de la façon dont Gaspard a commencé à « *écrire du théâtre* » ressemble à une anecdote où l'activité créative est traitée à la fois comme un fait simple sans importance, et à la fois comme un don magique tombé du ciel (ou plutôt, tombé de la « *couverture des attentats de (ville européenne)* ») et déconnecté du monde social. La façon dont est abordée cette activité créative, traitée comme un don du ciel, ressemble donc fortement à une expression du talent de Gaspard, mais verbalisée de façon différente que lors de la commission d'ASUS. On voit aussi l'importance accordée de façon récurrente aux formations éloignées du champ des arts de la scène contemporaine (ici, la boulangerie-pâtisserie). Ces formations comportent alors un intérêt et deviennent une ressource. Nous avons vu que Lara est aussi passée par une première formation (l'école d'architecture) avant de se tourner vers la danse. Cette première formation est une dimension qu'elle mobilise lors de processus de présentation de soi, repris par exemple par Flora, une de ses employeuses : « *Lara elle a aussi beaucoup de casquettes... Elle était architecte, donc elle a une notion de l'espace qui est assez incroyable* » (entretien Flora, novembre 2020). C'est un procédé récurrent : cet élément est souvent abordé dans les

¹¹⁹ À l'instar de ce membre de l'équipe encadrante de La Fabrik qui me confirme lors d'un entretien que, justement, ni ses collègues ni lui-même ne désigne les étudiant·es de « talentueux », que ce soit lors de l'audition d'entrée ou pendant le cursus.

présentations des artistes. Une fois de plus, le talent y est donc déguisé car verbalisé de façon différente : dans le cas présent, la certification d'architecte¹²⁰ 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 personne¹²¹. D'ailleurs, l'article consacré à Jean (voir plus haut) 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* ». 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'obligent à les cacher). Un article de presse consacré à son parcours mentionne également les artistes reconnus avec et pour qui il a travaillé¹²².

Tous ces signes de légitimité permettent à Jean et 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 ne leur garantit pas une immunité totale : leur légitimité dans le champ en tant qu'artistes, metteurs en scène et créateurs est à renouveler constamment. Nous allons voir comment le non-renouvellement des ressources et modalités peut empêcher des artistes d'accéder aux étapes supérieures vers la consécration.

b) Monter, stagner... et 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 « reconnus » que Jean ou Gaspard et qui se trouvent face à un plafond qui les empêche de gravir les échelons suivants. Dans leur discours, c'est d'une part un sentiment de frustration qui est exprimé, et d'autre part des modes de

¹²⁰ Lara n'a terminé que son Bachelor sans faire de Master – moment où elle a commencé une formation en danse.

¹²¹ Voir le mythe de l'intériorité au chapitre 1.

¹²² C'est également le cas dans les présentations des étudiant·es des écoles de danse et théâtre. Les intervenant·es les plus reconnu·es sont mentionné·es afin de légitimer les formations suivies et ainsi accorder un crédit symbolique aux étudiant·es, comme une ressource qui pourrait les aider à s'insérer ensuite sur le marché du travail. L'importance des ressources sociales et des sociabilités pour les artistes a été abordée dans le cas du collectif Trade au sous-chapitre 2.1 et sera davantage développée dans les chapitres 5 et 8.

justification qui sont mobilisés pour expliquer leur situation et la relative perte de leur valeur sociale.

Le cas de Vincent : frustration face au plafond de la confirmation

Il est tout d'abord intéressant de voir que le registre du talent (évoqué à peine plus haut), en tant que capacité déconnectée du social et comportant un caractère magique, est aussi mobilisée dans l'entretien que je réalise avec un artiste bloqué au plafond de la confirmation. Il s'agit de Vincent*, fils d'un médecin et d'une infirmière, metteur en scène et auteur de la même génération que celle de Jean et Gaspard, c'est-à-dire la petite quarantaine. 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 « *sait y 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 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 concurrence directe avec Jean et Gaspard. Vincent me décrit les mécanismes qui font, selon lui, le succès de Jean, et auxquels il ne s'astreint pas lui-même : un « travail » de relations avec les personnes et institutions au pouvoir de légitimation.

« (Jean) il sait (...) saluer les bonnes personnes, il est très mondain et sa spécialité c'est d'aller là où y a l'argent et le pouvoir parce qu'il les connaît tous, (...) il est partout chez lui ! (Nom d'un directeur de théâtre, à présent plus en fonction) disait : "Je le jette par la porte, il revient par la fenêtre !" . Il avait pas besoin de son œuvre mais c'est un suisse incontournable, et comment se rendre incontournable ? 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 » (Entretien Vincent, décembre 2021)

Pour pouvoir « *rester* » comme Jean, et surtout « *monter* », Vincent estime qu'il faut « *connaître tous* (les programmeurs) ». 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 quarante ans) et de sa position professionnelle de « *SDF* » 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 de la trentaine : 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 le fait que celui-ci se combine à un nombre important d'années passées à créer et jouer ses pièces. Son profil est celui d'un·e des premier·ères sortant·es de La Fabrik, issu d'une famille romande aux professions dans le secteur médical – une voie que ni lui ni ses frères et sœur ne suivent. On voit dans son parcours et son discours la précarité de la valeur des artistes dont la personnalité sociale (comme artiste mais aussi et surtout comme personne) dépendent en grande partie d'un système professionnel et sociétal générant régulièrement de la frustration. Plus exactement, cette reconnaissance fragilisée et 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, qu'il vient de présenter au Cyanure* (le lieu que dirige Rémy*), ne suscite pas l'intérêt attendu chez les programmatrice·eurs. Il arrive d'ailleurs en retard à notre rendez-vous pour l'entretien et justifie celui-ci en m'expliquant avoir pris du temps pour contacter un programmeur en le « *suppliant* » de lui « *sauver sa saison* » (autrement dit, de lui 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 du collectif 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 par exemple, auprès de qui il faut fournir un certain nombre de jours de travail pour toucher les indemnités dues. Le « *cap* » qui détermine la norme en termes 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 modalités :

« J'ai de nouveau joué de malchance parce que (un directeur de théâtre) est mort alors que je pense qu'il y a un spectacle qui je pense aurait pu tourner pas mal (...). J'étais un peu la coqueluche – sur une période finalement assez courte, même pas 10 ans... 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 faudrait pas qu'il puisse être lâché comme ça alors

qu'il a fait ses preuves... (...) Je sais pas si c'est le cap des 10 ans ou des 20 ans qui est le + 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 t'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 entretien¹²³ envers un système de programmation dépendant trop fortement du pouvoir de sélection des programmeurs 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 attendre¹²⁴. 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 multipositionne ainsi, grâce notamment à son engagement dans des actions militantes (majoritairement la lutte contre le harcèlement au travail) et la mise en place d'un lieu de résidence de recherche artistique sur l'arc lémanique.

Lara, condamnée 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 est pas tout à fait émergente, ça fait déjà un moment qu'elle bosse » (Entretien Marylène, mai 2020)

Les propos de Marylène éclairent la confusion partagée dans le champ quant au passage effectif des étapes de consécration et 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 possibilité à franchir les étapes. La question de la temporalité apparaît

¹²³ Ainsi que lors de notre rencontre, qui se déroule un soir à la suite de la représentation de sa dernière pièce, où il me dit que « *la programmation c'est 80% de copinage, faut faire le lèche-cul* ».

¹²⁴ Le Tableau 3, en Introduction, présente pourtant Lara comme « confirmée ». La fin de cette section dédiée à l'analyse de la trajectoire de Lara explique d'où vient cette différence de temporalité et de considération.

ainsi comme essentielle dans les parcours de ces artistes pour qui le temps passe et 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 pour la subjectivité évidente qu'elle comporte et dont son 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 pense pas... Ou qu'il 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 programmatrice·eurs 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 preneuse·eurs chez les acheteuse·eurs (les programmatrice·eurs).

Durant leur entretien respectif, Lara et Vincent expriment d'une part leur ressentiment face aux programmatrice·eurs 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 consacrées ne sont pas aussi virulents et présentent leur relation avec les programmatrice·eurs bien différemment. Ces modalités de discours sont alors des signes permettant de différencier les positions et état 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 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 est peut-être pas assez bien* », mais opte plutôt pour l'option de l'inadéquation entre l'offre que constitue ses créations et la demande des programmatrice·eurs (« *il a pas sa place ici avec les directeurices qui sont en place aujourd'hui* »).

Elle mentionne aussi sa maternité comme un potentiel obstacle au bon déroulement de sa carrière, en particulier le moment charnière des premiers mois après l'accouchement où son entourage (son compagnon, aussi artiste, ainsi que Rémy, programmeur du Cyanure où Lara est artiste associée pendant trois ans) 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 (...) 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 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 l'est pas !"... Et ça j'étais là : "Implicitement, ça veut dire que tu perds l'autorité ?"
(...) J'ai pas envie que tout le monde profite du fait que moi je puisse pas dire (comment je serai dans les premiers mois après l'accouchement), pour que je sois balayée du terrain...
(...) Et maintenant je vois tellement le potentiel d'autocensure (alors que) je revendiquais le droit à éventuellement à annuler ou reporter ! (...) Pouvoir continuer à exister et faire des trucs (des créations) ! » (Entretien Lara)*

Pour Lara, cette incapacité à travailler dans des conditions jugées « normales » par Rémy (« être totalement disponible », considérant que « 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 Lara autour du partage des tâches domestiques avec son compagnon semble un peu différente de celle de Laure – du moins dans son discours. Lara mentionne son compagnon comme un père « super », qui « fait plus souvent les purées et les changements de couche » qu'elle – bien que le partage soit « environ moitié-moitié ». Tout comme Laure, elle se retrouve dans des situations où trouvés des arrangements sont nécessaires 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 assistante chorégraphe dans la pièce¹²⁵ de Flora. Lara 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 économiques¹²⁶ – 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, Lara s'était renseignée sur la loi sur le travail pour connaître ses droits en termes d'allaitement. Elle raconte : « Je savais que la loi sur le travail, elle prévoit trois fois trente minutes d'allaitement pendant le temps de travail dans une salle avec de l'intimité et un frigo, ou compacter une heure trente avant ou après le travail ». Si Lara me parle longuement et précisément de son expérience de la maternité et de ses impacts sur sa vie professionnelle, c'est que je l'ai abordée avec ce sujet lors de ma proposition d'entretien – sachant qu'elle était maman depuis quelques mois.

¹²⁵ Il s'agit de la pièce qui a obtenu le prix Plusse et qui lui permettra de passer de confirmée à reconnue. Voir plus loin.

¹²⁶ 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).

Mais 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 de sa valeur sociale. En effet, malgré ses tentatives de « *continuer à exister* » en tant qu'artiste, chorégraphe et travailleuse dans cet espace professionnel, plusieurs ressources manquent dans son parcours pour pouvoir la faire passer au-delà de l'étape d'émergence. Une des celles-ci, qui semble faire la différence en termes de légitimité – distinguant les compagnies reconnues de celles qui n'y arrivent pas – est celui des subventions. On ne parle pas ici des subventions par projet, que les compagnies obtiennent couramment en début de parcours et que Lara touche régulièrement pour ses projets, mais des subsides octroyés par une durée de 2 ou 3 ans (voir le Tableau 1 en Introduction). Lara n'a encore obtenu ni bourse, ni convention ou 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 trois ans au Cyanure, un lieu connu pour sa forte légitimité dans le champ en termes d'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 Lara soit citée dans plusieurs articles : l'un d'eux est consacré à une de ses pièces programmées au Cyanure¹²⁷. 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. À la suite de ses deux pièces, dont l'une est médiatisée et validée par les pair·es¹²⁸, Rémy lui propose d'occuper la position d'artiste associée au Cyanure. Elle a aussi passé par la plateforme d'émergence dont parle Marylène plus haut, et bénéficie d'un programme pour « jeunes artistes » octroyé par ProHelvetia¹²⁹.

Il faut aussi mentionner, dans le parcours de Lara, l'importance du choix du conjoint : autant son ancien compagnon que son partenaire actuel sont des artistes programmés dans le lieu de Rémy. Lorsqu'elle parle de son partenaire, elle évoque son positionnement dans le champ et précise qu'il « *travaille avec les meilleurs (artistes)* », perdurant ainsi une stratégie de

¹²⁷ D'ailleurs, l'adjectif « nouvelle » est utilisé par la le journaliste à côté du nom de Lara dans le titre de l'article, révélant le caractère émergent de cette artiste dont on suppose que les publics ne la connaissent pas encore, afin de l'introduire auprès de ceux-ci.

¹²⁸ Notamment Flora qui me décrit la pièce comme « *d'une intelligence folle* ».

¹²⁹ ProHelvetia est une fondation nationale qui œuvre dans le soutien aux arts de la scène. De par son échelle et sa position unique, c'est une des seules institutions qui n'est pas anonymisée.

placement où ses relations de couple sont des ressources importantes. Lara 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 et d'une autre amie danseuse et chorégraphe. Elle débute également la mise en place de systèmes pour lutter contre le harcèlement dans diverses institutions locales comme des associations professionnelles. Tous ces éléments ne permettent pas de compenser sa difficulté à dépasser le statut d'artiste émergente, mais cette diversification 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 Lara : la pièce qu'elle présentait en tant qu'artiste associée ne s'est jouée, pendant la deuxième vague de l'hiver 2020-2021, uniquement devant des professionnel·les. Après cela, son temps comme artiste associée dans le lieu de Rémy s'est terminé.

Il faut rappeler que le statut d'artiste émergente de Lara et l'analyse qui est faite de sa difficulté à atteindre l'étape supérieure ne représente 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 Lara accumule un certain nombre de signaux de légitimité, tel que le vit le collectif 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 parvenu 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 (militantisme et investissement dans un lieu de résidence qu'elle organise avec son compagnon et une amie également danseuse et chorégraphe) comme stratégie de maintien dans le champ. Alors que, dans ce manuscrit, le multipositionnement est mobilisé comme un terme désignant une activité non-lucrative qui permet aux programmatrice·eurs d'accumuler des ressources sociales, il paraît pertinent d'utiliser celle-ci (et non « multiactivité ») pour désigner l'activité de Lara. En effet, cette stratégie de placement semble effective : je découvre en été 2023 et lors de la rédaction de la deuxième version de ce manuscrit que Lara est programmée au Sens pour la saison à venir. Selon ma grille d'analyse, cette programmation est une nouvelle ressource à ajouter à son panel et lui permet d'être considérée à présent comme confirmée (et non plus émergente).

Afin de compléter et 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 est indispensable pour le maintien des artistes dans le milieu. Le cas de Flora est particulièrement intéressant pour mesurer l'importance de ce procédé.

c) Accumulation et renouvellement des signaux : une légitimité fragile

Une fois accumulés et selon les degrés d'importance de ceux-ci, nous avons vu que les signaux de légitimité permettent de franchir les étapes vers la consécration. Jean et Gaspard atteignent cette étape ultime, pendant que le collectif 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-entretenu », une sorte de « spirale vertueuse » (*Idem*), 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 empêchent 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 du collectif Trade, les prix peuvent jouer un rôle important dans la quête de légitimité des artistes (Sapiro 2016 ; Bourdieu 1998). Alors que Lara n'a gagné aucun prix distinctif, Jean a reçu le Plusse*, prix romand important. L'obtention de celui-ci lui s'ajoute aux autres soutiens, comme il l'explique dans l'extrait suivant :

« On a obtenu un contrat de confiance avec la ville de XX, on a obtenu une fois le Plusse, on a ensuite obtenu un soutien bipartite : canton-ville, "soutien conjoint"... (...) On est bien soutenu par Pro Helvetia, on est bien soutenu par ASUS. Un moment donné 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 que y a des contraintes qui sont de dire "Il faut faire tant de représentations, de dates" etc. » (Entretien Jean, février 2022)

Comme il le mentionne, Jean peut même se permettre de refuser un soutien qu'il juge trop « contraignant » 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 termes de stabilité que peut 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 le prix Plusse. 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, le Sappas. 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 nombreuses¹³⁰. Comme mentionné dans la partie méthodologique de cette thèse, Flora était ma professeure de danse classique entre mes 13 et 15 ans, le moment où elle jouait ses premières pièces, notamment à Marin. J'ai donc pu constater à quel point le fait d'avoir reçu le Plusse a été une ressource et un signal déterminant pour franchir l'étape de la consécration, mais aussi comme 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 ! » (Entretien Flora, avril 2018)

« En 2019, on a eu une grosse coupe budgétaire, on a une année d'interruption sur le canton. C'était vraiment le coût de massue. Alors qu'on venait de recevoir le Plusse qui était un peu l'envol, le coup d'envoi ! Et non, ils nous ont coupé ! 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 de l'administratrice, et notre chargée de diffusion je l'ai payée de ma poche... (...) C'était pas facile ! (...) Heureusement, la ville (dans laquelle est installé le Métronome et sa compagnie In Vivo) nous a pas laissé tomber, (alors que) pour moi c'était genre, "Ok, wow c'est la fin quoi !". 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 accordés pour le projet de la création qui a reçu le Plusse) pour moi c'est énorme, alors pour un Norbert qui a déjà ça d'entrée de jeu... Lui il a les sommets financiers voilà, c'est une autre histoire ! » (Entretien Flora, novembre 2020)*

« On a déposé en novembre (2021) la demande pour renouveler la convention pour 23-24-25... et les courriers sont peut-être dans la boîte aux lettres là maintenant... c'est horrible, maintenant que j'ai eu cette expérience en 2019 où j'ouvre la lettre, et (la convention est refusée)... j'avais presque eu un malaise ! » (Entretien Flora, mars 2022)

Bien que le Plusse et le Sappas soit des ressources symboliquement très fortes¹³¹ pour la légitimité de Flora et de son travail envers le reste du champ, les coulisses des conditions de

¹³⁰ 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://lescompagniesvauchoises.ch/association/>, consulté le 16 août 2022) et la Faïtière genevoise des producteur·ice·x·s de théâtre indépendant et professionnel en comptait 105 (<https://www.tigreasso.ch/membres/>, consulté le 16 août 2022).

¹³¹ Le principe du Plusse est d'attribuer un montant important pour des grands projets.

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 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 le bureau de 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 termes 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, c'est pas une demande que je dois faire ! Je dois rendre des comptes, on fait des bilans de fin d'année, contrôlés par fiduciaires, bilan comptables, bilans artistiques, lieux de tournées... Dans la convention, t'as l'obligation d'avoir un nombre minimal de date de tournées ! » (Entretien Norbert, novembre 2020)

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 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 le collectif 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 rencontre 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. Il semble aussi que l’expérience de la maternité pour Lara et les problèmes de santé de Vincent participent, du moins dans leur discours, à un ralentissement de leur activité et un désintérêt de la part des programmatrice·eurs (respectivement Rémy et Liliane). En revanche, pour Jean, Gaspard et Flora, lorsque sont rédigées ces lignes en été 2022, ce sont des artistes reconnus 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 “y a pas le choix (de soutenir) !” » (Entretien administratrice de Flora, septembre 2021)

Le discours de Paul sur la « visibilité » de Jean ou ce membre de la commission d’ASUS qui désigne Gaspard de « génie » sont aussi des signaux de reconnaissance par les pair·es – comme celui de l’administratrice de Flora. Pour autant, la reconnaissance 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 programmatrice·eurs, ils·elles possèdent potentiellement celui d’employeur·euses 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 Laure et Pierrot, je discute avec celui-ci de la dernière pièce de Jean. Il ne l’a pas vu 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 ré-utilise ». 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 celui-ci, 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. Le collectif 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 collectif en tant que 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 – est essentielle pour se placer dans la course aux ressources légitimantes. Ces discussions se rapportent au processus de commérage (Elias & Muel-Dreyfus, 1985) comme un processus de distinction et de démonstration de son appartenance à l'entre-soi de l'avant-garde artistique¹³². 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 interlocutrice·eurs et la légitimité ressentie à pouvoir critiquer telle ou telle pièce devant telle ou telle personne.

Jusqu'ici, nous avons considéré les enjeux rencontrés par les artistes pour se faire un nom (Katz 2011 ; Klapisch-Zuber 2019 ; Mauger 2006) et franchir les étapes du chemin vers la consécration en accumulant et renouvelant des ressources et signaux que l'analyse sociologique

¹³² 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/>, consultée la dernière fois le 12.10.22.

nous permet de considérer comme légitimants. Nous allons examiner dans quelle mesure les programmatrice·eurs mettent également en place des stratégies de placement. En effet, la quête de la légitimité dans les parcours des programmatrice·eurs 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.

Chapitre 3. Se placer comme programmatrice·eur

La consécration des programmatrice·eurs (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 programmatrice·eurs¹³³.

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

Les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs 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 « découvreur de talent » (*Ibid* : 281), permet aux programmatrice·eurs 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·ices et de la légitimité du lieu ou festival qu'elles·ils dirigent. Ce stade de réussite professionnelle en tant que découvreuse·eur de talent 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 programmatrice·eurs sont jalonnés d'étapes qui les mènent à ces postes de

¹³³ Les modalités et conditions d'exercice du travail des programmatrice·eurs (comme les pouvoirs d'évaluation et de sélection) seront traitées dans le chapitre 4.

direction, symboles d'une sorte de climax professionnel tant leur pouvoir de légitimation est alors important. Pour autant, ces étapes de parcours ne sont pas similaires à celles des artistes. La légitimité des programmeur·euses 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 programmeur·e peut être considéré 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 culturel·les doivent passer pour acquérir cette légitimité comme intermédiaire (avant d'être programmeur·e) 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·e¹³⁴) ;
- 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 programmeur·euses sont variés mais se rejoignent en certains points et dessinent des catégories selon leur génération, leurs origines sociales ou encore leur genre.

Le tableau suivant indique les éléments de trajectoire (formations et postes) des programmeur·euses des institutions enquêtées pour cette thèse.

¹³⁴ Il aurait été possible de se pencher précisément sur la nature des candidatures, les dossiers présentés et plus largement sur le recrutement des programmeur·euses par les comités d'association ou 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.

Tableau 12. Parcours des programmatrice·eurs

Enquêtés	Formations/études	Postes occupés	Dans quelle institution
César , la cinquantaine, directeur du Sens	Études de commerce		
		Direction grand festival européen d'arts vivants	Un grand festival
		Direction du Sens	Le Sens
Rémy , 48 ans, directeur du Cyanure		Technicien radio	
		Progra Festival contemporain	
		Direction Cyanure	Cyanure
Liliane , 54 ans, directrice du Séraphin	Formation comédienne école		
		Militante assoc culturelle lémanique, travail polyvalent/direction théâtre alternatif	
		Programmation (théâtre) Le Boulogne	Le Boulogne
		Cyanure direction	Cyanure
	CAS gestion culturelle		
	Direction Séraphin	Séraphin	
Marylène , 52 ans, directrice du Lieu	Licence en lettres, écriture journal culturel, enseignante		
		Rencontre Dominique, petit % au Lieu	Le Lieu
		Conseil fondation ProH	
	DU arts danse et perfo en FR		
		Livre ac une historienne, prix d'une institution culturelle fédérale	
	Direction du Lieu	Le Lieu	
Germaine , 36 ans, directrice de La Cave	Formation universitaire sciences politiques		
		Stage instituts français cult	
		Diplomate culturelle	
		Admin cies	
	Direction de La Cave	La Cave	

Christelle , la cinquantaine, directrice de La Villa	Danse contemporaine		
		Direction ASUS	ASUS
		Direction La Villa	La Villa
Norbert , 62 ans, co-directeur de Marin	Danseur	Danseur	
		Chorégraphe	
		Création et direction Théâtre Marin	Théâtre Marin
Flora , 45 ans, directrice du Métronomie	Danse classique puis contemporaine	Direction du Métronome	Le Métronome
Steve , 35 ans, directeur du Punch	École de cirque		
		Stage technique Berlin	
		École Production (métiers de l'ombre) Montréal	
	Master Arts du spectacle		
		De projets en projets, mise en scène	
		Direction Le Punch	Le Punch
Dominique , 60 ans, directeur du Boulogne	Formation animateur socio-cult		
		Travail avec/pour sa sœur artiste	
		Attaché presse Le Boulogne	Le Boulogne
		Engagement Le Lieu	
		Direction Le Boulogne	Le Boulogne
Stéphanie , 54 ans, directrice du Bateau	Danse contemporaine		
		Stage Le Lieu (projets avec cles)	Le Lieu
		Médiation Le Bateau	Le Bateau
		Programmation (danse) Le Boulogne	
		Direction Le Bateau	Le Bateau
	MA Arts dans sphère publique		
	Diplôme management cult (unil)		
		Multisituée dans des commissions	

Nadine , 47 ans, directrice du Panel	Formation universitaire sciences politiques		
		Responsable comm Avignon	Avignon
		Direction Le Panel	Le Panel
Camille , 45 ans, secrétaire générale d'ASUS	Formation artisanale		
		Admin cies	
		Direction théâtre région	
		Direction théâtre municipal romand non-lémanique	
		Secrétariat général ASUS	ASUS
Baptiste , 58 ans, secrétaire général d'une Fédération des arts vivants romands	Apprentissage mécanicien général		
		Militant dans les squats	
		Travail cm comédien	
	Animateur socio-culturel	Animateur socio-culturel	
		Stage théâtre lémanique	
		Administrateur Norbert	
		ASUS secrétaire général	ASUS
		Direction théâtre romand	
		Direction théâtre romand	
	Création et direction Fédération arts vivants romands		

Nous voyons dans ce tableau que sur quatorze directrice·eurs de structures, huit sont des femmes. Deux de celles-ci ont succédé à des hommes (Liliane et Marylène), et trois sont à la tête de nouvelles structures (Christelle, Nadine et Flora). En tout cas trois 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 seules non-suisseuses, ce qui permet de relever l'ancrage local très fort qui existe dans ces trajectoires et le recrutement à ces postes. Quatre d'entre elles sont des anciennes 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 programmatrice·eurs 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 Métronome). Cette activité lui confère un statut et 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 multipositionnement¹³⁵. Le sentiment de légitimité quant à cette activité de programmation et son inscription dans son propre parcours professionnel n'est toutefois pas encore totalement acquis et assumé 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 adjointe¹³⁶. Il m'explique que lorsqu'il présente un nouveau projet à d'autres collègues programmatrice·eurs (avec qui il tisse parfois des liens d'amitiés ou en tout cas une certaine affinité, par exemple avec Rémy), il « *explique (qu'il) vient avec (s)on 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 intermédiaire culturelle. 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 directeur de lieu et pouvant donc se permettre de présenter ses nouvelles pièces à d'autres programmatrice·eurs de façon plutôt familière.

¹³⁵ C'est le cas également de Lara, comme mentionné dans la section 2.2 b).

¹³⁶ Durant son entretien, il m'enjoint d'ailleurs à poser des questions autour des questions de sélection et de programmation à celle-ci plutôt qu'à lui : « *C'est pas que moi (qui fait la programmation) y a aussi (sa directrice adjointe) qui fait la progra, on partage de plus en plus, et à qui je vais de plus en plus la confier d'ailleurs...* » (Norbert, entretien octobre 2020).

Glas (2015) montre comment le multipositionnement de ces profils masculins du milieu du 20^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 milieu¹³⁷. Mais la plupart des programmatrice·eurs aujourd'hui 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 programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs et les ressources légitimantes qu'il semble essentiel de récolter afin de parvenir à ces postes.

a) *Multipositionnement et autres ressources*

Pour une majorité des programmatrice·eurs, 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'elles·ils évaluent et dont elles·ils sont les spécialistes. Plusieurs éléments participent à la construction du parcours d'un·e programmatrice·eur et à sa légitimité, et ce tout au long de son parcours – même un 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 programmatrice·eur 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 indétrônables... dont elle semble pourtant faire partie aujourd'hui – au moins d'après les nombreux critères qu'elle remplit.

¹³⁷ « La carrière de Roger Planchon est un bon exemple de la montée en puissance d'un metteur en scène à l'orée des années 1950 qui aura su se maintenir tardivement dans le réseau théâtral grâce à un multipositionnement qui démontre bien ses capacités d'ajustement : il aura su conserver une place d'intermédiaire central en tant que découvreur de talents, directeur de théâtre, metteur en scène, chef de file d'une profession, tout en maintenant tout au long de sa carrière un rapport privilégié à l'État et au politique » (Glas, 2015 : 281).

Les ressources qui légitiment les programmatrice·eurs 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 question¹³⁸. 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 des « *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 dans ce but), 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 passé·es, tout en développant sa connaissance des contenus artistiques présentés.

Le livre qu'elle co-écrit 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 actrice·eurs du milieu professionnel. C'est une occasion pour elle de parfaire sa connaissance du champ et de ses actrice·eurs principales·aux, 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 petite. 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

¹³⁸ 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.

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 : « *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 qui a ensuite donné lieu à (nom d'une association professionnelle), des subventions conjointes entre ville, 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·euses et employé·es, entre œuvre et public ou encore entre programmatrice·eurs et artistes). Ici, Marylène suggère un autre type de rencontres, celles avec des potentiel·les futur·es collègues ou en tout cas des professionnel·les avec qui elle peut collaborer et qui lui permettrait de gravir les échelons. Le parcours de Marylène se distingue de ce que décrivent Dutheil-Pessin & 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 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 & Ribac, 2017 : 36). Le réseau professionnel et amical sont des « ressource(s) et moyen d'insertion dans le domaine de la programmation » (*Idem*). Son rôle dans le projet du nouveau bâtiment permet à Marylène d'être confirmée en tant qu'« actrice essentielle 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 » (*Idem*). Ce projet n'est pas directement initié 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 programmateurs 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 Cyanure :

« L'objectif pour moi au Cyanure, c'était de redonner une visibilité au théâtre (en tant que discipline), (...) retrouver un meilleur équilibre dans le programme, (...) 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 » (Entretien Liliane)

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 programmeurs 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 & 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 programmatrice·eurs, 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 de 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'arts. 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 actrice·eurs 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 appel 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. À chaque fois, ce sont des actrice·eurs 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 capital¹³⁹.

¹³⁹ Je mobilise ici le terme « capital » au lieu de celui 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) sont rapidement converties en capital.

Des parcours maternels variés

On manquerait une grande partie des parcours de Liliane et 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 féminins dans ces métiers. Cette malheureuse invisibilisation ne permet pas de rendre compte de tous les enjeux 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 instabilité des revenus de chacune peut 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 programmatrice·eurs 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 deuxième extrait 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 grand-mères, les copines un peu... Après t'essaies de faire un peu la sortie d'école mais tu peux pas toujours, et pis ensuite t'es à fond, le bain, les devoirs, pis après tu retournes bosser le soir, pis tu rentres c'est 23h30, 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 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 de ce temps-là pour faire des choses. (...) J'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 être toute ma vie attachée de presse ou... Même si je trouve que c'est génial attachée de presse hein ! Mais pas faire du surplace (...) c'était une manière pour moi de pouvoir un peu m'émanciper... (...) Avec le recul, je trouve que c'est pas juste quand même, tout ce qu'on doit faire pour y arriver... »

(...)

« Même si tu t'organises, t'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 ! T'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 peux pas non plus toujours aller voir toutes les choses (les spectacles). (...) Évidemment j'aime mon fils, je regrette rien ! Par contre, j'aime pas ce que la maternité a fait de moi et j'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 : "Ah bah tiens, elle est géniale, elle a réussi à mener sa carrière, sa famille", mais pas du tout en fin de compte ! J'ai pas du tout réussi à m'émanciper ! J'ai pas du tout pu être à la fois maman... J'ai voulu être tout ! Mais j'ai aussi subi tout ça, donc je suis pas non plus super fière... (...) j'ai un peu voulu être sur tous les tableaux... » (Entretien Marylène, septembre 2020)

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 Cyanure :

« J'ai eu la chance d'avoir un conjoint pendant quinze ans qui travaille pas du tout dans le milieu du théâtre, il est architecte, 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 weekends, etc... Les architectes travaillent beaucoup, donc le fait que moi je travaille beaucoup et que lui travaille beaucoup, en fait 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 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 y en a deux, voire trois, ça demande de l'organisation mais c'est tout à fait compatible ! » (Entretien Liliane)

Les différences de vécus entre Marylène et Liliane sont notoires 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 Cyanure (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. Pour faire un parallèle avec le parcours de Germaine et son rapport à la maternité, elle se trouve dans une position davantage similaire à celle de Liliane que de Marylène. En effet, Germaine 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 avant.

Lors d'une table ronde, Christelle* (la quarantaine, ancienne secrétaire générale d'ASUS et 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 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 réorientation 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, table ronde atelier de Master, 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 travaillait¹⁴⁰. L'intégration des enfants de programmatrice·eurs 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 Cyanure* ». 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 :

¹⁴⁰ Comme mentionné à la section 7.2 a).

« 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, ado, mais bien sûr je devais être là à 100% quand j'étais là, je 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 étaient jeunes » (Entretien Baptiste, juin 2021)

Le seuil de l'installation en couple est souvent suivi de celui de la naissance du premier enfant (Bidart 2010 : 67 ; Godechot 1996 : 11), 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 programmatrice·eurs 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 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 le léger écart d'âge entre elles soulignent des variations de parcours. Des variations sont aussi visibles en développant et comparant les parcours de Dominique et Rémy. Nous allons voir à présent les aspects qui fondent la légitimité de ces deux programmeurs dans leur parcours et les modalités de l'accès à leur poste grâce à l'accumulation et au renouvellement des ressources essentielles.

b) 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* ». Ceci 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 2 endroits qui me plaisent bien" et si ça 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 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 nous¹⁴¹ 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, j'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 programmatrice·eurs sur les spectacles et la possibilité qui leur est donnée de jouer le rôle de découvreuse·eur 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"... » (Entretien Dominique, novembre 2020)

Lors du même entretien, il nous raconte toutefois avoir déjà adhéré à cette logique, notamment lorsque ses collègues et lui étaient particulièrement fier·ères d'avoir programmé Merce Cunningham pour la première fois en Suisse. De son côté, Rémy, lui, semble adhérer à cette logique du programmeur découvreur de talent, dont la persévérance permet aux artistes et leurs œuvres d'être reçues par « le public » :

*« Les artistes émergents, c'est pas qu'ils sont pas assez bons pour convaincre un public, c'est que le public est pas prêt pour accueillir esthétiquement ce qu'ils font... Mais 10 ans après, c'est autre chose ! Et ça se confirme avec tous ces artistes ! Quand j'ai fait venir Jean, que j'ai programmé aux Villaines*¹⁴², c'est parce que personne l'avait voulu ! Y avait pas d'autres théâtres ! » (Entretien Rémy, octobre 2020)*

¹⁴¹ Mon directeur de thèse et moi-même menons en effet cet entretien (de plus de deux heures) ensemble, en ligne.

¹⁴² Festival à l'esthétique très contemporaine, voir le tableau correspondant en Annexes.

Enjeux de légitimité dans le parcours de Rémy

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 est pas prêt* ») que les autres professionnel·les (« *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 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 émergence. Il accède ensuite à la direction du Cyanure, un endroit qu'il considère lui-même comme particulièrement prestigieux (« *Le Cyanure, c'est vraiment un théâtre qui fait des 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 Cyanure), je me suis dit : "Ah ouais ok, il faut que j'ouvre", il faut aller voir des choses, (...) je dois avoir un référentiel large !* ». Rémy base donc sa légitimité de programmeur 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 programmeur – étant donné qu'il n'a, il me semble, suivi aucune formation continue comme c'est le cas de Marylène, Liliane ou 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 on apprend cette activité « en pratiquant (...) au contact des autres, en étant immergés dans un milieu où ils ont observé comment les autres procédaient » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 36). Il a d'ailleurs été mentionné, dans la partie 2.1.1 b), 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 programmeur.

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 Cyanure qui programme des groupes de musique et de performance avant-gardistes. Sa socialisation à ce milieu professionnel et au Cyanure 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 programmeur.

Rémy s'investit ensuite dans les Villaines, tout d'abord comme bénévole, puis endosse petit-à-petit des responsabilités jusqu'à être nommé (co)programmeur. Il candidate ensuite pour la direction du Cyanure, qu'il obtient. Lorsque j'aborde la suite de son parcours et comment il l'envisage, il me donne une réponse très similaire à celle d'autres programmeur·ices : il n'a encore rien prévu. Il évoque plutôt le caractère incertain de cette profession : « *De toute façon, c'est pas très stable programmeur dans ces institutions. C'est pas du tout une trajectoire linéaire : j'en suis pas venu de manière linéaire et j'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 programmeur·ices. Les contrats à durée déterminée représentent actuellement la presque totalité des contrats des programmeur·ices et durent, selon mes informations, entre trois et cinq ans. Ils sont toujours renouvelables une deuxième ou troisième fois, ce qui permet aux programmeur·ices 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 programmeur·ices concernant la suite de leur parcours. Le désintéressement de Rémy et la relative confiance qu'il fait transparaître dans son discours est par exemple assez éloigné du discours de Marylène. Celle-ci mentionne plutôt une certaine appréhension quant à la fin de son mandat, justifiant que sa position de femme de la cinquantaine 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 débuté 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 culturels est valorisé. Il existe toutefois des parcours plus internationaux, par exemple celui de César ou de Nadine, français·e venu·e 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 programmatrice·eurs en poste actuellement – qui sont soit romand·es soit français·es.

Les considérations précédentes concernent ainsi les ressources légitimantes que les programmatrice·eurs doivent accumuler afin de s'assurer l'accès à un poste de direction, notamment le multipositionnement et le placement en tant que découvreur·euse 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 programmatrice·eurs) 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

a) Concurrence, distinction et missions

Une fois arrivé·e au poste de programmatrice·eur, le sentiment de légitimité n'est pas le même pour tou·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 aisance, dues à ses années précédentes passées au Cyanure. Mais ce n'est pas forcément le cas des nouvelles·eaux arrivant·es. Germaine, par exemple, semble devoir faire

davantage d'efforts pour s'ajuster à sa nouvelle position et ce qu'elle représente. Je remarque cela lors d'un évènement professionnel organisé par ASUS durant lequel des spectacles sont présentés à des programmatrice·eurs uniquement :

En arrivant dans la salle où aura lieu le spectacle, je vois que la place à côté de Germaine est libre. Je lui demande si je peux m'y mettre (car je me sens plus à l'aise qu'avec d'autres figures plus impressionnantes), elle me répond par un sourire et l'affirmative. Nous nous sommes déjà vues et rencontrées mais je ne crois pas qu'elle me situe encore très bien. A la fin du spectacle, nous sortons ensemble et discutons devant l'entrée dehors. Plein d'autres programmatrice·eurs sont aussi là et j'ai l'habitude de ne pas être une interlocutrice très importante aux yeux des professionnel·les – d'autant plus depuis que je ne suis plus en stage à ASUS et que j'ai repris mon statut de doctorante. Pourtant et à mon étonnement, Germaine ne me fausse pas compagnie et continue de discuter avec moi sans avoir l'air trop ennuyée de mes relances et nouveaux sujets abordés. Lorsque tout le groupe se déplace, nous intégrons le groupe de mes anciennes collègues d'ASUS alors qu'elle aurait pu chercher le contact de collègues programmatrice·eurs. (Note d'observation, janvier 2022).

Je raconte cet épisode à mon directeur de thèse, et surtout mon étonnement quant au fait que Germaine soit restée discuter avec moi particulièrement longuement. Il me répond que, selon lui, cette attitude est due à sa nouvelle position et son intégration visiblement encore partielle des réseaux de professionnel·les. La première saison qu'elle programme est en effet sur le point d'être lancée, elle n'a donc pas encore pu vraiment faire ses preuves. De plus, le lieu que dirige Germaine (La Cave*) 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 Cave 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 Cave. 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 Cave. Elle estime en effet qu'avant son arrivée, la Cave 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 Cyanure se caractérise par le fait que, selon elle, il est un lieu qui « *participe pas mal à la définition des nouvelles esthétiques* ». Elle mobilise cet exemple pour le comparer à la Cave 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 Cyanure – 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 distinction¹⁴³, que Germaine qualifie de « spécialité », étant donné que plusieurs artistes et spectacles sont disputés par plusieurs lieux, festivals et programmeur·euses :

« 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 + compliqué (...) je dirais pas que c'est de la concurrence mais c'est des cartes qui se redéfinissent : maintenant, à la Cave, y a clairement des artistes ou des projets qui pourraient aller dans nos salles (celles des autres programmeur·euses) indifféremment, c'est des questions de ré-équilibrages. On n'a pas tous les mêmes moyens, les mêmes forces » (Entretien Germaine)

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 & Ribac, 2017 : 180, mise en italique effectuée par l'autrice et l'auteur). 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, collègues, artistes ou 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 j'avais pas le profil du Cyanure... (Mais) on sait que travailler au Cyanure 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 capacité à refonder autre chose : si j'avais pas envie d'être confronté à César, j'avais encore moins envie d'être confronté à Norbert... »* (Entretien Dominique)

Cet extrait est très révélateur des logiques concurrentielles entre collègues, particulièrement en termes de territoire et de son placement en tant que directeur·ice de structure¹⁴⁴. La concurrence, la hiérarchisation, la distinction, l'identification et la personnification des lieux et festivals participent fortement à la construction de la légitimité des programmeur·euses. Un autre

¹⁴³ « La logique concurrentielle propre au marché encourage fortement la personnalisation. Quoique insérés dans des réseaux de coopération et de régulation, (...) les programmeurs doivent se distinguer de leurs collègues, tant au sein du territoire où ils opèrent que dans leurs champs disciplinaires » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 190).

¹⁴⁴ Cette mésentente entre Dominique et César ou Norbert (voir Rémy) nous avait déjà frappé·es, mon directeur de thèse et moi, lors d'une table ronde où César, Liliane, Dominique et Rémy étaient présent·es. À la fin de celle-ci, Dominique était venu glisser à mon directeur de thèse qu'il n'était « *pas d'accord* » avec les propos de César concernant la médiation culturelle et les publics des théâtres, révélant sûrement une mésentente de fond.

élément important dans cette équation est celui des « missions » dont les programmeur·euses 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 labélisation : 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 programmeur·euses dans leur parcours, c'est surtout le premier élément qui a été traité : de manière générale, cette thèse 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 programmeur·euses envisagent leur rapport au public.

Comme mentionné dans l'exemple de Germaine et de la Cave, il est important pour les directeur·euses 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 réalise 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 directions 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 des nouveaux projets, y a une super dynamique où on arrive tout frais comme ça dans nos structures... » (Entretien Liliane)

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 programmeur·euses, d'assigner ou de proposer une identité distincte de celle des institutions concurrentes, tout en revendiquant des valeurs, styles et esthétiques finalement extrêmement proches¹⁴⁵. 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

¹⁴⁵ Merci à Martin Bovay pour notre enrichissante discussion concernant ce point.

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 programmeurs, 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, Christelle et Steve, qui toutes deux 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 allait pas du tout bien réagir à ce sujet (sur la sexualité)* ». Quant à Steve, il parle d'un solo de danse contemporaine qu'il a programmé récemment et 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* » ou « *démonter* » par une partie du public, notamment César. (Note d'observation, août 2021)

Lors de l'entretien de 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. Y a de toute façon un renouvellement des publics qui arrive quand y a une nouvelle direction. Après je pense qu'il faut être aussi à l'écoute, y a des gens qui nous écrivent, (...) y a des abonnées qui nous ont écrit : "On est venus au début pis après on savait plus trop à quoi venir", je leur dis "On trouve des moyens, peut-être que l'année prochaine 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..." » (Entretien Germaine)

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 & Ribac, 2017 : 43) rejoint la logique d'une mission professionnelle mais surtout sociale et sociétale :

« Le désir de proposer des bons spectacles, de faire des ponts, de relier des artistes et des publics, de faire découvrir à d'autres ce qui les a enchantés, est fortement présent chez les programmeurs et programmeuses 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 & Ribac, 2017 : 42-43, souligné par moi)

« Proposer des 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 programmatrice·eurs. Ces missions concernent non seulement leur poste, mais aussi, par extension, la structure en question. Celle-ci peut se retrouver ainsi 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 ? A 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 désintéressement 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 la « soigner » (Dutheil-Pessin & 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 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 programmatrice·eurs 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 publics¹⁴⁶. 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 permet 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

¹⁴⁶ Bien qu'elle explique venir d'un milieu ouvrier, « *limite pauvre* », et que « *la culture (l'a) sortie de ça* ».

durant notre entretien que lors de cette table ronde, elle revendique d'ailleurs le terme de « gestionnaire culturelle » pour désigner son activité professionnelle, mettant ainsi l'accent sur cette dimension gestionnaire dans sa fonction de directrice de lieu¹⁴⁷. Pour Dominique, le rôle des programmatrice·eurs est de faire « *la jonction entre un public et un artiste* ». Cette idée de médium est aussi un rôle auquel s'identifie Nadine. Pour les besoins de mon stage, nous nous échangeons nos numéros et je remarque que la description de son statut sur Whatsapp est la suivante : « fabricante de points de tangente ». Quelques jours ou semaines plus tard, elle explique par hasard à mes collègues et moi que c'est une autre personne qui lui a suggéré cette expression en parlant de son travail. Nadine explique qu'elle adhère à celle-ci car elle estime que cette description correspond bien à sa position, son rôle et sa fonction en tant que médium entre les différentes parties de ce qui fait une œuvre d'art : les artistes, l'équipe technique, l'équipe administrative, les autres programmatrice·eurs, les publics, ... Le Panel possède un fonctionnement particulier : 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. Le rôle du Panel est celui d'une vitrine : il s'agit de diffuser plus largement certains spectacles suisses en France. Cette spécificité implique que la légitimité et la reconnaissance de Nadine dépendra beaucoup du choix de sa sélection et de son impact sur un public de professionnel·les qui viennent en repérage au festival dans lequel elle programme Le Panel. D'une part, Nadine doit donc « faire découvrir à d'autres ce qui (l'a) enchanté(e) » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 42), c'est-à-dire proposer des « coups de cœur »¹⁴⁸. 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(ice) de ces innovations théâtrales et intermédiaire 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 prescriptrice d'innovation) ne sont pas spécifiques au travail de Nadine ou au fonctionnement du Panel mais sont communs à toutes les programmatrice·eurs. 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 et sa forte adhésion à l'expression « fabricante de points de tangente » qui illustre parfaitement les stratégies de placement des programmatrice·eurs une fois en poste. Alors que, pour les artistes, les objets à faire reconnaître sont leurs créations (les

¹⁴⁷ Cette dimension sera abordée plus en détail au chapitre 4 sur les modalités de travail des programmatrice·eurs.

¹⁴⁸ « Coups de cœur » qu'elle a du mal à trouver pour la sélection de l'édition de 2022. Je la vois deux fois durant les mois qui précèdent le délai de sa sélection et elle me confie qu'elle ne les a pas trouvés, me demandant de l'informer si je trouve des spectacles que j'apprécie et qui remplissent ses contraintes techniques.

spectacles), les programmeur·es 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 programmeur·es dans leur fonction. C'est pourquoi la consécration des programmeur·es est articulée à leur rôle dans le processus de consécration des artistes.

Conclusion Première Partie

Cette première partie concerne les parcours des acteur·es (programmeur·es et artistes) de l'espace professionnel culturel et artistique sur l'arc lémanique et en Suisse romande. Elle 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 programmeur·es. 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 néo-libéralistes 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 consacrés et pour les programmeur·es). 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 Fabrik 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 programmatrice·eurs, 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 programmatrice·eurs 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'arrivée 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 programmatrice·eurs, ainsi que dans les relations entre elles·eux.

DEUXIEME PARTIE. Conditions et modalités d'exercice du travail

La première partie de cette thèse s'est penchée sur les socialisations (pré-)professionnelles des artistes et des programmatrice·eurs, et sur l'importance de la notion de vocation dans l'entrée dans ces métiers. Nous avons vu que les parcours des intermédiaires devenu·es programmatrice·eurs reposent en grande partie sur la légitimité acquise et renouvelée grâce à des ressources fondamentales pour arriver à ces postes de pouvoir. Les étapes de formation et de trajectoire professionnelle ainsi que les dispositions à l'ambition ont été analysées pour comprendre dans quelle mesure celles-ci sont ajustées à une socialisation professionnelle spécifique. 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 programmatrice·eurs. Celles-ci sont fortement dépendantes des politiques culturelles locales et nationales, il est attendu des programmatrice·eurs qu'elles·ils remplissent leurs salles de spectacle, et sont ensuite évalué·es sur ce critère. C'est pourquoi il est essentiel de se pencher sur les coulisses de leur travail.

Chapitre 4. Le pouvoir d'évaluation et de sélection : juger, décider et *manager*

Dans ce chapitre, il est question de traiter des enjeux autour du rôle d'expert·es que les programmatrice·eurs occupent (4.1), car celui-ci est fortement relié aux pouvoirs détenus et est essentiel pour le fonctionnement global du système du marché du travail artistique. Nous verrons aussi la façon dont ce rôle est endossé et quels sont ses impacts concrets au niveau des aspects évolutifs du métier ces dernières années (4.2). L'accès aux postes que sont les directions de lieux ou festivals confèrent aux programmatrice·eurs plusieurs pouvoirs : le pouvoir d'évaluation, celui de sélection et celui de valuation (Lizé et al. 2014 ; Jeanpierre & Roueff 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, le dernier sous-chapitre (4.3) traite le cas de l'attribution (ou non) de subventions de deux compagnies par une commission d'ASUS.

4.1 Des expert·es du jugement de goût

a) *Des spectatrice·eurs professionnel·les : évaluer les produits artistiques*

De nombreux mécanismes entourent le « choix » que détiennent les programmatrice·eurs envers les artistes et leurs spectacles. La littérature sur les intermédiaires nous amène plutôt à considérer ce choix comme une « sélection » issue d'une « évaluation » (Lizé et al. 2014 ; Jeanpierre & Roueff 2014). Grâce à ces pouvoirs d'évaluation et de sélection, les programmatrice·eurs détiennent aussi celui de valorisation, c'est-à-dire le fait d'augmenter la valeur (symbolique) d'un spectacle. C'est grâce à ces pouvoirs en tant que détenteur·eurs d'avis, de goût, de « regard » expert qu'il est possible, d'une part, de faire augmenter la valeur des spectacles comme produits de marché ; et d'autre part que l'activité de programmation de ces intermédiaires leur confère un statut d'« agents (...) de consécration » (Denis, 2010). Cela leur permet de participer à l'activité de production des biens symboliques et de justifier leur existence (Bourdieu, 1977b : 53¹⁴⁹) en tant qu'intermédiaires.

L'activité de programmation consiste à fabriquer un contenu artistique et culturel (c'est-à-dire la saison, ou le festival), à partir de créations (des spectacles créés par des artistes). Pour ce faire, les programmatrice·eurs doivent sélectionner des spectacles préalablement évalués. L'évaluation des spectacles n'est pas une compétence¹⁵⁰ apprise formellement et officiellement de façon structurée lors d'une formation. De plus, nous avons vu précédemment que le parcours de formation des programmatrice·eurs n'est pas structuré de façon unique pour tou·tes. L'évaluation est un élément qui fait partie de processus d'apprentissages plus informels, un savoir-être acquis lors de la socialisation professionnelle à ce milieu – autant en tant qu'artiste qu'intermédiaire. Lors de l'évaluation, c'est une certaine valeur qui est apposée au spectacle concerné. Ce processus permet également de situer les évaluateur·eurs dans la stratification professionnelle. C'est ce que Bourdieu appelle l'« espace des styles d'évaluations », dans lequel les personnes détenant un pouvoir de classement sont elles-mêmes définies par celui-ci (Bourdieu, 1979b). C'est pourquoi le fait que les programmatrice·eurs aient le « droit de juger » est un des enjeux de luttes dans le champ (Bourdieu, 1984b : 99). Le processus de classement des programmatrice·eurs se rapporte à la compétence d'évaluation des spectacles, compétence

¹⁴⁹ Dans le sens où le sentiment de légitimité est l'enjeu de la domination symbolique : « La lutte entre les classes a aussi pour enjeu la domination symbolique (...) ou, (...) le sentiment de la légitimité, la certitude d'être pleinement justifié d'exister » (Bourdieu, 1977b : 53).

¹⁵⁰ Les compétences sont ici considérées comme des constructions sociales, au sens de Stroobants : « la compétence n'a d'existence que si elle est jugée comme telle » (Stroobants, 2007 : 90).

principale et centrale pour leur travail (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 22-23). Pour prolonger cette proposition, je dirais même que les programmatrice·eurs doivent d’être capables d’évaluer l’ensemble du travail d’un·e artiste (ou d’une compagnie) : c’est-à-dire à la fois tous les spectacles réalisés jusqu’à présent, mais aussi à quel point le spectacle sujet à l’évaluation est en rapport – ou en rupture – avec les spectacles précédents. Il est aussi question d’anticiper et d’appréhender la réception des pair·es (que sont les autres collègues programmatrice·eurs) pour calquer sa propre évaluation dessus – avec l’enjeu de découvrir de nouveaux talents dans le cas d’artistes en insertion ou émergent·es. La capacité à situer l’avis des collègues, de se « construire des repères d’appréciation et des arguments de négociation » (Lizé et al., 2011) fait partie de leur compétence d’évaluation.

On peut voir, dans le discours de Rémy, la revendication de l’évaluation du « projet artistique global » (et pas seulement le projet d’un seul spectacle) d’un·e artiste en tant que savoir-faire essentiel dans la sélection d’un spectacle :

R : Je vais trouver des artistes que j’ai envie d’accompagner pour plus qu’un projet... C’est-à-dire, dont la démarche à moyen terme, y compris au tout début, dans leur positionnement, dans leurs envies... C’est ça qui va me déterminer en fait... (...)

C : Il faut pas que ce soit une seule pièce par exemple ?

R : Non mais je demande pas aux artistes de se projeter à plusieurs pièces non plus... C’est plutôt dans ce que je sens d’eux, dans ce que je sens de leurs envies... De leurs inspirations, de leur positionnement sociétal... (Entretien Rémy, octobre 2020)

On peut voir le caractère plutôt flou des termes et critères qui constituent l’évaluation de Rémy comme les « envies », « inspirations » et « positionnement social » des artistes qui viennent lui présenter un projet de spectacle à programmer. Le processus d’évaluation est représenté par un aspect très subjectif et essentialisé, celui des « sensations » de Rémy. Ce qu’il me fait comprendre, c’est qu’il n’évalue pas les spectacles en soi (ou les projets de spectacle, s’ils ne sont pas encore créés), mais d’une part les styles de vie des artistes à travers leurs intérêts (« envies » et « inspirations ») ; et d’autre part le positionnement politique (qui correspond au « positionnement sociétal ») des artistes. Il faut surtout relever que l’évaluation se base ici sur le discours que les artistes tiennent dans une discussion avec Rémy (tel un entretien d’embauche) : ce qui est évalué est finalement leur aisance sociale à parler de tous ces aspects, qui représentent leur « projet à moyen terme ». Rémy prétend donc ne pas sélectionner des spectacles sur la base de l’évaluation de leur contenu, mais bien sur le discours des artistes qui semblent devoir le convaincre de la proximité de leurs intérêts artistiques et politiques (ou

politisés¹⁵¹). Ce mécanisme est révélateur d'un jeu de miroirs entre, d'une part, la politisation de l'esthétique, et d'autre part l'esthétisation du politique : la construction de sa programmation permet à Rémy de se politiser, tout en se positionnant lui-même régulièrement par le biais des médias (par des interviews dans la presse) ou des réseaux sociaux (majoritairement sur Facebook). Dans ce cadre, il utilise sa position de programmeur pour certifier son propos concernant les messages politiques – et les artistes – présents dans sa programmation.

Mais l'évaluation des spectacles par les programmeur·euses a lieu à d'autres occasions que la rencontre avec les artistes. Alors qu'est-ce qui fait la « valeur » d'un spectacle ? A quel point les programmeur·euses ont le pouvoir de mesurer celle-ci, dans un marché régulé notamment par l'offre et la demande, mais surtout par les politiques culturelles locales qui sont responsables d'une immense partie des subventions ?

Valeur symbolique, valeur économique

En analysant les parcours professionnels des artistes et des programmeur·euses, nous avons vu à quel point la légitimité des individus est essentielle pour grimper les échelons du chemin vers la consécration. Elle se mesure grâce aux ressources analysées (voir sous-chapitre 2.1 pour les ressources des artistes et 3.1 pour les ressources des programmeur·euses). Dans le cas des artistes, ces ressources sont bien souvent en étroite corrélation avec la valeur attribuée aux spectacles – car c'est majoritairement elle qui participe à la légitimité des artistes. Les prix, par exemple, servent de signaux très puissants pour attester de la valeur des œuvres artistiques comme les spectacles mais aussi les produits du marché littéraire (Bourdieu 1992 ; Sapiro 2016). La force de l'attribution des prix réside dans son objectivité illusoire, garantie par la figure neutre des expert·es qui sont à l'origine de l'évaluation et de la sélection des spectacles primés. Grâce à cette évaluation positive et cette sélection élective, les spectacles primés garantissent une légitimité très importante aux artistes créateur·euses. Les prix sont donc un signal qui donne la possibilité d'être identifié·e, en tant qu'artiste, comme possédant une valeur qui a été confirmée par un jury d'expert·es¹⁵².

Le fait de programmer un spectacle atteste également de sa bonne évaluation (ou de celle de son projet), puis de sa sélection par les expert·es concerné·es, c'est-à-dire les

¹⁵¹ Nous reviendrons sur le caractère de la politisation des spectacles au chapitre 8.

¹⁵² Mais le montant obtenu grâce à un prix est parfois inférieur aux besoins matériels des artistes et des conditions de productions d'un spectacle. Le collectif Trade a notamment été déçu de gagner seulement la deuxième place d'Artem car le montant attribué représentait la moitié de celui de la première place. De plus, le collectif compte quatre à cinq personnes, sur scène et au processus de création, alors que la compagnie lauréate gagnante en compte deux : le nombre de personnes à rétribuer est donc moindre pour cette dernière.

programmatrice·eurs. Dans le cadre d'une sociologie de la valeur, il faut considérer la programmation et les prix, ainsi que les autres ressources (médiatisation, subventions, prix), comme des « faits » distincts de la valeur (la remise d'un prix, par exemple, est à considérer comme un évènement en soi), mais attestant de celle-ci (la remise du prix en tant qu'acte symbolique de la valeur attribuée à l'œuvre ou la personne primée) (Heinich, 2006 : 296). Il faut aussi prendre en compte la fabrication, la fixation et le pouvoir légitimant des aspects financiers présents dans ces modalités. Même si c'est davantage une valeur symbolique – plutôt que financière – qui est attribuée dans le champ des arts vivants contemporains, les aspects économiques y sont effectivement présents. Il s'agit ainsi de penser les pratiques artistiques comme des activités économiques et non comme un travail non aliéné et désintéressé (Menger, 2003b). Ce sont les subventions publiques qui régulent la quasi-totalité du marché artistique : elles sont versées d'une part aux institutions, c'est-à-dire les théâtres et festivals, ainsi qu'aux compagnies indépendantes qui s'y produisent (Delacrétaiz, 2020 : 10). Les aspects financiers liés à l'attribution de la valeur des spectacles et des artistes sont abordés dans le cadre de ces octrois de subventions. Par exemple, durant mon stage à ASUS, des discussions concernant les prix de vente des spectacles ont souvent lieu. Camille insiste en effet très souvent sur le pouvoir que possèdent les programmatrice·eurs lors de la négociation des prix d'un spectacle. Selon elle, un nombre très important d'artistes dénonce le fait que les programmatrice·eurs négocient les prix à la baisse. Le rapport de Rota (2022) sur le système des arts de la scène romande atteste également de ces pratiques de négociation qui ont pour issue la perte de valeur financière initiale¹⁵³. Alors qu'un certain prix est décidé par les artistes, la probabilité qu'elles·ils doivent le revoir à la baisse lors de sa vente auprès d'un·e programmatrice·eur est très importante. De leur côté, les programmatrice·eurs expliquent que le budget de leur lieu ou festival est souvent insuffisant pour acheter un spectacle au prix initial, trop élevé. Mais plus les artistes sont situés à une étape élevée du chemin vers la consécration (il s'agit en général des étapes de confirmation et de consécration), plus la négociation est possible concernant le prix d'un spectacle. Ce mécanisme montre que l'état des rapports de pouvoir entre artistes et programmatrice·eurs se situe dans un contexte institutionnel et un état de marché particulièrement encadré par les ressources légitimantes. Très schématiquement, on peut dire que les artistes les plus éloignés de l'étape de consécration sont aussi les plus dominés et dominables car elles·ils revoient facilement leur prix à la baisse, dans le but de pouvoir négocier

¹⁵³ Par exemple avec des témoignages de réponses au questionnaire de l'étude comme celui-ci : « *Les compagnies préfèrent jouer pour moins de revenus plutôt que de ne pas jouer du tout* » (Rota, 2022 : 43).

les droits d'entrée (y compris gratuitement) dans l'espace professionnel. La plupart des compagnies locales peuvent tout de même se permettre ces négociations sur les prix de cession avec les programmatrice·eurs car elles possèdent des formes de légitimité grâce à l'appui des pouvoirs politiques – notamment leur identification par les commissions d'attribution de subventions comme ASUS. En effet, les institutions sont contraintes par les politiques culturelles locales qui leur imposent un cahier des charges fait de missions culturelles à remplir, notamment celle de programmer un nombre minimum de ces compagnies locales. Les subventions participent et encadrent donc la régulation de ce marché, parmi d'autres facteurs (notamment les socialisations et dispositions professionnelles)¹⁵⁴.

À l'intérieur de ce cadre et grâce à leur pouvoir de prescription, les programmatrice·eurs octroient une valeur à la fois symbolique et à la fois économique aux spectacles, contribuant à construire le marché du travail (Lizé et al., 2011). Elles·ils sont des prescriptrice·eurs de l'offre et de la demande de travail, c'est-à-dire de leur valeur économique. Ce pouvoir de prescription ressemble à celui des intermédiaires des fonds de capital d'investissement (Benquet, 2018), qui sont également considéré·es comme des expert·es dans leur domaine. Bien que ces deux types d'intermédiaires ne possèdent pas d'enjeux financiers similaires, elles·ils partagent le statut de « professionnels du marché » (Cochoy & Dubuisson-Quellier, 2000)¹⁵⁵. La particularité du système de financiarisation des arts vivants contemporains est qu'il fonctionne majoritairement, nous l'avons dit, grâce aux subventions publiques. Le rôle des programmatrice·eurs ne consiste donc pas à augmenter la valeur financière d'un spectacle acheté ou co-produit¹⁵⁶ pour le revendre ensuite plus cher – comme c'est le cas pour les intermédiaires des fonds de capital d'investissement. En revanche, ces deux types de professionnel·les du marché détiennent des expertises sur la valeur des objets, expertise qu'il s'agit de défendre. En effet, sur le marché immobilier, il existe pour les expert·es « l'enjeu (...) de trouver une valeur vraisemblable, *i.e.* qu'ils peuvent justifier et défendre, en particulier vis-à-vis des organes de contrôle » (*Ibid* : 47). Ce « travail de *justification ex post* de l'arbitraire de la valeur » (*Ibid* : 50) est très similaire au processus d'évaluation effectué par les programmatrice·eurs. En effet, la légitimité octroyée

¹⁵⁴ Comme le montre Demonteil dans son étude sur l'hétéronomisation encadré du jugement d'expert·es dans une commission Théâtre à la Drac : « l'attribution des aides publiques aux artistes, qui contribuent à la consécration artistique, favorise l'hétéronomisation du champ artistique par l'action croisée des transformations de l'action publique d'un côté et des socialisations professionnelles de l'autre. Ce ne sont pas les dispositifs seuls, avec leurs cadres réglementaires, qui promeuvent des catégories de jugement moins spécifiques. C'est par leur mise en œuvre au fil du processus d'évaluation, que les expert·e·s contribuent à rendre ces catégories d'appréciation acceptables, voire légitimes » (Demonteil, 2022 : 2).

¹⁵⁵ Merci à François Schoenberger pour ces références et notre échange au sujet des intermédiaires de marché.

¹⁵⁶ Co-production d'un spectacle : co-financer la création d'un spectacle d'une compagnie et lui fournir des soutiens matériels et/ou logistiques.

par le processus de valorisation est très importante. Cette dimension est présente dans le discours de Liliane, qui raconte à quel point la fixation de la valeur d'un spectacle (à travers le « *suivi*¹⁵⁷ » de l'artiste qui l'a créé) est facilement remise en question par les pair·es :

« C'est vrai que des fois d'entendre : "Mais comment, tu suis cet artiste ? C'est bizarre !" , moi des fois ça m'est arrivé, au contraire ça me renforce ! Je dis "Bah oui, bah oui !" . Il faut aussi être courageux des fois aussi... D'aller au bout de ses goûts et de ses désirs, et des fois on se trompe ! On est des êtres de chair et de sang, c'est vrai que c'est pas facile des fois, on est influencés par le moment, notre fragilité... (...) On est comme les artistes ! Le temps, la saison, l'époque influence beaucoup nos goûts, nos désirs, notre état d'esprit... » (Entretien Liliane)

Cet extrait est très intéressant pour analyser la fabrication de la valeur artistique par les programmeur·es : la légitimité de l'évaluation comporte davantage d'enjeux que l'évaluation, qui elle-même dépend du caractère extrêmement subjectif du classement de goûts des programmeur·es. Le classement de goût qui participe à fixer la valeur est un constant ajustement aux classements des autres. D'une part, il est fondamental de garder la face (Goffman & Kihm, 1974) lorsque notre évaluation ne rejoint pas celle des collègues. D'autre part, lorsque les évaluations se rejoignent, il faut veiller à conserver l'identité unique de son lieu ou son festival – comme nous l'avons vu en 2.3 – notamment en renouvelant constamment son potentiel d'avant-gardisme¹⁵⁸ (Lizé et al., 2011). Nous le voyons, l'injonction à la singularité touche aussi les programmeur·es : en évoquant des désirs et des goûts personnels, Liliane peut maintenir le flou sur une possible objectivation de la valeur qu'elle attribue aux spectacles.

Les propos de Liliane sont possibles grâce à la position qu'elle occupe au sein du champ : sa légitimité y est solide. Elle risque moins de perdre la face en programmant des artistes qui ne seront ensuite pas validé·es par ses pair·es que pour d'autres programmeur·es plus jeunes et en début de parcours comme Steve et Germaine – voire Marylène il y a encore quelques années au début de son mandat au Lieu.

Nous avons déjà évoqué que la construction et le maintien de la légitimité professionnelle des programmeur·es passent par leur activité intense et régulière de spectatrice·eur. Il en est de même pour leur légitimité à évaluer les spectacles : il est indispensable de revendiquer le fait

¹⁵⁷ Cette notion du « suivi » d'un·e artiste sera analysée au chapitre 6.

¹⁵⁸ En effet, « marquée par un impératif d'innovation et une aversion relative pour la standardisation des produits et des informations, la construction de la valeur repose (dans le marché du travail artistique) sur l'originalité de la force de travail (les artistes) et la singularité des biens (les œuvres) » (Lizé et al., 2011). En plus de la singularité des œuvres, c'est aussi la singularité des artistes qui est recherchée, comme nous l'avons vu dans la section 1.2 a) sur la socialisation professionnelle durant la formation à La Fabrik.

d'« aller tout voir » afin de détenir la connaissance du contenu du travail artistique actuel et posséder ainsi l'expertise qui accompagne cette activité de spectatrice·eurs professionnel·les.

« Aller tout voir », une garantie de l'expertise

Les modalités et conditions d'exercice du travail de programmatrice·eurs reposent en grande partie sur une expertise qui se construit notamment en se rendant à beaucoup de spectacles – autrement dit en allant « tout voir ». Le fait d'aller tout voir compense le manque de certification scolaire, construit leur position, légitime leurs compétences et leur permet de revendiquer leur position d'expert·es. Aller tout voir justifie la possibilité qui leur est donnée d'évaluer les objets de potentielle consécration : les artistes, les compagnies et les spectacles. Comme mentionné plus haut, elles·ils tiennent ainsi le rôle de classeurs classés par leur classement (Bourdieu, 1979b) et « consacrés en retour par ceux qu'ils consacrent et par le fait même de consacrer, c'est-à-dire d'être reconnus aptes à le faire (au moins par ceux qu'ils consacrent) » (Mauger, 2006 : 253). Les extraits d'entretien suivants sont des exemples de l'expression de la revendication de cette pratique de spectatrice·eurs assidue·s. Elle est assimilée à la fois à une « aptitude » et une compétence spécifique certifiée par ce métier, mais aussi à une pratique vocationnelle. Les enquêté·es la présente comme animée par un intérêt profond et parfois existante depuis une période précédant l'entrée dans le monde professionnel. Par exemple, Marylène montre que son intérêt pour la pratique de spectatrice remonte à son adolescence et le déclic de la pièce de Forsythe, tandis que Rémy revendique la recherche d'une connaissance qui dépasse l'espace des arts vivants contemporains. Il dit se tenir au courant de l'actualité des jeux vidéo ou des humoristes locaux en expliquant qu'il « *doit savoir ce qui se fait* » :

« En arrivant là (au Cyanure), je me suis dit : “Ah ouais ok, il faut que j'ouvre“, il faut aller voir des choses, (...) je dois avoir un référentiel large ! » (Entretien Rémy, octobre 2020)

« En cumulant les soirées ici (à la Cave) et à l'extérieur, j'arrive à, en moyenne de janvier à mai, j'ai passé quatre soirs par semaine au théâtre, soit ici soit dehors. Mais je bossais à 80% et là je viens de passer à 100% parce que c'est la réalité du boulot, peut-être que ça va faire augmenter ça... » (Entretien Germaine, mai 2022)

« De toutes façons je vais tout voir depuis des années, c'est pas quelque chose qui (arrive seulement depuis que je programme)... Oui, des fois je fais exprès d'aller voir des trucs qui m'intéresseraient peut-être pas, mais que je sais que pour l'Association (pour laquelle je programme) on cherche un truc encore spécifique (...) je vais voir beaucoup de spectacles, j'adore voir des spectacles, j'adore être au théâtre, c'est vraiment ma maison, ma vie... » (Entretien Antoinette, décembre 2020)

« Je pense que et (mon compagnon) et moi, avant d'être parents et avant le Covid, on allait voir en moyenne quatre pièces par semaines d'autres personnes (...), je pense qu'on était dans un rythme (...) plus que la moyenne des gens dans ce milieu, on allait vraiment voir plein de

trucs... C'est plus compliqué de se dire qu'on va vite voir une pièce à Genève (maintenant avec un bébé)... » (Entretien Lara, décembre 2020)

C'est grâce à la comptabilisation du nombre de spectacles vu en moyenne par semaine (entre quatre et cinq pour Germaine et Liliane) que ces personnes revendiquent leur pratique de spectatrice·eurs assidue·es – et donc professionnelle. Cette magie du chiffre (Bourdieu et al., 2010) confère une légitimité à leur expertise qui se trouve validée grâce au nombre élevé et est considérée comme une ficelle du métier indispensable, qu'il faut acquérir à tout prix pour être validé·e.

Ces moments de présence aux spectacles leur permettent de se rendre visibles auprès des pair·es, mais également d'acquérir et de maintenir une connaissance des spectacles programmés actuellement. Cette connaissance des produits de marché est essentielle pour les intermédiaires de marché : avec elles·eux, il existe en effet une nouvelle conception de la circulation de l'information (Bessy & Chauvin, 2014 : 365). « Aller voir ce que font les autres » est essentiel pour que les programmatrice·eurs aient accès à l'information et au contenu de la programmation de leurs collègues présent·es dans les autres institutions. Mais ces intermédiaires peuvent aussi « déclencher de nouvelles dynamiques d'évaluation des biens et des services sur les marchés pertinents » pour produire de nouvelles connaissances (Bessy & Chauvin, 2014 : 370). Pour les programmatrice·eurs, le contenu de l'information détenue est celui d'une très bonne connaissance du champ, c'est-à-dire les spectacles, antérieurs et présents¹⁵⁹, ainsi que la cartographie des personnes actives dans le milieu et leur valeur, leur importance selon leur poste, leur degré de pouvoir et le degré d'importance de l'institution (ou compagnie) pour laquelle elles travaillent. Si les programmatrice·eurs n'ont pas cette connaissance, cela peut remettre en question leur professionnalisme car c'est un élément sur lequel se base leur légitimité. Le fait de se rendre aux spectacles permet un autre bénéfice : celui des moments de sociabilités. Lors de ceux-ci, l'évaluation par les programmatrice·eurs est effectuée sous forme collective : en même temps que les avis s'échangent et s'auto-influencent, le capital social des programmatrice·eurs se construit et se maintient grâce à ces échanges.

Les capitaux culturel et social acquis lors de ces moments de spectacles représentent un registre de légitimité constant pour les programmatrice·eurs mais aussi pour celles·eux qui se destinent à cette intermédiation de marché. C'est le cas de Lara, cette danseuse et chorégraphe de la trentaine qui, comme nous l'avons vu au chapitre 2.2, se maintient dans le champ en opérant

¹⁵⁹ Comme me le font comprendre Norbert et Steve dans leurs entretiens respectifs en m'expliquant qu'il est rare qu'ils apprennent l'existence d'un spectacle ou artiste qu'ils ne connaissent pas encore, dont ils n'ont jamais entendu parler. Nous reviendrons sur les prises de contact des artistes et programmatrice·eurs entre elles·eux au chapitre 6.

des stratégies de placement. Sa posture militante et la construction en 2021 d'un lieu avec son compagnon et une amie chorégraphe en témoignent. Ce lieu fait office de résidence de recherche et elle doit donc sélectionner les dossiers soumis après l'appel à candidatures, processus similaire à une activité de programmation. C'est aussi le cas d'Antoinette, impliquée d'une part dans une activité de programmation (en co-direction avec une autre personne) pour une institution cantonale et d'autre part dans de nombreuses commissions et jurys. Antoinette exprime aussi la part vocationnelle que contient son investissement dans la pratique de spectatrice, représentée par son amour pour celle-ci ainsi que la confusion avec sa sphère non professionnelle (« *j'adore voir des spectacles, j'adore être au théâtre, c'est vraiment ma maison, ma vie* »).

On voit donc que la légitimité apportée par le fait d'« aller tout voir » peut aussi s'appliquer pour des artistes : soit comme Antoinette, une artiste déjà consacrée et qui maintient sa position de consécration en créant des nouveaux spectacles (qui rencontrent de nouvelles ressources permettant de se maintenir de la consécration¹⁶⁰) ; soit comme Lara qui est confrontée au plafond de l'émergence et qui, dans sa stratégie de multipositionnement, mobilise sa grande connaissance des spectacles (qu'elle sous-entend être plus importante que « *la moyenne des gens dans ce milieu* ») comme une ressource. Elle sous-entend d'ailleurs porter l'ambition d'un potentiel poste de programmation lorsqu'elle s'exprime sur le renouvellement prochain de la génération actuelle de programmatrice·eurs : « *Un moment ça sera plus eux (...), un jour ça sera nous qui gérerons ces lieux...* »¹⁶¹.

Le fait d'aller voir un nombre élevé de spectacles octroie donc une légitimité essentielle pour réaliser l'activité de programmatrice·eur. Elle leur permet d'évaluer le contenu des spectacles. Une fois cette évaluation faite, il est important de l'exprimer, de façon adéquate selon les contextes. De plus, la légitimité à exprimer son avis n'est pas la même pour toutes.

Exprimer son avis : le pouvoir de qualifier

Si l'on considère que le franchissement des étapes des artistes vers la consécration est un « processus de transformation », celui-ci « apparaît toujours à quelque degré comme mystérieux » (Denis, 2010). Ce caractère mystérieux fait acte d'autorité et de magie

¹⁶⁰ Elle m'explique que son dernier spectacle « *cartonne* ». Il est en effet programmé dans de nombreux lieux en Suisse, au même moment où elle reçoit le prix Sappas, qui distingue l'ensemble de son travail artistique depuis plusieurs années en Suisse.

¹⁶¹ C'est aussi une occasion, pour les artistes, de saisir les catégories de classement des programmatrice·eurs et d'y ajuster leur propre travail de création, afin d'augmenter les chances d'être programmé·es. Le fait de se montrer intéressé·e par la programmation d'un lieu ou d'un festival en s'y rendant est également un atout, de même que son absence à tel ou tel événement peut permettre au programmeur·ice de justifier une non-programmation.

sociale (Bourdieu, 1975b : 186). Il est très présent dans le processus de programmation et dans chacune de ses étapes que nous analysons ici : évaluer, sélectionner et valoriser. Le flou associé à ces étapes est représenté par la façon particulière dont sont exprimés les avis sur les spectacles et leurs artistes. La séquence suivante est constituée d'un échange d'avis sur des spectacles entre une programmatrice (Nadine) et une ancienne programmatrice (Camille) :

Quelques mois après la fin de mon stage, je revois mes anciennes collègues pour un repas. Nous discutons d'un spectacle que nous avons vu Nadine, Camille et moi (mais pas ensemble). Camille est plutôt remontée car elle explique estimer que certaines thématiques présentes n'étaient « pas traitées » : « *La santé mentale et la violence intra-familiale c'est pas des thèmes peut-être ? On comprend pas, d'abord elle (le personnage principal) est heureuse et après elle devient folle et voilà... pour finir sur une "danse de l'ange", non mais pardon ?? Les scènes de krump elles sont magnifiques, ça fait des respirations, mais elles sont gratuites ! ».*

Nadine approuve : « *Si t'as pas vu le film (dont est tiré la pièce), t'as l'impression que c'est pas possible ! J'aime pas quand c'est juste des reproductions d'autres œuvres... ».*

Elle enchaîne sur un autre spectacle qu'elle a aimé. Je l'ai vu aussi alors nous l'expliquons à Camille et Marie-Christine. Nadine ajoute : « *c'est pas complètement abouti, il manquerait encore quelques aspects à travailler. C'était moins frontal que son dernier ».*

(Notes d'observation, novembre 2021)

Les considérations exprimées ici sont très représentatives des discussions générales dans cet espace professionnel entre deux programmatrice·eurs qui échangent leurs avis sur des spectacles vus. Il est très intéressant de relever les termes mobilisés par Nadine et Camille, qui pourraient paraître plutôt abstraits ou en tout cas peu clairs pour des personnes qui ne feraient pas partie du champ. C'est le cas des « *scènes de respirations (mais) gratuites* » ou d'un spectacle « *pas abouti (mais) moins frontal* » qu'un autre. Le fait que Camille exprime de façon vive son impression fait partie du processus de validation (Pinto, 1984 : 107) de sa place d'intermédiaire *gatekeeper*. Ces récurrentes démonstrations de dépréciation ou de conviction peuvent jouer le rôle de stratégie de placement pour Camille.

D'autres termes similaires, également plus positifs, sont régulièrement utilisés par les professionnel·les du champ. Il s'agit avant tout d'avoir la capacité de parler de l'artiste « à sa place », afin de faire de ses projets des objets de valeur.

Le tableau ci-dessous montre les différents qualificatifs que j'ai pu relever pendant mes cinq années d'observations sur le terrain et dans différents contextes.

Tableau 13. Catégorisations indigènes mobilisés pour désigner les spectacles et artistes par les programmatrice·eurs

Appréciation	Valoriser	Signification
	« Une très belle proposition » (Germaine sur un spectacle de sa saison)	
	« Un spectacle poétique » (Germaine sur un spectacle de sa saison)	
	« Elle est à un endroit <u>juste</u> » (Rémy sur un spectacle de sa saison + Nadine sur un spectacle vu)	L'artiste est ajusté·e aux codes esthétiques attendus
	« Elle amène un <u>vrai</u> sujet / une préoccupation <u>essentielle</u> » (Nadine sur un spectacle)	L'artiste amène un sujet qui représente une problématique à laquelle adhèrent les programmatrice·eurs et qu'elles·ils considèrent universelle
	« Un dispositif assez <u>singulier</u> » (Nadine sur un spectacle vu)	L'artiste fait preuve d'innovation

Non-appréciation	Exprimer la (soi-disant) incompréhension	Signification
	« C'était pas un <u>coup de cœur</u> , c'était pas assez <u>incarné</u> » (Nadine sur un spectacle)	Trouver que l'artiste n'était pas assez investie émotionnellement et personnellement
	« J'ai jamais compris son travail » (Florent sur Norbert)	Être en désaccord et ne pas apprécier
	« Je comprends pas »	Reprocher à l'artiste de ne pas être compréhensible
	« C'est quoi le propos » (Nadine sur présentation d'un projet aux SA)	Reprocher à l'artiste de ne pas présenter un contenu clair
	« Elle raconte quoi »	Reprocher à l'artiste de ne pas présenter un contenu clair
	« Il veut dire quoi »	Reprocher à l'artiste de ne pas présenter un contenu clair

Désignation	Signifier le contemporain
	Des lieux « <u>pointus, identifiés</u> » (Dominique pour désigner Le Cyanure et Le Sens)
	« Très <u>contemporain</u> » (Antoinette pour désigner Le Sens, Le Cyanure et ses propres créations + Rémy pour désigner le Cyanure)
	Signifier l'engagement politique/la « politisation »
	« Une proposition engagée », « elle est quand même très critique », « elle est quand même engagée » (Médiatrice de Marin lors de la présentation de saison)

Plusieurs termes présents dans ce tableau sont tirés de l'observation d'une réunion de programmatrice·eurs à laquelle j'ai pu assister dans le cadre de mon stage avec Camille. C'est elle qui a initié ces réunions à distance (en zoom) pendant la pandémie de Covid-19. Elle-même intervient dans cette discussion, mobilisant ses ressources d'ancienne programmatrice pour exprimer son évaluation, comme le fait de désigner un spectacle vu récemment par le fait que

l'on y « *voit encore quelques coutures* ». Elle signifie ainsi sa connaissance du processus de création et son expertise à estimer si les pièces ont encore besoin de travail. En jugeant et en nommant ce travail artistique, les programmatrice·eurs montrent que leur pouvoir de qualification possède une dimension fonctionnelle, inscrite dans les enjeux de légitimation et de hiérarchisation des lieux de programmation et de leur personne en tant que professionnel·les. On peut observer que les rhétoriques utilisées ont plus ou moins de poids selon les éléments auxquels elles se réfèrent. Par exemple, la rhétorique émotionnelle se place en opposition à l'objectivation rationnelle et détient un poids symbolique important : elle permet de se référer à des qualifications générales qui restent floues pour les interlocutrice·eurs. Les programmatrice·eurs détiennent alors le monopole du caractère expert de la qualification des pièces. Une autre rhétorique mobilisée est celle d'un vocabulaire dont le sens premier est détourné et dont la dimension performative fait autorité (Bourdieu, 1975b). On le voit par exemple dans l'utilisation de métaphores comme les « coutures » dont parle Camille. L'importance est de se montrer convaincu·e et de faire la démonstration de ses ressources que sont le langage approprié (indigène) et ses connaissances du champ (Pinto, 1984 : 108). Cette conviction permet de contourner le manque de certification scolaire en tant que programmatrice·eur, certification qui peut généralement dispenser ses locutrice·eurs de faire « l'épreuve de la validité de ses instruments » (*Idem*).

L'utilisation du langage indigène fait partie de cette validation : elle permet à la locutrice ou au locuteur de montrer son appartenance et sa connaissance de l'espace artistique et, ainsi, de justifier son propos. C'est un « instrument de validation du discours » (Pinto, 1984 : 107) qui en fait un·e bon·ne programmatrice·eur. L'analyse du langage indigène permet d'explorer la création du privilège qui se crée dans l'utilisation de ce langage et « à travers le développement historique de catégories qui essentialisent et isolent » (Katz, 2011 : 2). Il n'est toutefois pas question de mobiliser le vocabulaire des enquêté·es comme une donnée isolée, mais de l'inscrire dans une recherche qui « doit (...) découvrir comment (les enquêté·es) combinent différentes façons d'avoir et de faire, qui établissent, modifient et tentent d'assurer leur statut » (*Ibid* : 8). Le langage est souvent compréhensible uniquement par les membres du champ et son utilisation n'est possible que dans certains contextes¹⁶² et selon les énonciatrice·eurs. Sa fonction est donc d'exprimer l'expertise détenue par son énonciatrice·eur, sa légitimité et sa

¹⁶² J'ai par exemple réalisé qu'à la sortie d'un spectacle, il peut être très délicat de donner son avis sur la pièce – que celui-ci soit positif ou négatif – dans le cas où il n'est pas partagé par nos interlocutrice·eurs (ou d'autres personnes présentes et qui pourraient entendre nos propos) et où celles·ceux-ci pourraient « juger notre jugement ». Au fil de mes observations, j'ai donc appris à ne pas interroger les enquêté·es sur leur ressenti après un spectacle.

prise de pouvoir grâce à l'utilisation de ce langage. Sa dimension performative vise à démontrer et confirmer l'appartenance à l'entre-soi. Elle trace une frontière entre les personnes qui le maîtrisent, et les autres : si on ne sait pas qualifier, c'est qu'on ne sait pas évaluer. Il s'agit d'un savoir-faire professionnel. Liliane, par exemple, est facilement encline à donner son avis : Camille m'a raconté que celle-ci intervient parfois directement dans le processus de création auprès des artistes. Elle peut le faire grâce à une légitimité déclinée en trois éléments. Premièrement, son statut et sa légitimité au sein du champ sont très clairement ancrés ; deuxièmement, elle peut mobiliser les termes indigènes pour qualifier le spectacle car elle les connaît et les maîtrise ; troisièmement, elle co-programme ces artistes dans son propre théâtre. Le procédé de l'expression de son avis permet notamment l'identification et l'inclusion des membres de l'entre-soi, en parallèle à l'exclusion des non-membres. Si l'évaluation possède un caractère mystérieux (car ses raisons sont parfois ou souvent inconnues) et flou (par l'utilisation de qualificatifs peu clairs et précis), c'est aussi pour permettre le maintien de la légitimité (elle-même en partie mystérieuse et floue !) de leur énonciatrice·eurs. Une partie de la légitimité des programmatrice·eurs se base sur des éléments organisationnels, comptables ou encore logistiques. Elles·ils ont besoin de ce flou qui caractérise l'autre partie de leur légitimité pour maintenir leur participation à l'activité de production des biens symboliques que sont les créations de spectacles. On voit ici la fonction sociale du flou des catégories de jugement. Ceci leur permet de produire (ou, en tout cas, de prétendre le faire) une taxinomie autonome, un langage indigène qui se retrouve dans la mise en scène de leurs interventions au sein du processus de création d'un spectacle (lors des temps de répétition dans un lieu en particulier¹⁶³) ou dans le discours sur leur capacité à « découvrir » des artistes¹⁶⁴. Le processus de qualification est possible grâce à l'existence de l'entre-soi et de ses mécanismes internes : la hiérarchie instaurée entre programmatrice·eurs leur accorde soit la légitimité de prescrire, soit celle de suivre les prescriptrice·eurs, soit la possibilité de trouver des niches esthétiques originales – et sur lesquelles il est possible d'être prescriptrice·eur tout de même. On voit ici la manière dont les catégories indigènes permettent de produire de la légitimité en valorisant certaines positions esthétiques.

¹⁶³ N'ayant pas observé de temps de création de spectacles, il m'est difficile d'apporter ici des données et exemples concrets. Mais plusieurs enquêtés·es m'ont évoqué de telles pratiques, surtout de la part de programmatrice·eurs reconnu·es et détenant un fort sentiment de légitimité dans le champ et à leur poste – comme César ou Liliane. Ce procédé précis mène les programmatrice·eurs à s'imposer comme des prescriptrice·eurs qui orientent les productions des artistes.

¹⁶⁴ Sur ce point, un exemple sera développé plus loin concernant Camille. Nous avons aussi vu au chapitre 3 comment est vécu ce rôle pour Dominique et Rémy.

Cette mise en scène concerne aussi la manière dont sont présentées les programmations, par exemple sur leur site internet comme l'a analysé Picaud (2015), ou en présence d'un public. La présentation de saison est un réel « rituel asseyant le programmateur dans sa fonction de prescription » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 101-102) comme le montre le tableau ci-dessous :

Tableau 14. Modalités présentations de saisons du Théâtre du Sens et de la Cave

	Théâtre du Sens	La Cave
Où (quand)	Dans une salle remplie du théâtre, filmée pour FacebookLive (septembre 2020)	Dans l'unique salle du théâtre (septembre 2022)
Qui	Le directeur, César	La directrice, Germaine, en dialogue avec des artistes programmées et son chargé de collaboration entre arts et sciences
Tenue	Pantalon et veston noir	Robe noire
Durée	1h30	1h
Supports	PPT (affiches et photos des spectacles)	PPT (affiches des spectacles) + artistes en présentiel ou vidéo
Logistique salles/lieu	Travaux des bâtiments, une salle en moins	Rénovation des locaux
Thématiques spectacles présentés		
Enquêtes	« les <u>enquêtes</u> comme fil rouge »	« compléter cette <u>enquête</u> internationale » ; « (ces 2 artistes) enquêtent avec la population »
Écologie	« la question de l' <u>écologie</u> »	« réchauffement climatique » ; « transition écologique et numérique »
Animaux et vivant	« le rapport aux <u>animaux</u> »	« le monde du <u>vivant</u> » ; « très belle <u>proposition</u> qui questionne notre rapport au <u>sauvage</u> »
Sciences	(mention des « enquêtes »)	« mise en commun de la recherche » ; « recherche participative » ; « reconfiguration des rapports entre arts et sciences »
Autres	« le rapport à la <u>mort</u> » ; « le rapport à la violence sans sens » ; « la question de l' <u>identité</u> »	« un spectacle qui parle de <u>comment vivre ensemble</u> » ; « (la programmation) placée sous le signe de l'ouverture, des collaborations et des connexions, découle de l'envie d'élargir les territoires de créations et réflexions communes, aller à la rencontre d' <u>expériences</u> autant inspirantes que <u>touchantes</u> »
Désignation artistes	« un jeune metteur en scène qu'on a décidé d' <u>accompagner</u> »	« ça nous tient à cœur à la cave d' <u>accompagner</u> ces projets qui ont pas pu voir le jour pendant le covid » ; « c'est une <u>proposition</u> très <u>poétique</u> »

Malgré la différence des positions objectives de ces deux lieux (Le Sens a un pouvoir de prescription plus important que celui de La Cave), beaucoup de similarités sont à relever : le fait que Germaine se « calque » ainsi sur les codes présentés au Sens montre justement la position de ces lieux dans la hiérarchie symbolique du champ (voir Tableaux 6 et 7 en I.2 c)). Dans le tableau comparatif ci-dessus apparaît en effet la scénarisation des présentations de saisons de César et Germaine. Tout d’abord, c’est leur style vestimentaire qui est très similaire : vêtues de noir, avec des habits au caractère plutôt formel mais sobres. La mise en scène de leur présentation est également ressemblante : elle a lieu sur la scène d’une de leurs salles (ou sa seule salle, dans le cas de Germaine) avec des appuis visuels pour illustrer chaque spectacle. Les contenus des spectacles¹⁶⁵ se ressemblent aussi beaucoup : la thématique de l’écologie ; la mobilisation des « enquêtes » comme processus de recherche artistique pour la création ; le dépassement de l’androcentrisme (désigné par les « vivants », le « sauvage »), etc. L’utilisation du terme « accompagnement » pour désigner le choix de programmation d’une ou des artiste(s) est aussi propre aux deux présentations¹⁶⁶. Les présentations de saisons sont des occasions fondamentales pour les programmatrice·eurs d’exprimer leur évaluation et les raisons de leur sélection. La mobilisation de termes indigènes leur permet de conserver la légitimité de leur statut d’expert·e. Le langage permet de convertir ses compétences professionnelles de programmatrice·eur à un processus prescriptif : il est un « produit que nous livrons à l’appréciation des autres et dont la valeur se définira dans sa relation avec d’autres produits » (Bourdieu, 2014). Il témoigne de la détermination, par les programmatrice·eurs, de ce qu’elles·ils estiment être une valeur absolue.

Une autre présentation de saison intéressante à analyser est celle de la demi-saison du Cyanure à des étudiant·es de Master en sciences sociales¹⁶⁷ (en mars 2022) par Rémy. Celui-ci décrit par exemple ainsi une pièce de théâtre programmée : « *Dans cette pièce, ils sont vraiment au sommet de leur art* ». Le spectacle en question est celui de deux metteurs en scène et comédiens programmés au Cyanure (ainsi qu’au Séraphin). Cette désignation les concernant suppose plusieurs éléments : tout d’abord, Rémy nous fait ici part de sa connaissance du travail de ces deux metteurs en scène – que l’on peut aisément qualifier d’artistes consacrés au vu de leur positionnement local et international¹⁶⁸. La connaissance des spectacles est un savoir indispensable pour les programmatrice·eurs et il est important pour lui d’en faire la

¹⁶⁵ Ces contenus (et formes) de spectacles seront analysés au chapitre 8.

¹⁶⁶ Nous reviendrons sur la gestion des relations entre programmatrice·eurs et artistes dans le chapitre 6 et la mobilisation de ce terme dans ce cadre.

¹⁶⁷ Dans le cadre d’un atelier de Master mis en place et donné par Pierre-Emmanuel Sorignet et Marc Perrenoud.

¹⁶⁸ L’un d’eux est d’ailleurs un intervenant régulier et fortement apprécié à La Fabrik.

démonstration devant ces personnes qui représentent un potentiel public. Deuxièmement, Rémy exprime son évaluation et son avis sur le travail en question. Ce pouvoir de qualification est possible grâce à sa place de programmateur. Une séquence similaire a lieu au printemps 2022 également, lorsqu'une chargée de médiation du Théâtre du Sens nous¹⁶⁹ présente la demi-saison du théâtre en présence de César, son directeur. Il faut rappeler que celui-ci est positionné de façon plutôt exceptionnelle dans le champ, car le Sens dispose de moyens très importants pour l'accueil et la production des spectacles (budget, personnel, nombre de salles...). La chargée de médiation exécute donc sa présentation – avec un stress perceptible et sûrement dû à la présence de César qui est son employeur et une personne de pouvoir importante dans le champ – jusqu'à ce que César la coupe au milieu d'une explication sur un spectacle qu'elle qualifie de « *spectacle de cirque* » en la reprenant : « *C'est plus que du "cirque" : pour moi c'est un des plus grands artistes du moment* ». La chargée de médiation s'excuse alors en justifiant le fait que son public habituel est constitué d'enfants et adolescent·es, sous-entendant que l'utilisation d'un terme qui paraît dévalorisant pour son programmateur peut se trouver adapté à un autre contexte (par exemple, celui d'un public qui n'est pas constitué de professionnel·les, comme le public d'enfants et adolescent·es dont elle a l'habitude). Mais la dénomination utilisée n'est pas assez valorisante du point de vue de César, pour qui le terme « cirque » est visiblement à éviter et n'apparaîtrait pas dans le tableau des qualifications (positives). Elle est plutôt synonyme de dévalorisation dans l'esthétique avant-gardiste car elle représente une esthétique traditionnelle « mainstream », « grand public », plus populaire. Elle s'oppose ainsi à la spécialisation « pointue » des arts vivants contemporains, représentée par la qualification d'« artiste » mobilisée par César pour rectifier sa chargée de médiation. La terminologie du « cirque » est trop éloignée de la créativité et singularité de ce qui est, pour César, le vrai travail artistique avant-gardiste.

D'une part, cela montre bien l'existence d'un vocabulaire indigène qui contient des termes adaptés et attendus par les pair·es, ainsi que des mots à ne pas employer sous risque de se voir rejeter de l'entre-soi des personnes au pouvoir d'évaluation – dont la chargée de médiation confirme qu'elle ne fait pas partie en faisant mauvais usage de sa possibilité de qualification. L'enjeu de la présentation de la programmation de César en tant que processus d'évaluation et de sélection est la justification de celle-ci. Il est essentiel pour César que les pièces programmées soient valorisées selon les termes et codes esthétiques correspondant aux arts vivants contemporains avant-gardistes. Le fait que César ait sélectionné la pièce de cet artiste

¹⁶⁹ Il s'agit, comme pour l'exemple de la présentation de Rémy, du groupe d'étudiant·es de l'atelier de Master mentionné plus tôt.

signifie qu'il l'a évaluée positivement et a considéré qu'elle faisait partie de cette esthétique contemporaine – et non mainstream ou grand public. D'autre part, on assiste au fait que César doit constamment rejouer la légitimité de son expertise auprès de ses collègues, « son » public, ses employé·es. Le métier de programmatrice·eur est un métier de séduction : il faut sans arrêt amener l'autre à adhérer à son point de vue et susciter son désir grâce à un ensemble de dispositifs linguistiques, logistiques et interactionnels. La singularisation et les tentatives de domination charismatique (par l'habillement ou l'imposition de catégories de perceptions) découlent de ces logiques.

Nous avons vu jusqu'ici que le statut de spectatrice·eurs professionnel·les permet aux programmatrice·eurs d'asseoir la légitimité de leur expertise sur le contenu artistique créé. Nous avons abordé l'étape de l'évaluation de ce contenu (grâce au développement d'un « langage de programmatrice·eur ») et celle de sa sélection. Celle-ci peut s'apparenter à ce qui constitue le cœur de l'activité de programmation et qui suscite le plus d'interrogations et de mystères quant à ses raisons : pourquoi et comment choisir quels spectacles programmer ?

b) Une sélection sous contrainte ?

Nous avons vu que les programmatrice·eurs sont des « créateurs de créateurs » (Bourdieu, 1980), autrement dit des intermédiaires *gatekeepers* (Becker, 1988) au pouvoir de (s)élection qui impacte le parcours professionnel des artistes. Ces professionnel·les définissent les « droits d'entrée » (Mauger, 2006) d'une grande partie des individus dans le champ. Le choix des spectacles est un processus que j'ai abordé avec les enquêté·es dans les entretiens, car il est très dur à observer autrement. Mais les éléments de réponses obtenus restent ancrés dans un certain flou (tout comme le sont, nous l'avons vu, les évaluations et les qualifications des spectacles). Étant donné que ce sont les données principales que je possède concernant le processus de sélection, il est intéressant de décortiquer les extraits d'entretiens récoltés à ce sujet pour en analyser le discours. Un premier groupe de critères se dégage lorsque je pose la question de la sélection des spectacles : un ensemble de termes exprimant des raisons intrinsèques comme « l'envie », le « désir », le « plaisir », les « affects » ou encore les « intuitions » (Liliane) ; les « coups de cœur » et le fait qu'un spectacle « nous plaît » (Germaine). Germaine invoque aussi l'argument de la « nécessité » et l'« utilité » sociétale du fait qu'un public voit tel ou tel spectacle. Ces termes se rapportent à la singularité des programmatrice·eurs – singularité qui caractérise habituellement plutôt les artistes. C'est donc un travail d'objectivation apparent qui a lieu et prétend à un discours universel en termes de classement, tel un acte de magie sociale (Bourdieu & Delsaut, 1975). Pourtant, leurs catégories de classement se rapportent bien à leur

appartenance de classe et leurs dispositions : les émotions ne sont pas déconnectées du social mais au contraire intimement liées à leur contexte. Les dimensions de générations et de classes jouent également un rôle dans la réception des spectacles et leur évaluation : les programmatrice·eurs doivent parfois ajuster leur évaluation en fonction de la hiérarchie en vigueur dans l'entre-soi (les « petit·es » sondent l'avis des « grand·es » pour se positionner et se conformer aux codes). L'évaluation devient une sélection guidée par un jugement de classe, qui passe pour des émotions objectives universelles. Il faut rappeler que Germaine est au début de son parcours de programmatrice. Son discours de présentation de saison (ainsi que celui qu'elle tient en entretien, comme nous avons pu le constater dans les différents extraits mobilisés jusqu'ici) est en général assez enchanté et traduit son capital scolaire et culturel particulièrement élevé. Germaine représente bien la fraction de classe marquée par la socialisation à la singularité dans le champ des arts vivants contemporains – une propriété inégalement distribuée dans l'espace social (voir sous-ch. 1.2). Alors que les présentations de saison sont des événements a priori destinés aux publics, ils servent également à faire identifier les institutions en question par les décideuse·eurs politiques (qui détiennent le réel pouvoir de la continuité, de l'augmentation et du renouvellement des budgets).

Ensuite, les programmatrice·eurs invoquent un deuxième groupe de critères de sélection. Il s'agit d'éléments contraignants qui leur permettent « *d'exclure* » certains spectacles ou de « *resserrer* » leurs choix : les « *ressources* », « *salles* », « *partenaires* » (Dominique) et « *réseau* » à disposition, la « *structure de la programmation* » (d'un festival comme pour Dominique), ou encore la « *cohérence par rapport au territoire* » de programmation (Antoinette). Steve me présente ces contraintes sous forme de liste où chaque contrainte doit être franchie avant de passer à la suivante :

« On découvre que dans la vie y a pas que “On aime ça, venez”, y a : on appelle, “Est-ce que ça vous tente ? Oui/non ?” – alors c'est quand même souvent “Oui”... “Est-ce que vous êtes dispo la saison prochaine ?”, “Est-ce que le plateau 1 vous convient ? Celui de la salle 2 ? De la salle 3 ? Est-ce que l'accès en vieille ville, où aucun camion peut passer, vous convient ?”. Quand on est passés au travers de ces tamis-là (on dit) : “Il reste un créneau là”, ensuite : “Combien ? Ah, 15'000.- la représentation ? Ah... non !” (rires). Voilà... y a tellement de trucs avant qu'on puisse dire “Telle cie va pouvoir jouer dans tel espace”... c'est que toute la faisabilité soit raisonnable ! Ou alors (les compagnies disent) : “Ah oui on peut, mais y a aucun autre théâtre qui s'intéresse, donc on vient dans une date dans un an et demi”... (On répond) “Ben non”... (...) Y a aussi une question d'écologie de dire qu'on essaie de se greffer sur une tournée existante... “écologie” mais aussi “humaine”, “durable” ! Ressortir un (spectacle) pour une date, ça demande une énergie folle ! (Entretien Steve)

Comme les autres programmatrice·eurs, Steve met ici l'accent sur les aspects techniques, financiers et logistiques que suppose l'accueil d'une pièce et/ou de sa création, davantage que

les critères d'appréciation. Dans son explication, ceux-ci semblent presque prioritaires par rapport aux affinités avec le contenu artistique (et l'artiste !). Par exemple, comme le mentionne Germaine, la sélection d'un spectacle au budget élevé se fait parfois au détriment d'un autre spectacle. Liliane, Germaine et Antoinette concluent leurs discours sur la mention d'une cohabitation essentielle entre les contraintes et les critères d'appréciation pour pouvoir sélectionner un spectacle : un « *mélange entre l'hémisphère gauche et l'hémisphère droit* » (Liliane) ; entre « *critères objectifs et subjectifs* » (Germaine) ; ou encore l'expression d'une « *programmation qui reflète ma ligne esthétique, mais pas que* » (Antoinette). Germaine évoque aussi l'importance qu'elle accorde aux quotas d'artistes masculins et féminines en expliquant tenter « *d'inverser le ratio des genre* » afin de programmer davantage de femmes. Cette stratégie de sélection rejoint les revendications féministes très courantes dans le champ, inscrivant ainsi Germaine dans une position d'adhésion à celles-ci. Elle prête aussi une attention particulière aux « *projets ouverts à accueillir des collaborations scientifiques* », ce qui rejoint sa volonté et ses actions mises en place pour faire du critère de la « *collaboration entre arts et sciences* » un point fort de l'identité de La Cave (voir Ch. 8). Dans la dimension floue qui caractérise le processus de sélection, Liliane et Steve revendiquent certaines compétences qui seraient du ressort des programmatrice·eurs. D'une part, la « *connaissance de l'histoire de l'art et des arts de la scène* » est mentionnée par Liliane comme le signe de détention de l'information et donc d'un pouvoir spécifique réservé aux intermédiaires (Bessy & Chauvin, 2014 : 365). D'autre part, Steve raconte une anecdote grâce à laquelle il a appris à « *rester ouvert* ». Cette séquence concerne Dominique et lui fait jouer une fois de plus un rôle de mentor envers un jeune programmateur à qui il semble « apprendre le métier » :

« Je suis tombé sur Dominique à Paris, on s'est arrêté pour voir un spectacle en vitesse, et à l'entrée du théâtre, y avait (un petit spectacle de marionnettes qui dure 10 minutes, lui n'est pas motivé mais Dominique dit d'accord et l'entraîne avec lui), je me suis dit "Ok, belle leçon de..." », et en fait tu restes toujours curieux, même si ça paie pas de mine, c'est en faisant ces petits trucs à gauche à droite, tu tombes sur une petite perle, un truc qui te plaît... » (Entretien Steve, mars 2022)

On peut voir ici la capacité de Steve à s'ajuster aux bonnes pratiques du métier, représentées par la figure de Dominique – dont la légitimité et la reconnaissance ne font plus de doutes dans le champ. Cette socialisation à l'« ouverture » est ici revendiquée comme une condition indispensable du processus de sélection car elle permet de rester à l'affût soit d'artistes important·es que les programmatrice·eurs ne connaissent pas encore (une situation qui peut être délicate étant donné qu'elles·ils sont censé·es « tout voir » et donc « tout connaître ») soit

d'artistes qui n'ont pas encore franchi les étapes, et que l'on peut ensuite revendiquer avoir « découvert·es¹⁷⁰ ».

La notion de la découverte est fondamentalement liée à celle du risque. Celui-ci est souvent revendiqué par les programmatrice·eurs dans leur discours, étant donné qu'un de leurs buts est de « prospecter, capter et faire converger l'offre et la demande de travail telles qu'elles sont disponibles avant leur intervention, en anticipant sur la qualité de l'échange » (Lizé et al., 2011). Il faut « prévoir et (...) exploiter les tendances » (Bourdieu & Boltanski, 1976 : 54), afin de subir le moins de pertes (symboliques et matérielles) possibles.

Le pouvoir de sélection des programmatrice·eurs est donc important à plus d'un niveau. Picaud (2019) estime même que les programmatrice·eurs de salles de concert qu'elle enquête à Paris et Berlin définissent leur fonction professionnelle à partir de l'activité de sélection et le fait qu'elles·ils en détiennent le monopole. Nous avons déjà dit que, pour les artistes, le fait de se faire programmer leur confère un signal de légitimité de plus, prouvant la valeur symbolique de leur travail au reste du champ. C'est pourquoi nous allons explorer dans quelle mesure le pouvoir de valorisation des programmatrice·eurs est imbriqué à celui de la prescription.

c) Valorisation et prescription

Les intermédiaires fabriquent la valeur (Lizé 2016 ; Dewey 2008 ; Heinich 2006) conférée aux artistes à travers leur travail (leurs œuvres). La fabrication de la valeur est liée au pouvoir du savoir (comme mentionné en 4.1a)) sur le champ : il faut connaître les individus et le contenu esthétique. Les programmatrice·eurs ont une certaine obligation à faire apparaître de l'assurance dans l'expression de leurs jugements et de leurs goûts car elles·ils sont conscient·es de leur pouvoir sur le marché de l'esthétique locale.

Dans le cas où un·e programmatrice·eur évalue positivement un spectacle, elle·il peut le programmer (d'après tous les critères de sélection que nous avons analysés précédemment). En plus de cette programmation en tant que marque de légitimité pour l'artiste, un spectacle programmé est aussi le produit d'un processus de valorisation. Cette valorisation peut atteindre une étape supérieure lorsqu'un·e programmatrice·eur recommande un·e artiste ou une de ses pièces à ses pair·es¹⁷¹. Les éléments présents dans le Tableau 13 sont par exemple tirés d'une discussion entre programmatrice·eurs qui sont censé·es donner leur avis sur des spectacles vus

¹⁷⁰ Les relations avec les artistes sont évidemment fondamentales dans le processus de sélection, mais elles seront traitées au chapitre 6.

¹⁷¹ Il arrive même que des programmatrice·eurs soient des « marraines » ou « parrains » de spectacles et de leur créatrice·eur dans des contextes de présentations de projets pour un public professionnel, comme dans le cadre des Salons d'artistes.

récemment. Nadine y parle d'un duo de comédien·ne et metteuse·eur en scène (issu·es de La Fabrik) dont elle fait l'éloge et ajoute qu'elle « *essaie de pousser* » cette comédienne en particulier – sous-entendu : pour qu'elle franchisse les étapes de consécration. Un an plus tard, en été 2022, cette comédienne apparaît dans la programmation de Nadine. Celle-ci me raconte ensuite que sa pièce a « *très bien marché, personne la connaissait (l'artiste) et là on lui a proposé plusieurs dates en France, elle décolle...* ». Le processus de valorisation est donc fortement lié au rôle de découvreuse de talent de Nadine comme programmatrice, mais aussi totalement situé socialement et imbriqué au contexte, à ses intérêts et ses enjeux. La forte affinité qu'elle ressent avec cette comédienne est ensuite directement transposée aux conditions de production (et de diffusion) du spectacle en question.

Ce mécanisme est aussi présent chez Camille, qui après avoir évalué et sélectionné des artistes comme programmatrice, réussit à faire augmenter leur valeur (ou en tout cas, elle-même considère qu'elle l'a fait, d'après son discours) :

Nous parlons d'un prix cantonal qu'a reçu un artiste (un danseur) que Camille connaît bien car elle vient de la même ville que lui et elle l'a programmé lorsqu'elle dirigeait un théâtre de cette ville. Elle m'explique : « *On s'est dit avec Nadine qu'il avait plus besoin de nous et qu'il pouvait voler de ses propres ailes* ».

(...)

Camille commente le programme d'un lieu qu'on reçoit au bureau : « *Y a des trucs programmés grâce à moi là-bas* » en parlant spécifiquement d'une metteuse en scène. (Notes d'observation, août et septembre 2021)

Lorsque Camille exprime le fait que tel artiste n'a « *plus besoin* » de Nadine et elle, cela suppose que le prix gagné valide le danseur en question et qu'il doit son ascension à Nadine et elle-même. On peut faire ici l'hypothèse d'un certain rapport maternant que Camille et Nadine entretiennent avec cet artiste. Ce rapport permet de maintenir le pouvoir sur la relation à l'artiste et est associé à la féminité : ces programmatrices, en tant que femmes, peuvent mobiliser les catégories du care. Ce n'est pas le cas des programmeurs hommes. Pour les programmatrices, c'est une manière de se socialiser à l'asymétrie des rapports : une relation d'infantilisation peut alors se mettre en place avec les artistes. En septembre 2023, je croise Nadine à un événement et elle me parle de ses « *bébés* » en mentionnant les artistes qu'elle a programmé·es au Panel. Pour revenir à Camille, il faut aussi relever qu'en tant qu'ancienne programmatrice et actuelle secrétaire générale d'une institution centrale dans le champ local (qui lui accorde une position d'intermédiaire *gatekeeper*), Camille cherche à défendre son pouvoir de valorisation (Bessy & Chauvin, 2014 : 374). Ce pouvoir de valorisation découle de celui de « médiation entre différentes logiques, principes et mondes » (*Ibid*, 2013 : 86) et lui permet de maintenir sa position dans le champ grâce à la légitimité acquise et renouvelée. Selon la typologie des

intermédiaires de marché de Bessy et Chauvin, Camille joue un rôle assez similaire à celui des « matchmakers », dont la fonction est de mettre en contact des partenaires d'échange. La valuation est le cœur de cette mise en contact, et celle-ci est rendue possible par le rôle d'évaluatrice¹⁷² de Camille. J'ai pu remarquer qu'en jouant ce rôle, Camille endosse une sorte de position d'« ambassadrice » (pourrait-on dire) des artistes : soit, comme nous venons de le voir, à titre individuel en recommandant des artistes à des programmatrice·eurs ; soit de manière plus générale en annonçant représenter leur intérêt commun¹⁷³. Elle assure ainsi, en tant qu'intermédiaire, la « mise en correspondance de l'espace des producteurs et de l'espace des consommateurs » (Roueff, 2010 : 35). Ici, celles·ceux que Roueff nomme « producteurs » sont les artistes – qui produisent des matériaux artistiques – et les « consommateurs » sont les programmatrice·eurs – qui ont le pouvoir de programmer ces produits. La mise en correspondance qu'effectue Camille a aussi pour but et conséquence de (tenter de) prescrire « des catégories de perception et d'évaluation esthétiques » (*Idem*). La prescription de ces catégories représente le processus entier des actions et pouvoirs que nous avons vus (évaluation, perception, valorisation) : c'est un impact essentiel des actions des programmatrice·eurs sur le marché du travail artistique.

En effet, en plus du rôle de gestionnaire que suppose la direction d'une institution de programmation d'arts vivants, les programmatrice·eurs participent au marché du travail artistique par leurs actions d'évaluation, de sélection et d'éventuelle valorisation des spectacles. Ils·elles contribuent non seulement à construire ce marché du travail, mais aussi à le prescrire : prescrire « l'offre et la demande de travail, et (...) leur valeur économique » (Lizé et al., 2011). Cette prescription s'inscrit dans « la mise en circulation de l'offre esthétique » (Roueff, 2010 : 36) et s'accompagne de la « production des conditions de sa réception » (*Idem*). C'est un mécanisme que nous avons vu¹⁷⁴ lors de l'analyse des discours autour des missions que les programmatrice·eurs doivent remplir envers les publics, et que nous retrouvons ici. Elle rejoint l'importance accordée à la justification des intermédiaires quant à leur évaluation et sélection des spectacles. À travers cette justification (comme les adjectifs élogieux utilisés lors des présentations de saison, voir Tableau 14), les programmatrice·eurs cherchent à mettre en place des conditions de réception (des publics) qui soient en adhésion avec l'objet de leur sélection. Les programmatrice·eurs, en tant qu'intermédiaires de marché, détiennent un certain capital

¹⁷² Qui, selon Bessy et Chauvin (2013), évalue des produits, individus ou organisations.

¹⁷³ Par exemple lorsque l'occasion lui est donnée de signaler à quel point les programmatrice·eurs négocient à la baisse les coûts de cession des spectacles avec les artistes.

¹⁷⁴ Au chapitre 3.2.

symbolique qui leur permettent le statut et la légitimité « d'imposer les nouvelles tendances » (Bessy & Chauvin, 2014 : 377). C'est tout l'enjeu du courant de l'avant-gardisme représenté dans cette fraction des arts vivants, où certains lieux participent à « *définir des nouvelles esthétiques* » » (entretien de Germaine sur le Cyanure), et des spectacles se rapportent à « *quelque chose que t'as jamais vu* » (entretien de Germaine sur le collectif Trade).

Dans ce sous-chapitre 4.1, il a été montré que les programmatrice·eurs détiennent le savoir des catégories de jugement esthétiques grâce à leurs pouvoirs et leur statut d'expert·es artistiques. Bien qu'il ne soit pas possible de déterminer exactement les critères qui influent sur les choix de programmation, 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.

4.2 Travailler comme programmatrice·eur

Nous avons précédemment mentionné le fait que, ces dernières années (c'est-à-dire depuis la saison 2017-2018), beaucoup de changements de directions ont eu lieu dans les institutions artistiques et culturelles lémaniques. Ceci 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 programmatrice·eurs. Ensuite, au niveau financier et comme nous l'avons vu au chapitre 3, plusieurs programmatrice·eurs ont déclaré, en entretien, avoir fait augmenter le budget de l'institution dans laquelle elles·ils 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 (comme c'était le cas de César et Nadine) et favoriser des candidatures suisses.

Ces mutations diverses participent à la construction et l'évolution du métier de programmatrice·eurs. Nous allons voir dans ce sous-chapitre 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 évolution. Ces paramètres font partie du statut d'expert·es artistiques des programmatrice·eurs : ils influent 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.

a) *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 uniquement à l'activité de programmation. Picaud (2019) le montre aussi dans son enquête sur la programmation musicale à Paris et 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 spectatrice·eur 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 directrice·eurs de compagnies – c'est-à-dire les chorégraphes ou metteuse·eurs 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. De leur côté, Liliane revendique souvent le terme de « gestionnaire culturelle » plutôt que « programmatrice », alors que Germaine explique que la programmation est « *généralement réduite aux choix des artistes et des pièces* » mais que « *derrière tout ça se cachent beaucoup de choses entremêlées* », mettant en avant les autres aspects présents et obligatoires, mais moins valorisants, de la gestion. Alors comment ces intermédiaires s'approprient-elles·ils cette position et cette pratique de gestionnaire ?

« Avant d'être cheffe, on se dit qu'être cheffe c'est être sûr de tout, 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 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 » (Entretien Liliane, novembre 2020)

Cet extrait de l'entretien de 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 est sûrs 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 et enchantée 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 (implicitement) le fait de renverser cette vision et de valoriser les activités de gestion comme faisant intégralement partie des postes de direction. La dimension sociale des origines familiales « *presque pauvres* » de Liliane lui permet aussi d'exprimer les intérêts matériels qui caractérisent l'activité de gestion à laquelle elle s'identifie.

Cette revendication lui permet de légitimer d'autant plus sa place et lui assure un positionnement clair dans le champ : celui de prescriptrice d'un grand nombre de niveaux (esthétiques mais aussi financiers et gestionnaires). Camille n'est pas exactement de la même génération que Liliane, mais se trouve à un stade assez similaire dans son parcours : maintenant secrétaire générale d'ASUS, elle a été programmatrice dans deux théâtres romands et se montre souvent très sûre de son avis concernant les spectacles ainsi que beaucoup d'autres aspects professionnels. J'assiste à une séquence particulièrement éclairante concernant son avis sur les activités et le rôle des programmeur·es :

Vers la fin de mon stage, je suis chargée de prendre le PV (procès-verbal) d'une réunion où sont présent·es des programmeur·es, deux metteuses en scène et ma cheffe de stage Camille et Marie-Christine. Durant la discussion, une des artistes déclare que « *c'est (le) job* » des programmeur·es d'être présent·es aux événements de présentation des projets artistiques pour chercher des spectacles à programmer, qu'elles·ils « *sont là pour ça* ». Après la réunion, nous sommes en train de ranger la salle avec Camille et celle-ci me glisse : « *Mais non c'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 !* ». (Notes d'observation, septembre 2021)

On voit bien comment, à travers son expérience et l'accès à des postes de plus en plus élevés hiérarchiquement dans la programmation, Camille a été petit à petit socialisée à la posture de gestion de (petite) entreprise¹⁷⁵ 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

¹⁷⁵ Nous reviendrons, dans le chapitre 5, sur le fait que certain·es artistes consacré·es (comme Antoinette et Jean) revendiquent une posture similaire, en mobilisant notamment le terme d'« entreprise » lors des entretiens.

gestion d'équipe, de budget et l'accueil du public) mais que sa posture actuelle (secrétaire générale et ancienne programmatrice) lui permet de valoriser¹⁷⁶. 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 Master¹⁷⁷ 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 & 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 programmeur·es. Le sens managérial marque différemment les générations de programmeur·es : elles·ils 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 programmeur·es ont par exemple mentionné la volonté d'un éventuel passage à une direction plus « collective » ou « collégiale ». C'est le cas de Marylène et Dominique :

« (Le confinement) m'a aussi donné du temps pour requestionner 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... c'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, septembre 2020)

« Moi je voudrais quelque chose, au Boulogne, de collégial par exemple, mais c'est très difficile et complexe en réalité ! » (Entretien Dominique, décembre 2020)

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 directrice·eur 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 (comme l'ont effectué Liliane et Germaine) ; ou encore les nouvelles identités graphiques et visuelles. On voit ici l'importance

¹⁷⁶ Il est aussi intéressant de noter l'usage du « nous/notre » en parlant du métier de programmatrice, qu'elle n'exerce plus mais continue visiblement d'embrasser de façon vocationnelle.

¹⁷⁷ Voir plus haut l'explication sur le contexte de cet atelier.

de réussir à obtenir des subventions pour apposer son statut de directrice·eur de structure et de manageuse·eur.

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 Fabrik (voir 1.2 a)) concernant l'invisibilisation de la concurrence entre apprenti·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 rejoint 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 professionnel¹⁷⁸.

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 valeur, (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 » (*Idem*) afin de pouvoir, par exemple, accueillir des artistes – alors que le budget du théâtre ne suffit pas pour cela. C'est ce que raconte Germaine avec le cas du collectif Trade qu'elle « soutient » plus qu'elle ne « rémunère » :

« On peut faire des choix (dans la distribution du budget). A Trade, par exemple, on leur a dit : “On vous offre une semaine de travail au plateau et on peut faire venir un éclairagiste ou quelqu'un qui bosse à la technique avec vous et on prend ça en charge”... Parfois on peut venir en soutien comme ça, c'est un modèle qui évolue en fonction des projets. Après faut que la contrainte économique elle soit réaliste (...). Je fais toujours coïncider le budget avec le travail humain : plus tu mets des fonds et plus ça veut dire que tu vas devoir exécuter ce budget et travailler. Si on avait un million de francs pour l'artistique, on n'aurait pas les moyens de les dépenser, parce que (à la Cave) on n'aurait pas assez de temps, d'humains à disposition ! » (Entretien Germaine, mai 2022)

Dans cet extrait, Germaine fait part de son expertise sur la gestion financière de sa structure, qu'elle met en lien avec des compétences de gestion humaine et d'équipe. Elle montre aussi un exemple de « rémunération inédite » avec la proposition faite à Trade : une semaine de travail au plateau (c'est-à-dire directement sur la scène sur laquelle il va jouer) avec le travail d'un technicien que La Cave offrira au collectif. Elle qualifie ce genre de proposition de « soutien » :

¹⁷⁸ L'analyse de ces styles de vie sera le cœur du chapitre 7.

c'est en effet à la fois un soutien symbolique, qui montre au collectif l'intérêt de Germaine 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. Dans la position du collectif, 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. Germaine renverse 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, c'est ensuite la programmatrice qui offre des conditions de travail liées à une possibilité de programmation. Le collectif se trouve en position de demande et ne peut qu'accepter l'offre peu correcte de la programmatrice qui détient ce que toutes les artistes cherchent : des possibilités de travail, même non (ou mal) rémunérées. L'apprentissage de la gestion des budgets et de la négociation des arrangements économiques est essentiel pour Germaine. Grâce à son poste précédent comme chargée de communication, de production et d'administration pour une compagnie romande, elle possédait déjà sûrement une bonne connaissance de ces mécanismes ainsi que des compétences dans ce domaine avant de diriger un lieu. Germaine gère ainsi la relation avec les artistes en bonne professionnelle managériale 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 programmatrice·eur : 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.

b) « Personne veut d'une femme de 50 ans » : féminisation et suite de trajectoire

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 programmatrice·eurs 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 est dirigée par des femmes (voir le Tableaux 6 et 7 en I.2 c)), qui ont soit 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 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/hierarchisation 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 accéder¹⁷⁹.

Ces conditions de travail différenciées se matérialisent dans des anciens privilèges dont les hommes ont bénéficié, mais qui sont à présent retirés à tout le monde – y compris les femmes

¹⁷⁹ Je remercie Martin Bovay pour notre discussion très inspirante à ce sujet.

qui n'en ont ainsi jamais bénéficié. Cela concerne entre autres le passage des CDI aux CDD, ainsi que les éléments financiers : Liliane, par exemple, déclare que son prédécesseur « *devait avoir un salaire à 2 chiffres* » alors que le sien est « *à 1 chiffre* »¹⁸⁰. Il existe également un autre élément : celui d'un environnement de travail « *post-me too* » qui a amené de nombreuses actions luttant contre les formes de harcèlement et les abus de pouvoir professionnel. Alors que des femmes arrivent enfin à ces postes de pouvoir, elles n'y exercent donc pas de la même façon que leurs prédécesseurs. 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 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 Cyanure, 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 » (*Idem*). 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 au (nom du théâtre où elle travaillait avant le Cyanure), je portais des projets¹⁸¹, je portais des décors, voilà ! Mais un peu des remarques un peu à la con... Voilà, donc c'est important de mettre fin assez rapidement à ça ! (rire) » (Entretien Liliane)

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 genré, 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 ! J'ai un frère, je voulais aussi avoir les mêmes challenges, les mêmes défis... ça devait pas être plus difficile pour moi que pour un homme,

¹⁸⁰ Elle observe aussi, de façon générale, que son salaire est « *beaucoup plus bas* » que celui que touchent ses « *camarades hommes* ».

¹⁸¹ Diminutif de « projecteurs » dans le langage indigène.

tu vois ? “S’ils peuvent, moi aussi ! S’ils peuvent faire ça, moi aussi je peux sauter en parachute, faire tous ces trucs“, et la barre elle est trop haut en fait... (...) C’est ça que je vais faire en fait ces prochaines années, c’est baisser la barre, baisser la pression » (Entretien Marylène, septembre 2020)

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 hommes¹⁸². L’adhésion de Marylène et 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 – la mère de Marylène souhaitait qu’elle fasse un « bon mariage ». 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.

Les questionnements autour de la féminisation de la profession de programmatrice·eur ne s’arrêtent 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... »*. Nadine est confrontée à ce problème lorsque son contrat avec le Panel prend fin en été 2022. Elle ne trouve pas d’autre poste qui lui convient, elle 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 en septembre 2023 : 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 revendique un statut de consultante en arts de la scène et est

¹⁸² Dans un système où les deux sexes sont catégorisés hiérarchiquement et binairement.

sollicitée pour faire partie du jury d'un concours national important en danse contemporaine, mais ce sont ses activités principales (insuffisantes financièrement et symboliquement).

À plusieurs reprises, Nadine 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 me vois pas retourner dans un poste qui se limite à la comm'* ». 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 & Ribac, 2017 : 122).

Les transitions comme celles que vit Nadine sont monnaie courante dans le parcours des intermédiaires. Camille me raconte la façon dont elle a obtenu le poste de secrétaire générale d'ASUS : « *J'ai croisé Christelle une fois, et là elle me dit qu'elle va partir d'ASUS... J'étais encore programmatrice mais même si j'avais un CDI, je voulais pas y rester jusqu'à la retraite. Alors je me dis : "Mais je le veux moi, ce poste !"* ». Le parcours de Camille est 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 programmatrice·eurs ?

4.3 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 & Torche, 2010 : 7). Dans ce paysage de l'économie du marché artistique se trouve ASUS, une association créée dans les années 90 dans le but de soutenir financièrement et promotionnellement les compagnies romandes dans leurs

tournées¹⁸³. Ce sont les cantons, certaines villes romandes ainsi que la Loterie Romande qui versent des fonds à ASUS, ensuite redistribués aux compagnies selon les décisions des commissions d'attribution des fonds. Les membres de la commission, ainsi que Camille, possèdent des catégories de perception orientée vers une esthétique plutôt contemporaine. Nous allons voir dans quelle mesure ce processus d'attribution des subventions par les membres de la commission leur confère un pouvoir d'évaluation et de sélection en partie similaire à celui des programmeurs.

a) 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 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. Camille est chargée de transférer les dossiers de demandes des compagnies aux membres de la commission avant la séance pour qu'elles puissent consulter les budgets détaillés du spectacle et de la tournée – dans lesquels sont indiqués les soutiens déjà reçus ou prévus¹⁸⁴ – et en discuter en groupe lors de la commission.

En plus de la rédaction et l'envoi de ce dossier, les compagnies émergentes doivent inviter des membres de la commission à voir le spectacle en question, afin qu'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 cession¹⁸⁵ 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 étoffée »

¹⁸³ Le soutien est également promotionnel, d'une part grâce à l'évènement des Salons d'Artistes et d'autre part via le site internet d'ASUS qui est destiné aux programmeurs et sur lequel les compagnies peuvent indiquer leurs tournées.

¹⁸⁴ Les soutiens sont en effet souvent prévus mais pas encore versés car il est d'usage que « les institutions, de leur côté, attendent le résultat des commissions d'attribution pour confirmer l'engagement des compagnies qui les intéressent » (Delacrétaz, 2020 : 10).

¹⁸⁵ ASUS définit le prix de cession comme celui qui couvre le coût total de la ou les représentations. Il doit être déterminé par la structure qui produit le spectacle.

(*Idem*), ce qui participe à cristalliser d'importantes tensions entre compagnies et théâtres (*Ibid* : 43). Ce genre de procédé peut être relevé par la commission, à travers des commentaires tels que « *elle-il a pas bien vendu son spectacle !* », jugeant ainsi que la négociation entre l'artiste (ou sa·son chargé·e de diffusion) et les directeur·ices 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 directrice·eurs des compagnies dites « confirmées », en revanche, ont plus de probabilité de pouvoir déléguer cette tâche de diffusion à une tierce personne. 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 enjeux 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, elles·ils 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 programmatrice·eur, dramaturge, travailleuse·eur 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 elles·ils sont amené·es à se rencontrer à d'autres occasions – par exemple pour aller voir les spectacles ensemble. Il n'est pas possible de postuler pour accéder à ces postes (qui n'en sont pas vraiment) : ce sont les précédent·es membres qui proposent de nouvelles personnes connues de leur réseau au reste de la commission qui, de façon très informelle, approuve ou non. Les membres peuvent rester un maximum de 6 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 & Lallement, 2009 : 9) sur les spectacles et dossiers de demandes.

La prise de décision en groupe est une immense différence avec celle des programmatrice·eurs, qui habituellement l'effectuent seul·es ou éventuellement avec une autre personne (avec leur co-directeur·ice par exemple pour Rémy, ou leur(s) chargé·e(s) de médiation pour Steve). 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. Camille est membre dans les deux commissions. En vue de l'analyse de deux cas ethnographiques tirés des séances des commissions, il me semble essentiel de présenter ici plusieurs éléments qui permettent de situer Camille et la place qu'elle occupe dans le champ.

La figure de Camille : entre assurance et ambition

Lors de mes observations en 2021, Camille a 45 ans. Lorsque nous parlons de ses origines sociales¹⁸⁶, Camille tient souvent à situer celles-ci du côté de « *la campagne* » (elle a grandi dans une zone plutôt rurale de Romandie) et revendique un entourage ancré dans des professions agricoles¹⁸⁷ (notamment son grand-père et son ex-mari). Son père était conseiller municipal pendant une vingtaine d'années et secrétaire général dans une association de locataires. Il gérait aussi des comptes d'un théâtre dans lequel Camille dit avoir grandi et a appris à sa fille à tenir une comptabilité. Sa mère était éducatrice de la petite enfance. Son frère travaille dans le secteur après-vente d'un concessionnaire automobile suisse, et « *va ouvrir son business de bonzaï, il est passionné de cueillette de champignons avec sa femme* ». Avant de travailler à ASUS mais aussi comme programmatrice (de musique puis de théâtre et danse), Camille était administratrice de compagnies. Elle aurait peut-être aimé être comédienne mais dit ne pas regretter le fait d'avoir pris un autre chemin. Elle est élue communale dans sa ville (romande mais non-lémanique) dans un parti écologiste et a deux fils jeunes adultes – l'un désire être guide de montagne et l'autre est un sportif professionnel.

Ses expériences professionnelles sont donc nombreuses et diversifiées : elles compensent son manque de certification scolaire (la seule formation qu'elle dit avoir suivie est celle d'une école d'arts appliqués). Le rapport de force symbolique entre Camille et moi est d'ailleurs notable : elle possède des intérêts à me présenter comme rattachée à l'université et au monde académique – très valorisé dans le champ culturel et artistique¹⁸⁸ – et sous-entend souvent m'avoir recrutée principalement pour ce rattachement.

Elle estime avoir participé à « *professionnaliser* » le premier théâtre dont elle a assuré la direction. En mobilisant ce terme, Camille considère l'existence d'une frontière entre amatrice·eurs et professionnel·les, elle-même se plaçant dans ce deuxième groupe. Elle exprime

¹⁸⁶ Je n'ai pas effectué d'entretien avec Camille. Les récits rapportés ici sont donc tous issus de discussions informelles qui ont eu lieu dans le cadre de mon stage.

¹⁸⁷ Elle-même a fait de l'élevage de daims, une pratique très rare dans le milieu de l'élevage.

¹⁸⁸ Nous verrons ces processus d'import-export entre milieu artistique et académique dans le chapitre 8.

la possession d'un pouvoir et de compétences à faire passer une institution du premier au deuxième groupe, ce qui suppose détenir les règles du jeu dans le champ. Elle parle souvent des contributions matérielles qu'elle a apportées à chacun de ces organismes : par exemple des initiatives concernant les publics de son théâtre ou encore l'augmentation des budgets et de la reconnaissance symbolique des lieux. Elle profite des postes occupés pour y apporter des changements importants, augmenter leur valeur et les inscrire au même niveau d'importance que d'autres lieux institutionnalisés et reconnus, ce qui la place à la fois comme une « productrice de valeur des artistes et produits artistiques » (Lizé, 2016), ainsi qu'une entrepreneuse morale qui participe à l'évolution des conventions institutionnelles par lesquelles elle passe (Perrenoud et al., 2022).

On peut le voir à travers le portrait de Camille : elle est assez bien ajustée aux codes esthétiques et interactionnels du champ. Elle affirme aussi sa position de légitimité et de pouvoir notamment grâce à un langage et une présentation corporelle affirmée. Bien qu'elle soit plutôt de petite taille et d'une corporéité fine, c'est une personne qui « prend de la place » : sa gestuelle est très dynamique, sa voix « porte », son débit de paroles est important et elle se penche souvent en avant lors de réunions assises, affirmant sa présence. De plus, elle possède une spécificité corporelle qui montre bien la légitimité de sa place dans le champ : elle a des cheveux gris qu'elle ne teint pas et coiffe presque toujours en tresses assez « travaillées ». D'une part, elle porte cette coupe (les tresses) comme une signature de son identité singulière (et féminine, sachant qu'elle se revendique féministe et déclare « *avoir un truc avec les cheveux (...) un signe fort de sororité* »). D'autre part, le port de ses cheveux gris n'est ici qu'une demi-singularité car, même si c'est une pratique plutôt rare pour une femme de la quarantaine, elle est présente dans une fraction de classe bien dotée en capital culturel légitime et signifie la résistance à des codes esthétiques imposées aux femmes¹⁸⁹. On peut faire l'hypothèse que dans cette fraction de classe, le stigmaté est en voie de renversement et devient justement une pratique légitime à travers la résistance à la norme de la teinte des cheveux. Cette pratique de la non-teinte s'inscrit notamment dans des mouvements féministes actuels auxquels Camille adhère fortement. Grâce à cette démonstration de son adhésion et ajustement à un pan alternatif de la culture, elle peut (ré)affirmer la part artistique de sa personnalité sociale. Ces éléments¹⁹⁰ confèrent et affirment

¹⁸⁹ J'ai effectivement entendu quelques personnes exprimer leur appréciation de ce choix, notamment une jeune programmatrice qui me dit une fois qu'elle trouve que Camille a des cheveux « incroyables ».

¹⁹⁰ Merci à Julien Debonneville et Isabelle Zinn pour avoir suscité mon intérêt (lors du module CUSO « Observer, décrire et analyser les fabriques des inégalités au travail ») quant au fait d'effectuer une description fine. Ceci m'a permis de réaliser ainsi un portrait détaillé d'une des enquêtées les plus importante de mon terrain.

l'aisance et l'assurance sociale de Camille, qui lui permettent d'imposer sa présence et son pouvoir dans le champ, tout en suscitant des inimitiés de la part de quelques personnes¹⁹¹.

La position d'intermédiaire prescriptrice de normes de Camille, ainsi que de fabricante des catégories de perception (Chamboredon, 1986) est évidente. J'ai pu suivre un exemple particulièrement intéressant de la façon dont son pouvoir se matérialise, à la fois lors d'une commission d'attribution mais aussi lors des recommandations qu'elle donne aux artistes concerné·es. Nous allons à présent traiter un premier cas ethnographique, qui concerne la façon dont se matérialisent le pouvoir et la position de Camille et des membres des commissions.

b) 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 leur évaluation, sélection et valorisation par des programmatrice·eurs. 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. Alors comment se matérialisent, dans les commissions, les évaluations et sélections comme processus de programmation détournée ? Nous traiterons cette question grâce à la combinaison de plusieurs matériaux ethnographiques.

C'est tout d'abord Camille qui me propose, peu après le début de mon stage (et une fois que je lui ai brièvement expliqué mon projet de thèse, comme elle me demande de le faire) de « *voir comment c'est, une commission* ». L'intérêt qu'elle porte à mon travail de thèse n'est pas anodin : je lui suis ensuite redevable de m'ouvrir les portes d'une séance au contenu confidentiel. En tant que stagiaire, mais aussi en échange de ce privilège qu'elle m'octroie, je suis chargée de prendre le procès-verbal de la séance – ce qui me permet de conserver quelques notes sur les échanges des un·es et des autres. Nous allons examiner le traitement de la demande d'une compagnie qui se situe dans la catégorie confirmée et qui pose, en juin 2021, 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 Pablo*.

¹⁹¹ Notamment une administratrice de compagnies qui me confie une fois qu'elle trouve que Camille est « *un requin* », signifiant à quelle point les attitudes concurrentielles et teintées d'ambition sociale sont mal vues dans ce milieu.

Caractéristiques socio-démographiques de Florent et Pablo

Florent, 52 ans, est héritier de parents danseuse·eur classiques – son père se reconvertit en photographe de danse après une blessure. Dans les années 80, Florent se forme dans l'école que sa mère a créée en Suisse romande puis part aux États-Unis travailler dans une compagnie de danse post-moderne, très connue et jugée avant-gardiste pour l'époque. Une fois rentré, il forme sa propre compagnie dont il est directeur artistique depuis presque 30 ans, pour laquelle il chorégraphie et danse. C'est un artiste consacré depuis plusieurs années, il a imposé sa singularité esthétique dans le champ¹⁹². 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 a 52 ans, vit avec sa compagne (journaliste), la fille de celle-ci et la leur (qui a 8 ans), 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 qu'il délègue à Pablo et son autre employée, Julie*, danseuse et administratrice de la compagnie¹⁹³. Pablo est un danseur de 32 ans qui a grandi au Pays basque espagnol, fils de deux juristes et frère d'un pédo-psychologue. Il mène des études en sciences politiques et réalise un mémoire de Master en sociologie de la culture. Il commence la danse contemporaine à 20 ans, à travers la pratique du contact improvisation. À 24 ans, il entre à La Fabrik. Il alterne actuellement entre des logements en colocation et seul, dans une grande ville de Suisse romande. Il vit une relation à distance avec son compagnon depuis une dizaine d'années, ainsi que d'autres relations plus temporaires. Pablo se trouve professionnellement dans une phase d'émergence (après l'insertion et avant la confirmation, selon les étapes indiquées au chapitre 2) : il se trouve sur le marché du travail depuis 2017, autant comme créateur que comme interprète. Lors de l'observation de la commission pour compagnies confirmées en été 2021, il occupe un poste hybride chez Florent : danseur et chargé de production. Il sort du moment de la jeunesse (Mauger, 1995) mais sans stabilisation professionnelle et personnelle claire. Il se retrouve tiraillé entre Florent (son employeur) et Camille (une *gatekeeper* puissante), doit négocier les injonctions et attentes professionnelles de chacun·e pour conserver son poste et sa légitimité de

¹⁹² Pourtant, un an après mon observation et analyse de la séquence qui suit, j'apprends par un enquêté puis la presse que la compagnie de Florent ferme après la plainte d'un cas de harcèlement sexuel. Cette question sera traitée dans le cadre des relations entre directrice·eurs de compagnie et interprètes au chapitre 5 (section 5.2 b)).

¹⁹³ 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.

professionnel à sa place au sein du champ. Lorsque je me trouve dans leur studio pour l'entretien, je remarque une certaine forme d'allégeance et de loyauté de la part de Pablo envers Florent (« Florent a dit ça », « ça serait bien que Florent se fasse d'abord une idée », « Florent fait comme ça » ...). Cela s'explique notamment par le fait que Florent possède une position consacrée dans le champ. Pablo est la personne avec qui j'ai le plus d'affinités entre ces trois enquêtés : nous nous connaissons depuis la fin de mon mémoire en 2019 et nous entendons bien.

Une compagnie au fonctionnement « innovant » ?

Au mois de mars 2021, je réalise un entretien avec Florent. Lors de celui-ci, il me fait part du fonctionnement de la compagnie, assez atypique. En effet, Pablo et Julie sont employées par Florent comme danseuse·eur mais aussi afin d'effectuer des tâches administratives, pour lesquelles aucun·e des deux n'est formé·e :

« L'idée c'était de travailler avec les deux danseuses avec lesquels je travaillais, Pablo et Julie, voir comment on s'organisait, essayer de tout faire nous, c'est un apprentissage pour les deux... (...) on est à la fois artistes et administrateurs. J'aimerais bien que ce soit que des danseuses qui s'occupent de la compagnie, je trouverais intéressant comme projet en tout cas ! » (Entretien Florent, mars 2021)

Mais après l'entretien, je discute avec Pablo et nous revenons sur ce fonctionnement qui ne lui convient pas totalement :

« Florent se rend pas compte que c'est son projet qu'il essaie de nous approprier (...), il se voile la face car Julie a dit que c'était la scène qui la faisait vibrer et que donc un projet sans scène ne la motivait pas trop. (...) On s'identifie les deux au féminisme mais par exemple moi je veux pas dire 'acteurs' comme le fait Florent. (...) travailler à 100% ça me fait trop, je pense pas continuer comme ça encore longtemps » (Entretien informel Pablo, mars 2021)

Au mois de mai, au cours d'une autre discussion avec Pablo, il m'apprend qu'il s'apprête à déposer une demande de subvention pour un spectacle de la compagnie de Florent. Quelques semaines plus tard, j'assiste à la commission qui délibère sur les dossiers, dont celui de la compagnie de Florent :

Camille : C'est une compagnie qui était très soutenue, mais ProHelvetia s'est retirée (de son soutien). On peut pas se substituer aux théâtres (qui sont censés soutenir davantage), économiquement ça va pas. L'admin est faite par un danseur (Pablo).

Membre 1 : 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 2 : C'est pas si horizontal, Florent se paie un petit peu plus. En cumulant les dates d'organisation, c'est trop de semaines (de tournée) pour peu de dates (de représentation).

Membre 3 : Ça se comprend qu'il peut pas refuser une date à XY (lieu reconnu) même si c'est mal payé, il se retrouve piégé. Je trouverais rude de pas du tout soutenir.

Membre 1 : *Un artiste comme ça, c'est pas possible de pas soutenir du tout.*

Camille : *Mais c'est pas à nous de faire la différence. La tournée n'est pas viable. On 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. Je vais discuter avec Nadine et il faudrait discuter avec Florent aussi, lui dire que c'est pas viable.* (Notes d'observation ASUS, juin 2021)

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 pour attribuer des soutiens. 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 » (selon Camille), 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 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.

Catégories de perceptions de la commission

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 lesquels 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, 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 contenu lorsque Camille 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 finalement 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 des bonnes pratiques professionnelles, en mobilisant leur pouvoir d'évaluatrices-prescriptrices (Lizé, 2016 : 36). A ce propos, Camille tente de faire appliquer ce qu'elle considère comme des bonnes normes professionnelles auprès de Pablo. C'est en effet au festival dans lequel est programmé Le Panel (et la pièce de Florent), que Camille propose à Pablo de boire un café pour parler de leur demande :

Au festival, je retrouve Pablo au cocktail de bienvenue du Panel. Il se présente à Camille qui se montre ravie de le rencontrer (elle ne lui a parlé qu'au téléphone comme il travaille pour Florent depuis seulement un an) et lui demande d'emblée un rendez-vous 2 jours plus tard. Le soir même, nous dînons ensemble, Pablo et moi, entre deux spectacles. Il me demande si je sais pourquoi Camille lui a donné un rendez-vous. Dans une position délicate, je réponds que c'est sûrement afin de leur expliquer pourquoi ASUS n'a pas pu soutenir l'entier de leur dernière requête. Pablo répond qu'elle « *est choue de vouloir en parler* ».

Deux jours plus tard, lors de leur entrevue, elle dit en effet qu'elle est « *inquiète* » pour la compagnie car elle estime que leur spectacle ne s'est pas bien vendu. Elle lui donne des conseils pour le budget de la tournée, par exemple fixer un maximum et un minimum pour le prix de cession du spectacle ou imposer d'emblée le coût du spectacle lorsqu'il est en négociation avec des théâtres. Pablo rétorque : « *On travaille beaucoup avec Julie, Florent veut plus correspondre... Mais je vais essayer de transmettre ces conseils à Florent* ». Camille répond qu'elle est « *à dispo à la rentrée si besoin pour un rendez-vous avec lui* ». (Notes d'observation, juillet 2021)

Lorsque Pablo explique que Florent « *ne veut plus correspondre* », il parle du fait de correspondre aux critères attendus et aux codes sociaux requis lorsqu'il s'agit de se présenter aux personnes en charge de la programmation. Comme mentionné plus haut, cette tâche de diffusion est déléguée à Pablo qui l'effectue avec peu d'enthousiasme et même un certain ressenti par rapport à Florent qui, justement, se retire de ce genre de processus. On voit ici que lorsqu'il s'agit d'autres artistes ou compagnies, la dimension du « soutien » de Camille passe par des conseils sur la manière de procéder dans les requêtes financières à ASUS mais aussi parfois sur le fonctionnement général de « l'économie d'une tournée » ou d'un spectacle. La façon dont Camille exerce son pouvoir consiste à « conduire des conduites » (Rollet, 1988 : 658) : elle lui enjoint les bonnes pratiques professionnelles à adopter. En l'occurrence, quelques mois plus tard, Pablo m'explique qu'il a essayé de suivre le conseil de Camille concernant la négociation avec les programmatrice·eurs, qui ne doit pas se faire à la baisse, mais que ça n'a pas toujours marché. En effet, selon l'interlocutrice·eur il a dû parfois « *craquer et dire ok pour une somme plus petite en disant qu'on allait s'arranger dans la compagnie* ».

Il faut encore mentionner ici que la compagnie de Florent ferme finalement à l'automne 2022, après une plainte pour harcèlement moral et sexuel par un·e des employé·es de la compagnie. La médiatisation de cet évènement a lieu dans un contexte où, depuis l'été 2021, ce genre de cas se succèdent : la compagnie genevoise Alias, mais aussi le Ballet Maurice Béjart puis l'école de ballet du Théâtre de Bâle sont dénoncées pour mauvais traitements et harcèlements sur des employé·es ou des élèves. Le milieu est fortement marqué par une volonté affichée et diffuse de lutter contre ces cas et milite pour une meilleure prévention et sensibilisation, ainsi que plus de transparence et de structure dans les rapports entre employeu·euses et employé·es. Je n'ai pas eu connaissance de tels cas lors de mes observations en entretiens, les propos se concentraient directement sur des revendications : n'ayant donc pas de données primaires et directes, je traiterai plutôt ces éléments sous l'angle d'un style de vie militant et des socialisations politisées (au chapitre 7, section 7.3 b)).

Les rapports de pouvoir qui existent entre Camille, Florent, Pablo et les membres de la commission sont visibles à plusieurs niveaux. Premièrement, ceux-ci sont dessinés par les positions, plus ou moins asymétriques, de chacun·e. Pablo et Florent vivent différemment leur rapport avec Camille, notamment selon leur âge et leur légitimité dans le champ (consécration pour Florent, émergence pour Pablo), mais aussi les enjeux à lui tenir tête ou au contraire se montrer intéressé par ses conseils en termes de bonnes pratiques. C'est en effet 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 de Camille concernant des budgets « *mal faits* » par des personnes qu'elle connaît bien et dont l'activité professionnelle principale consiste à s'occuper des tâches administratives – contrairement à Pablo dont ce n'est pas la formation ni le métier. 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, comme pour l'administrateur de la compagnie de Norbert avec qui elle a « *passé des heures à lui expliquer comment faire un budget l'année dernière* », ajoutant que « *c'est pas encore gagné mais c'est mieux (...) mais on peut pas laisser passer des budgets mal faits comme ça* ». Elle ne se permet toutefois pas cette position dominante et experte envers d'autres administratrice·eurs plus reconnu·es dans cet espace professionnel, par exemple avec Vivianne,

l'administratrice de nombreuses compagnies dans la région (notamment celle de Flora, la Cie In Vivo), très sollicitée et reconnue dans le champ. Camille exprime seulement une surprise quant au budget réalisé par Vivianne pour un dossier en déclarant : « *Je sais pas comment elle a fait son budget !* », sous-entendant une fois de plus que celui-ci est mal fait. Mais elle connaît la position de Vivianne dans le champ et à quel point elle est reconnue par beaucoup d'actrice·eurs, et évite donc de lui faire part de ce point de vue directement.

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.

c) « Trop cliché artistiquement » : le cas de la Cie 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, Camille 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. Nous allons voir comment se négocie cette évaluation du spectacle et dans quelle mesure elle s'élargit à une évaluation de l'artiste.

Mise en scène de l'environnement de travail chez ASUS

De façon un peu similaire à l'analyse de la requête de la compagnie de Florent, un entretien avec Julianne* (la metteuse en scène et directrice artistique du projet qui constitue la demande) a été effectué afin de compléter les données récoltées lors de la commission et du suivi de la requête par Camille. L'intérêt analytique de ces séquences ethnographiques réside une fois de plus dans le fait qu'elles sont révélatrices d'effets de structures plus larges (Beaud & 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 Julianne, le montre :

Les membres de la commission arrivent dans nos locaux. Les bureaux sont situés dans un grand appartement d'un immeuble du début du 20^e siècle, dans un quartier plutôt bourgeois de la ville. La longueur de l'appartement est impressionnante et suscite à chaque visite une forte appréciation, de même que les moulures au plafond et le lustre de brocante que Marie-Christine (notre autre collègue) a acheté. Elle-même et Camille m'ont rapidement expliqué avoir une passion pour les brocantes et toute notre vaisselle est également issue de leur « chinerie » (« *On a chiné !* » explique Camille aux visiteuse·eurs qui font des remarques positives sur le style des tasses à café). (...) En plus de la salle qui nous sert de bureau, nous avons accès à une salle de réunion spacieuse où nous pouvons accueillir les membres de la commission. Tout le monde s'installe et passe ensemble les requêtes en revue.

On passe à la requête de la Compagnie Toulouse, dont la metteuse en scène (ici nommée Julianne) a la cinquantaine et est d'abord comédienne. Sa requête est un peu spéciale car il s'agit de soutenir financièrement une captation de son spectacle par une chaîne de télévision nationale. Julianne avait donc téléphoné 1-2 fois à Camille la semaine précédente en expliquant la situation particulière et cette dernière lui avait proposé de soumettre son dossier à la commission « *pour essayer* ». (Notes d'observation, juin 2021)

On peut tout d'abord noter la mise en scène d'un environnement de travail « chic » et « classe », à l'aspect cérémonial (Elias & Muel-Dreyfus, 1985) qui vise notamment à faire la démonstration de la position dans laquelle se trouve ASUS en tant qu'actrice centrale, dominante et essentielle dans le champ. Ensuite, le contact que Julianne et Camille ont au téléphone avant la commission est important car il pose déjà les jalons d'un rapport de pouvoir où Camille est garante du dossier spécial de Julianne, qu'elle a encouragé à déposer tout de même. Au moment de passer à la requête de Julianne, Camille introduit donc le dossier en relevant que le spectacle a eu un « *bel écho pendant le café coup de cœur*¹⁹⁴ », que les programmatrice·eurs ont trouvé que « *le propos était bienvenu* » et, enfin, que la thématique du harcèlement dans le milieu du théâtre 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 Julianne « *voulait dire* » avec ce spectacle sur le harcèlement. De plus, elle aurait entendu les retours d'un technicien sur le comportement de Julianne qui n'était « *pas très net* » et déclare que « *c'est une mise en abîme de ce qui s'est sûrement passé en répétition* » car Julianne serait assez « *dominatrice* » envers ses employé·es. Anne-Claire estime aussi que la pièce « *trahit l'esprit de l'œuvre*¹⁹⁵ » et est « *super moraliste* ». Par contre, « *les acteurs font bien ce qu'on leur demande* », et c'est « *sûr que ça va tourner, car 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.

¹⁹⁴ Les (zooms) cafés coup de cœur, maintenus sous format virtuel depuis le début de la pandémie de coronavirus en 2020, ont été mis en place par Camille depuis qu'elle est dans cette instance de subvention. Il s'agit d'une rencontre informelle entre programmatrice·eurs pour parler des spectacles visionnés et à recommander. C'est un autre de ses apports dans l'évolution des conventions des organismes où elle travaille.

¹⁹⁵ La pièce est tirée d'un classique du théâtre.

La première intervention de Camille suppose un avis artistique plutôt favorable à l'acceptation de la requête, mais Anne-Claire est la seule membre de la commission à avoir vu la pièce et fait pencher la balance. En prenant la parole ainsi et en déconsidérant une pièce sur laquelle Camille rapporte des avis plutôt favorables (alors qu'elle est tout de même la personne qui détient le plus grand pouvoir de décision parmi toutes les membres présentes), 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·e·s, 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 Julianne « le jeu de la consécration », ou plutôt un « jeu de la déconsidération » (Sapiro, 2016 :10).

Anne-Claire : violence symbolique et avis tranché

Lors de l'entretien que je réalise avec Julianne, celle-ci doit garder la face (Goffman & Kihm, 1974) devant moi et malgré le refus des subventions qu'elle a demandées. Elle cherche plutôt à m'expliquer comment elle a créé cette pièce, telle une justification, mentionnant qu'elle « aime les personnages complexes et les mises en abîme ». Mais ce dernier point n'est pas au goût d'Anne-Claire qui retourne justement ceci contre Julianne en estimant que le cas supposé de harcèlement, mobbing ou mauvais traitement est « une mise en abîme de ce qui s'est sûrement passé en répétition ». Elle se permet d'associer « l'interprétation des œuvres et la connaissance des compagnies » (Demonteil, 2022 : 12) à son expérience de spectatrice en tant que « ressort de l'argumentation » (*Idem*). En tant que dramaturge, elle 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 de « 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·ices de valeur – comme les programmatrice·eurs. Elle mobilise aussi sa position de dramaturge pour porter un jugement sur le supposé processus de travail entre la metteuse en scène et les comédien·nes. Dans ce contexte de remarques virulentes, considérer que « les acteurs font bien ce qu'on leur demande » suppose que celles·ceux-ci auraient simplement effectué les désirs de mise en scène de Julianne. Ceci va à l'encontre de la

singularité créative habituellement attendue d'un spectacle – un peu comme le terme « cirque » jugé dévalorisant par César vu plus haut. Selon Anne-Claire, le simple fait de s'emparer de la question du harcèlement 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 soi-disant « incompréhension » du propos général de la pièce. C'est un élément qui revient très souvent dans les avis des expert·es (voir Tableau 13 en 4.1.a)). 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 « créatrice·eur » 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 programmatrice·eurs rapportés par Camille, 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.

Elle se distingue par son avis artistique sur la pièce et mobilise son pouvoir d'intermédiaire *gatekeeper* et évaluatrice-prescriptrice en proposant de façon implicite le refus de la demande de Julianne. Le processus de disqualification de Julianne par les membres est double : à la fois implicite et explicite. D'un côté, Anne-Claire explicite clairement son dégoût esthétique pour la pièce de Julianne. D'un autre, certains critères de jugement sont présents implicitement comme l'âge de Julianne (52 ans) et sa position de « déclassée » dans le champ, originaire professionnellement d'une autre époque et donc d'une autre esthétique.

Parcours et situation de Julianne

En effet, Julianne est formée aux arts dramatiques en Belgique dans les années 1990, où elle débute sa trajectoire, puis travaille quelques années en France. Elle est alors comédienne dans des productions de taille importante, dans des grands théâtres et avec des metteurs en scène reconnus à l'époque comme des « *maîtres* ». Ceux-ci sont à présent très peu connus par les actrice·eurs de la scène romande dans laquelle Julianne s'insère, l'empêchant de faire de ce début de carrière un usage stratégique. En effet, leur valeur sur le marché de la production esthétique est très faible dans la région car les générations d'artistes émergent·es les renvoient « au classique et au déclassé¹⁹⁶ » (Bourdieu & Delsaut, 1975 : 8). Lors de ces années auprès de

¹⁹⁶ Comme c'est le cas dans le champ de la haute couture étudié par Bourdieu et Delsaut (voir article cité).

metteurs en scène reconnus, elle fait partie de la « communauté théâtrale » (Proust, 2003¹⁹⁷). Bien que très entourée dans ces troupes de théâtre, elle vit aussi une certaine solitude à cause de sa mobilité géographique qui l'empêche d'avoir un enfant¹⁹⁸ avant ses 40 ans : « *je l'ai pas eu tout de suite comme je tournais beaucoup entre Belgique-France-Suisse* ». Puis, Julianne monte sa propre compagnie et crée des projets qui tourneront notamment en France. Elle définit l'esthétique de ses spectacles comme « *atypique* » à cause des différentes disciplines mobilisées à chaque nouveau spectacle (chansons, vidéos, photos, adaptation...). Le fait de posséder ses propres projets semble apporter à Julianne une compensation de confiance sociale face à la violence symbolique qu'elle a vécue en tant qu'interprète¹⁹⁹. Cette violence semble se répéter dans sa position de directrice de compagnie et lors de refus de ses demandes de soutien comme celle-ci.

En plus de l'obligation, pour ASUS, de devoir refuser des soutiens aux compagnies par manque de moyens financiers, une autre dimension impacte la décision de la commission de ne pas soutenir la demande de Julianne. En effet, ses appels téléphoniques répétés durant la séance de la commission vont amener les membres à en faire une *private joke* moqueuse, qui a pour résultat la déconsidération relative de Julianne :

Pendant que la commission statue sur la requête de Julianne, celle-ci appelle Camille deux fois sur son natel, qui me demande de répondre à sa place. La 1^e fois, je propose à Julianne de rappeler en fin d'après-midi : elle mentionne que Camille sait que c'est urgent. La 2^e fois, elle me demande si on est toujours en réunion : « *C'est les délibérations ? Parce qu'on doit commencer les répétitions avec notre équipe lundi donc on a besoin de savoir dans quelles conditions on va travailler !* ». Je raccroche et rentre dans la pièce. Je glisse à Camille : « *C'était encore Julianne, elle aurait besoin de savoir si les soutiens sont attribués ou non car elle commence les répétitions lundi* ». Camille répète mes propos à la commission d'un air ennuyé et agacé. Les autres rigolent. Lorsque la décision de ne pas du tout soutenir la requête tombe, on me lance : « *Ah bah Carole, tu vas pouvoir rappeler Julianne !* », je rétorque « *Ah, non merci !!* ». Camille rajoute : « *Oui normalement c'est le bizutage ça (d'annoncer aux compagnies que le soutien demandé n'est pas accordé) !* ».

La façon dont Julianne insiste pour connaître la décision de la commission amène un double effet : d'un côté, les membres de la commission trouvent que ce comportement est agaçant et cela dessert Julianne au fil de la discussion. Elle perd alors le « charisme » – au sens d'« importance sociale » (Schotté, 2016 : 26) – que pourrait lui conférer son statut d'artiste et de metteuse en scène. Ici, le charisme de la figure d'artiste de Julianne ne suffit plus car les

¹⁹⁷ « Une forme d'organisation collective qui, en rupture avec les différentes dimensions de ce processus de rationalisation, privilégie une économie de l'ascèse autour d'un metteur en scène dont l'autorité, toujours fragile, repose sur des formes exemplaires de sacrifice » (*Op. cit.* : 93).

¹⁹⁸ Nous reviendrons sur l'aspect de la parentalité au chapitre 7 (section 7.2 b)).

¹⁹⁹ Les rapports entre directrices·eurs de compagnies et interprètes seront davantage analysés au sous-chapitre 5.3.

propriétés des personnes auprès desquelles il devrait s'affirmer ne sont « plus en affinité avec les siennes » (Kalinowski, 2009 : 47). Ce supposé charisme est même mobilisé en sa défaveur lorsque l'un des membres fait l'hypothèse qu'elle a elle-même « *négocié avec la TV pour avoir cette captation* », dans le sens qu'elle aurait mobilisé son pouvoir séducteur – une pratique peu « respectable » (Skeggs, 2015) pour une femme. D'après ses explications durant l'entretien, il s'agit en fait d'un concours qu'elle a gagné. On voit ici comment la valeur d'une personne sur le marché du travail est liée à ses ressources et au crédit social qui lui est accordé (Schotté, 2015 : 230). Or, le crédit de Julianne diminue de plus en plus au fil de la conversation. Mais la persévérance de Julianne lui permet aussi de se positionner d'une certaine façon aux yeux des membres de la commission. Le simple fait de se rendre visible peut être un bénéfice pour des prochaines requêtes : les membres se souviendront d'elle (même si elles-ils la connaissaient déjà) et cela n'est pas négligeable dans un espace où la concurrence est importante et où la singularité est une stratégie autant qu'une injonction. Bien que son crédit diminue auprès de l'entre-soi de la commission au fur et à mesure de la discussion et de ses appels répétés, elle arrive toutefois à imposer son nom grâce à son comportement insistant.

La « sentence » de la commission

La position dans laquelle se trouvent alors les membres de la commission est plutôt confortable : premièrement, le fait de dénigrer Julianne crée une connivence de groupe grâce à la frontière tracée entre le statut de demandeuse (Julianne) et celui des prescriptrice·eurs (les membres de la commission). De plus, les membres peuvent se permettre de déprécier la demande de Julianne et de la refuser, ce qui n'est pas toujours le cas lorsque cela concerne des artistes ou compagnies davantage connues et importantes dans le champ, particulièrement les consacrées. Nous avons 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 Julianne 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. En l'occurrence, la surenchère symbolique des moqueries à l'intention de Julianne et de ses rappels téléphoniques confirment aux membres de la commission le pouvoir détenu sur les compagnies qui demandent des subventions.

Quelques jours plus tard après cette commission où la demande de subvention de Julianne est finalement bel et bien refusée, Camille et moi sommes au bureau. Soudain, elle me lance : « *Elle s'est calmée Julianne, elle a plus appelé !* ». Je réalise que cela signifie qu'elle-même ne l'a pas appelée à la suite de la commission – alors même que c'était la demande de Julianne.

Cette attitude de rejet face aux appels des compagnies est plutôt exceptionnelle de la part de Camille : habituellement, le rôle de cet organisme de subvention est également de promouvoir et soutenir les compagnies, ce qui suppose une disponibilité au bout du fil et de l'email. Dans ce cas, Julianne et Camille se retrouvent dans une situation qui matérialise le rapport de pouvoir existant entre elles : Camille détient et représente le soutien financier dont Julianne a besoin. À force d'insistance, Julianne pousse Camille à ne pas maintenir son rôle de soutien disponible jusqu'au bout. Du fait qu'elle n'a pas obtenu le soutien demandé, Julianne m'expliquera lors de son entretien quelques mois plus tard qu'elle ne s'est pas rémunérée lors de ce projet afin de pouvoir assurer les autres frais de la représentation. De son côté, Camille se trouve notamment dans une démarche de préservation personnelle quant à la sollicitation de Julianne en tant que compagnie. Cette pratique correspond davantage à celle qu'on retrouve de façon très récurrente chez les programmatrice·eurs : éviter d'être facilement atteignable par les compagnies au risque de se retrouver dans une « incapacité totale à répondre au nombre élevé de sollicitations qu'ils reçoivent » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 64-65). Pourtant, Julianne rappelle tout de même :

Lorsque Julianne reçoit la lettre, elle rappelle Camille qui lui explique pourquoi la demande n'a pas été admise : « *la commission n'a pas été convaincue artistiquement et on ne peut pas compenser ce que la télévision refuse de mettre* ». Au bout du fil, je comprends que Julianne s'est mise à pleurer. Une fois qu'elle a raccroché, Camille se tourne vers moi : « *Tu crois que j'aurais pas dû lui donner des faux espoirs en lui assurant qu'elle pouvait poser son dossier ? Ou c'est moi qui suis trop méchante (vu qu'elle s'est mise à pleurer) ? Mais en même temps, je suis pas la seule à décider !* ».

Dans les semaines qui suivent, d'autres metteuses en scène ou administratrices contacteront Camille pour également demander des explications supplémentaires concernant le refus de la commission d'accorder l'argent sollicité. Au moins une autre personne, en plus de Julianne, pleurera également au bout du fil. Ces pleurs sont l'expression d'un désarroi régulièrement ressenti par les artistes lorsque les demandes de subventions n'aboutissent pas, conséquences des rapports de pouvoir exercés sur elles·eux. Pourtant, lors de l'entretien que j'effectue avec elle quelques semaines après, ce désarroi n'est pas présent dans son discours et attitude. Elle exprime plutôt sa compréhension quant au processus de sélection opérant dans ce genre de commission, en déclarant que « *ça doit pas être simple de décider* ». Le déni de la dimension collective et des éléments structuraux de ce marché du travail permet à Julianne 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 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 directrice·eurs de compagnies m'ont au contraire tenu un discours bien plus « engagé », ne montrant aucune empathie pour la tâche du « choix » des *gatekeepers*²⁰⁰.

Camille discute régulièrement avec notre autre collègue, Marie-Christine, de la formulation à utiliser dans les réponses aux compagnies concernant leur demande de soutien lorsqu'il s'agit d'un refus. Pour Marie-Christine, il faudrait uniquement mentionner dans les lettres de refus que « *les demandes étaient trop nombreuses et (que) la commission a retenu d'autres requêtes*²⁰¹ ». D'après elle, la prédécesseuse de Camille agissait ainsi et c'est selon elle la meilleure option. Pourtant, Camille tient à préciser si la commission n'a « *pas été convaincue artistiquement* » car cela pourrait « *éviter à des compagnies de tenir à percer alors qu'elles ne sont pas au niveau* ». Il me semble essentiel de décortiquer ce discours, que Camille a tenu plus d'une fois devant moi au cours de mes 6 mois d'observation. Il se trouve que le fait de revendiquer la volonté de réduire le nombre de productions artistiques (et donc de compagnies) n'est pas anodin dans un contexte où l'entier du milieu constate un phénomène dit de « surchauffe » (Rota, 2022). En adhérant à ce constat et en se mobilisant son pouvoir de sélection lors d'attribution de subventions, Camille agit sur ce qu'elle considère un dysfonctionnement du système actuel. Elle joue alors un rôle très clair de *gatekeeper* grâce à sa connaissance des codes esthétiques et son pouvoir de jugement de la valeur des productions artistiques (et, indirectement, de la trajectoire des compagnies). Mais tout en décourageant certaines des nouvelles productions candidates au financement, ce rôle de *gatekeeper* est masqué par sa position, presque auto-attribuée, de « protectrice des compagnies et des artistes ». Elle montre en effet son souci envers la précarité systémique du milieu professionnel et ses actions pour l'éviter, en « agissant dans leur intérêt ». De plus, lorsque la commission et elle-même décident d'accorder des soutiens à des artistes et des compagnies qui rencontrent une certaine reconnaissance (prix, diffusion à grande échelle pendant un laps de temps important, consécration symbolique des pair·es, etc.), elle pourra estimer que l'investissement financier et surtout symbolique aura été bien fait. Elle-même peut ainsi se positionner en partie comme créatrice de créatrice·eurs (Bourdieu, 1980), au sein des « circuits de production et de circulation matérielle », autrement dit « des cycles de consécration qui produisent par surcroît de la légitimité » (Bourdieu & Delsaut, 1975 : 28).

²⁰⁰ Comme Lara ou Vincent, dont les parcours et positions ont été traités à la section 2.2 b).

²⁰¹ C'est la formulation que j'ai pu trouver dans des lettres archivées.

Exprimer son avis : une manière de se placer

En décortiquant cette séquence d'observation, nous avons pu voir que plusieurs enjeux ont lieu autour d'une seule demande de financement. 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)misés en jeu lors de ce processus. L'insistance de Julianne par téléphone et sa position peu élevée symboliquement au sein du champ la place en position de demandeuse vulnérable et permet aux membres d'en faire une plaisanterie interne.

De son côté, et grâce à sa position et son statut de secrétaire générale d'ASUS ainsi que les dispositions évoquées plus haut, Camille peut se placer de façon très légitime dans ses jugements sur les dossiers de demandes. Elle doit jongler entre les responsabilités que supposent son poste (gestion financière de l'organisme notamment : le nombre de demandes et leurs montants sont trop élevés par rapport à l'argent disponible à attribuer) et les avis des membres de la commission. Son rôle de *gatekeeper* se retrouve alors testé et elle doit notamment faire ses preuves en ajustant les avis des membres. En l'occurrence, elle se voit obligée d'accorder une grande importance à celui d'Anne-Claire, qui est seule à avoir visionné le spectacle en question. Cette dernière mobilise le vocabulaire et les codes esthétiques du champ pour convaincre ses collègues. Sa position de dramaturge indépendante joue un rôle important dans sa légitimité à exprimer des propos virulents envers la pièce. Elle définit ainsi les normes esthétiques et participe à établir les catégories de perception qui correspondent à ses goûts et sa position.

Nous voyons donc, à travers l'analyse des séquences des commissions, comment les artistes sont « tributaires » de celles-ci, « alors que ce sont eux qui portent l'entier du risque créatif et entrepreneurial » (Delacrétaç, 2020 : 11). Dans la représentation romantique de l'artiste, le mythe de l'intériorité et la singularité qui y est associée sont centrales. S'y ajoutent ici les affinités électives (Bourdieu & de St Martin, 1975) entre actrice·eurs engagé·es dans les enjeux et 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 programmeurs » (Delacrétaç, 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 programmatrice·eurs.

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 possibilités de création d'un projet artistique comme un spectacle sont en effet dépendantes d'éléments matériels comme les moyens financiers, les espaces de travail ou les collaborations. Nous allons à présent nous pencher sur les éléments qui conditionnent les modalités d'exercice du travail des artistes, autant dans leur pratique d'interprétation que de direction de compagnie.

Chapitre 5. Le pouvoir de créer ? Entre multiactivité et entrepreneuriat

Il a été montré précédemment que les conditions d'entrée de la vocation artistique sont fortement conditionnées à des ressources familiales et des dispositions de (fractions de) classes. Les socialisations pré-professionnelles, et en particulier dans les formations données à La Fabrik, 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 sont prégnants dans le champ, ils structurent le fonctionnement des relations professionnelles, celui des ressources sur lesquelles se base 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* (programmatrice·eurs ou non). En tant qu'artiste, le travail est donc passablement régi par ces intermédiaires.

5.1 Travailler comme artiste

Les conditions de travail dans les arts vivants – et leurs formations – ont été passablement identifiées et analysées ces dernières années (Menger 1991, 1997 ; Rolle & Moeschler 2014 ; Sinigaglia 2013, 2017, 2019 ; 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 employeuse·eurs et employé·es. Ces positions d'employeuse·eurs 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 actrice·eurs 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 programmatrice·eurs²⁰². Nous avons vu dans le chapitre précédent que ces dernière·ers 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 » (*Idem*).

a) *Fonctionnement par projet, statut d'artiste et précarité*

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 une tournée. C'est ainsi que fonctionne toute la logique du subventionnement par projet : les artistes doivent « créer chaque année (...) pour obtenir une subvention chaque année » (Delacrétaç, 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'idée, d'avoir toujours quelque chose en vue, en préparation » (Boltanski & Chiapello, 1999 : 166). Ainsi, l'activité entrepreneuriale est effective chez les artistes à cause du fonctionnement par projet auquel elles·ils 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 (voir le Tableau 1 des subsides, en I.2 a)). 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

²⁰² La gestion des relations (asymétriques) avec les programmatrice·eurs fera l'objet du prochain chapitre (6).

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. b). 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 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). En effet, alors que le salaire médian net en Suisse est mensuellement de 6538.- en 2018²⁰³, celui des 286 personnes (artistes et programmatrice·eurs, ainsi qu'une petite part d'autres métiers) du questionnaire du rapport Rota en 2022 est de 3125.- (Rota, 2022 : 36). Pour compléter ces chiffres, il faut préciser que « les répondant·es qui ont indiqué bénéficier 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.- par mois en Suisse en 2020) » (*Ibid* : 38). Malheureusement, le rapport ne présente aucun chiffre en termes de chômage, 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 possibilité autre 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

²⁰³ <https://www.ch.ch/fr/travail/salaire-minimum-et-salaire-moyen/#salaire-median-en-suisse>, site consulté la dernière fois le 14.11.22.

justement au chômage. Ces 23 artistes sont des chorégraphes, metteurs en scène, comédiens, danseurs, dont l'âge médian est de 34 ans. 7 ont un ou plusieurs enfants, 11 sont passés par la formation de La Fabrik 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 approximativement et en calculant mentalement une moyenne mensuelle. Le salaire médian de ces 9 personnes est donc plus élevé que les 286 répondants du rapport Rota car il s'élève à 5000.-. 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 Delacretaz (2020) sur ce sujet. De plus, parmi ces 5 artistes confirmés se trouvent 2 directeurs de compagnie qui détiennent des conventions avec au moins leur ville et canton et m'ont déclaré chacun·e un salaire mensuel net de 7500.-, 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 consacrées (dont les 2 qui gagnent 7500.-) ne sont plus au chômage, alors que 5 autres le sont. Ce sont aussi des personnes qui expriment des sentiments de gratitude envers les programmeurs, au contraire des artistes bien moins consacrées – 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.-/mois (pour un salaire médian, on le rappelle, de 5000.-). 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.- : 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 programmeurs que j'ai interrogés et pour qui je détiens plusieurs données similaires.

Par exemple, aucun·e de ces dernières·ers n'est inscrit·e au chômage (au contraire des 13 artistes sur 23 qui le sont) car tou·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 programmatrice·eurs est de 8200.-, c'est-à-dire 1.7 fois plus que celui des artistes. Il se trouve que le loyer mensuel médian est élevé de 1.8 fois plus que celui des artistes car il est de 1750.-. Sur ces 12 programmatrice·eurs, la moitié a 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 générations jouent aussi un rôle. En l'occurrence, l'âge médian des 12 programmatrice·eurs est de 51 ans et celle des 23 artistes est 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'endigie 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 & Moeschler, 2014 : 154-155), voire de considérer l'interprétation comme une possibilité d'investissement dans le processus de création et 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 professionnel. Il est déjà possible de relever ici l'aspect fondamental de l'ancrage dans des relations et des collectifs de travail, d'autant plus que ceux-ci sont « plus productifs lorsque ses protagonistes ont déjà l'habitude de travailler ensemble » (Rolle & Moeschler, 2014 : 175). La diversification des activités et des ancrages permet en effet de « durer » (*Ibid* : 153) dans le métier d'artistes. Mais la multiactivité se retrouve aussi dans le faisceau de tâches à effectuer au sein de sa propre compagnie : tâches d'administration, de communication, de diffusion, de production, le recrutement des collaboratrice·eurs et employé·es. Nous allons donc explorer les enjeux de ces multiples activités professionnelles, leurs causes et conséquences en termes de conditions et modalités d'exercice du travail artistique.

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

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

Fonder sa compagnie

Nous avons mentionné qu'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, et celle de l'activité de direction ajoutée à celle d'interprétation (ou 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 artistique²⁰⁴ car la légitimité professionnelle et personnelle doit être constamment renouvelée. Nous avons déjà abordé (2.2.1 a)) le cas du collectif Trade, qui, dès la sortie de l'école, entreprend 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 grâce au terme d'« 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 trésorière·er. 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 elles·ils 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 collaboratrice·eurs. Par deux fois, des enquêté·es m'ont proposé de devenir présidente de leur comité : le collectif 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. Lara s'offusque d'ailleurs de ce fonctionnement qui invisibilise l'engagement contractuel d'employé·e à employeuse·eur :

²⁰⁴ Notamment dans les interactions entre professionnel·les, comme l'a montré Nocérino (2020 : 2) pour les autrice·eurs de Bande dessinée et comme nous le verrons dans le chapitre suivant (6).

« Cette association qu'on a tous... ça veut rien dire ! (...) C'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) ! » (Entretien Lara, décembre 2020)

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 programmatrice·eurs 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 de la cinquantaine : *« Des gens, des fois, ils font un solo, et ça s'appelle "Compagnie" déjà, tout de suite au premier solo ! »* (Entretien Norbert, octobre 2020). 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 que « l'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 débute 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 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 directrice·eurs de compagnies s'occupent elles·eux-mêmes de cette tâche.

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

Il est usuel que les entrepreneurs 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 carrément une majorité du temps de travail artistique pour près de la moitié des artistes interrogés par Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia (2015 : 200). Ces personnes déclarent pourtant préférer les activités artistiques comme la création et la diffusion (*Idem*). Des témoignages similaires ont été récoltés chez les artistes confirmés ou consacrés 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 10 ans c'est tout 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 que 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, avril 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 émergence, comme Martha, Pablo, Arnaud* (danseur de la vingtaine issu de La Fabrik), le collectif Trade, Amandine ou encore Lara. La plupart sont passé·es par La Fabrik, où les premières bases du travail administratif sont enseignées. J'ai pu observer que toutes ces personnes, en débutant leur compagnie, passent du temps sur le travail administratif. Mais rapidement, elles font appel à des administratrice·eurs 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 administratrice·eurs 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 entre-aide générationnelle permet à ces jeunes administratrice·eurs de se socialiser professionnellement au champ et d'accumuler un capital d'expérience ainsi que la réalisation de modes collectif 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 ! Y a une administratrice qui m'aide, mais j'ai un peu de la peine à déléguer, en gros elle génère les contrats et elle les fait signer. C'est elle qui fait les déclarations à l'AVS, au 2^e pilier, qui signe la compta annuelle... Mais les dossiers c'est moi qui les fais, les plannings, les budgets. J'ai pas l'impression que quelqu'un d'autre pourrait le faire que moi, parce que c'est moi qui choisis la répartition selon ce qu'ils vont faire dans le projet, c'est moi qui choisis les plannings en fonction de comment j'ai besoin de travailler, et les dossiers c'est moi qui formule les idées » (Entretien Lara, décembre 2020)

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 » (Delacrétaç, 2020 : 18)²⁰⁵. Il est d'ailleurs bien connu dans le milieu que le budget « ne peut être réaliste dans le sens où le temps de travail en amont et la post-production (les "ressources invisibles") sont oubliées » (*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 (*Idem*). 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

²⁰⁵ 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 » (Rota, 2022 : 54).

que les directrice·eurs de compagnies 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 (le collectif Trade). Il a faussé les dates pour que le montant par jour revienne à un montant sur lequel il aimerait 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 salarient 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 sociales²⁰⁶. 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 c'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... »
(Entretien Lara, décembre 2020)

Ces processus de négociation représentent du travail administratif. Alors que ce sont d'habitude les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs, 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.

²⁰⁶ Dont l'Assurance Vieillesse et Survivants (AVS), premier pilier de la prévoyance sociale en Suisse.

Pourtant, ce rôle de traduction entre logiques artistiques et économiques a bien lieu chez les artistes, d'autant plus lorsqu'elles·ils 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 programmatrice·eurs endossent des postures managériales dans les institutions qu'elles·ils dirigent. Il est essentiel pour elles·eux 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 Cyanure à celle d'une « *petite PME* » (Entretien collectif Rémy, mars 2022).

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'elles·ils ont créé. 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* ». Cette considération d'une compagnie artistique comme « petite entreprise » qui « part de rien » est la même que celle des start-up dans le milieu entrepreneurial (Flécher, 2019 : 50). En réalité, les personnes à la création de ces entreprises ne « partent » pas de « rien » mais disposent plutôt de nombreuses ressources (*Idem*). 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 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 travaillé avec la vidéo, j'ai fait beaucoup de technique, de vidéo, 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 ! » (Entretien Antoinette, décembre 2020)

Il faut rappeler que le père d'Antoinette était directeur d'une usine puis enseignant de management. Elle raconte d'ailleurs que son père lui a « *donné d'un coup une somme* » au début de ses études en danse, avec laquelle elle pouvait « *faire ce qu'(elle) voulais(t)* ». Jusqu'à maintenant, elle ne l'a toujours pas utilisé 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 ma sœur et moi 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 comme ça qui font que même si c'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 mon père en fait... pour pouvoir commencer à payer les gens en temps réel, mais après c'est vraiment une situation de privilège ! Tous les créateurs ont pas une famille comme ça... » (Entretien Lara, décembre 2020)

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 jeune cadres diplômé·es et créatrice·eurs de start-up qui détiennent suffisamment de ressources pour accuser des pertes de revenus dans leurs premières années comme entrepreneur·eurs (Flécher, 2023 : 97).

Du côté de Flora, lorsque sa convention avec le canton n'est pas renouvelée, elle salarie une des personnes de sa compagnie (qui occupe un poste administratif) grâce à l'argent issu de l'héritage d'un de ses parents. 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 et Jean reviennent sur les raisons qui les ont poussées 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 trouvais pas, alors c'est comme ça que j'ai commencé à faire mes trucs, c'était un moteur » (Entretien Flora, avril 2022)

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 » (Entretien Hélène, janvier 2022)

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 » (Entretien Jean, janvier 2022)

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, 2018 : 469) qui prévaut. Nous avons aussi vu dans quelles conditions le collectif Trade forme sa compagnie : malgré leur résistance aux normes de l'entrepreneuriat dans un premier temps, elles·ils 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 le collectif s'ajuste et adhère finalement à ces normes. C'est le cas de beaucoup d'autres artistes qui sortent de La Fabrik et dont les travaux de sortie d'école sont par exemple programmés dans des festivals pour compagnies émergentes. C'est le cas d'Amandine, que nous analyserons plus loin.

Cette perspective vient compléter le rapport Delacrétaç, qui explique que l'augmentation du nombre de compagnies indépendantes ces dernières années est dû 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 » (Delacrétaç, 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 Fabrik²⁰⁷ jouent aussi un rôle dans l'augmentation du nombre de compagnies. Les cas de Pablo et Amandine éclairent l'importance accordée, dans le

²⁰⁷ Les injonctions et encouragements à la création (en opposition à la « simple » interprétation) ont été analysés au chapitre 2.

champ, à l'activité de création, et les enjeux de l'éventuelle compatibilité de celle-ci avec l'interprétation.

Dans cette thèse, 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.

b) Interprètes, oui mais pas que : les cas de Pablo 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 « créatrice·eur » 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 employeuse·eurs (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 Pilmis²⁰⁸ ont d'ailleurs montré que « plus de la moitié des comédiens ne

²⁰⁸ 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.

conserve pas en moyenne la majorité de leurs employeurs deux années consécutives » (*Idem*). Nous avons aussi vu qu'une grande part des artistes qui travaillent comme interprètes possèdent leur propre compagnie, et vice-versa : les directrice·eurs de compagnies en insertion ou émergentes sont interprètes pour d'autres. Cette double casquette permet de contrer la domination de l'employeuse·eur sur l'employé·e (*Idem*) 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. C'est par exemple le cas de Pablo. Son cas est particulièrement éclairant pour analyser la (relative) structuration d'un début de trajectoire artistique tiraillé entre la création et l'interprétation.

Le cas de Pablo : un rapport routinisé au travail d'exécutant

Après sa formation professionnelle en danse contemporaine, Pablo (originaire du Pays basque, voir section 4.3 b)) reste en Suisse romande pour y travailler. Il commence par monter des spectacles avec des camarades de sa volée dans des festivals locaux de danse, tout en auditionnant et en dansant pour des chorégraphes plus consacré·es. Il met en place un premier projet personnel, dans lequel sont engagé·es des camarades d'école. Afin de pouvoir demander des subventions pour ce premier projet (et notamment rémunérer ces dernière·ers), il forme sa propre compagnie. Il me raconte que ce processus se révèle long et fastidieux, faisant l'expérience d'un « temps de travail artistique fortement concurrencé par des tâches administratives » (Sinigaglia, 2015 : 200). Une fois les représentations passées et après avoir réglé les démarches administratives, il me dit ne plus vouloir engager autant de personnes (cinq) pour un projet, étant donné la charge de travail trop importante que cela requiert (contrats, versement des charges sociales et des salaires, etc.). Depuis, il n'a plus monté d'autres projets. Un virage important s'effectue dans cette étape d'insertion de Pablo lorsqu'il auditionne en été 2020 (entre deux vagues de Covid) pour un poste fixe auprès de Florent (voir 4.3 b)), avec qui il a déjà travaillé. Le poste proposé est particulier pour deux raisons : d'une part, le cahier des charges comprend du travail comme danseur, mais également comme chargé de production. En général, les interprètes engagé·es dans des projets de compagnies qui ne sont pas les leurs n'effectuent pas de travail administratif. D'autre part, le fait que le poste soit fixe est exceptionnel dans ce milieu professionnel. D'habitude, les danseuse·eurs sont engagé·es pour quelques semaines de création, de répétition et de tournées, mais pas à long terme comme c'est le cas ici pour Pablo. Lorsque je lui demande quelles sont les modalités de son engagement, un CDD ou CDI, il me répond « *On compte nos heures tous les mois et on est payé·es selon ça. C'est un CDD mais sans date limite* » : une incertitude qui montre bien la prégnance de

l'informalité et l'incertitude des conditions d'emploi. Avec cet engagement, Pablo parvient à une certaine stabilité financière et contractuelle, en travaillant pour un chorégraphe consacré dans le sous-champ de la danse contemporaine, identifié par l'esthétique particulière de ses projets. Mais Pablo n'est pas toujours satisfait d'effectuer autant d'administration durant son temps de travail : il regrette de « *ne pas assez danser* » et investit alors sa position de travailleur avec un rapport routinisé et plutôt laborieux. Il parle en effet de Florent en le désignant comme son « *chef* » et mentionne ses horaires de travail satisfaisants lors d'une tournée : « *On commençait tôt, genre presque 8h, et on finissait à 15h. Fin de la journée à 15h, c'était trop bien ! Après je pouvais aller me poser à l'hôtel dans mon grand lit et me faire des bains* ». Ce rapport routinisé au travail artistique (dans lequel le temps de travail contraste avec le temps de loisir et de détente représenté par le fait de « se poser » et prendre des bains) s'éloigne d'un discours désintéressé et revendiquant l'art pour l'art et n'est pas très courant dans le champ²⁰⁹. Pablo n'est pas très ajusté à ce travail d'exécution, autant dans la danse que dans les tâches administratives. Ceci explique qu'il continue à pratiquer la danse seul, dans un studio auquel il a accès, suivant un entraînement en ligne donné par une pédagogue qu'il a rencontré pendant sa formation à l'école. Il s'engage aussi dans d'autres projets, par exemple comme chorégraphe dans une pièce de théâtre comprenant un peu de danse par exemple. Cette accumulation de contrats, qui l'oblige parfois à travailler à plus de 100%, a pour conséquences de l'épuiser pendant l'été 2021 et de ne plus être disponible pour son entourage, qui le lui reproche. La multiplication des contrats et des postes amène un trop grand épuisement et lui donne le sentiment de sacrifier sa vie au travail (Schœnberger, 2022). C'est ce qui le décide, en automne 2021 et avec l'accord de Florent, de réduire ses charges administratives – et son pourcentage – dans la compagnie. Son but est de consacrer du temps à sa propre compagnie qu'il n'a pas investie depuis son premier et seul projet au printemps 2019. La résistance de Pablo au poste de travail administratif que met en place Florent et l'envie de reprendre son activité de créateur l'incite à modifier ses conditions et modalités de travail.

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

En plus du cas de Pablo, le parcours d'Amandine participe également à la compréhension des enjeux liés au travail d'interprétation et de création. C'est pourquoi nous allons à présent l'analyser.

²⁰⁹ Merci beaucoup à Robin Casse pour notre discussion enrichissante sur ce sujet.

Une fois sortie de La Fabrik, 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 programmeur·euses 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 de Trade durant leur formation (voir Ch. 2). Amandine résiste à la dimension performative de l'entrepreneuriat dans laquelle se jouent ses ressources à la présentation de soi en tant que créatrice en insertion sur le marché du travail. Même si la pratique de l'entrepreneuriat est parfois vécue comme une solution à un manque de revenus mais aussi 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 termes de logistique et d'organisation car en tant qu'interprète, « *tu 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·euses.

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 le collectif Trade. Mais pour celui-ci, les ressources accumulées lors de la formation à La Fabrik se sont transformées, au fur et à mesure de son insertion, en capital – notamment les savoir-être concernant les affinités électives

(Bourdieu & de St 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 toutes ont effectué leurs études à La Fabrik comme deuxième formation – voire une reconversion professionnelle pour Pierrot. Les quatre membres de Trade travaillent comme interprètes dans d'autres compagnies suisses (ou françaises pour Armand et Thibault, justement français tous 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 Laure²¹⁰. En revanche, personne ne travaille dans un autre secteur d'activité, ce qui en fait des travailleuse·eurs 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 le collectif a cherché à se placer dans le champ. Sachant que le collectif 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 au collectif 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 & 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).

²¹⁰ Nous reviendrons sur cet aspect de la parentalité pour Pierrot et Laure dans la section 7.2 b).

Nous avons vu avec l'exemple des parcours d'Amandine et de Pablo l'importance de l'entrée dans le marché du travail de la danse contemporaine en Suisse romande, autant comme interprète que comme créatrice·eur. Ensuite, c'est l'impératif de « se faire un nom » (Katz 2011 ; Klapisch-Zuber 2019 ; Mauger 2006) 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 au sous-chapitre 4.3) ou les programmatrice·eurs 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 (Pablo par exemple, désire à présent retourner vers une posture de créateur plutôt que d'exécutant administratif et interprète). Le temps est donc bel et bien limité pour être labélisé·e et légitimé·e. Les parcours sont régulés par les institutions consacrant, et le poids de cette labélisation 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 pluriactivité²¹¹, 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'employeuse·eurs et de collègues requiert des compétences relationnelles particulières, auxquelles l'école socialise partiellement – comme analysé au chapitre 1.2 a) – et qui se développent au fur et à mesure des expériences sur le marché du travail.

²¹¹ La pluriactivité désigne le fait de posséder des activités professionnelles exercées en dehors du champ artistique (Perrenoud & Bataille, 2017).

5.3 Relation entre direction et interprétation

a) *Informalité, recrutement et conditions de travail*

Les particularités des relations professionnelles entre employé·es et employeuse·eurs 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, 2004), 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 directrice·eurs 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, 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 (6) les enjeux de cet entre-soi professionnel mais il est déjà important de mentionner ces relations ici en tant que rapports d'employeuse·eurs à employé·es. Paul, par exemple, se fait recruter par un ami de l'école (qu'il connaissait avant celle-ci) : Marc-André*. Ce metteur en scène de la trentaine (qui a suivi la formation de La Fabrik) m'explique qu'il a recruté Paul ainsi que sa propre compagne pour l'autre rôle principal de sa pièce :

« Alors, j'aime pas trop moi les (auditions)... Comme je vais beaucoup au théâtre et que je connais bien les comédiens... (...). Là le texte il était écrit pour Pauline (sa compagne), pour Paul, ça je savais déjà ! (...) Je voulais que ce soit elle et je voulais que ce soit Paul »
(Entretien Marc-André, novembre 2020)

La volonté d'employer des personnes avec qui Marc-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 employeuse·eurs-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'elles·ils sont « *le centre du travail* » et que les arts vivants existent « *d'abord (grâce aux) interprètes* » (entretien Jean). Jean est intervenant à La Fabrik 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 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 champ²¹². L'activation du réseau local est donc de mise pour l'activité d'interprète, comme on l'a vu avec Paul, ou encore Antoinette qui recrute Armand et Thibault pour son prochain spectacle, tiré d'un atelier qu'elle a donné à La Fabrik. Il arrive aussi que les directrice·eurs 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 elles·ils 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 danseuse·eurs 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

²¹² Comme l'explique Menger : « Il est essentiel pour un employeur de tisser avec des artistes et des techniciens intermittents des liens qui dépassent le cadre limité d'un engagement ponctuel sur un projet et qui déboucheront ultérieurement sur le réengagement de ceux qui apparaîtront compétents: une continuité de la relation, d'un projet à un autre, a d'évidents avantages, en permettant de limiter les coûts de recherche et de transaction occasionnés par l'embauche de personnel nouveau et mal connu et d'obtenir une meilleure productivité dans le travail d'équipe » (Menger, 1991 : 68). L'importance des sociabilités sera abordée au chapitre suivant (6).

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. 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 long terme entre des directrice·eurs artistiques et des interprètes en insertion peut s'avérer, pour ces dernière·ers, un moyen de se maintenir sur le marché du travail.

Quelle gestion des relations asymétriques ?

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

« Arrivés à un niveau d'engagement où t'emploies souvent des gens, même si on n'a pas la tune pour avoir des vraies RH, t'es quand même censé te préoccuper un minimum (de tes employé·es)... » (Entretien Lara, décembre 2020)

« Quand tu proposes du boulot à des gens c'est assez cool mais c'est bizarre, t'es responsable ! Les responsabilités, ça a vite été quelque chose de revendiqué. (...) cette responsabilité d'employeur est presque plus (+) "morale" » (Entretien Florent, mars 2021)

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 professionnel²¹³. Jusqu'ici, il était plutôt courant que le rapport salarial entre employeuse·eur 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'elles·ils 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, Lara ou Flora, qui investissent leurs ressources financières dans leur compagnie) telle une « économie de l'ascèse » (Proust, 2003 : 93) à laquelle devraient se plier la

²¹³ Principalement concernant la sensibilisation et la lutte autour des comportements de harcèlement comme cela a déjà été mentionné.

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 de la trentaine qui travaille entre la France et la Suisse²¹⁴ 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, pas sortir le soir”, tu dis “Euh 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 ! » (Entretien Jules, octobre 2021)

Marc-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 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 Pauline, sa compagne, pour les rôles principaux :

« Pour les comédiens, c'était dur, parce que quand tu sais qu'après la répét' tu 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 est pas là ! Donc ça se passait pas très bien, je sentais qu'il y avait plus (+) de fatigue que dans des répétitions normales... » (Entretien Marc-André, novembre 2020)

Bien que le discours de Marc-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 directrice·eur artistique – comme c'est le cas de la compagnie dans laquelle travaille Jules. En effet, Marc-André m'explique que cette compagnie fonctionne comme un collectif de travail qui se réorganise différemment à chaque projet : lui et les deux 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 ».

²¹⁴ Notamment dans la compagnie de Flora, c'est comme cela que je le rencontre.

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 directrice·eurs et interprètes comme des relations professionnelles contractuelles, c'est le degré d'informalité qui diminue.

b) Des nouvelles configurations pour de meilleurs rapports ?

L'engagement des interprètes par projet uniquement est actuellement remis en question par plusieurs actrice·eurs du champ. En effet, le modèle de la « troupe » de comédien·es ou danseuse·eurs n'existe plus dans les compagnies contemporaines indépendantes – ni en Suisse romande ni en France (Proust, 2003 : 93). Depuis la fin du 19^{ème} 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, 2018 : 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. Je vis une scène particulière lors de mon stage, qui montre bien ce phénomène :

Je suis chargée de préparer la newsletter de l'association qui sera envoyée aux institutions de programmation pour faire la promotion des spectacles romands actuellement en représentation. Pour chaque spectacle apparaît une photo, le titre du spectacle et le nom de la compagnie. Ces éléments sont tirés automatiquement d'un fichier qui répertorie toutes les informations sur les spectacles et les compagnies. Lorsque Camille vérifie la newsletter, elle s'exclame : *“Ouh lala mais ça va pas du tout là ces noms de compagnies ! Personne connaît les gens comme ça ! Faut mettre directement les noms des artistes !”*. En effet, je réalise que certaines compagnies portent le nom de leur directrice·eur artistique et fondatrice·eur, alors que d'autres pas du tout. Je réplique que c'est le fichier qui, automatiquement, génère les noms de compagnies. Camille continue à examiner la liste et confirme que cela dépend des compagnies, qu'il faudrait en fait tout vérifier à la main car parfois ce sont les noms des compagnies qui sont connues, et parfois celui des artistes. (Notes d'observations, mai 2021)

Cette scène montre bien que la figure du·de la créatrice·eur, meneuse·eur de projet et chef·fe des choix artistiques reste donc une obligation : à part quelques compagnies qui se désignent comme collectifs (comme Trade par exemple), toutes les autres sont incarnées et personnifiées selon leur chorégraphe ou metteuse·eur en scène.

Mais il existe actuellement une volonté de revenir à une configuration perçue comme davantage communautaire et collective. Un journal lémanique de danse contemporaine renseigne ce phénomène post-pandémique dans un numéro sorti en 2022. En effet, des nouvelles formes de management des compagnies, différentes de l'engagement par projet, se forment. Deux compagnies confirmées sont interrogées sur cette nouvelle organisation et ses buts. D'une part, la chorégraphe consacrée Danielle* (co-directrice du Lieu avec Marylène) explique son projet autour de la mise en commun, avec une autre chorégraphe romande (plutôt confirmée), d'outils comme la possibilité d'engager des interprètes de manière permanente ou encore l'alternance entre les temps de création et les temps de recherche. D'autre part, une chorégraphe d'origine espagnole mais consacrée depuis plusieurs années en Suisse explique avoir pu mettre en place, pour sa compagnie, un engagement des interprètes pour une durée plus longue que d'habitude (c'est-à-dire plusieurs mois, voire toute une saison ou plusieurs). Ce noyau d'employé·es engagé·es à moyen terme est désigné par la notion d'« ensemble » (au lieu de « compagnie »). Un autre cas de fonctionnement différent est celui, mentionné au chapitre précédent (4), de la configuration de la compagnie de Florent. Celle-ci présente déjà un caractère novateur : ses deux employé·es, Pablo et Julie, sont danseuse·eurs mais ont également la charge de postes administratifs. Il et elle sont employé·es sur plusieurs projets de suite, afin de viser un engagement permanent. Il exprime les conséquences d'un fonctionnement par projet sur les compagnies comme la sienne :

« Je vois aussi que depuis 20 ans, du début à la fin y a qu'un fil rouge (dans la compagnie) : c'est moi. Et c'est très étrange, parce que c'est une "compagnie" ! Et en même temps, les gens viennent, passent et repartent... » (Entretien Florent)

Nous voyons donc que l'apprentissage de la managérisation du travail collectif ne concerne pas que les programmatrice·eurs, 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 1.2 a). 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 dernière·ers 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) de Marc-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

directrice·eurs 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 évènements 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 directrice·eurs 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 :

« L’idée (était) de valoriser les gens qui ont travaillé avec In Vivo... En fait, ils en ont rien à faire... Honnêtement, on est tous pris partout, et s’ils ont pas pris (cette opportunité), c’est qu’ils ont trouvé autre chose ailleurs ! Tant mieux. (...) Je pensais que ça serait cool de valoriser déjà les personnes qui y travaillent (dans la compagnie) : pas de souci, c’est juste que je pensais que si le covid avait continué ç’aurait été différent (...). Une chose qui a peut-être changé : les gens qui font de la création eux-mêmes sont peut-être + “focusés“ sur leur travail... Je sens le retour des jeunes qui sont encore + ancrés dans leur propre travail, peut-être parce qu’ils ont eu du temps de réflexion... (...) Je me demande si le covid a pas individualisé les gens... certains, au contraire ! » (Entretien Flora, mars 2022)

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.

c) 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 au cours de ma thèse, 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 présence²¹⁵. 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 légitimant. Rappelons en effet que Flora a gagné le prix Plusse 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 le prix Sappas 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 personnes²¹⁶ 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 retranscrit 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 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

²¹⁵ Un peu comme celle que j'apporte à ASUS et à Camille, qui elle-même valorise souvent mon appartenance au milieu académique en tant que doctorante. Voir le chapitre méthodologique en début de thèse pour plus de détails.

²¹⁶ Parmi ces cinq personnes se trouvent deux administratrices et trois danseuse·eurs, dont un (Jules) est aussi directeur de sa propre compagnie.

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'elles·ils 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.

« Privilèges », doutes et appréhensions

Le tableau suivant 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 quarantaine, sans enfants, possédant une base de ressources économiques pour survivre au début des fermetures).

Tableau 15. Résultats des entretiens avec la Cie In Vivo pour le « Projet Covid »

Période ²¹⁷	Situation	Ressentis	Discours ²¹⁸
Semi-confinement	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	« <i>C'est la première fois où je pouvais prendre et gérer mon temps</i> » (Jules, I+C) « <i>Ça m'a fait du bien de me reconnecter à mon rythme</i> » (Jules, I+C) « <i>Un sentiment de liberté en-dehors de la société</i> » (Flora, C)
	Particularité du semi-confinement suisse	Sentiment de privilège	« <i>Il y a pire dans les autres pays</i> » (Frederico, I) « <i>Je me sens chanceux d'avoir vécu une situation épargnée du drame</i> » (Frederico, I)
Été	Aides étatiques mises en place	Sentiment de privilège	

²¹⁷ Le « semi-confinement » correspond à la période entre mi-mars et fin avril 2020 ; la période de l'« été » correspond à celle entre mai et octobre 2020 ; celle de « réouvertures » a lieu entre avril et novembre 2021 ; la période « vaccination et certificat » est effective dès septembre 2021.

²¹⁸ La lettre « I » signifie « interprète », « C » « chorégraphe », et A « administratrice ».

	Enchaînement des dates de représentations prévues	Sentiment de privilège	« <i>On est passés entre les gouttes, entre les deux vagues</i> » (Flora, C) « <i>On était les <u>chanceux</u> parmi tout le monde</i> » (Flora, C)
		Retrouver du sens grâce au travail	« <i>Je me sentais denouveau appartenir à quelque chose de <u>concret</u></i> » (Jules, I + C)
		Peur des annulations en cas de covid	« <i>C'était comme normal mais avec une tension de "si une personne a des symptômes"</i> » (A)
Réouvertures	Rythme trop intense car les reports se cumulent aux projets déjà prévus à ce moment		« <i>Un rythme trop fou et trop vite</i> », « <i>2 saisons en 1</i> » (Jules, I+C) « <i>C'est la folie, tu empiles les projets</i> » (Jules, I+C) « <i>On a espéré l'utopie d'un monde qui change mais tout a repris</i> » (Flora, C) « <i>On <u>oublie</u> tout ce qui s'est passé avant !</i> » (Eva, I)
		Sentiment de devoir se contenter de la réouverture même si elle est trop intense	« <i>Pourquoi ne pas annuler sans reporter ?</i> » (Frederico, I)
		Peur d'un nouveau confinement et de recevoir moins d'aides qu'en 2020	
		Complications logistiques	« <i>Les mesures sanitaires font que tu sous-pèses</i> », « <i>Ca rajoute une galère</i> » (Flora, C)
Vaccination et certificat		Peur d'être responsable de contamination	« <i>Je l'ai fait (le vaccin) pour qu'on puisse pas me dire que je peux pas faire quelque chose</i> » (Frederico, I)
		Peur de la division entre deux groupes et des conflits	« <i>Ça m'apporte + de stress de me dire 'Qu'est-ce qui se passe si on n'est pas d'accord ?' (sur la vaccination/le certificat)</i> » (Eva, I)
	Difficulté d'anticipation dans les projets		« <i>Entre l'éthique de pas devoir savoir (si les employé-es sont vacciné-es), le vaccin, mettre en péril une création... c'est une énigme</i> » (Flora, C)

Malgré l'instabilité habituelle et générale de l'emploi et des revenus financiers pour les danseuse·eurs, la pandémie n'a pas empiré 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 en exergue la précarité et l'instabilité du métier d'artistes, surtout en comparaison avec les programmatrice·eurs – nous

avons vu que ces dernière·ers détiennent des conditions d'emploi et salariales bien plus stables. Les négociations que les danseuse·eurs ont mis en place afin de pouvoir continuer à travailler dans des conditions qui altèrent le moins possibles les modalités de travail sont variables et dépendent de la temporalité et de l'évolution de la situation sanitaire pandémique, ainsi qu'aux 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 (*Idem*). 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 2 saisons en avance), la pandémie a été vécue par certain·es comme un élément insécure supplémentaire²¹⁹. 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 « *privilège* » 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 avec l'Italie ou l'Allemagne, 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 « *sentiment de privilège* », est lié à la conjonction entre les dates de représentation et 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 nombreuses éloges et le prix Sappas. Il est diffusé dans

²¹⁹ Ce qui a pu les encourager à entreprendre une réorientation professionnelle, comme pour Arnaud qui a très mal vécu la période de la Covid et les reports de spectacles. Il se dirige à présent vers des études dans le milieu de la santé – sans arrêter totalement son activité professionnelle de danseur.

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 le 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 vécu 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 Covid²²⁰ – 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 (voir sous-chapitre 1.2 a)).

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 Cie 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 directrice·eur 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'intérêts car ont investi 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. La compagnie In Vivo est en résidence permanente au Métronome*, ce qui permet à Flora de se positionner de plus en plus comme une actrice essentielle du champ sur l'arc lémanique²²¹. Elle est à la fois chorégraphe consacrée et potentielle employeuse pour les danseuse·eurs interprètes, mais aussi responsable d'un lieu de travail disponible pour les artistes créatrice·eurs (le studio du Métronome). Les ressources dont

²²⁰ Ils seront davantage traités dans la section 7.3 b) (socialisations militantes) et tout au long du chapitre 8.

²²¹ C'est aussi le cas d'Antoinette qui maintient son statut d'artiste consacrée grâce au prix Sappas qu'elle reçoit en été 2021 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.

elle dispose représentent un intérêt pour les autres artistes et les interprètes. Possède-elle pour autant le « *pouvoir* » de créer, comme c'est l'avis de certain·es actrice·eurs 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 Fabrik, 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 créatrice·eurs et interprètes. De plus, les injonctions à une singularité qui se développerait personnellement et artistiquement à travers la pratique créatrice se traduit 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 directrice·eurs de compagnie, ainsi que leur position alternant entre employeuse·eurs 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 employeuse·eurs 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 faïtière 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 contacts

sont exprimées comme plus aisées car les programmatrice·eurs 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 fermetures des théâtres au public non-professionnel a 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 programmatrice·eurs) 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 soi-disant totalement soumis·es au bon vouloir des institutions et des programmatrice·eurs, en exprimant leur croyance dans le « pouvoir » que possèdent tout de même les créatrice·eurs (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 programmatrice·eurs, de se « *rappeler in fine que c'est nous qui avons le vrai pouvoir ! De la même façon que dans le rapport commercial, c'est les consommateurices qui ont le pouvoir, et pas les marchands* ». Bien que Steve soit à présent programmateur, 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 programmatrice·eurs. 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 programmatrice·eurs décrivent aussi les techniques employées pour agir sur la perception de leurs interlocutrice·eurs, et ainsi modifier le rapport de force à leur avantage (Lizé et al., 2011). Ces négociations entre programmatrice·eurs et artistes sont révélatrices des rapports entretenus entre ces deux groupes professionnels. Ces rapports sont au cœur du fonctionnement du marché du travail car ils structurent fortement les conditions de travail des un·es et des autres : c'est pourquoi ils font l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 6. La gestion des relations asymétriques

L'analyse des conditions et modalités de travail des programmeur·euses et des artistes a permis de traiter des enjeux rencontrés 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 programmeur·euses 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 programmeur·euses qui sont en charge, nous l'avons vu, d'évaluer et sélectionner des spectacles. Les enjeux autour des prix de vente des spectacles et 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 programmeur·euses 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 & de St Martin, 1975). Ces interactions informelles, voire familiales, 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

a) *Quelle « famille » professionnelle ?*

*« J'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 ! »
(Entretien Antoinette)*

Comme nous le voyons avec cet extrait de l'entretien d'Antoinette, 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 (*Idem*), 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·euses programment les spectacles des artistes ; les directeur·euses artistiques engagent des interprètes ; plusieurs interprètes travaillent ensemble dans des projets qui ne sont pas les leurs, etc. La figure suivante est construite à partir de mes connaissances du champ, mes observations et l'étude de la programmation des lieux enquêtés ces cinq dernières saisons. Elle représente ces groupes professionnels et leurs liens de travail : les **programmeur·euses** ; les **artistes** (directeur·euses artistiques et interprètes) ; les **personnes hybrides** (direction d'un lieu et d'une compagnie). Les flèches **violettes** signifient qu'un·e programmeur·euse a programmé un·e artiste ; les flèches **vertes** représentent l'engagement d'un·e interprète par un·e directeur·euses artistiques. 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 le collectif Trade avec Pierrot et Arya. Le collectif a récemment inclus Martha pour leurs dernières créations, qui elle-même est programmée pour un solo par Marylène, etc. Cette représentation 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.

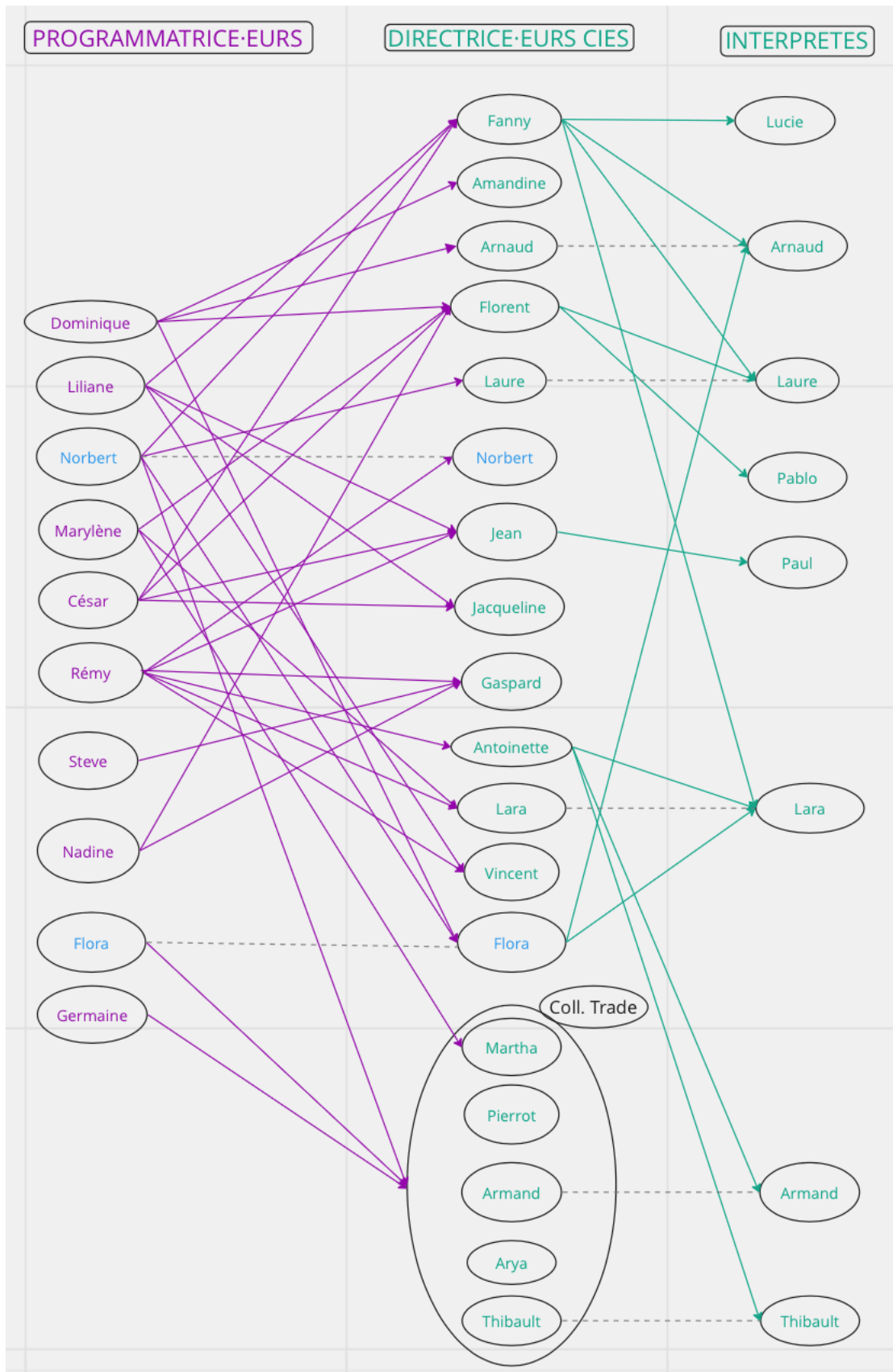


Figure 7. Liens contractuels entre les professionnel·les

Grâce à cette figure, l'illustration de 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·es ou des employé·es. Sur treize entretiens dans lesquels j'ai pu relever des mentions de personnes du champ, Rémy est la personne la plus citée avec 9 sur 13 énonciatrice·eurs qui m'en ont parlé ou l'ont mentionné (6 artistes et 3 programmatrice·eurs). Viennent ensuite César, avec 7 énonciatrice·eurs (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 leur collègues programmatrice·eurs 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 deuxième 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 ambivalent : 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 correspondraient aux « liens forts » chez Granovetter. Ce processus d'identification et d'appartenance (Avanza & Laferté, 2005) doit être analysé sociologiquement : les identités sont un produit social et historique (*Idem*). 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 »
(Entretien Jean)

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 son conjoint au Sens. Je l'interroge sur son activité de spectatrice et les lieux qu'elle fréquente dans ce but :

« On (avec son conjoint) 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 des anciens étudiants » (Entretien Jacqueline, octobre 2020)

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* ». La notion d'« en être » ou de « 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 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). La Figure 7 montre comment plusieurs artistes peuvent être regroupé·es sous la programmation d'un lieu (et donc d'un·e programmatrice·eur), 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 (voir chapitre 5). En plus de vivre des espaces et temps indissociés, il arrive très souvent, surtout pour les artistes, que les relations se confondent et se vivent dans un rapport de séduction, par exemple. Ces rapports de séduction peuvent posséder des bénéfices secondaires (Bozon, 2001) et les scripts relationnels ainsi que le choix du·de la conjoint·e sont liés à une certaine mobilité sociale (Pagis, 2015). Ces scripts au caractère évolutif possèdent aussi une certaine systématisme dans certains types ou profils de relations, par exemple celui de deux artistes en couple. C'est le cas de Pierrot et Laure, qui dansent parfois dans la même pièce, comme c'est le cas de beaucoup de couples de danseuse·eurs 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 au sous-chapitre 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 très bien, le travail bénéficie de ça. (...) J'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 collaboratrices » (Entretien Jean)

Le fait de travailler avec un·e conjoint·e est avantageux à plus d'un égard. Premièrement, cela répartit 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 programmatrice·es, 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 Laure qui sont les deux danseuse·eurs 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 programmatrice·eurs (la quarantaine ou cinquantaine) et qui sont également insérées dans cet espace, elles ne disposent plus de leur « équivalent » (en termes 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·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 (voir Tableau 2 en Annexes). 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 bi-nationaux :

« En même temps c'est très bien (...), on partage les mêmes choses, mais du coup si on est un moment les 2 à Paris dans un petit endroit, que lui il bosse chez lui à faire des vidéos, c'est pas comme si on est avec une personne qui part tous les jours à son horaire de travail (...). Maintenant on est un peu + habitués, ça va (...) Oui ça fait vraiment des vies différentes, des métiers... c'est vraiment une façon de vivre... » (Entretien Anna)

Le rythme propre à la vie d'artiste, conditionné par les contrats par projets et 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'amitiés 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 condensés²²². Plusieurs enquêtés désignent des ami·es artistes, avec qui elles·ils ont collaboré au moins une fois comme marraine ou parrain pour leur enfant²²³. 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·es²²⁴, les programmatrice·eurs vivent ces liens de façon assez différente.

b) Dissocier les espaces pour mieux les articuler

Perdre ses ami·es à cause du travail

Camille 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 » (Camille, notes d'observation, juin 2021).

« 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 y a beaucoup de relations amicales que j'ai négligées ». (Liliane, notes d'observation, mars 2022)

« (Mon) cercle d'amis et le réseau social, c'est le réseau des pros. Mes homologues et des artistes a complètement pris le dessus sur mon réseau d'amis... Je garde quand même des amitiés fortes, mais que j'ai pas le temps de cultiver » (Entretien Germaine)

Les termes « *négliger* » ou « *perdre* » sont mobilisés par Liliane et Camille pour parler des amitiés qu'elles n'ont pas pu entretenir faute de temps et d'énergie. C'est la même chose pour

²²² Comme le montre Sorignet, « la forte imbrication entre les registres affectifs et professionnels est accentuée dans un milieu où la pratique professionnelle suscite un contact émotionnel et physique entre les individus, favorisant ainsi les échanges affectifs » (Sorignet, 2012 : 222).

²²³ Lara raconte par exemple que son conjoint est le parrain du fils d'une metteuse en scène avec qui il travaille, et Laure a pris comme marraine pour sa fille une amie proche avec qui elle fait un projet.

²²⁴ C'est d'ailleurs le cas à partir de la période de formation, comme on l'a vu pour le collectif Trade.

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 d'avantage de bénéfices – d'où la préférence des enquêtés 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 programmatrice·eurs de ma recherche ne semblent pas atteindre ce seuil. Leurs liens sociaux sont en grande majorité des liens professionnels qu'elles·ils 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, j'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... J'aime pas mélanger les trucs quoi ! (...) Je leur dis : "J'ai pas envie de vous voir dans le cadre de mon travail"... Après, y en a quelques de mes amies qui ont pris l'abonnement, qui sont intéressées à la danse, mais un peu par intérêt et par amitié aussi ! Mais pas énormément... » (Entretien Marylène, mai 2020)

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 : nous avons vu comment 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'elle·il adhère à son travail et considère celui-ci comme tel pour être 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 son espace privé. Elle considère en effet que les autres programmatrice·eurs 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, c'est 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 pis 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 dis : "ça va les vacances, c'était bien ?", tu connais un peu les choses (des gens), mais très en surface ! » (Entretien Marylène, mai 2020)

« 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 sont pas amicales (...). Parfois, y a des enjeux de collaborations 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 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, c'est 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 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 vois pas que des spectacles que je dois programmer... (...) Je travaille avec mes "amis", mais je travaille pas avec mes "copains" » (Entretien Dominique)

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'intérêt. 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 consacrées comme Jean ou Jacqueline), des affinités existent tout de même entre programmeur·euses²²⁵. 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 intéressée²²⁶ (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 programmeur·euses, en particulier lors des observations dans le cadre de mon stage. J'avais alors la possibilité de voir Camille dans des situations de retrouvailles, surtout après la période de la pandémie pendant laquelle elle était passée de programmeur à secrétaire générale chez ASUS.

Vers le début de mon stage, Camille me propose d'assister à un festival qui n'est ouvert qu'aux professionnel·les car les théâtres sont encore fermés au public. Elle y revoit des ancien·es collègues programmeur·euses avec qui elle échange des nouvelles. Par exemple, elle prend dans les bras une programmeur de la soixantaine qui lui annonce avoir perdu son conjoint. Camille explique qu'elle-même s'est séparée de son mari et père de ses enfants. Toutes deux sont au bord des larmes et ont gardé leurs mains sur les bras de l'autre, visiblement émues et dans une volonté de se soutenir mutuellement. (Notes d'observation, avril 2021)

Vers la fin de mon stage, une soirée spéciale pour la première d'un spectacle qui a gagné le Plusse. Après l'apéro, les discours et le spectacle, un verre a encore lieu. Je suis assise à la même table qu'un programmeur qui ne me connaît pas (je n'ai pas fait d'entretien avec lui), Camille passe à côté de lui et lui dit, la main posée sur son épaule : « *Faudra qu'on se raconte la vie un peu !* ». (Notes d'observation, septembre 2021)

Même si Camille ne considère pas ces personnes comme des ami·es, une proximité est tout de même partagée comme on le voit dans ces extraits. Cette manière d'interagir se caractérise par l'échange du contact physique, le fait de se partager des informations intimes (« *se raconter la vie* ») ou encore celui de montrer ses émotions face à des informations émouvantes. Ces

²²⁵ Il m'est d'ailleurs souvent arrivé d'être surpris qu'on m'évoque en entretien cette dissociation des espaces et des liens plutôt que les affinités que j'avais observées.

²²⁶ L'intérêt étant, on le rappelle, « à la fois condition (...) et produit du fonctionnement du champ » (Bourdieu, 1984a : 24-25).

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 (Christe 2023 ; Sorignet 2012).

Redéfinir les espaces « privés » et « professionnels »

Les programmatrice·eurs sont donc plongé·es dans un entre-soi professionnel particulier : d'une part, aucun lien amical ne se forme vraiment. Mais d'autre part, elles·ils 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 programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs 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'exemple de la réaction de Steve à ma question sur les sociabilités professionnelles et privées montre que l'articulation des espaces et des relations demande une gestion particulière. En effet, Steve est la seule personne qui refuse de répondre à ma question sur les sociabilités :

C : Au niveau de ton cercle plutôt privé, à quel point est-ce que t'as des amitiés dans le milieu, à quel point est-ce que t'en as autre part ? Est-ce que tu fais une frontière relations professionnelles/ relations pas-pro ? (...) Quelle serait ta version ?

S : Euh, joker !

C : Parce que ... ?

S : (dodeline de la tête longtemps pour trouver une réponse) Pas très envie de parler de ça. (Entretien Steve, mars 2022)

Ce refus est vécu de façon plutôt malaisante pour ma part étant donné qu'il détonne avec l'ambiance de l'entretien – plutôt détendue et familière. Steve ne me parle d'aucun·e conjoint·e, ni présent·e ni passé·e, mais je le croise à un événement culturel visiblement accompagné d'un partenaire. On peut faire l'hypothèse d'une situation récente dans laquelle la gestion des relations professionnelles et privées se seraient mal passée – mais je n'ai aucune autre donnée

le concernant sur ce point. C'est peut-être ce genre de situation que cherche à éviter Dominique en dissociant ses relations privées et professionnelles « *de peur de pas savoir les gérer* », comme pour Liliane qui a déjà vécu des « *relations d'amitiés 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). Ceci lui permet de prétendre dépasser l'interdépendance des relations :

« J'ai conscience que ça reste des relations de travail, y compris avec mes collaboratrices... c'est pas que je veuille pas mélanger, parce que parfois ça se mélange par elles-mêmes, mais j'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. » (Entretien Jean)

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 15 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 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. » (Entretien Norbert)

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 ! J'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... » (Entretien Antoinette)

Plus loin dans l'entretien, Antoinette revendique une pratique très assidue de spectatrice (« *je vais tout voir*²²⁷ ! ») – ce dont je m'aperçois en effet car je la croise très régulièrement à des

²²⁷ Une pratique étudiée au chapitre 4.

spectacles auxquels j'assiste aussi. Pour se rendre à tant d'évènements, 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 disponibilité²²⁸.

Le fait d'assister à des spectacles est essentiel pour toutes les actrice·eurs du champ car ce sont des moments qui permettent de créer et 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 spectacles²²⁹.

c) Entretenir les liens professionnels grâce aux évènements de rencontre et les « premières »

Des évènements 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 évènements 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. En 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 évènements que je prends connaissance de leur contenu et 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 évènements. C'est une manière pour les représentant·es des institutions de créer ou 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 évènements auxquels j'ai pu participer ou assister sont les suivants :

²²⁸ Le fait de n'avoir ni enfant(s) ni partenaire(s) (au moment de l'entretien en décembre 2020) permet notamment une telle disponibilité.

²²⁹ Ou qui dépassent un temps de travail 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 (...). On peine ainsi à percevoir une frontière entre sociabilité professionnelle et sociabilité amicale » (Lizé et al., 2011).

- 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 programmatrice·eurs 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 : c'est incontestablement le grand rendez-vous des professionnel·les d'arts vivants, que ce soit dans le festival In ou Off²³⁰.

Un autre évènement un peu particulier, à la fois ouvert à un public lambda tout en détenant un sens et un enjeu spécifique pour le public de l'entre-soi est la première d'un spectacle. Les premières constituent 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. Nous avons vu avec l'exemple de Florent, chorégraphe de la cinquantaine, que l'articulation entre parentalité et professionnalité l'empêchait de continuer à se rendre à des spectacles. Il explique à quel point les premières sont des évènements 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 ma fille. » (Entretien Florent)

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 maintenir son réseau de sociabilités²³¹. C'est un évènement qui participe à la démonstration de l'appartenance au champ, ainsi que de sa connaissance et sa proximité avec les autres membres de l'entre-soi. Le fait de ne plus y assister peut péjorer la suite de son parcours²³² et s'associer à un fort ressentiment (voir l'exemple de Florent en 6.3 b)).

²³⁰ J'ai pu y passer quelques jours en juillet 2021 en compagnie de Nadine et Camille. C'est un évènement qui permet un important signal de validation de l'entre-soi pour les programmatrice·eurs, les artistes mais aussi les élu·es politiques suisses en charge de la culture, qui s'y rendent également.

²³¹ Comme le montre le Carnet Rose : « Aller (...) aux premières ne constitue pas un temps de travail rémunéré, mais est souvent un passage obligé pour espérer intégrer les communautés artistiques » (Carnet Rose pour l'égalité de genre, Association Les Créatives, 2021).

²³² Il faut préciser que, d'après mes observations, ce mécanisme de péjoration du parcours concerne surtout les artistes. En effet, les programmatrice·eurs qui sont parents continuent à se rendre aux premières (comme Marylène), mais précisent par exemple ne pas rentrer trop tard (Liliane).

Certain·es artistes se rendent aux premières afin d'entrer en contact avec le·la directeur·ice 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 façon²³³. Flora explique qu'elle a procédé ainsi au début de son parcours de chorégraphe : « *Quand tu attends à une première, tu attends une personne (un·e programmatrice·eurs), tu t'incrustes (dans une conversation pour essayer de l'atteindre), y a ce côté (gênant)...* ». De façon générale, les programmatrice·eurs se rendent en priorité aux premières des spectacles plutôt qu'aux représentations suivantes. C'est donc la même chose pour les artistes. Le fait de se rendre à une première pour essayer d'atteindre un·e programmatrice·eur montre l'importance pour les artistes de se rendre à ces événements, parfois davantage pour saisir l'occasion d'entrer en contact avec la personne « qui compte » (Zaytseva, 2017 : 120), plutôt que pour le contenu artistique du spectacle. 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 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 programmatrice·eur seul·e, dans un lieu qui n'est pas le sien, sans chercher le contact d'autres personnes.

Je croise Marylène au Panel. Elle y vient seule, je ne la vois discuter avec personne, elle me salue après avoir croisé mon regard mais ne vient pas me saluer, puis repart après la fin des spectacles (sachant qu'elle habite à une heure de train du Théâtre Marin). Je m'étonne un peu de ne pas la voir discuter avec d'autres personnes, mais il est vrai que le public est truffé d'artistes en insertion ou émergence qui aimeraient sûrement entrer en contact avec elle. C'est donc probablement une stratégie d'évitement de sa part de s'en aller aussi rapidement. (Notes d'observation, septembre 2021)

Les programmatrice·eurs se rendent quasiment toujours aux premières des spectacles programmés dans leur propre lieu. Il est aussi important pour elles·eux 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 programmatrice·eurs pour cet événement. Flora raconte comment elle négocie la déception et le ressentiment dû à l'absence de certain·es programmatrice·eurs à ses premières : « *Les gens qui m'aiment pas, ils m'aiment pas et c'est ok ! “Si t'as pas envie de venir à mes premières, tu viendras jamais à mes premières”, c'est ok !* ». Nous voyons bien dans cet extrait à quel point la présence d'un·e programmatrice·eur lors d'une première est révélatrice

²³³ Voir chapitre 6.2.

de son intérêt, tout comme son absence marque un désintérêt²³⁴ – surtout en cas d’invitation de la part d’un·e artiste. Cela montre une fois de plus à quel point les pouvoirs d’évaluation, de sélection et de valorisation des programmeur·euses sur les artistes est très fort et fait ressortir le caractère particulièrement compétitif de ce champ.

Cela révèle aussi que les premières sont très importantes pour les membres de l’entre-soi : elles sont, au même titre que les événements de rencontre mentionnés précédemment²³⁵, un gage de l’appartenance des professionnel·les au réseau de sociabilités qui est présent et s’active lors de ces moments. Les premières, ainsi que les autres représentations de spectacles, sont vues par les programmeur·euses 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 programmeur·euses, autrement dit entre « personnel intermittent et personnel permanent²³⁶ » (Bense, 2007 : 22). Nous allons à présent analyser ces relations que nouent les programmeur·euses avec les artistes, les différentes étapes qui jalonnent le développement de celles-ci et les enjeux qui les traversent quant à leur asymétrie.

6.2 Quand les programmeur·euses vont chercher les artistes

À travers la dimension d’un entre-soi autonome dans lequel se confondent les espaces privés et professionnels (illusoirement dissociés) 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 différenciées selon les actrice·euses. En effet, alors que les artistes dépendent fortement des décisions des programmeur·euses, ces dernière·s sont plutôt dans des positions de pouvoir et de sélection, tel·les des *gatekeepers* (Lizé, 2016). En tant qu’intermédiaires, elles·ils sont chargé·es d’évaluer les artistes, leurs pièces et leur valeur artistique, et de mettre « pratiquement en relation, de façon prescriptive,

²³⁴ Il peut aussi, bien entendu, être le signe d’une simple indisponibilité. Mais faisons confiance aux années d’expérience de Flora pour savoir distinguer la différence d’une « simple » indisponibilité de l’absence répétée de programmeur·euses avec qui elle essaie d’entrer en contact et qui ne se montrent pas intéressé·es par son travail chorégraphique.

²³⁵ La différence principale réside dans le fait que les premières sont ouvertes à un public lambda.

²³⁶ Même si les programmeur·euses ne sont engagé·es que par CDD, elles·ils sont davantage permanent·es que les artistes sur le marché du travail.

l'offre et la demande²³⁷ » (Roueff, 2013 : 160). La gestion collective de ce marché artistique dépend des évaluations et sélections individuelles de chaque programmatrice·eur.

Les relations entre programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs, 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 programmatrice·eurs 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 la sous-section 3.3.1a) qui explique vouloir « *trouver des artistes que (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 de l'« accompagnement » est régulièrement utilisé par les programmatrice·eurs pour désigner l'entretien des relations aux artistes. Il désigne la logique d'investissement et l'appareillage sélectif qui se trouve 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 & Pollack, 1989), qui interprètent cette relation comme une forme de « suivi » et « d'accompagnement » des artistes. Dans cette section, nous allons voir comment les programmatrice·eurs se lient aux artistes qu'elles·ils programment, considérant que cette relation est le cœur du processus de programmation. Du point de vue des programmatrice·eurs, 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

²³⁷ Plus précisément, « ils entreprennent de transformer les conditions de possibilité offertes par les homologues structurales en correspondances effectives et précises entre tels produits et tels consommateurs » (Roueff, 2013 : 160).

plurielle. Ces étapes et les termes indigènes qui y sont couramment associés se retrouvent dans le tableau suivant :

Tableau 16. Catégorisations indigènes désignant les étapes relationnelles avec les artistes

1. Prospection	2. Décision de sélection	3. L'entretien d'embauche
« <i>Suivre</i> »	« <i>Envie</i> »	« <i>Se rencontrer</i> »
« <i>Avoir dans le radar</i> »	« <i>Désir</i> »	« <i>Dialoguer</i> »
	« <i>Assumer ses choix</i> »	« <i>Échanger</i> »

4. L'engagement contractuel	5. Programmer un·e artiste une fois	6. (Intention de) programmer un·e artiste plusieurs fois
« <i>Aboutir à quelque chose</i> »	« <i>Collaborer</i> »	« <i>Accompagner</i> »
« <i>Déboucher sur quelque chose</i> »	« <i>Travailler ensemble</i> »	« <i>Soutenir</i> »

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).

La « prospection » et la « décision » (telles qu'elles apparaissent dans le tableau ci-dessus) seront traitées au point a), « l'entretien d'embauche » et « l'engagement contractuel » au point b), et enfin les deux types de programmation au point c).

a) L'envie comme déclenchement ?

Il existe deux options qui constituent la première étape de la relation des programmeur·euses aux artistes : soit c'est la·le programmeur·euse qui « découvre » un·e artiste (dans le sens qu'elle·il apprend son existence), soit c'est l'artiste qui contacte la·le programmeur·euse avant que ce·tte dernière·er ne l'ait découvert·e. Dans les entretiens, les programmeur·euses 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 programmeur·euses 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 chapitre 4) a déjà pu avoir lieu et confirme le statut de spectateur·euses professionnel·les des programmeur·euses

(Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 22-23) qui « vont tout voir ». Alors que l'activité de spectatrice·eur assidue 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'auto-légitimer. Stéphanie 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 »
(Stéphanie)

Mais pour aller tout voir, il faut se déplacer : la mobilité est un élément indispensable au style de vie des programmatrice·eurs. Sans que celle-ci ne 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 programmatrice·eurs interrogé·es) à des spectacles constitue une preuve de fatigue. Ceci démontre le caractère sacrificiel²³⁸ (et donc vocationnel) de l'activité de programmatrice·eur et permet l'acquisition d'une légitimité dans son professionnalisme. Cette 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 programmatrice·eurs, excepté les formations continues dont nous avons parlé aux chapitres 1 et 3).

Le fait de posséder une connaissance élargie du champ, autant 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 évoqués 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 programmatrice·eurs que Stéphanie. Elle est censée permettre à une « envie » d'émerger enfin chez elles·eux et de donner l'impulsion de la proposition de programmation d'un spectacle.

²³⁸ Ce caractère sacrificiel présente une forte analogie avec le style de vie artiste, analogie qui sera analysée au chapitre suivant (7) concernant les enjeux de l'entre-soi étudié.

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 :

Un soir, dans les transports publics après une soirée de spectacles de sortie à La Fabrik. Je discute avec trois anciens élèves et on commente les pièces. On relève que Rémy était présent, et l'un des trois s'exclame : « *Ouais, il est venu voir si y a pas des petits solos pas chers qu'il peut reprogrammer au Cyanure !* » (Notes d'observation, février 2019)

« *Quand je vois ces étudiants 8 fois par an, pendant les 8 fois par ans que je vois, tu repères les personnalités qui sont émergentes quand même... !* » (Dominique)

« *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, y a aussi des artistes qu'on repère à ce moment-là !* » (Liliane)

Les programmeur·euses 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·euses 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* » (Entretien Aurélie, novembre 2020).

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·euses 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 :

Dans le cadre de mon stage, nous organisons un événement pour la première d'un spectacle qui a gagné le prix Plusse. Il est prévu des discours et dans son mail pour organiser ceux-ci, Camille propose à toutes les intervenantes ce dont elles pourraient parler. Louise*, la programmeuse et coproductrice du spectacle est chargée de « volontiers parler du travail artistique de la Cie XX, de votre compagnonnage de longue date et de la naissance de ce

spectacle ». Celle-ci s'exécute donc, narrant comment et quand elle a rencontré le metteur en scène en question, Dylan* : « ...un angelot blond à qui on aurait tout accordé alors qu'il fallait s'en méfier, et moi à l'époque journaliste, sans projet de prendre la direction d'un théâtre. Pourtant j'y allais, au théâtre ! J'ai donc suivi les pièces de (noms des artistes) Et puis en prenant la direction du Théâtre XX, en tant que théâtre d'accueil, j'ai proposé un accueil à Dylan (et sa compagne) 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 Cave. 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 : « *Ya une sorte de pulsion, d'énergie de vie qui transparait la pièce, qui moi m'a complètement bluffé le jour où je l'ai vue. (...) Ya 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 puissantes (programmatrice·eurs et élu·es politiques) est une émotion structurante et récurrente dans les rapports entre artistes et programmatrice·eurs. 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 d'un artiste à l'inspiration artistique dangereuse (« il fallait s'en méfier ») 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 programmatrice·eurs 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 elles·eux, mais ce n'est

pas toujours au goût des programmatrice·eurs, qui préfèrent éviter ce genre d'interactions où elles·ils 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... » (Entretien Steve)

Ne « pas nourrir les espoirs » des artistes en demande est essentiel pour les programmatrice·eurs. C'est le principe du « suivi » de l'actualité artistique sans engagement à programmer (tou·tes) celles·ceux qui la construisent, tout en conservant le pouvoir de la découverte d'artistes encore en insertion ou émergence. Le suivi sans l'engagement instaure une temporalité dans la relation et reflète le rapport de pouvoir entre programmatrice·eurs et artistes : c'est la·le programmatrice·eur 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 :

« R : 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..." »

C : C'est elle qui vous avait sollicité ?

P : Ouais... » (Entretien Rémy)

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 dénichéur·es grâce à un processus de recherche active – et non pas grâce à une simple acceptation du projet déposé par un·e artiste, sans qu'aucune relation (de suivi) ne se soit créée. La relation ne peut donc se construire que grâce à un suivi de la part du·de la programmatrice·eur : 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 programmatrice·eurs apprennent ainsi à évaluer les bénéfices d'une rencontre ou d'un contact avec leurs interlocutrice·eurs : 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 programmatrice·eur et artiste vise à instaurer une (future) collaboration entre les deux. 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* »). Le discours est similaire chez Marylène :

« Si j'auditionne, si je prends du temps avec un artiste, 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... » (Liliane)

« Y a trop de sollicitation, y a trop de choses, j'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 j'ai pas vu le travail, parce que du coup j'ai pas grand-chose à dire... » (Marylène)

Ces mécanismes de (pré)sélection témoignent en fait des dispositions des programmatrice·eurs à reconnaître ce qui constituerait le « talent » (Menger 2018 ; Schotté 2013 ; Mauger 2013) 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 programmatrice·eur estime qu'un engagement auprès d'un·e artiste peut débiter et dans le but de programmer un projet de spectacle ou un spectacle existant²³⁹, il faut « convaincre » (son équipe puis son public). Dominique l'explique ainsi :

« Un moment donné, y a une sorte de jonction qui fait que t'as envie, et le projet il 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 t'as fait, du bon sens de ce que t'as programmé... » (Entretien Dominique)

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* » relèvent 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 (section 4.1 b)) que diverses contraintes sont

²³⁹ Il s'agit de la différence entre une création (d'un spectacle qui n'existe pas encore) et un accueil (d'un spectacle déjà existant).

habituellement évoquées par les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs de se penser comme faisant partie de la « communauté théâtrale » (Proust, 2003).

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

b) 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 2023²⁴⁰)

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 programmatrice·eur avec un·e artiste est un moment qui pourrait s'apparenter à un entretien d'embauche : la·le programmatrice·eur propose à un·e artiste de se « rencontrer » afin de prendre connaissance de son projet ou son spectacle, c'est-à-dire passer un moment à « *dialoguer* », ou plutôt interroger l'artiste sur plusieurs aspects. Si cet entretien d'embauche donne lieu à un engagement de l'artiste par la·le programmatrice·eur 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 demande pas simplement : "c'est quoi ce projet ?"*, je pose aussi des questions plus concrètes, avec ses collaborateurs, le budget de sa co-production, avec qui elle est en lien ; le type de résidence, de recherche, quels types d'invitation elle peut projeter dans la région... (...) *On a un espèce de dialogue sur ses sources, ses inspirations...* » (Entretien Marylène, septembre 2020)

²⁴⁰ Ce passage de l'article raconte la programmation-embauche d'une comédienne par une metteuse en scène, qui ne font pas partie de mes enquêtes et dont je ne mentionne pas l'identité.

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 programmatrice·eurs : il se mêle à la prospection de ces dernière·ers et on ne sait plus très bien où a commencé le processus et de la part de qui – une sorte de devinette de l'œuf ou la poule. C'est ce que décrit Marylène : le fait qu'un·e artiste contacte un·e programmatrice·eur doit absolument se combiner avec un acte de prospection du côté de ce·tte dernière·er, afin qu'elle·il maîtrisent l'évaluation – et que celle-ci ne soit pas guidée par l'artiste. Il est indispensable que la·le programmatrice·eur ai 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 programmatrice·eur de l'intérêt de programmer son spectacle.

Ce mélange entre prospection des programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs. 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 programmatrice·eurs. 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, 2004 : 65). C'est aussi pour les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs.

Les propositions des artistes sont extrêmement nombreuses : plus nombreuses que les places de programmation à attribuer, et trop nombreuses selon les programmatrice·eurs pour qu'elles·ils 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'enquêtés m'ont fait part de leur surcharge de travail pour justifier leurs non-réponses récurrentes, à l'instar de Marylène :

« Les programmeurs, 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 assumer²⁴¹ les choix là... » (Marylène)

Cette revendication de la responsabilité était exprimée également par Liliane et Dominique, des programmeurs 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, c'est que 2 lignes en disant, "Désolée"... (...) On sent que certaines personnes nous écrivent mais comme elles ont écrit à 50 autres structures... C'est des diffuseurs, c'est des agents, donc en principe je dis "Non, vous 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 suis pas du tout intéressée sur une collaboration²⁴² (...) Je les libère tout de suite, je les fais jamais attendre. (...) Surtout pas leur dire "Ah je t'aurais bien pris mais j'ai plus de place dans l'agenda" parce qu'ils reviennent l'année prochaine (...). 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 peut pas en faire 50 ! » (Liliane)

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 chopé 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 : c'est humainement pas possible ! » (Steve)

Ce rapport à la surcharge de travail comme une possibilité de contourner les sollicitations est une réelle stratégie d'évitement de la part des programmeurs, qui ont également la charge de plusieurs autres tâches relatives à leur poste de direction. La revendication de cette surcharge

²⁴¹ Marylène évoque ici encore la notion d'« assumer des choix » : à la fois ceux de sa sélection et ceux de ses non-réponses (qui signifient le choix de la non-sélection), voir tableau correspondant.

²⁴² Voir Tableau 7 pour les termes « *collaboration* » et « *travailler ensemble* » qui reviennent encore une fois.

rejoint la dimension sacrificielle – et donc vocationnelle – du travail de programmatrice·eurs. 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 programmatrice·eurs, 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 venu voir son spectacle... il 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 c’est des règles super tacites ... Il demande pas : tu dis pas ! » (Dominique)

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 programmatrice·eur à artiste : il est alors impossible de nier les rapports de pouvoir des première·ers sur les deuxième·es 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 programmatrice·eurs. 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 de l’« 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.

c) « Accompagner » les artistes : une fidélité dans l’engagement ?

« C’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 programmatrice·eurs, 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

programmatrice·eurs ne se rapporte plus à l'évaluation, la sélection ou 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 d'« accompagnement » par les programmatrice·eurs, 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 suis pas un programmeur 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 programmeur, c'est d'avoir un potentiel de fidélité et un potentiel d'infidélité... Je suis, j'accompagne, mais tu dois passer ailleurs après... » (Dominique)

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 d'« 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 lequel 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. Ceci 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 "programmeur" (pour définir son métier) ! Parce qu'on fait tout sauf de la programmation ! (...) Y a ce terme qui 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, 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-crésent 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 » (Stéphanie)*

La spécialité du festival que Stéphanie programme est d'organiser des spectacles qui ont lieu en plein air, dans la ville ou région de la situation géographique du festival – et pas seulement

dans des salles de spectacles. À travers son refus de l'utilisation du terme de « *programmation* » pour décrire son activité professionnelle, et la préférence de ceux de « *curatelle* » et « *direction artistique* », il est possible de relever l'enchantement 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 deuxième 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 d'accompagnement est alors un bon compromis pour parler de sa relation aux artistes.

Les relations entre programmatrice·eurs 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 : entre « pousser » et s'identifier

Il faut rappeler que Nadine programme une sélection d'artistes suisses (Le Panel) dont les spectacles seront présentés dans un grand festival d'arts vivants en France. Elle est la première programmatrice nommée à ce poste car Le Panel a été mise en place par ASUS depuis quelques années seulement. Avant cela, elle travaillait au festival d'Avignon mais Le Panel est sa première occasion de programmer, de « *s'occuper d'un projet* » comme elle le dit. Lorsque je la rencontre et la côtoie en 2021-2022, Nadine habite à moitié en France et en Suisse, a la quarantaine et aucun enfant ni relation de couple²⁴³. Son mandat au Panel prend fin en automne 2022, elle s'inscrit alors au chômage en France à défaut d'avoir trouvé un poste à ce moment. Nous allons voir, à travers le cas de deux artistes que Nadine repère puis programme, la façon dont l'évolution des relations est fortement dépendante du pouvoir que possède les programmatrice·eurs 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 Fabrik, Zoé*. J'entends Nadine parler de Zoé lors d'une réunion (en ligne) de programmatrice·eurs organisée par Camille, dans le but d'échanger leurs avis sur des spectacles vus récemment. Nadine s'exprime alors sur une pièce de deux jeunes comédien·es sorti·es de

²⁴³ C'est une situation assez marginale, statistiquement parlant, des autres programmatrice·eurs qui ont des enfants et sont très souvent en ménage avec un·e partenaire. Son style conjugal ressemble donc davantage à celui des artistes qu'elle programme.

La Fabrik. La pièce porte sur les applications de rencontre (Tinder, etc.) et l'avis global de Nadine sur ces artistes est le suivant : « *Ce sont deux acteurs à suivre, (lui) est un acteur très bon, avec un grand panel. C'est des jeunes gentils que t'as envie de défendre. Zoé est une jeune française qui a des parents paysans – qui ont arrêté d'ailleurs – moi j'essaie de la pousser » (Notes d'observation, avril 2021). Plusieurs termes indigènes sont à relever dans ce discours : d'une part, le terme « *gentils* » (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 programmatrice·eurs – afin de sélectionner les artistes et leurs spectacles au moment opportun. Mais la volonté affirmée de Nadine de « *défendre* » et « *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 collègues 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 paternalisme (ou plutôt, 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 indispensable auprès de celle-ci et de son collègue en tant qu'artistes précaires. Ce mécanisme est courant dans les interactions avec les programmatrice·eurs, qui fonctionne en interdépendance avec le processus de découverte des « talents », ainsi que la posture charismatique des programmatrice·eurs (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'évaluation, de valorisation et de sélection²⁴⁴ 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 différent·es interlocutrice·eurs, dont des programmatrice·eurs) où Nadine explique ressentir une certaine proximité avec Zoé. Deux éléments lui 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 programmatrice·eurs et elle-même se sont reconnu·es dans les récits de rencontre amoureuses et sexuelles à travers les applications. 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

²⁴⁴ Nous avons vu au chapitre 4 que ceux-ci forment ensemble les pouvoirs principaux conférés aux programmatrice·eurs.

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 elles·eux, 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 agricole et paysan – 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, t'as envie de te barrer et en même temps tu y reviens* ». Pour les programmatrice·eurs, 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 paysannes sont particulièrement enviables dans cette fraction de classe où les professions agricoles 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 découvreuse 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 contractuel 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 débiter 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 très révélatrice de ceci. 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 : je programme que des gentils ! C'est important dans le choix – faut pas dire (que c'est un de mes critères de sélection) ! mais c'est vrai, passer un mois intense au festival avec une équipe, tu 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 dans lequel Le Panel est programmé – en tant que sélection de spectacles suisses en France. La proximité vécue pendant les 5 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 (premier élément) qui crée une proximité encore plus forte que l'affinité de départ (deuxième élément). C'est le même processus que l'identification de Nadine aux origines sociales et au style de vie conjugal de Zoé.

Pour conclure cet exemple, j'ajouterai que Nadine se positionne comme la découvreuse (ou plutôt révélatrice) du talent de Zoé. Je remarque cela lors d'une discussion avec Nadine en octobre 2023, alors qu'elle me raconte qu'elle a rencontré Zoé à une fête chez une autre comédienne. Elle présente cette rencontre comme l'élément déclic un peu « hasardeux » qui a rendu possible le fait qu'elle ait eu connaissance du spectacle de Zoé et qu'elle l'ait ensuite programmée, lui permettant de « *ne pas laisser sa pièce dans un fond de tiroir* » (Nadine, note d'observation, octobre 2023).

Une autre relation intéressante et révélatrice de l'asymétrie entre programmatrice·eurs 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 deuxième.

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 de Dominique, celui-ci nous²⁴⁵ parle de Florent pour illustrer ses propres cas de refus de projets d'artistes :

« Je le trouve fatigué (Florent), dans le sens où il a une position d'artistes dans un milieu qui 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 c'est pas trop compliqué de dire "Non"... Mais qui sont des décisions conséquentes pour son travail et pour sa reconnaissance aujourd'hui ! » (Dominique)

Nous avons vu à la section 4.3 b) que les membres de la commission d'ASUS qualifient Florent de « *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 se discute pas* ». Malgré le niveau de consécration de Florent, on voit ici la violence de l'évaluation du programmeur 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

²⁴⁵ Pour rappel, cet entretien a été effectué en binôme (et en ligne) avec mon directeur de thèse P.-E. Sorignet.

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 programmeurs. 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 programmeurs en tant qu'employeurs. Dans l'entretien que je réalise avec lui quelques mois plus tard, je réalise je lui demande de me citer des relations entretenues avec des programmeurs. Arrivé au moment du récit de sa relation avec Dominique, Florent m'explique son relatif désarroi et le sentiment d'incompréhension de la part 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 m'ont pas répondu... donc je suis allé demander, et ils m'ont dit "Ah mais t'as pas été sélectionné", et là j'étais genre : "Mais vous avez pas dit" ...

(...)

On a proposé deux choses, mais Dominique il 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 c'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)... 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, y avait toujours ce truc d'être programmeur et artiste potentiellement programmé... (...) On a encore du plaisir à se voir, mais c'est moins cool que quand il était au Lieu... » (Florent)

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 programmeurs : on le voit dans le discours de Dominique qui parle d'ailleurs de la « difficulté (de Florent) à convaincre (les programmeurs) » : 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 Florent²⁴⁶. 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.

Il faut encore préciser qu’à la suite de la récolte de données sur la relation entre Florent et Dominique concernant le sujet des relations asymétriques, la presse annonce dans le courant de l’année 2022 que des accusations de harcèlement sont proférées par une employée de Florent à l’encontre de celui-ci. La convergence des éléments de déclassement que nous avons analysés jusqu’ici atteint alors un point crucial car celui-ci ferme définitivement sa compagnie. Nous aborderons au chapitre suivant la façon dont le champ des arts vivants contemporains s’empare de la thématique du harcèlement au travail, mais il semble important de mentionner ici cet évènement de la fermeture de la compagnie de Florent.

Dans ce sous-chapitre 6.2, nous avons vu comment évolue un grand nombre des relations professionnelles entre artistes et programmatrice·eurs, majoritairement du point de vue de ces dernière·ers. 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 programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs et artistes du point de vue des artistes. Les 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).

²⁴⁶ Une tentative de retournement de la violence symbolique similaire à celle analysée dans le cas de Julianne et son refus de soutien par les membres de la commission d’ASUS (voir chapitre 4).

6.3 Quand les artistes vont chercher les programmatrice·eurs

Étant donné que les programmatrice·eurs et les artistes font partie de deux groupes professionnels distincts, les enjeux relatifs à la programmation définissent en grande partie les relations entre elles·eux. 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 programmatrice·eurs, dans le but de voir leurs spectacles programmés. Nous avons notamment évoqué le cas du collectif Trade comme révélateur du phénomène de la gestion des relations de pouvoir d’artistes à programmatrice·eurs. 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 programmatrice·eurs, 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.

a) *La prise de contact*

Du côté des artistes, la première étape de la construction de la relation avec les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs qui ressort comme élément essentiel. Il faut absolument que les artistes soient identifié·es par la·le réceptrice·eur 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 fais rien via internet. (...) Tu peux bien envoyer des choses : tant que t'as pas eu les gens en face de toi, que t'as pas vraiment échangé, parlé d'un projet, y a pas grand-chose qui se fait en fait ! » (Jacqueline)

On retrouve chez Jacqueline la notion de l'« échange », qui se rapporte au « dialogue » prôné par les programmatrice·eurs (voir le sous-chapitre 6.2) 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 programmatrice·eurs 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 programmatrice·eur est alors plus grand. Un véritable travail émotionnel²⁴⁷ a alors lieu entre les participant·es de l'interaction. 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 programmatrice·eur 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 (comme étudiée au chapitre 5). C'est ce que décrit Marc-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 t'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) » (Marc-André)

²⁴⁷ 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).

Les capacités rhétoriques dont parle Marc-André (« convaincre », « la persuasion », « la séduction ») sont constamment considérées comme les plus dures et désagréables à mettre en place : un véritable sale boulot (Hughes, 1962). Mais au vu du fonctionnement du système des arts vivants contemporains romands, la situation de demande et 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 programmatrice·eurs. Des artistes en insertion ou en émergence comme Marc-André ou encore Anna revendiquent leur incapacité ou 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. (...) J'ai pas de technique (d'approche des programmateur·ices), il faudrait que j'en ai une... (...) C'est un peu (la sensation que) tout d'un coup, 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) » (Entretien Anna)

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 consacré·es rejoint celui des programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs et artistes. Ces propos se retrouvent dans ceux des programmatrice·eurs, 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 programmatrice·eurs et artistes rejoint 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 » rejoint notamment le récit de Marylène concernant une artiste à qui elle « 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 projet²⁴⁸. Cela permet au·à la programmatrice·eur de se projeter dans une éventuelle future collaboration à moyen terme (par

²⁴⁸ Sauf pour les compagnies qui détiennent une convention ou qui sont associées à des institutions sur plusieurs saisons (comme c'est le cas de Jean, Flora, Jacqueline, ...).

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 niées par les artistes confirmé·es ou consacré·es. C'est plutôt le fait de se savoir identifié·e par les programmatrice·eurs 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, c'est pas moi, c'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 » (Entretien Antoinette)

Antoinette considère ici le spectacle comme une œuvre artistique qui détient en soi le potentiel de conviction de sa programmation, en niant 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 programmatrice·eurs, 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 programmeur·ices, revendique surtout le fait que « *que toutes et tous serions censés travailler pour l'Art, qui devrait être le premier endroit sur le piédestal* ». Malgré le fait d'avoir « *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 programmatrice·eurs, au contraire d'autres artistes moins consacré·es comme Lara et Vincent²⁴⁹. Ces artistes ont davantage axé leur propos sur les refus essayés : ce sont ceux-ci que nous allons voir à présent car ils constituent une grande partie des interactions entre artistes et programmatrice·eurs. Ces refus conduisent à l'expression d'un certain ressentiment envers les programmatrice·eurs de la part des artistes, selon leurs dispositions et positions dans le champ.

²⁴⁹ Il a déjà été mentionné que ces deux personnes en particulier ont par exemple exprimé l'idée que je « *porte ma recherche auprès des politiques* ».

« Moi, j'ai un problème avec les programmeurs » : les refus et non-réponses

Le fait de traiter des « programmatrices et programmeurs qui ne répondent pas » (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 64-65) nous a permis, dans la section précédente (6.2 b)), d'analyser ce paradoxe entre la « mission publique » (*Idem*) qu'elles·ils ont le sentiment de remplir²⁵⁰ 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 de travail. Cette difficulté de communication est aussi relevée dans l'étude Rota²⁵¹ (2022 : 42). Pour les artistes, ces pratiques de refus et non-réponses font l'objet de réceptions distinctes en fonction de deux paramètres principaux. Premièrement, la position dans laquelle elles·ils se trouvent au sein du champ (plus ou moins émergent·es, plus ou moins consacrée·es). 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 programmatrice·eurs (voir plus haut). Lara vit cette situation avec Rémy car à la fin de ses trois années comme artiste associée au Cyanure, 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 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 ?”, pis 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... » (Lara)

Il faut rappeler que le discours de Lara autour de la gestion de ses relations avec les programmatrice·eurs est à situer par rapport à sa propre position dans le champ : une chorégraphe entre l'émergence et la confirmation, qui se trouve face à un plafond l'empêchant de continuer à grimper les échelons du chemin vers la consécration. Pour contourner ce plafond, elle se multipositionne de plus en plus grâce à la transformation de ses ressources en capital, comme l'investissement dans le militantisme (dont sa maternité est une variable) mais aussi l'ouverture d'un lieu de résidence. La confrontation à ces mécanismes interactionnels avec les programmatrice·eurs lui donne une opportunité de revendiquer son désaccord face au système

²⁵⁰ Analysée elle-même au chapitre 3.

²⁵¹ 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 ».

actuel de programmation. Elle mentionne aussi son énervement face à la proposition de Rémy quant au fait de « *ne pas hésiter à le relancer* ». En effet, pour lui c'est une possibilité de continuer à recevoir ses propositions de projets ainsi que ses spectacles programmés, afin de pouvoir rester dans la connaissance de l'actualité artistique. Mais pour Lara, cela signifie surtout l'absence d'un 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 à ceux-ci, comme Émilie qui reçoit des retours de deux co-programmatrice·eur après sa première mise en scène :

« 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 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... » (Émilie)

L'expression d'un suivi sans engagement de la part de cette co-direction 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 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 programmatrice·eurs qui ne répondent pas ou refusent les propositions de projets²⁵².

²⁵² Il se trouve que mon collègue doctorant Robin Casse fait la même observation concernant les créateur·ices technicien·nes. Nous en concluons que ces ressources sont des conditions de possibilités d'accès aux figures valorisées du champ que sont les « auteur·es/créatrice·eurs ».

b) 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·euses 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 des nouvelles créations – selon la logique de financement par projet. Cette obligation de renouvellement de sa valeur est exprimée par Marc-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... (...) Y a des moments ou pendant quelques années ça va être hyper facile, et après ça va être la merde... ça, voilà ! Les choses sont extrêmement mouvantes ! » (Marc-André)

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·euses, qui diffèrent une fois de plus selon leur position et statut. La création de liens, plus ou moins forts ou faibles, avec les programmeur·euses, 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·euses et la gestion de ces sociabilités entre ces deux groupes professionnels, j'ai constaté plusieurs contrastes : d'une part, les programmeur·euses 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·euses). 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 consacré·es, cela se présente sous deux formats : soit la revendication d'une fusion entre les espaces personnels et professionnels (comme pour Antoinette pour qui « *les collaborateurs et les amis sont les mêmes* ») ; soit la revendication d'une dissociation entre les espaces (comme pour Jean

qui « *n'aime pas trop quand les affects se mélangent avec l'artistique* »), 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 programmatrice·eurs et institutions de subventions de façon différente des artistes moins consacré·es²⁵³. 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 artistique²⁵⁴ » et Jacqueline décrit ses liens comme caractérisés par de la « confiance » et un « partenariat » avec César et le Sens en tant qu'institution co-productrice. 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 programmatrice·eurs ainsi que le partage d'idéaux politiques :

« Je pars du principe qu'on est tous dans le même bateau, pour moi c'est Christophe Blocher (politicien suisse d'extrême droite, connu pour ses discours xénophobes) qui est dans l'autre bateau ! C'est pas 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 Rémy avant qu'il devienne programmateur du Cyanure, ça pourrait m'arriver de nouveau parce qu'on a un même cercle d'amis ! » (Entretien Antoinette)

Il n'est pas étonnant qu'Antoinette revendique cette proximité avec les programmatrice·eurs, à la fois concernant les valeurs politiques (en prenant l'exemple d'un « vrai » ennemi politique pour montrer le contraste avec un groupe réellement différent du milieu artistique) et aussi concernant sa relation d'amitié avec Rémy²⁵⁵. Lors d'une présentation de saison, Rémy annonce d'ailleurs une pièce d'Antoinette en mentionnant le fait que c'est une artiste « *dont le Cyanure a programmé presque toutes les pièces* » (Notes d'observation, mars 2022). Ceci lui permet d'insister sur une fidélité de l'institution envers l'artiste et de rejoindre le principe de « l'accompagnement » au long terme, qu'il est bénéfique pour les programmatrice·eurs de revendiquer.

Pour un artiste consacré qui se trouve plutôt sur une pente descendante comme Florent (j'ai mentionné plus haut la fermeture de sa compagnie), il est aussi important de s'appuyer sur des liens qui démontre la proximité et l'affinité élective avec des programmatrice·eurs, bâties sur

²⁵³ Comme Lara ou Vincent, dont le positionnement face au système de (s)élection a déjà été mentionné.

²⁵⁴ Plutôt que « famille » tout court comme le mentionne César (selon les dires de Jean).

²⁵⁵ Le symbole des vacances partagées est d'ailleurs très fort pour mesurer ce degré de proximité : plusieurs programmatrice·eurs ont spontanément déclaré ne surtout « pas partir en vacances » avec des collègues ou des artistes pour expliciter la non-proximité partagée.

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 commission 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 ! » (Florent)

En plus des ressources que Marylène lui a apportées, Florent mentionne leur entente comme dépassant ce cadre : le fait de « boire des verres » et « 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 » (*Idem*). Le caractère durable (dans le temps) d'une relation entretenue avec des programmatrice·eurs s'accompagne souvent d'une programmation-embauche régulière de l'artiste et ses spectacles. C'est aussi un signe de solidité de la relation et un signal de légitimité de l'artiste et son travail, qui se doit aussi d'être programmé·es ailleurs également – 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 caractérise notamment par la durée de ces rapports d'engagement.

« C'est 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 Cyanure 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 Cyanure) ... (...) Aussi (au Sens) un accompagnement, un attachement dans la tournée qui était peut-être aussi plus solide ! » (Jean)

Il faut aussi rappeler que le Sens est une des institutions les mieux dotées financièrement et symboliquement de l'arc lémanique : Jacqueline et Jean deux relèvent le confort et les conditions de leur programmation-embauche au Sens lors de productions et de tournées. Tou·tes deux ont vécu leurs étapes d'émergence et de confirmation au Cyanure, 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 disait pas qu'au milieu y a eu Liliane, qui est la personne qui a fait tellement-tellement pour le théâtre romand, de créations contemporaines, elle nous a vraiment fait confiance, elle nous a ouvert grand les portes du Cyanure (...). Y aurait pas eu cette aventure avec le Sens, si 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 j'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 ! » (Jean)

En retraçant 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 programmatrice·eurs. Cela participe à montrer une fois de plus que les artistes les plus consacrés et confirmés ont davantage de probabilité de détenir des liens proches et durables avec les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs, c'est notamment parce que le système économique du fonctionnement par projet²⁵⁶ incite ces deux groupes professionnels à ne pas tisser ce genre de liens – même pour les quelques lieux qui accueillent des artistes associées. De plus, les changements de direction des institutions, comme c'est le cas pour le Cyanure et le Sens influent énormément les programmations et donc les parcours des artistes. En l'occurrence, les enjeux d'identités esthétiques entre le Sens et le Cyanure, 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 renouvèle pas sa programmation-embauche des spectacles de Florent, un processus particulièrement violent. Ceci 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 m'a pas répondu : peut-être que ça aurait pu marcher s'il y avait pas eu le Sens ! Le Sens, intéressant (la relation), parce que 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

²⁵⁶ Voir section 5.1 a).

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 “T’es un homme blanc, quelque part tu 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 t’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 ! (rires) (...) “C’est trop grand, trop lourd, trop cher et trop bizarre” ! (...) Après on perd pas le contact, on reste en contact » (Entretien Florent)

C’est un double refus, voire une sanction que vit Florent : Rémy ne le programme pas à son arrivée au Cyanure 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 contemporain. 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. Ceci témoigne de la façon dont la politisation de l’esthétique impacte le recrutement des artistes²⁵⁷. Nous avons déjà vu avec l’exemple de Julianne qu’il est parfois important (notamment en entretien avec moi) d’exprimer sa « *compréhension* » quant à la sélection des programmatrice·eurs (ou subventionneuse·eurs dans le cas de Julianne) afin de ne pas perdre la face et contrer la violence symbolique. Cela se matérialise aussi dans des propos comme le fait de trouver « *intéressant la façon dont les gens (les programmatrice·eurs) répondent* » (Florent), qui permettent d’anticiper ainsi mon analyse pour contrer la violence vécue avec les programmatrice·eurs. 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 programmatrice·eurs (le fait de « *comprendre* » que le Lieu « *fasse une pause* » avec lui ; que Dominique ne le programme plus au Boulogne ; que César lui refuse la continuité d’un accompagnement au Sens, etc.). Ceci montre bien, à mon sens, qu’il se trouve dans un moment où le besoin de renouvellement de sa légitimité est essentiel²⁵⁸, alors qu’il accumule les refus et interruptions de collaboration avec les institutions de programmation et de subventions²⁵⁹ particulièrement puissantes du champ local.

Le maintien des relations avec les programmatrice·eurs 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

²⁵⁷ 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.

²⁵⁸ Notamment parce qu’il appartient à une génération qui est en train de se faire remplacer par la nouvelle.

²⁵⁹ Rappelons que, lors de la commission d’ASUS qui statue sur sa demande de subvention, Camille mentionne que ProHelvetia s’est retirée de la convention détenue avec Florent.

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 contractualisent pas leur engagement :

« Je m'imaginai qu'avec Liliane ça arriverait (un accompagnement continu) mais elle ne 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 aimé-aimé (le spectacle), c'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 !

(...)

Y a eu 3 (spectacles) de suite (programmés par Rémy au Cyanure). 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 sais pas si ça va continuer ou pas, ça me pose un peu des problèmes ! »
(Vincent)

Les stratégies des artistes dépendent de leur statut et leur degré de légitimité. Les positions occupées déterminent une grande partie des variations des fragilités et des difficultés interactionnelles face aux programmeurs.

Gérer l'asymétrie

Nous voyons à quel point le maintien des relations avec les programmeurs est important pour la stabilité de l'emploi des artistes, surtout pour les moins insérés 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 programmeurs envers les artistes s'appuie sur une domination professionnelle et économique. La gestion de ces dominations et de cette dépendance aux programmeurs passe par des émotions particulières, qui sont situées dans un parcours et un habitus professionnel. Le fait de devoir se présenter en tant qu'artiste forcément motivé 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 désintéressement 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 revendiquent l'adhésion à cette logique de l'évaluation et de la sélection sous couvert d'affinités électives partagées avec les programmeurs – mais caractérisées par des liens professionnels et donc distants. Des profils d'artistes comme ceux d'Antoinette, Jean ou Jacqueline sont particulièrement disposés à la logique de ce marché artistique actuel.

C'est aussi le cas du collectif Trade par exemple, compagnie émergente en pleine ascension qui exprime de plus en plus sa bonne entente avec les jeunes programmeur·euses qui les engagent²⁶⁰. Le partage de l'appartenance générationnelle donne ainsi à Pierrot une illusion d'homologie des positions de pouvoir, alors que l'asymétrie reste. De plus, lorsque je me rends à la Cave pour l'entretien avec Germaine, j'aperçois à l'entrée d'un couloir des pommes posées par terre et formant un cœur. Le collectif poste la photo de cette image sur leur compte Instagram en remerciant l'équipe de la Cave et Germaine pour leur accueil après y avoir joué leur pièce (voir Tableau 10 au sous-chapitre 2.1 sur le parcours et franchissement des étapes du collectif).

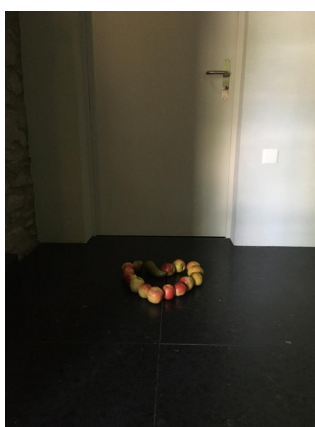


Figure 8. © Carole Christe, photo prise dans un couloir de La Cave (avril 2022)

De l'autre côté, les artistes moins consacré·es (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 programmeur·euses détiennent ces pouvoirs d'évaluation et de sélection. C'est le cas de Lara, Vincent ou encore Florent. Ces personnes me proposent d'ailleurs souvent de « faire quelque chose » de ma thèse, comme la rendre publique ou « *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

²⁶⁰ Pierrot me parle notamment de la directrice du Froussard (lors de leur discussion pour une éventuelle programmation-embauche du collectif en 2022) en précisant : « *Elle est vraiment super sympa, elle est jeune...* » (Notes d'observation, octobre 2021). Le partage de l'appartenance générationnelle donne ainsi à Pierrot une illusion d'homologie des positions de pouvoir, alors que l'asymétrie reste.

comme document certifiant des inégalités et mécanismes problématiques vécus dans cet espace professionnel.

La gestion des relations avec les programmatrice·eurs, mais aussi la façon dont elle est vécue et racontée est liée en grande partie au degré de consécration de l'artiste. Mais la valeur et la position de la personne qui la programme, ainsi que la position symbolique de son institution dans le champ, joue aussi un rôle dans la gestion de ces relations.

Conclusion Deuxième Partie

L'analyse des conditions et modalités d'exercice du travail des programmatrice·eurs et des artistes participe premièrement à démontrer l'importance de l'informalité qui caractérise ce monde et marché du travail. C'est le cas pour l'apprentissage et l'exercice du travail de programmatrice·eur ainsi que 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 programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs (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 directrice·eurs 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 directrice·eurs de compagnie et interprètes vient donc s'ajouter à celle avec les programmatrice·eurs. Alors qu'une résistance à la logique entrepreneuriale dans les interactions avec les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs sont très souvent niés dans les discours de ces dernière·ers – 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 programmatrice·eurs 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 Fabrik) ou encore à l'organisation d'évènements 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, ses valeurs et 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 vies et les spectacles qui sera à présent analysée pour la troisième et dernière partie du développement de cette thèse.

TROISIEME PARTIE. Produire une esthétique contemporaine

La partie précédente s'est penchée sur les conditions et modalités d'exercice du travail des enquêté·es (programmatrice·eurs et artistes), dont l'objectif commun est la réalisation de spectacles. Avant cela, l'analyse des parcours de ces deux groupes professionnels depuis leur socialisation primaire aux arts vivants, en passant par leur formation et leur entrée sur le marché du travail, a permis de situer les ressources nécessaires à l'accès à ce champ artistique et culturel. Nous avons aussi abordé la façon dont sont gérées les sociabilités et les relations asymétriques entre ces deux groupes, pris dans des forts enjeux de recherche et de maintien de légitimité tout au long de leur parcours. Ces sociabilités et leur gestion par les individus relèvent de styles de vie relativement homogènes entre les deux groupes professionnels étudiés.

Dans cette troisième et dernière partie du manuscrit, nous allons étudier comment l'entre-soi formé par ce milieu professionnel contient des styles de vie relativement homogènes entre les artistes et les programmatrice·eurs (Ch. 7), et comment ces styles de vie influencent le contenu des spectacles (Ch. 8).

Le chapitre 7 se penche sur les autres grandes dimensions caractéristiques de ces styles de vie : la résistance à la « vie conforme » (7.1), les conditions matérielles de vie (7.2), et les socialisations militantes (7.3) des enquêté·es²⁶¹. Tout au long de ces analyses, 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 comment la validation de l'appartenance permet l'acquisition d'une ressource supplémentaire dans la recherche et le maintien de la légitimité.

²⁶¹ Dans les deux premières parties de la thèse, les analyses effectuées ont été principalement structurées selon la différence entre programmatrice·eurs 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 analysés explique aussi ce mélange des deux groupes dans le traitement des données.

Chapitre 7. Les styles de vie de l'entre-soi artistique et culturel

7.1 Résister à la « vie conforme »

Nous avons vu au sous-chapitre 1.1 que les discours des enquêté·es sur leur socialisation aux arts vivants se recourent, revendiquant des pratiques culturelles familiales éloignées du milieu professionnel où elles·ils travaillent à présent – le pôle très contemporain des arts vivants. Beaucoup de parents travaill(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, voir Tableaux 2 et 5 en Annexes), ainsi que 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 revenir sur le rapport à la culture²⁶² 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 la présence à des spectacles. Ce sont ces aspects que nous allons examiner à présent.

a) D'une famille à l'autre

Pour comprendre les styles de vie actuels des artistes et programmatrice·eurs, 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 nouvelles·eaux 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

²⁶² Et en particulier un rapport dans lequel est présent la bonne volonté culturelle, voir plus bas.

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·es 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 la régulière absence de reproduction d'un schéma familial ou conjugal traditionnel (Sorignet, 2012). Alors quelle est la part de reproduction sociale (Bourdieu 1993 ; Bourdieu & Passeron 1970), 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 programmatrice·eurs (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 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 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 danseuse·eurs de La Fabrik, 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 d'un duo formé par une danseuse et un danseur-comédien. La mère de ce dernier est présente. Un ami à moi la connaît un peu et m'a raconté qu'elle était femme au foyer, mère de trois garçons dont elle parle très souvent de façon extrêmement fière en vantant leurs capacités dans plusieurs domaines, dont le sport. 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, sans aucun membre de leur famille ou de leur entourage amical. C'est notamment en raison de cette venue solitaire qu'elles sont intégrées à des groupes d'amis·es ou 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, dans le sens qu'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 par un ami que la mère du deuxième extrait d'observation est infirmière. Je n'ai pas d'information sur l'activité professionnelle de la mère citée dans le premier extrait, mais sa fille est interrogée un jour à la radio et mentionne le fait que son propre père travaille « *dans 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*²⁶³ 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 Suisse²⁶⁴, il représente la situation conjugale d'un nombre important de ménages. Pour certains

²⁶³ 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 les termes anglophones de *male breadwinner* dans la suite du texte.

²⁶⁴ Office fédéral de la statistique de Neuchâtel, d'après l'Enquête sur les revenus et les conditions de vie de 2016.

des enquêtés, l'adhésion de leurs parents à ce modèle peut engendrer un certain désajustement face au projet professionnel artistique. Celui-ci risque de ne pas correspondre à leurs attentes en termes de réussite sociale (« construire une famille ») et professionnelles (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 de ne pas pouvoir 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 souvent 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 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 mère²⁶⁵ qui l'encourage à passer l'audition de La Fabrik, 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 Fabrik. 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 reconvertit 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 débute un parcours artistique ou culturel, et de leur propre parcours. Une très grande partie des sœurs et frères des enquêtés suivent des formations différentes : la plupart réalisent des études supérieures, voire universitaires (polytechniques pour le frère aîné de 3 ans d'Arnaud ; des études de sciences économiques pour le frère aîné de Germaine ; des sœurs

²⁶⁵ Travaillant dans le secteur bancaire, elle-même fille d'un ingénieur dont la peinture fait partie de ses loisirs et qui se rendait (avant la pandémie de Covid-19) régulièrement à des expositions, des spectacles et concerts avec sa femme, ancienne secrétaire et mère au foyer.

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 Camille ; 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), étant donné que 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) » (*Idem*).

« Mes parents ont évolué » : dispositions et variations de l'acculturation

Lorsque les parents 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 débute 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), tu te rends compte, tu gagnes rien ! Ça va déboucher sur quoi, c'est quoi les perspectives ? C'est pas un travail !”. (...) Ils me demandaient “ça va euh... au ‘Vieux’ ? (...) Ah non c'est le ‘Lieu’ !”... (...) Une fois, je leur ai dit “Mais venez voir un spectacle ! (...) mon père il a dit “Ah c'est super !”... ma mère elle a dit “Ouais... oh... non”... Après j'ai dit “Venez voir un autre spectacle”, où ils étaient tout le temps par terre, ils disaient “Ils sont tout le temps par terre !” (...) ils ont dit “C'est un peu spécial, c'est un peu spécial...” (...). Petit-à-petit, ils ont compris que j'allais pas recommencer l'enseignement, que j'allais rester au Lieu, que c'était un travail. Et puis, ils ont beaucoup évolué mes parents, 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 voilà, que je faisais mon petit bout de chemin, que j'avais un salaire, que je me débrouillais... etc etc etc... et ils ont arrêté de me demander quand est-ce que j'allais recommencer à faire prof... pis ils ont commencé à me demander “Comment ça va ton travail ?”... » (Entretien Marylène, avril 2020)

Les parents de Marylène, un expert-comptable et une esthéticienne (devenue mère au foyer après la naissance de Marylène et son frère), sont assez éloigné·es culturellement des arts vivants contemporains. Il·elle ne sont pas disposé·es à imaginer que l'activité professionnelle de leur fille puisse être liée à cet espace. L'utilisation d'un surnom dérisoire, dérivé du mot de son lieu de travail (le « *Vieux* » au lieu du « *Lieu* »), montre l'expression d'une dévalorisation, même sous forme d'humour, de son activité professionnelle. Marylène m'explique que la priorité de sa mère est qu'elle « *fasse un bon mariage* », alors que son frère, en tant qu'homme,

doit « *faire de bonnes études* ». Mais Marylène évoque ensuite une sorte d'ascension culturelle (une « *évolution* ») de ses parents, après les avoir convaincu·es 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 disposé·es aux arts vivants contemporains. C'est le cas des parents (divorcés) et du frère de Paul, originaire d'une région rurale du Sud-Ouest de la France. Son père est agriculteur, sa mère « *travaille dans une agence d'assurance* » 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 est pas allée au théâtre souvent si ce n'est pour moi. Elle y va presque pas si ce n'est pas moi au théâtre, elle est plutôt cinéma, mais elle est ouverte ! » (Entretien Paul)

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 » (Entretien Jean)

Jean et Paul parlent d'« ouverture » 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 financièrement²⁶⁶ :

« Ils m'ont vraiment soutenu là aussi (financièrement) et j'avais aussi un désir d'assumer moi de mon côté. En Belgique, j'ai présenté la bourse d'étude Migros et je l'ai obtenue deux fois, ça me permettait, en étant étudiant, de pouvoir subvenir à mes besoins. (...) Mais sinon, mes parents m'ont toujours vraiment soutenu » (Entretien Jean)

²⁶⁶ Encore aujourd'hui d'ailleurs, puisque Jean et son compagnon ont acheté un chalet d'alpage (en tant que résidence secondaire) grâce à un emprunt effectué auprès des parents de Jean.

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 « *ouvrier, limite pauvre* » (fille d'un père cuisinier et une mère ouvrière, immigré·es français·e). En effet, 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. Antoinette, fille d'un directeur d'usine, se trouve à l'autre bout de la stratification sociale et économique : elle exerce pourtant une activité rémunérée en plus de sa formation et de son travail artistique. Ceci de son plein gré et sans besoin économique réel, car ses parents lui versent une somme considérable au début de son parcours professionnel... mais qu'elle décide de ne pas mobiliser d'emblée. Elle explique la « *gêne* » ressenti du fait de l'accès à des conditions « *plus faciles* » que celles que vivaient ses camarades de la formation de danse et qu'elle « *aimait cette aventure (du travail)* », qu'elle a « *adoré ces petits boulots* » associés à une activité sociale qui lui permettait de « *rencontrer d'autres personnes* ». Pour Antoinette, la gêne occasionnée par son accès à un certain privilège économique la mène à vouloir se distinguer de cette classe bourgeoise, comme c'est le cas pour plusieurs enquêté·es (voir par exemple Armand dans la section 1.2 a)) et comme le montre Chamboredon (1986 : 521). Le désir d'exercer des activités rémunérées au lieu de profiter des privilèges d'une classe économique aisée permet à Antoinette de correspondre à un modèle peut-être plus libéral (voire méritocratique) et égalitaire à ses yeux et de se distinguer en termes de positionnement politique – en adoptant par exemple un positionnement féministe grâce à son statut de femme. Le soutien financier de ses parents, à travers cette somme mise à disposition dès le début de sa formation en danse, est un facteur important qui lui donne la possibilité de se lancer dans un parcours artistique. 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 sa distinction avec la bourgeoisie. Ce désintéressement est aussi partiellement rendu possible grâce à son statut de femme, car ainsi elle n'est pas soumise 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. Dans les cas où les parents n'apportent que peu de ces soutiens (sachant que je n'ai rencontré aucune personne dont les parents n'auraient montré aucun soutien), les modèles peuvent varier et les soutiens se trouvent apportés par d'autres personnes, par exemple 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 sa tante, propriétaires d'un appartement à Paris (qu'elle·il lui loue 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 débiter 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 culture. 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 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 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 y a ma tante et mon oncle de Paris, qui eux sont tout au fait, parce que c'était des abonnés de théâtre, donc ils suivent... » (Entretien Paul)

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 enquêtés, 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, représentant une réussite professionnelle (en tant que comédienne) plus évidente aux yeux de ses parents 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 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 (avec mes parents) et ils 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... "T'es déjà posé, t'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 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 savent pas...
(...) Mon frère : "Et pis t'auras quand même des enfants une fois ?!", j'étais là : "Mais c'est pas ton problème !", donc de nouveau le truc de la vie conforme... (...) Oui c'est décalé, c'est pas évident tout le temps, mais ils sont contents de moi, ils me voient à la télé, ils sont tout contents ! » (Entretien Anna)*

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 (immigrée maghrébine), un frère qui travaille « dans une agence immobilière » après s'être « beaucoup cherché ». 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 » (*Idem*), 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*, une comédienne et metteuse en scène de la quarantaine, qui habite en Suisse-allemande et dont le mari est un ancien programmeur. Elle arrive en Suisse grâce à un programme de ProHelvetia mais a grandi dans un contexte très différent puisqu'il s'agit de l'Afrique du Sud des années 1980 :

« Mon père était policier et ma mère enseignante. C'était 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 comprends pas" (...). Personne dans ma famille ne sait ce que je fais, même maintenant. Je leur ai raconté des trucs mais ils ont aucune idée. » (Entretien Hélène, janvier 2022)

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 enquêtés 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 professionnels 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.

b) Le cas du rire : signal d'appartenance et mécanisme 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 ci-dessous représente ces variations de situations et les publics qui y sont associés :

Tableau 17. 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	Spectacles 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 ; programmatrice·eurs 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 situations²⁶⁷.

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 liées ni professionnellement au champ, ni intimement aux professionnel·les impliqué·es dans le spectacle qu'elles·ils 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, leur bouche 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. Evelyn 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 impro, comme Thibault et Armand. Elles 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 showing²⁶⁸ d'une sortie d'atelier qu'a suivi Arnaud à l'Escabot avec une chorégraphe basée à Berlin 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 danseuse·eurs (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 performeuse·eurs/danseuse·eurs interagissent avec de façon improvisée. La chorégraphe est derrière son ordinateur pour régler le son de la musique et les regarde attentivement. A 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)

²⁶⁷ Ce genre d'évènements 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'évènement et se sentir assez légitime – par exemple proche de l'artiste en représentation – pour s'y rendre.

²⁶⁸ Un showing consiste en un petit spectacle qui sert à montrer une étape de travail d'une nouvelle création, ou une sortie d'atelier.

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 voir certaines personnes du public rire de façon peu discrète – voire assez forte pour que les personnes sur scène puissent les entendre – et réaliser 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 programmatrice·eurs

Le rire comme registre de validation est aussi mobilisé par les programmatrice·eurs, 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 danseuse·eurs, Rémy est assis devant moi. Dans un des spectacles (celui de Josiane*), de l'argent tombe du grill sur la danseuse qui danse dessous avec des mouvements très énergiques. Je vois les épaules de Rémy se soulever et comprends qu'il rigole. A 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 : « *J'arrive pas à savoir s'il se marrait parce qu'il trouvait ça ridicule ou génial* », mon interlocutrice me répond : « *Je pense pas qu'il se serait permis de rire autant s'il trouvait mauvais, donc plutôt la première option* ». (Notes d'observation, février 2021²⁶⁹)

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 spectatrice·eurs 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 émettrice·eur est un·e programmatrice·eur :

Je me rends à spectacle que Nadine va voir aussi. Je connais une des deux comédiennes et metteuses en scène. Je discute de la pièce et ses retours avec une personne proche d'une des comédiennes et apprends que celle-ci est plutôt déçue de la réaction de Nadine 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)

²⁶⁹ Il faut noter que l'artiste en question (alors encore en formation) sera programmé par Rémy au Cyanure deux ans plus tard. Je reviendrai sur ce cas dans le chapitre 8.

Il peut arriver que les spectacles visent expressément à provoquer le rire des spectatrice·eurs : 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 leur spectatrice·eurs, lambda ou professionnel·les. Le fait que Nadine (une programmatrice qu'elles avaient invitée) ne rit 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 Nadine : le rôle de son (non)rire est plus important que celui d'une personne du public lambda. Nadine 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 Nadine 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, Marie-Christine (ma collègue) et moi sommes côte-à-côte. Le spectacle comprend deux danseurs-circassiens qui tentent de monter sur des palettes de chantier. Leur instabilité et prise de risque peuvent être sujettes à des rires ou exclamations de la part du public d'entre-soi (uniquement constitué de programmatrice·eurs). Mais Marie-Christine 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 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 performeuse·eurs s'installe. Nous voyons que le rire possède deux fonctions principales. Premièrement, sa présence sert à valider des procédés scéniques et signifier ainsi sa connaissance de ces procédés et ces codes (le bisous de Thibault, les sandales d'Armand ou le bac d'eau renversé sur la tête). Son absence, de la part des programmatrice·eurs, 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 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 programmatrice·eurs. 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 & de St Martin, 1976 : 18). Ces conditions d'existence sont essentielles dans l'analyse des styles de vie.

7.2 Les conditions matérielles d'existence

Il a été montré que les deux registres qui structurent de façon essentielle la vie quotidienne des individus sont les activités professionnelles et domestiques (Brousse, 2015²⁷⁰). Certains éléments des conditions matérielles d'existence des programmeurs et des artistes ont déjà été mentionnés (voir chapitre 5), mais principalement à travers une perspective financière – principalement le salaire et le loyer.

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.

a) *L'engagement vocationnel des programmeurs*

Si le champ artistique est particulièrement touché par le rejet des aspects matériels et économiques souvent associés à la « vie conforme », les intermédiaires culturels vivent également l'injonction au travail non-aliénant, voire désintéressé. La recherche d'un travail procurant « bonheur » et « bien-être » est en effet structurant dans un grand nombre de milieux professionnels actuels (Le Garrec, 2021). Elle enjoint notamment les individus à s'investir fortement dans leur activité professionnelle. Cet « investissement » (Bourdieu, 1980 : 35²⁷¹) permet aux programmeurs 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).

²⁷⁰ L'article de Céline Brousse se base sur l'enquête statistique *Emploi du temps* réalisée entre 2009 et 2010 sur 15'000 individus habitant en France (métropolitaine et DOM).

²⁷¹ En tant qu'« inclination à agir qui s'engendre dans la relation entre un espace de jeu (...) et un système de dispositions (qui implique) à prendre *intérêt* au jeu » (Bourdieu, 1980 : 35).

Ce registre structure les conditions matérielles d'existence (Sinigaglia, 2013) : nous avons par exemple mentionné au chapitre 6²⁷² que la dimension sacrificielle de l'activité des programmatrice·eurs 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 « dénéiation des mécanismes sociaux qui participent de sa formation au niveau collectif et individuel » (Sapiro, 2007 : 8-9), le registre vocationnel mobilisé par les programmatrice·eurs se veut équivalent à l'investissement « corps et âme » (Wacquant, 1989) que suppose l'activité de création – réservée 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 : nous avons vu que les conditions de travail, notamment au niveau des revenus et de la sécurité de l'emploi, divergent fortement.

Un investissement émotionnel et temporel

Avec un salaire mensuel médian de 8200.-²⁷³, le désintéressement relatif au registre vocationnel ne peut pas être exprimé et revendiqué par les programmatrice·eurs du côté économique de la même façon que pour les artistes – dont le salaire mensuel médian est de 2279.- (Rota, 2022 : 38). Pourtant, nous avons vu que beaucoup de programmatrice·eurs 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 confondu) restent faibles²⁷⁴ » (*Ibid* : 34). L'intérêt des programmatrice·eurs 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 travail²⁷⁵ (Bozouls 2021 : 98 ; Toupin 2014), en ce sens qu'il « produit de la valeur

²⁷² Voir section 6.2 b) concernant la surcharge de travail des programmatrice·eurs comme raison de leurs non-réponses aux artistes.

²⁷³ Ce résultat est issu de la médiane des salaires mensuels déclarés de six programmatrice·eurs en entretien, voir section 4.1 a).

²⁷⁴ Avec un salaire mensuel médian de 3125.- (Rota, 2022 : 36) pour les 286 personnes qui ont répondu au questionnaire de l'étude rédigée par Rota, voir la section 5.1 a).

²⁷⁵ 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.

– 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 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), pis je me dis : “Je rentre, y a la première, faut pas que je rate mon fils parce que je lui ai promis que je lui faisais répéter un truc du théâtre. (...) Je devrais faire des courses parce que demain...”, etc... Des trucs compliqués que j’ai dans la tête, pis ça fait depuis ce matin que je me dis : “Je vais faire quand les courses en fait ?” C’est débile hein ! » (Entretien Marylène, septembre 2020)

La concurrence entre les temps professionnels et personnels du quotidien de Marylène se matérialisent 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 celui 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 programmatrice·eurs 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 deuxième 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 » (*Idem*). 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 déborde pas ! Non non... Parce que ma fille et mon conjoint viennent beaucoup au théâtre, ma fille elle a grandi au Cyanure... 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... » (Entretien Liliane)

Les expériences et situations de ces deux programmatrices²⁷⁶ 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 celui-ci a deux 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 programmatrice·eurs. Lorsque je fais remarquer à Rémy qu'il « dépasse largement les heures de bureau (après qu'il m'ait 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

²⁷⁶ Les cas de Rémy et Steve en tant que programmeurs hommes sont traités plus bas.

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.

« A mon époque, on remplissait pas de feuilles d'heures ! Ça, c'est vraiment des choses qui sont arrivées beaucoup plus tard ! De toutes façons, en tant que gestionnaires culturels²⁷⁷, c'est impossible de remplir une feuille d'heures (...). Comment notre travail peut s'arrêter ? On est tout le temps en train de regarder des programmes, de lire des choses, de rencontrer les artistes... Y a peut-être des camarades à moi qui arrivent à se tenir à 100%, mais y en a peu ! » (Entretien Liliane)

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 « ordinaire²⁷⁸ ». 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 rémunérer les heures supplémentaires effectuées :

« Mes heures supp' ne sont pas compensées. Actuellement, j'ai plus de 3 semaines d'heures supp', on est en mars, c'est une semaine par mois que je prends, donc comment veux-tu... je prends 3 mois à la fin de l'année ? Ça a pas de sens ! (rire) Donc quelque part, le salaire est avec les heures supp', et c'est quand même une série de responsabilités » (Entretien Steve)

On voit bien l'effet de génération (Mauger, 2015) qui traverse les différences de pratiques professionnelles en termes 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

²⁷⁷ Pour rappel, Liliane se définit davantage comme « gestionnaire culturelle » que « programmatrice ».

²⁷⁸ 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.

salaires – plus élevés que ceux 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 programmeur·euses. L'appartenance à cet entre-soi à travers le partage de styles de vie similaires 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 me permet pas de me projeter là-dedans (...) c'est difficile pour une famille, parce que : où, comment ? » (Steve)

« 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... » (Rémy)

La (non)parentalité est un élément essentiel des conditions matérielles d'existence des programmeur·euses. Elle structure de façon encore plus prégnante les conditions de vie et de travail des artistes. En effet, l'engagement vocationnel des programmeur·euses (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 la maternité) sur les trajectoires des membres de ces groupes professionnels constituent le point que nous allons examiner à présent.

b) La parentalité : une rupture biographique et professionnelle ?

Nous avons vu que le passage de l'âge de la trentaine 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, labélisant la sortie de la jeunesse. Elle s'inscrit dans l'économie du care²⁷⁹, c'est-à-dire l'ensemble des activités rémunérées et non rémunérées nécessaires à la satisfaction des besoins quotidiens (Madörin 2010 ; Madörin & 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 des directrices artistiques comme nous avons vu dans le cas de Lara²⁸⁰. 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. Lara, Marc-André ou encore Anna relèvent 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 & 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, Marc-André anticipe les multiples effets qu'aura la concrétisation d'un projet parental avec sa compagne :

« C'est des 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 inhibant 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 pense qu'à ça", "elle est pas concentrée"... Tu vois, ce genre d'a priori ! »
(Marc-André)

²⁷⁹ 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.

²⁸⁰ En effet, 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, voir section 2.2 b).

Marc-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 de Marc-André, les conjoint·es respectif·es 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 & 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 Laure et Pierrot, touché·es également par ce mécanisme inégalitaire.

Laure et Pierrot : des arrangements (in)égalitaires ?

Pour rappel, Pierrot est un danseur issu de La Fabrik, rencontré en 2018 durant mon mémoire de Master et un des fondateurs du collectif Trade. Pierrot se met en couple en 2019 avec Laure, une danseuse sortie de La Fabrik et travaillant comme danseuse-interprète et enseignante de danse. Pierrot et Laure emménagent ensemble après quelques mois, puis Laure tombe enceinte en été 2020. Il est important de mentionner qu'elle a alors 32 ans et Pierrot n'en a pas encore 30, que ce dernier sort à peine de sa formation en danse contemporaine et dit (dans un premier temps) ne « pas être prêt » à avoir un enfant à ce moment. Mais Laure est déjà active sur le marché du travail et se réjouit à l'idée d'avoir un enfant. En tant que femme de 32 ans, la possibilité de la maternité est vue pour elle comme un tournant biographique enviable : elle prend la décision de poursuivre sa grossesse, malgré les hésitations de Pierrot. 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 (la fameuse solution de la « "crèche" assurée par la grand-mère », très courante en Suisse (Madörin et Benelli, 2011 : 72), que Marylène mobilise également) et la marraine de l'enfant²⁸¹, car Pierrot est en pleine période de travail, souvent dans d'autres régions suisses. Il arrive aussi à Laure d'emmener l'enfant avec elle lors d'événements professionnels pendant

²⁸¹ Cette personne est une amie proche de Laure. Ces affinités illustrent une fois de plus les élections affectives importantes dans ce milieu professionnel où il est extrêmement courant de travailler avec des ami·es : « Comme le "choix" du conjoint, les relations amicales doivent être observées en fonction d'un métier dont les contraintes spécifiques s'exercent jusque dans la sphère privée. La proximité physique, les référents communs, (...) mais aussi dans le partage d'un statut particulier au sein du monde social, celui d'artiste, structurent l'échange émotionnel entre les individus. Ces amitiés (...) qui reposent sur le partage d'épreuves initiatiques et communes participent à la construction de réseaux professionnels » (Sorignet, 2012 : 221).

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 weekend (sans possibilité de garde à la crèche) :

Laure 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 relai de 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 Laure s'empresse de rentrer. Le lendemain, on exprime notre déception qu'elle ne l'ait pas ramené 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 Laure, me raconte une journée lors de laquelle elles n'ont « *pas bien pu avancer* » dans leur projet : « *Finally, Laure 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 Laure et la porosité entre les espaces professionnels et non-professionnels se fait parfois fortement ressentir, mettant en concurrence ces deux sphères (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015 : 201) et péjorant 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 (*Idem*). En effet, les arrangements mis en place par Pierrot semble moins préjudiciables à son travail. Alors que Laure s'occupe majoritairement du bébé pendant les 6 premiers mois lorsque Pierrot a des contrats de travail, elle est engagée à 100% pour un spectacle pendant le septième : c'est alors Pierrot qui en a l'entière 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, Laure et Pierrot 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 – comme nous le traiterons plus bas. Cette répartition se poursuivra ainsi les mois suivants, renvoyant à une inégale distribution des temps de travail domestique, courante dans l'espace artistique – mais de loin pas seulement. Ce phénomène est celui au sein duquel « 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). En effet, lorsque Pierrot garde le bébé, il se consacre aux aspects administratifs du collectif Trade, 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 six mois :

Pierrot et moi nous voyons une fois à son domicile car il a besoin de ma signature en tant que membre de leur comité²⁸². Laure est absente et leur bébé dort contre Pierrot, attachée 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 Laure qui se retrouve parfois dans une situation où la garde de sa fille l'empêche de travailler comme interprète ou chorégraphe, Pierrot trouve des arrangements spatio-temporels (Chevillot, 2019) adéquats à cette activité administrative. Ces tâches administratives viennent souvent faire concurrence au temps de travail artistique (Sinigaglia-Amadio & Sinigaglia, 2015 : 200). C'est le cas pour une immense majorité d'artistes en début de parcours qui montent leur propre compagnie, faisant très souvent seul·e – ou avec une aide ponctuelle – l'expérience du travail administratif²⁸³ (Sinigaglia, 2017 : 11-13). Mais dans le cas de Pierrot, 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 de la trentaine, membre d'un collectif en pleine ascension dans les étapes vers la consécration. Quant à Laure, elle dispose d'une légitimité et d'une ascension professionnelle bien moindre que celle du collectif et de Pierrot. Elle s'investit davantage dans ses activités d'enseignante (de danse) et de mère, superposant régulièrement les espace-temps personnels et professionnels lorsque ses horaires de travail sont atypiques, comme pendant les soirées et weekends (Sinigaglia-Amadio & Sinigaglia, 2015). Nous avons vu qu'elle amène par exemple son enfant dans un atelier de danse durant un jour de weekend car elle n'a pas d'autre solution de garde. On pourrait faire l'hypothèse que Laure s'investit aussi dans son activité maternel 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.

²⁸² Voir chapitre 5.

²⁸³ Amandine, Pablo et Arnaud sont fortement concernés par ce phénomène.

« Si t'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... Ma fille a 8 ans, l'autre a 12 ans - c'est ma belle-fille... 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 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 vois plus ce qui se fait, ou moins... » (Entretien Florent, 50 ans)

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 Silvio, danseur de la cinquantaine, qui m'explique qu'en tant que personnes gay, la parentalité n'était *« même pas une option »* à l'âge où ses ami·es et collègues hétéro 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 »* (Entretien Silvio, septembre 2021). 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 Pablo et Arnaud qui connaissent son chien. Silvio nous répète en rigolant : *« Oui il est mal élevé, vraiment comme notre enfant ! »*.

Pour Pablo, la trentaine, la première explication qu'il 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 Silvio), 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 Pablo lui a parlé d'un projet d'enfant. Arnaud, 25 ans, m'explique qu'il craint pour Pablo 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. Ceci est notamment lié au fait qu'il entreprend jusque-là une carrière d'artiste-interprète, à l'aspect moins vocationnelle que celle de chorégraphe/créateur. Il se projette donc plutôt dans le rôle de

male breadwinner, une figure masculine hétérosexuelle qui est le « gagne-pain » de la famille (voir section 7.1 a)). Ce modèle de masculinité est une représentation à laquelle a été socialisé Arnaud et influence en partie 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 Nadine : 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"... Aussi, j'ai toujours choisi des hommes qui n'en voulaient pas... (...) Mon copain de l'époque il en voulait pas donc ça m'a quand même un peu contrariée, je pense qu'il m'a mis devant le fait accompli... Mais c'est pas un problème, je vis ça très bien. (...) 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 ?"... C'était jamais le moment ! Et c'est resté comme ça... » (Entretien Antoinette, 50 ans)

La parentalité est ici vue comme un obstacle à l'engagement corps et âme d'Antoinette, qui conçoit une éventuelle superposition des espace-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 non-parentalités chez les danseuse·eurs 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·euses ou employé·es ; etc. Lors d'une discussion autour des résultats du questionnaire, une danseuse et mère de la quarantaine 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 (notes d'observation, octobre 2023). 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 est une autre preuve de cet engagement fort :

« C : Et est-ce que tes conjoints étaient aussi dans ce milieu-là ?

A : Oui ! Mon ex-copain était artiste art visuel, et celui d'avant était comédien, donc ouais...
(...) Je pense qu'au contraire, c'est toute ma vie, donc je partage une partie de ma vie avec quelqu'un qui est dans le même (milieu)... » (Antoinette)

La considération de son espace personnel comme complètement imbriqué à son espace professionnel lui permet de confirmer son appartenance totale à l'entre-soi et aux styles de vie vocationnels du champ artistique. Dans ce style de vie, il est possible de neutraliser la contrainte sociale et la norme de la parentalité, car le rapport à la conjugalité (impacté par une importante mobilité, etc.) peut entrer en contradiction avec la parentalité.

Nadine présente le même schéma conjugal : sans enfant à 47 ans, elle n'est également « *jamais sortie avec des personnes qui 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 pour le Panel, 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 marchait pas, puis on s'est séparés... J'ai dit à (son employée chargée de l'administration du Panel) de pas attendre, que ça semblait jamais être le bon moment. Quelques mois après, elle était enceinte* » (Nadine, notes d'observation juin 2021)

Nadine exprime ici l'absence de « *bon moment* » pour tomber enceinte : c'est un élément qui revient dans plusieurs récits d'artistes mentionnés précédemment. Il s'agit d'une revendication supplémentaire concernant l'engagement corps et âme des enquêtés 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 maternité²⁸⁴, il existe différents registres de justification mobilisés par ces femmes selon leur ressources sociales et symboliques. 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 programmatrice·eur. 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

²⁸⁴ Il faut ajouter ici que, si l'absence de maternité est un écart à la norme, une maternité « précoce » (avant 28-30 ans) peut aussi être vécu comme un stigmate dans cette classe sociale moyenne-supérieure. Ce n'est le cas d'aucune enquêtée.

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 Nadine 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 Laure et Lara ; ou non-parent pour Antoinette et Nadine).

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

Nous avons déjà vu que différents éléments issus des socialisations secondaire et des formations professionnelles se retrouvent dans les pratiques professionnelles : ils se matérialisent au fil de l'entrée sur le marché du travail et deviennent de véritables styles de vie. Nous allons maintenant voir d'autres aspects des styles de vie qui sont propres à l'espace des arts vivants et qui sont parfois partagés de façon assez homogène entre les différents groupes professionnels. D'une part, ces styles de vie 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. Comme mentionné en Introduction, 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 : premièrement sur ceux liés à l'hexis corporelle et la présentation de soi ; deuxièmement sur ceux liés aux socialisations militantes.

a) *Hexis corporelles et présentations de soi*

Je regrouperai sous le terme de « 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). L'hexis corporelle fait partie de ces cultures corporelles : c'est 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). 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 émancipation²⁸⁵ influe ce rapport à l'apparence, voire la considération de la gestion de ce capital corporel comme une compétence professionnelle. Nous avons vu au chapitre 1 comment l'incorporation du métier de danseuse·eurs et comédien·nes passe notamment par l'apprentissage de cette gestion du capital corporel : La Fabrik a d'ailleurs mis en place des cours spécialement dédiés à ces pratiques (massages, gestion de l'alimentation et du stress, suivi par un physiothérapeute) pour la formation en danse contemporaine. 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 (voir section 6.2 c)). L'identification et la validation de l'appartenance à l'entre-soi passe 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 Fabrik, mais aussi avec des employeuse·eurs (intermédiaires culturel·les ou autres). C'est le cas d'Antoinette, qui a (encore) de longs cheveux lorsque je commence à l'identifier et la rencontrer régulièrement à des spectacles en été 2020. Quelques mois plus tard, nous convenons d'un entretien par zoom à cause de la situation sanitaire et je m'aperçois qu'elle a cette fois des cheveux coupés courts. En fin d'entretien, je l'interroge sur cet élément :

« C : Et quand on s'est vues cet été, tu avais les cheveux longs non ?

A : Oui, je les ai coupés en octobre, le jour d'une première ! (...) Je pense que c'était aussi en lien avec cette situation de covid... (...) C'est Armand (qui danse dans cette pièce) qui les a coupés ! Elle²⁸⁶ m'a dit : "Tu veux comment ? ", J'ai dit : "Comme toi !" (rire)... Je pense que

²⁸⁵ 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 déploierait différemment selon les (fractions de) classe.

²⁸⁶ Pour rappel, Armand est une personne trans qui se présentait sous une identité de genre féminine au moment de l'observation. Je préfère donc ne pas modifier mes notes, datant de quelques années, quant aux pronoms et

je serais pas allée chez le coiffeur et dit : je veux couper. Mais vu que c'était elle, que c'était là ! J'ai pleuré, j'ai rigolé ! (rire) C'était quand même un grand truc, j'avais toujours eu les cheveux longs ! Non c'est super, j'adore ! Et je me trouve pas forcément plus belle, mais en fait je m'en fous, c'est tellement chouette d'avoir les cheveux courts » (Entretien Antoinette)

Le processus d'identification que peut opérer Antoinette par rapport à la culture corporelle (et particulièrement du style capillaire) de ses employés danseurs est rendue possible grâce à plusieurs éléments. C'est principalement son statut de chorégraphe dans la cinquantaine, célibataire et sans enfant qui lui permet de suivre un style de vie artiste où son espace professionnel, nous l'avons vu au chapitre 6, est totalement imbriqué à son espace personnel. Sa position d'artiste consacrée joue également un rôle dans sa légitimité à s'approprier une présentation de soi très similaire à celles des artistes en insertion plus jeunes – et potentiellement en concurrence. Ces enjeux d'identification font partie de ceux qui concernent les affinités présentes dans l'entre-soi. Ces affinités orientent les relations professionnelles entre individus, sont encouragées dès l'école et font partie des styles de vie de cette fraction de classe jusque dans les hexis corporelles, dont la gestion de l'apparence.

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 & de St Martin, 1976 : 56) qui caractérise le « goût de l'avant-garde » (*Idem*) : 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 représente un style de vie qui permet une « distance à l'égard de tous les autres styles de vie » (*Idem*). C'est plus précisément la recherche de féminités et 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 » (*Idem*). C'est notamment la gestion du capital corporel qui permet cette identification à des cultures populaires, comme le montre les extraits d'observation suivants.

identités utilisées pour Armand et Thibault. Je décide en revanche de ne pas leur attribuer de prénoms d'emprunt féminin et de garder leur prénom d'emprunt masculin, afin de ne pas faire ressortir ce qui pourrait s'apparenter à leur *dead name* (Sinclair-Palm et Chokly, 2022).

En cours, Arya porte un bonnet, un large pull et des grands anneaux argentés comme boucles d'oreille – faisant appel, dans mon imaginaire, à un mélange entre des représentations sociales d'une féminité et d'une masculinité de classe populaire (bonnet et pull : masculins ; grands anneaux argentés : féminin). Je la complimente sur cette tenue car je trouve le tout très réussi, elle me répond : « *J'essaie de ressembler à un rappeur américain* ». (Note d'observation, décembre 2018)

Je croise le collectif Trade au Cyanure car ses membres préparent une pièce pour le concours Artem. Armand et Thibault portent des très grosses vestes aux couleurs vives et fluos, faisant appel à des codes esthétiques masculins populaires marqués et résonnant avec la déclaration d'Arya de vouloir « ressembler à un rappeur américain » 3 ans et demi plus tôt. (Notes d'observation, mars 2022)

Dans ces extraits, ce sont des éléments vestimentaires qui participent à construire une culture corporelle revendiquée comme la représentation de codes populaires. Les cultures corporelles imaginées comme populaires par cette fraction de classe proviennent finalement de la « société dominante (qui) finit par récupérer et commercialiser certaines expressions de ce style (oppositionnel), le recyclant sous forme de culture populaire à travers la mode, la musique, le cinéma et la télévision » (Bourgois, 2013 : 37). En s'appropriant des attributs vestimentaires comme ceux d'Arya et en les revendiquant comme légitimes dans leur 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 & Delsaut, 1975 : 8). Elle est rendue possible d'une part grâce à l'adhésion aux références culturelles imaginées comme telles (dans les styles vestimentaires mais aussi 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 elles·ils 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 socialement²⁸⁷. 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 programmatrice·eurs, des pratiques culturelles « mainstream et populaires » de leurs propres parents (voir section 1.1 a)).

Ce mouvement de subversion des normes de classe est donc double : il contient à la fois l'éloignement identitaire aux classes aisées et un rejet des modèles de représentations des

²⁸⁷ En automne 2022, La Fabrik lance d'ailleurs une offre pour réaliser une étude sur la précarité de ses étudiant·es.

classes bourgeoises économiques (Chamboredon 1986 ; Roux 2022). Cela passe notamment par la mise à distance de ses origines sociales, comme c'est le cas d'Armand :

Lors d'un atelier où la consigne de l'intervenant est de « *raconter une histoire sur un de nos grands-parents* », Armand raconte au reste de notre groupe de travail : « *Je me sens pas très proche de ma famille, qui a des origines très bourgeoises* ». Je sais que les modalités d'une telle déclaration sont à mettre en perspective avec le parcours d'Armand. Lorsque je me fais tatouer chez elle deux ans plus tard, elle me parle de ses parents situées dans les classes supérieures économiques et culturelle, avec un père dont l'activité professionnelle rappelle fortement celui d'Antoinette (directeur d'une usine puis réorientation). Armand possède donc des intérêts sociaux spécifiques en déclarant se détacher de sa famille et de ses origines qui semblent lui faire honte. Par son style vestimentaire également, elle affirme un mode de vie déviant des codes esthétiques bourgeois féminin, ce qui lui permet de s'en distinguer : quelques mois après cette séquence d'octobre 2018, elle se coupe les cheveux très courts ; commence à porter régulièrement une casquette ou un bonnet ; ne se maquille pas, ne s'épile pas ; se sépare de son copain avec qui elle était depuis avant le début de l'école et se met en couple avec une personne trans en formation dans une filière technique de l'école. (Notes d'observation, octobre 2018 et décembre 2020)

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 est²⁸⁸ » (Bourdieu, 1982 : 61). Ces ressources induisent des capacités à rentabiliser les éléments subversifs et déviant. 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 visibilité de sa singularité. Celle-ci 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 & 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 programmatrice·eurs, car il n'est pas d'usage que ces dernière·es incarnent directement l'activité de leur institution. Elles·ils 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 programmatrice·eurs et artistes sont donc très différents.

²⁸⁸ Cette injonction à la singularité est traitée dans les chapitres 1 et 2.

Nous nous concentrerons sur ceux du groupe professionnel davantage concerné par les enjeux de présentation et 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 & Denouël, 2010 : 28). Lors de mon ethnographie à La Fabrik, j'ai pu observer la mobilisation des plateformes en ligne comme Vimeo, Instagram et Facebook pour le post de vidéos d'entraînement par des danseuse·eurs. Dans le but de donner à suivre son évolution technique et/ou artistique, certain-e-s 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.



Figure 9, Figure 10, Figure 11.
Captures d'écran (juin 2019) de vidéos, entraînement à l'extérieur, dans la « nature »



Figure 12, Figure 13, Figure 14.
Captures d'écran (juin 2019) de vidéos postées sur les réseaux, entraînement à l'intérieur, dans les studios de l'école

Les vidéos mettent plutôt en scène des gestuelles « réactives », basées sur la capacité à improviser avec l'espace donné en 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 spatio-temporel 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 artistique²⁸⁹, ainsi que la 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 dans 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*²⁹⁰ renforce et légitime l'identité de danseuse·eur 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 elles·ils 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

²⁸⁹ Dans laquelle on peut retrouver la notion de « travail » invoquée dans les discours des enquêté·e·s : « [La créativité artistique est] un travail bien plus qu'une manifestation de la spontanéité inspirée, car il opère sous contrainte » (Menger, 2012 : 20).

²⁹⁰ Une publication est permanente sur son profil Instagram, alors qu'une *story* n'est visible que 24h.

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 (Figures 12 et 13) ou de repartager les *posts* des institutions co-productrices dans lesquels 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 & Denouël, 2010 : 27).

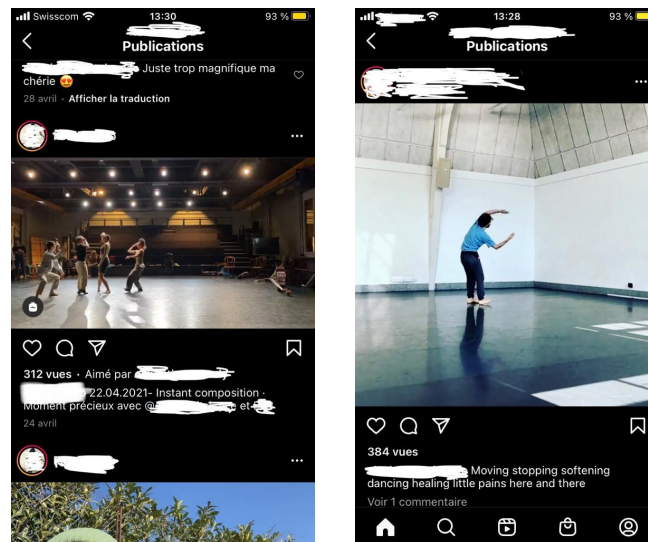


Figure 15, Figure 16. Captures d'écran de publications Instagram par Armand (gauche) et Pablo (droite)

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 – comme dans les cas d'Armand et Pablo dans les Figures 15 et 16. Puis, lorsque les artistes sont engagé·es dans les étapes d'insertion ou d'émergence, les *posts* sont reliés aux institutions dans lesquelles elles·ils 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 soit réalisées par des personnes en charge 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 multiplient²⁹¹, notamment ceux concernant la spécialisation en communication digitale. Ceci 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 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 discours politiques, une incorporation des socialisation 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 valeurs portées ensuite sur scène, c'est pourquoi il est essentiel de se pencher dessus.

b) Des « sensibilités politiques » situées

Les différentes études sur les mobilisations et les engagements politiques du milieu artistique en France ont montré qu'il est important de se pencher sur les socialisations à ces investissements militants (Sinigaglia 2012, 2007 ; Proust 2003). L'investissement de plusieurs artistes (et quelques programmatrice·eurs) dans certaines causes politiques ont 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'enquêté·es comme un processus de « politisation ». Cette adhésion est plutôt homogène dans l'entre-soi artistique et culturel²⁹², 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

²⁹¹ J'ai notamment observé cette augmentation récente grâce à une veille sur le site de l'association artos (<https://artos-net.ch>, consulté la dernière fois le 1.5.23) qui propose des offres de travail pour les métiers administratifs en Suisse romande.

²⁹² Bien entendu, il existe des variations de ces adhésions selon les dispositions sociales et les positions des personnes dans le champ mais elles sont relativement minimales concernant les artistes et les programmatrice·eurs.

(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 au lien avec 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 traités 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 (Ch. 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 (voir Figures 5, 6 et 7 en Annexes). 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 culturelles²⁹³ », alors qu'aucun autre secteur professionnel n'est cité. Ceci 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 de « politisation », c'est-à-dire une sensibilisation à des thématiques militantes et des actions individuelles ou collective 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 (le journalisme), il nous informe sur son propre rapport au féminisme :

²⁹³ « Parce que nous, actrices culturelles, sommes trop souvent peu considérées et reconnues ». Tiré du site de la grève : <https://www.grevefeministe.ch/manifeste-2/>, consulté la dernière fois le 31.3.23.

« 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 féminazis, mais elle tient quelque chose qui lui paraît normal... Mais tout le monde lui dit "Oh et encore un truc sur les LGBT, encore un truc de gauchiste !", mais je trouve beau de voir qu'il y a des choses qu'elle peut mettre en avant... » (Entretien Florent)

Florent présente une modalité d'engagement vocationnel dans le rapport au politique : nous avons vu (Ch. 4) 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 (*Idem*).

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) tel que nous l'avons vu à travers différentes situations dans les cas d'Armand²⁹⁴ et d'Antoinette²⁹⁵. La participation physique aux manifestations comme la Grève féministe, les vendredis de grèves pour le climat²⁹⁶ ou encore la marché 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.

Comme déjà mentionné, 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 programmatrice·eurs

²⁹⁴ Voir section 1.2 a).

²⁹⁵ Voir section 7.1 a).

²⁹⁶ Pour un contexte des vendredis de grève pour le climat, voir Haeringer Nicolas, Delage Pauline & Grisoni Anahita (2020). Un mouvement mondial de la jeunesse: les grèves du climat. *Mouvements*, (3), 156-163.

révèlent 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 programmatrice·eurs (en tant que directrice·eurs d'entreprise culturelle) quant à l'éventuelle mise en place de telles mesures révèlent 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 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, dans un contexte qui suit les dénonciations #metoo (dans le champ du cinéma tout d'abord puis dans d'autres milieux professionnels ensuite), 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. J'ai par exemple pu observer durant mon stage que Camille (ma cheffe de stage) adhère à cette lutte et soutient ces actions en tentant elle-même de s'associer à d'autres structures pour la mise en place de mesures concrètes. 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 néo-classique²⁹⁷, mais aussi contemporaines²⁹⁸.

²⁹⁷ Les cas reportés ces dernières années et sur lesquelles ont eu lieu des procédures juridiques concernent l'école Rudra-Béjart et la compagnie Béjart Ballet Lausanne, ainsi que l'école de ballet du Théâtre de Bâle.

²⁹⁸ Comme le directeur de la compagnie Alias ou encore le cas de Florent.

Comme mentionné au chapitre 5, je ne m'attarderai pas sur les cas mêmes de harcèlement ou de leur traitement (juridique, médiatique, etc.). Je m'intéresse plutôt au fait qu'une grande partie des enquêtés s'emparent individuellement et collectivement de ce sujet et de ce que l'engagement dans cette lutte révèle de leurs dispositions sociales et leurs positions professionnelles. Par exemple, Flora me raconte qu'elle a eu un « *coup de cœur* » pour Lara en tant qu'artiste et c'est ainsi qu'elle l'a engagée comme assistante dans une de ses pièces. Dans cette description élogieuse, elle mentionne également l'engagement militant de Lara dans la lutte contre le harcèlement. Flora me décrit ainsi une des pièces 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...* » (Flora). 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 pas fait d'autres études que celles de danse, alors que Lara est très diplômée (avec un Bachelor en architecture) et détient ainsi une aura scolaire importante qui fait son effet auprès 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 Fabrik) 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 mobilisent cette figure, mobilisant des références comme l'historien du 19^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 mobilisées 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 stigmaté associé à une figure déviante de la féminité traditionnelle et a pour but la (re)valorisation de cette figure déviante. Dans plusieurs milieux militants féministes, les valeurs associées à cette figure de la sorcière sont notamment en lien avec les pratiques de soin²⁹⁹. Concernant celle-ci, nous avons vu³⁰⁰ 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 Fabrik (Christe, 2023). L'imbrication entre ces éléments et ces espaces (« privés » et « professionnels ») confirment 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.

La mention et revendication de la guérison est aussi présente dans des mémoires de fin d'études – comme mentionné plus haut – qui mobilisent la figure des sorcières :

« L'art est un moyen de guérir des blessures physiques, psychiques, des mémoires ancestrales. Être une sorcière, c'est être capable de reconnaître que tout est en vie, qu'à l'intérieur de soi existe la capacité de se guérir, de guérir les autres et la terre » (Extrait du mémoire d'un·e élève, entre 2018 et 2022)

Ces quelques élèves qui mobilisent le terme de la sorcière présentent leur travail de sortie entre 2018 et 2022. Nous voyons à quel point le terme de « sorcière » est utilisé de façon régulière et quasi systémique pour désigner une figure féminine déviante et s'y identifier. En effet, ce ne sont pas que des mentions ou citations concernant la figure des sorcières qui sont mobilisées dans les travaux écrits, mais également la revendication de s'identifier comme telle. L'identification passe notamment par le lien au care et à la « guérison » en tant que talent octroyé par la pratique de l'art. Autrement dit, il est possible de revendiquer une identification à la figure de la sorcière car ces élèves s'identifient aussi à des pratiques de guérison (envers le public mais aussi elles-mêmes) à travers la danse. Un autre élément explique cette identification : celui de la revendication d'une féminité déviante, concernant par exemple l'orientation sexuelle et/ou affective (non-hétérosexuelle), ou encore l'identité de genre (non-binaire, trans et/ou queer). Ces catégories représentent ainsi le refus d'une société dominée dans

²⁹⁹ 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 l'économie (voir Figures 5, 6 et 7 en Annexes).

³⁰⁰ Voir section 1.2 a).

laquelle la valence différentielle des sexes a pour conséquence la valorisation constante des valeurs et des caractéristiques masculines (Héritier, 1996). Enfin, le lien entre la figure de la sorcière et l'écoféminisme est très étroit et parfois totalement revendiqué, comme dans le cas de l'écrivaine Starwalk. Cette relation définit l'existence d'un rapport particulier à la représentation de « la nature » et aux revendications politiques concernant le dérèglement climatique. La préoccupation et l'intérêt pour ce sujet montre une fois encore les socialisations militantes spécifiques que développe cette fraction de classe.

Il faut noter que ces usages du mot « sorcière » interviennent 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, Marylène et Lara m'ont toutes deux, à quelques semaines près en été 2020, recommandé des 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 de sorcière est également massivement repris par des slogans féministes dans les manifestations comme la Grève féministe du 14 juin en 2019 (ainsi que les années suivantes).

Je terminerai cette démonstration de cas concernant la figure de la sorcière en tant que préoccupation et revendication systématique située dans cette fraction de classe, par des éléments constituant l'intérieur du logement d'une artiste³⁰¹. Il s'agit d'une danseuse (Lucie*) basée en dehors de la Suisse, ayant des liens avec l'entre-soi des arts vivants contemporains lémaniques³⁰², mais n'en faisant pas directement partie. Chez Lucie, j'ai remarqué tout une étagère de bibliothèque contenant des ouvrages, des autrice·eurs et des thématiques extrêmement similaires à ceux présent dans le champ étudié pour cette thèse. Il est intéressant de citer les ouvrages qui se trouvent dans l'étagère de sa bibliothèque car ceci permet de situer les usages sociaux (Mauger et Poliak, 1998) qu'elle fait de la lecture en tant que pratique culturelle ultra-légitime et validée par l'ensemble du champ des arts vivants contemporains.

³⁰¹ J'effectuais alors un stage de danse contemporaine d'une semaine dans une ville en-dehors de la Suisse. Je cherchais un logement et son contact m'a été donné par une amie et collègue de mon compagnon.

³⁰² Elle travaille par exemple avec une chorégraphe consacrée de l'arc lémanique dont je parle plus bas, Fanny, et connaît bien certain·es de mes enquêt·es.

Tableau 18. Liste des ouvrages thématiques de la bibliothèque de Lucie

Autrice·eur	Titre	Féminisme	Sorcières	Soin	Sciences (hist., pol., philo.)	Autres
Roland Barthes	<i>Fragments d'un discours amoureux</i>					
Donna J. Haraway	<i>Simians, Cyborg, and Women</i>					
Silvia Federici	<i>Caliban et la sorcière</i> ³⁰³					
Laure Puig de la Bellacasa	<i>Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway. Science et épistémologies féministes »</i>					
Mona Chollet	<i>Sorcières</i>					
Mona Chollet	<i>Beauté fatale</i>					
Tobie Nathan	<i>Médecins et sorciers</i>					
Vinciane Despret et Isabelle Stengers	<i>Les faiseuses d'histoires</i>					
Georg Traki	<i>Rêve et folie & Autres poèmes</i>					
Jeanne Favret-Saada	<i>Les mots, la mort, les sorts</i>					
Hanna Arendt	<i>De la révolution</i>					
Angela Davis	(titre illisible)					
Carl Zimmer	<i>Et l'âme devient chair</i>					
John Berger	<i>Art et révolution</i>					
Jacques Rancière	<i>Le spectateur émancipé</i>					(spectacles)
Frédéric Lordon	<i>Capitalisme, désir et servitude</i>					
Jacques Rancière	<i>Le maître ignorant</i>					(pédagogie)
Jonathan Safran-Foer	<i>Faut-il manger les animaux ?</i>					(anti-spécisme)
Roland Huesca	<i>La danse des orifices</i>					
Stéphanie Crohin Kishigami	<i>Sento : l'art des bains japonais</i>					

Cette étagère contient une liste qui illustre très bien les valeurs, préoccupations et intérêts de la fraction de classe intermédiaire-supérieure à haut capital culturel et scolaire dont fait partie Lucie. Le tableau ci-dessus le montre : dans la bibliothèque de Lucie, 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), et/ou aux sciences. À l'exception de la thématique du dérèglement climatique qui n'est pas présente dans

³⁰³ Un cours intitulé « Sexe, race, classe » est donné aux élèves de troisième et dernière année de la formation en danse contemporaine de La Fabrik. Lors de celui-ci, des extraits de « Caliban et la sorcière » sont justement lus et commentés.

l'étagère de Lucie, 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 & 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 comprennent également d'autres sujets que les revendications féministes sur les enjeux liées aux inégalités et discriminations de genre. Nous allons à présent brièvement traiter de deux autres mouvements sociaux dans lesquels des enquêté·es adhèrent fortement et s'engagent : la lutte contre les discriminations raciales (extrêmement proche des luttes féministes, voire interdépendante selon les fractions du mouvement féministe), 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 impliquée·es dans un militantisme global : ces multiples enjeux amènent parfois à revendiquer une « convergence » de ces luttes.

Se mobiliser

Nous allons voir ici brièvement un petit nombre de mobilisations et d'intérêts pour des sujets politiques que les personnes de cet espace investissent et qui leur permettent d'affirmer leur positionnement dans le champ. Il est important de traiter de celles-ci car elles représentent une « convergence des luttes » qui est très valorisée et revendiquée dans le champ militant ces dernières années – faisant écho au concept d'intersectionnalité³⁰⁴ mobilisé dans le milieu académique et militant. Ces mobilisations sont aussi importantes à traiter car elles font partie des thématiques présentes dans les spectacles étudiés pour cette thèse et qui font l'objet du chapitre suivant (Ch. 8).

À l'intérieur de ces thématiques, celle des discriminations raciales est 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 féminise, 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

³⁰⁴ 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 (Crenshaw 1990 ; Kergoat [1978] 2012).

pourquoi une grande majorité des (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 d'Élise*, une ancienne élève de La Fabrik que je vois sur une grande affiche en ville en hiver 2020-2021. Un long texte se trouve au bas de sa photo (voir Figure 4 en Annexes), alors que de l'autre côté du panneau sont visibles d'autres photos de personnes noires (voir la figure ci-dessous), photos qui font visiblement partie du même projet :



Figure 17. © Carole Christophe, photo d'affiche dans les rues de Lausanne (décembre 2020)

L'inscription d'Élise dans ce projet de visibilité 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 qu'Élise est programmée par Rémy au Cyanure en 2022, pour une pièce qui parle justement de ces enjeux de discriminations raciales ainsi que de genre. Nous verrons au chapitre 8 que ces sujets sont des préoccupations que Rémy déclare être les principaux centres de préoccupations du Cyanure.

Un autre type de mobilisation dans lequel s'engagent des artistes et programmeur·euses durant cette période est celui de la lutte contre les fermetures des lieux culturels, ainsi que 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 montre ces affiches dans les rues de Bruxelles en janvier 2022 :

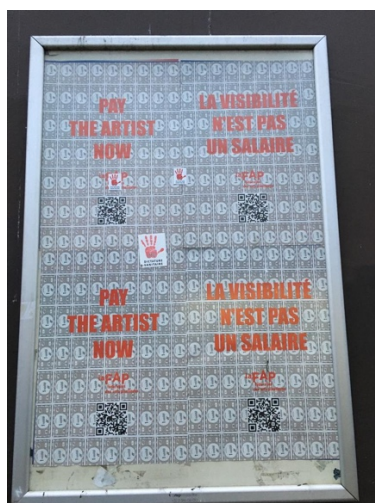


Figure 18. © Carole Christe, photo d'une affiche dans les rues de Bruxelles (décembre 2021). Texte : « Pay the artist now. La visibilité n'est pas un salaire »

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 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 enquêtés y participer, dont Antoinette par exemple.

NO CULTURE NO FUTURE

Figure 19. Capture d'écran du site internet³⁰⁵ du mouvement « No culture No future » en Suisse

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 donne lieu à quelques discussions sur le sujet. La vaccination devient un enjeu important et un positionnement politique en soi. Il divise : on évite donc parfois d'en parler entre collègue car l'une de nous ne se fait pas vacciner et doit donc effectuer régulièrement des tests antigéniques

³⁰⁵ Source : <https://www.noculturenofuture.ch>, consulté la dernière fois le 16.1.23.

pour obtenir un certificat sanitaire afin se rendre à des spectacles ou évènements culturels. Lors d'une rencontre professionnelle avec des programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs, une occasion de se visibiliser politiquement en exprimant son rejet du certificat (« le pass ») et du vaccin³⁰⁶. 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, 2020) 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 (voir section 8.2 a).

Dans ce chapitre qui questionne 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'évènements 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 entre individus. L'inscription dans des cultures corporelles et des engagements militants spécifiques font ressortir les sujets qui préoccupent les personnes de ce milieu social. Le fait de se pencher sur ces sujets permet de retracer la 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 créatrice·eurs et programmatrice·eurs est

³⁰⁶ Comme cela a été mentionné dans la partie 5.3 lors de l'analyse des témoignages de la Cie In Vivo concernant la période de la pandémie.

essentielle pour traiter du contenu de la programmation, car les spectacles sont intrinsèquement liés aux styles de vie de cet entre-soi.

C'est pourquoi nous allons maintenant examiner les sensibilités et intérêts omniprésents dans les spectacles créés et programmés.

Chapitre 8. Thématiques et esthétiques : l'impératif de l'innovation

*« J'aime bien voir des choses qui me surprennent, où t'as l'impression que c'est quelque chose que t'as jamais vu »
(Germaine, en parlant du collectif Trade)*

Le chapitre précédent a montré que les styles de vie des artistes et des programmeur·euses 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 la fois 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 Fabrik) 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 & 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 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 nous sommes penché·es jusqu'ici sur de nombreux éléments qui participent et déterminent le degré de consécration des artistes. 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·eux-ci. Nous verrons comment les programmeur·euses 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. C'est pourquoi ce chapitre se concentre sur deux éléments majeurs qui constituent un spectacle : sa thématique et son style. Comme c'est le cas dans le chapitre précédent (Ch. 7), ce ne sont pas les différences de vécus et de conditions matérielles de travail entre artistes et programmatrice·eurs qui structurent les éléments du texte qui suit. Dans ce chapitre-ci, les enjeux qui traversent les deux groupes professionnels sont traités parallèlement. Des précisions concernant les caractéristiques propres à l'un ou l'autre groupe sont apportées au cas par cas, ainsi que d'autres éléments comme le degré de légitimité des personnes concernées.

Premièrement, nous allons nous pencher sur la façon dont les savoir-être, les valeurs et styles de vie partagés dans cet espace fonctionnent en interdépendance avec ces thématiques de spectacle. Il faut préciser que les thèmes traités ici ne représentent pas l'entièreté des spectacles qui constituent la programmation contemporaine de l'arc lémanique et du corpus de théâtres et festivals étudiés, car une grande quantité d'autres sujets est présente sur cette même scène. Mais les thématiques prises en compte dans ce chapitre reflètent un système de pensées, de valeurs et de pratiques systématique et omniprésent jusque dans les styles de vie des personnes concernées, c'est-à-dire une idéologie artistique (Moulin, 1986) en tant qu'idéologie dominante (Bourdieu & Boltanski, 1976). Elles constituent un espace commun des références et des goûts dans cet entre-soi.

Il s'agit de plusieurs thématiques qui se retrouvent systématiquement dans la programmation des lieux et festivals étudiés. Concrètement, dans les 180 spectacles que j'ai vus en cinq saisons depuis 2018 (voir Tableau 9 en Annexes), voici les thématiques qui sont les plus présentes et qui représentent, ensemble, environ un tiers de ces spectacles (c'est-à-dire 65) :

- Genre : 30
- Écologie : 20
- Sciences : 10
- Racisme : 5

Il faut encore préciser que, sur les vingt spectacles traitant d'écologie, deux parlent du « vivant », et que dans les dix spectacles mobilisant des sciences, cinq parlent d'astronomie, quatre de sciences sociales et un de philosophie et histoire de l'art.

Le choix du traitement de ces thématiques est donc issu du constat de l'importance numérique et symbolique de la présence de ces quatre sujets dans les spectacles programmés sur l'arc lémanique et en Suisse romande (ainsi qu'en France et en Belgique) depuis la saison 2018-2019. Les entretiens avec les programmatrice·eurs et artistes ont confirmé l'importance de ces

sujets³⁰⁷ et témoignent d'un système de valeurs partagées par une grande majorité des individus de cette fraction de classe³⁰⁸. Ce système de valeurs est entretenu et partagé, il fait sens pour ces personnes. Le fait de les mobiliser permet l'inscription des artistes dans un large système de valeurs et de styles de vie homogène, ainsi que la confirmation de leur appartenance à l'entre-soi. Il existe un processus d'adaptation et d'ajustement constant par les individus concernant ces thématiques. Le pouvoir de valoriser une thématique en l'imposant comme avant-gardiste (Bourdieu & Chartier, 1989) dépend notamment du degré de légitimité des individus, par exemple de leur rôle plus ou moins important de prescriptrice·eurs de l'offre et de la demande de travail (Lizé et al., 2011) à travers les normes thématiques (Ch. 8.1 et 8.2) et esthétiques (Ch. 8.3).

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, Liliane est une prescriptrice importante des normes et conventions en vigueur dans le champ. Dans son entretien, elle explique être « à l'écoute » des propositions thématiques des artistes. En effet, il est dans l'intérêt des programmatrice·eurs de se positionner en tant qu'observatrice·eurs « neutres » des créations proposées et de s'ajuster aux sujets actuels. La revendication de l'absence de goûts préalables qui opéreraient une pré-sélection des spectacles choisis est une norme professionnelle courante. Elle reflète une forme de « neutralité axiologique » (Weber, 2005) : le fait de programmer des thématiques particulières doit son origine, selon les programmatrice·eurs, aux artistes.

Pour Liliane – et d'autres – il est important que « l'exigence et la qualité artistiques (aient) des vertus éducatives citoyennes, curatives » (Dutheil-Pessin & 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 » (*Idem*). Le côté « actuel » des sujets choisis par les artistes est fortement relevé par Dominique :

« C'est dans la porosité des artistes d'être dans l'air du temps (...). J'observe La Fabrik par exemple, bien sûr qu'il y a des questions (récurrentes) qui traversent, mais qui traversent en réalité une génération ! Et puis y a des récurrences mais y en a toujours eu ! » (Entretien Dominique)

« C'est clair que la singularité ou l'originalité d'un projet, pour moi, elle se situe pas vraiment au niveau de la thématique... (...) Je suis plutôt à être le plus à l'écoute possible des artistes, parce qu'ils sont eux-mêmes très en osmose avec l'époque... Les artistes, en ce moment, soit ils sont sur un regard qui nous déplace de l'époque où on vit, donc ils auront pas envie de parler d'isolement, des réseaux sociaux, des problèmes d'environnement, du

³⁰⁷ Ma question étant : « Quelles sont les thématiques qui te semblent prégnantes en ce moment dans les spectacles ? », voir la Grille des thématiques d'entretien avec les programmatrice·eurs, en Annexes.

³⁰⁸ Je n'ai malheureusement pas la place de traiter dans ce chapitre de la façon dont est mobilisé et approprié le langage épïcène et inclusif par ces institutions artistiques et culturelles, mais il faut savoir que de plus en plus de lieux et festivals enquêtés ont récemment adopté le féminin générique ou des points médians dans leurs textes. C'est une marque distinctive très importante.

pluridisciplinaire, du mélange des genres... Y a plutôt des artistes qui vont avoir envie de donner un contre-pied ! (...) à l'inverse, certains artistes vont avoir envie au contraire d'être au cœur d'une actualité, que ce soit la migration, les injustices sociales, tout le conflit environnemental, (...) l'influence des réseaux sociaux, etc. Moi au milieu, les deux approches m'intéressent ! » (Entretien Liliane)

Premièrement, « l'approche » dont parle Liliane et qui concerne le « *cœur de l'actualité* » se rapproche fortement du « *positionnement sociétal* » que Rémy attend de la part des artistes – comme vu plus haut. Ces propos concernant l'attente d'un placement social et professionnel de la part des artistes témoignent d'une injonction plus générale à s'orienter (aussi bien pour les artistes que les programmatrice·eurs, même si les deux vivent celle-ci différemment) vers des sujets qui reflètent les préoccupations de cette fraction de classe. En effet, la sensibilité des individus du champ à ces thématiques (analysées dans le sous-chapitre présent et le suivant) structure le processus de programmation. Si ce sont les programmatrice·eurs qui détiennent le pouvoir de sélection des créations et des sujets qu'elles contiennent, leur sélection impacte ensuite les sujets choisis par les artistes pour leurs (prochaines) créations.

Deuxièmement, le discours de Liliane nous donne à voir l'image d'artistes détenant une fonction sociale : elles·ils seraient des sortes d'éponges de leur temps, les représentant·es d'intérêts universels. Pourtant, ces artistes sont, comme elle, situés par leur position sociale. Mais le fait qu'elle les présente ainsi lui permet de renforcer sa propre « neutralité » quant à la sélection de ces « sujets universels » proposés sur scène, ces thématiques appartenant à un théâtre politique (Noiriel, 2009).

Un premier élément thématique qui apparaît comme prégnant est celui qui englobe les questions de féminisme et de racisme.

8.1 Omniprésence des « questions de genre »

a) « *Ce sont les artistes qui amènent ces questions* »

Nous avons vu au chapitre précédent l'importance du mouvement féministe et du mouvement anti-raciste (qui sont de plus en plus traités ensemble dans une volonté de « convergence des luttes », voir le manifeste de la Grève féministe en Annexes) dans les revendications sociales des enquêté·es. Nous avons traité de la façon dont ce (relatif) militantisme provient de socialisations spécifiques à ces questions sociales et comment il est incorporé au quotidien.

Deux éléments de discours apparaissaient alors : d'une part, plusieurs ont déclaré que oui, il existe en ce moment des thématiques récurrentes ; d'autre part, il est très courant pour les programmatrice·eurs de montrer que l'origine de cette présence régulière n'était pas liée à sa

propre volonté ou préférence de goûts, mais bien à l'obligation de programmer des sujets apparaissant dans les (propositions de) spectacles. On retrouve ici l'idée de neutralité axiologique proposée plus haut.

Comme le montrera le paragraphe ci-dessous, la revendication d'une telle neutralité concerne aussi Marylène qui affirme que, bien que les sujets sur le genre et/ou le féminisme soient présents dans sa programmation, ce n'est pas le résultat d'une volonté de sa part – ou de celle de sa co-programmatrice³⁰⁹. Bien qu'une certaine homogénéité soit de mise entre les lieux et festivals enquêtés, il faut encore noter qu'il existe des formes de spécialisation par institution. L'adhésion n'est évidemment pas totale et unanime, mais fortement présente et majoritaire : ceci participe à écarter un certain nombre d'artistes·créatrice·eurs lorsque leurs sujets de création sont « hors-cadre » ou au contraire déjà trop présents.

« On va jamais se dire "Il faudrait qu'on fasse un truc queer" »

Lors du troisième et dernier entretien que je réalise avec Marylène en été 2020, je lui montre un article de presse dans lequel figure l'interview de deux directeur·ice de festival d'arts vivants contemporains. Une question concerne les thématiques présentes dans les performances de l'édition actuelle du festival :

Journaliste : « De nombreuses performances parlent de la notion de genre ou de la décolonisation. Y a-t-il une place pour les artistes contemporains qui ne s'interrogent pas sur des sujets très dans l'air du temps ?

Directeur·ice : Oui, il y a tout à fait une place pour les artistes qui ne s'intéressent pas à ces sujets. Après, c'est vrai que ces dernières années, on a pu observer un lien assez fort entre des artistes sensibles à ces thématiques et des projets qui sont porteurs de formes originales. Il y a vraiment un lien entre les scènes queers, les artistes minorisés, et ces nouvelles esthétiques. Finalement, c'est moins une volonté de notre part de mettre ces thèmes en avant que le reflet de ce qu'il se passe actuellement dans les scènes émergentes.³¹⁰ » (Article de presse lémanique, décembre 2019)

On voit ici le motif récurrent de l'amointrissement des responsabilités du processus de sélection par la·le programmatrice·eur concernant les thèmes choisis (« *c'est moins une volonté de notre part (...) que le reflet de ce qu'il se passe actuellement* »). Un minimum d'adhésion est toutefois obligatoire de leur part pour assumer cette sélection. Il existe ainsi un ajustement certain qui témoigne d'un croisement important des intérêts avec les artistes et l'inscription de ces deux groupes professionnels dans un entre-soi.

³⁰⁹ En la personne de Danielle, qui est l'artiste associée au Lieu.

³¹⁰ Article interview prog Les Urbaines, <https://www.letemps.ch/culture/aux-urbaines-releve-artistique-lumiere>, consulté la dernière fois le 24.2.23.

Lorsque je demande à Marylène ce qu'elle pense du contenu de cet extrait, celle-ci endosse une posture similaire par rapport à la prégnance de ces thématiques :

« C'est vrai que tu vois beaucoup ça en ce moment dans les propositions, (...), ce que j'ai vu hier soir, c'était deux propositions qui traitaient de ça, dans la salle d'ailleurs y avait beaucoup de jeunes artistes qui étaient clairement aussi dans... ouais, qui venaient parce qu'ils étaient clairement en affinité avec ce type de préoccupations... Le genre, le queer, la décolonisation... Après, y a pas que ça... Nous, je trouve qu'on est vachement sensibles, mais on n'est pas en train de se dire : "Tiens, on va... on va faire une programmation sur cette thématique"... (...) On va jamais se dire : "Tiens, il faudrait qu'on fasse un truc queer"... Après y a eu des sujets comme ça (dans notre programmation) ! (Mais) c'est parce que ces chorégraphes ont un vocabulaire, une manière d'écrire, de composer, qu'ils sont choisis, et non pas parce qu'ils viennent avec ces thématiques-là ! » (Marylène, septembre 2020)

D'une part, Marylène fait ressortir la façon dont les cultures corporelles sont marquées par les socialisations militantes (« *des jeunes artistes (...) qui venaient parce qu'ils étaient clairement en affinité avec ce type de préoccupations* »). Marylène fait ainsi remarquer que dans la présentation de soi se jouent les affinités sociales et politiques et affirme ainsi un positionnement différent, marqué principalement par les effets de générations. D'autre part, Marylène affirme une dimension désintéressée par rapport aux thématiques programmées, leur sélection relevant du registre de « l'art pour l'art ». Pourtant, la sélection de ces thématiques est liée à une forme d'engagement.

Enfin, le fait d'énoncer ses critères de sélection des artistes en termes de « *vocabulaire, manières d'écrire (et) composer* » permet à Marylène de mobiliser un langage spécialisé et de confirmer ainsi son appartenance à l'entre-soi de la danse contemporaine – même sans la pratiquer elle-même. Ces critères de sélection paraissent ainsi davantage professionnels et légitimes que pourrait l'être le choix des thématiques de genre, un sujet « à la mode » qui en devient « mainstream » et perd ainsi son caractère distinctif. Rémy relève cette potentielle perte de distinction concernant ces thématiques, tout en se plaçant comme prescripteur de normes esthétiques avant-gardistes grâce à la programmation d'artistes considéré·es singulière·ers et subversive·fs dans ce domaine :

« C : Pas de thématiques de prédilection (dans ta programmation) ?

R : Non, non je peux avoir des gens dont j'aime pas le travail, qui viennent avec un projet sur le genre et la déconstruction du genre et je leur dis : "Pourquoi tu veux faire ça, je comprends pas"... (...) Après, je suis des familles d'artistes qui eux ont des dadas, donc ça voilà du coup ça se retrouve dans ma programmation... Typiquement les questions queer par exemple, j'ai fait beaucoup-beaucoup en Suisse Romande, j'ai fait des tonnes d'artistes qui... au départ ils étaient vus comme hyper transgressifs, maintenant ça suffit plus pour être une originalité ! (...)

Ces mouvements queer ou décolonisants font beaucoup de biens à l'art lui-même, pas seulement aux communautés représentées par les artistes, (...) on sort d'un monochrome d'un art bien-pensant et bourgeois qui se veut de gauche et pis qui à la fin n'a aucun sens ! On se

donne bonne conscience en ayant des activités qui contredisent l'économie... On n'échappe pas à ça complètement ! (...) On est les bourgeois, qu'on le veuille ou non, mais qu'est-ce qu'on peut défendre là au milieu, on peut quand même servir à bouger des lignes de force à l'intérieur de ce terrain-là, ça c'est important... » (Rémy)

Dans ce discours, Rémy axe son propos sur l'aspect militant des artistes qu'il programme, davantage que sur le contenu de leur travail. Il se défend de programmer automatiquement et en priorité les « *questions queer* » au Cyanure, un réel symbole culturel légitime. Mais par la suite, il explique avoir programmé un grand nombre de spectacles portant sur ces thématiques, se plaçant ainsi dans une posture de programmeur à la recherche d'un dépassement artistique et d'une différence continuellement renouvelée (Moulin, 1986). Ces éléments participent à la labélisation du caractère innovant du Cyanure, dont Rémy estime ainsi représenter l'identité. Celui-ci a pour mission, selon lui, de « *secouer le cocotier* », autrement dit d'« éveiller les consciences » des spectatrice·eurs (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017 : 216) ainsi que des professionnel·les du champ. Parallèlement à cette mission, il estime que l'intérêt des mouvements « queer et décolonisants » provient tout d'abord des artistes et que lui-même ne fait que les mettre en avant grâce au fait de les programmer.

Le genre comme marqueur avant-gardiste ?

Le degré de légitimité des artistes est aussi un enjeu central dans la programmation de ces thématiques fortement présentes dans la programmation actuelle. En effet, selon l'étape de parcours à laquelle l'artiste se trouve, le potentiel de distinction présent dans sa proposition de sujet est très variable. C'est là qu'intervient tout le potentiel de valorisation des programmeur·es en tant qu'intermédiaires *gatekeepers* qui contrôlent une grande partie des droits d'entrée. C'est ainsi que Rémy peut se placer en « découvreur de talent » (comme analysé au chapitre 3) et mettre en œuvre sa capacité à repérer les potentiels artistiques qui pourront franchir les étapes de la consécration et les diffuser comme tels. Sa présentation du Cyanure comme un endroit où les artistes particulièrement « *transgressifs* » y sont programmé·es témoigne de cette posture car la subversion des normes esthétiques (et sociales) constitue une grande partie de son caractère avant-gardiste. Ainsi, Rémy affirme cette (grande) part de l'identité du Cyanure, que ses pair·es reconnaissent d'ailleurs comme telle : Dominique désigne par exemple la programmation du Cyanure comme « *pointue* » et « *identifiée* ». De son côté, Germaine estime que le Cyanure « *participe à la définition des nouvelles esthétiques d'avant-garde en termes de performance, de théâtre etc.* ». L'usage de ces différents termes montrent comment le Cyanure est un prescripteur de normes, qui influent sur le choix des thématiques – d'une part – et des esthétiques – d'autre part – mobilisées dans le champ local et régional.

Bien entendu, les thématiques « de genre » sont présentes dans plusieurs autres lieux de représentation des spectacles, plaçant ceux-ci dans cette fraction thématique et artistique particulièrement contemporaine. Comme mentionné au chapitre précédent (section 7.3 b)), les intérêts pour ces valeurs et pratiques sont issus des socialisations militantes en lien avec une frange spécifique du mouvement féministe actuel – étant constitué lui-même en partie de travailleuse·eurs culturel·les. Les individus peuplant le champ des arts vivants contemporains circulent dans ces différents lieux, là où la programmation est passablement similaire. Ce regroupement de lieux (et festivals) correspond à ceux enquêtés pour ma thèse (voir Tableaux 6, 7, 8 et 9 en I.2 c)), étant donné qu'elle porte sur le pôle très contemporain des arts vivants. Steve mentionne d'ailleurs ce regroupement :

« Ça dépend, tu vas sur Artem ou au Cyanure, et toutes les questions de la transidentité sont quasiment omniprésentes dans tous les projets... Mais après tu vas dans un festival de cirque et tu trouves des (sujets) similaires (entre festivals de cirque) mais qui ont rien à voir avec (les questions de transidentité) ... Par "sous" (catégorie de lieux), t'as le même genre de trucs, mais dans les arts de la scène en Suisse romande, je trouve qu'il y a des trucs très très très variés. Tu te fais un mois de spectacles, à (noms de théâtres qui présentent une programmation davantage « classique »), tu peux pas dire que tu vois la même chose que si tu te fais Cyanure, Marin, Le Sens... » (Steve)

Ici, l'affirmation de la présence des thématiques de genre dans les théâtres contemporains est celle d'un constat de l'absence de ces questions *dans les autres théâtres*, à l'esthétique moins contemporaine. En revanche, la mention de la sous-catégorie regroupant les trois théâtres « Cyanure-Marin-Sens » opérée par Steve montre bien le regroupement esthétique et la similarité présente dans la programmation de ces trois endroits, qui sont ceux enquêtés dans cette thèse. Une hiérarchie est à l'œuvre entre les trois : la course à la différence et au renouvellement (Moulin, 1986) en tant qu'éléments garants de l'avant-garde (Bourdieu & Chartier, 1989) est au cœur de cette concurrence. Le positionnement de chacun est un placement stratégique essentiel. Par exemple, l'arrivée de César à la tête du Sens lui a permis d'y programmer des artistes important·es et devenu·es légitimes grâce à leur passage au Cyanure – comme Jean et Jacqueline. Le fait que ce genre d'artistes soient programmé·es au Sens et plus au Cyanure oblige Rémy à retrouver d'autres terrains innovants en termes d'esthétiques et de thématiques, d'où la programmation de sujets touchant aux questions de genre. Pour que Rémy puisse conserver sa place légitime, il se doit de maintenir Le Cyanure à une place centrale dans la prescription de normes innovantes. C'est pour cela qu'il résiste à la dimension plus « généraliste » du Sens : il tente ainsi de conserver son caractère innovant et spécialisé. Malgré son discours le défendant de programmer « automatiquement » des spectacles traitant de thématiques de genre, Rémy programme en 2023 un spectacle d'une élève (Josiane) de La

Fabrik, dont la description mentionne le « processus de transition » de Josiane et le fait que c'est « de cette personne en lutte contre un corps imposé par la biologie » que provient la création du spectacle. Finalement, la feuille de salle mentionne que « l'esthétique de Josiane est queer ». Il se trouve que Josiane est la personne dont le spectacle a fait rire Rémy lors de l'anecdote analysée au chapitre 7 (section 7.1 b)). Il faut aussi mentionner que Josiane est d'abord passée par le festival d'émergence de Marin avant d'être programmée au Cyanure. C'est ici un cas d'ascension supplémentaire pour un·e artiste qui présente une thématique particulièrement appréciée actuellement dans le champ (en l'occurrence, les thématiques de genre).

J'ai eu l'occasion d'observer un mécanisme un peu similaire pour Trade. Nous avons vu, tout au long de cette thèse, comment ce collectif construit sa légitimité dans le champ depuis quelques années et la façon dont il franchit les étapes de la consécration. Il est intéressant de se pencher à présent sur le contenu du travail de Trade car celui-ci est interdépendant de l'ascension du collectif.

b) Les thématiques du collectif Trade : faire converger les éléments légitimes

Pour rappel, les membres du collectif Trade se rencontrent lors de leur formation en danse contemporaine à La Fabrik entre 2018 et 2020. Un premier travail de groupe, présenté au printemps 2019, donnera lieu au « Spectacle A³¹¹ » qui est ensuite programmé dans deux festivals d'émergence (voir le tableau ci-dessous). Un « spectacle B » est ensuite présenté en fin de formation au printemps 2020. Il sera lui aussi matière à un retravail et donnera également un troisième spectacle (« B' »), présenté comme portant sur le Moyen Âge. Cette thématique est en réalité présente dans le travail artistique de Trade depuis la création du Spectacle A à La Fabrik. C'est pourquoi nous allons tracer les étapes de l'évolution du collectif en parallèle de leur revendication de l'utilisation de cette thématique. Nous allons surtout analyser la façon dont trois éléments (le rapport à « la science », les « questions de genre » et les socialisations militantes) découlent de cette thématique et légitiment le collectif sur le marché des spectacles.

³¹¹ Par souci d'anonymisation, les titres des spectacles sont remplacés par des lettres.

Tableau 19. Parcours et franchissement des étapes du collectif Trade

Date	Spectacles/résidences OU Prix	Dans le cadre de...	Lémanique	Subventions	Étape
<i>Automne 2020</i>	Spectacle A	Festival	Romand	NC	Insertion
<i>Septembre 2020</i>	Spectacle A	Festival	Oui (Marin)	NC	Insertion
<i>Septembre 2021</i>	Résidence et un showing pour Spectacle B	Espace de résidence	Suisse	Oui	Insertion
<i>Novembre 2021</i>	Résidence et un showing pour Spectacle B'	Programmation saison théâtre	Oui (La Cave)	Oui ?	Insertion
<i>Avril 2022</i>	Spectacle B	Programmation saison théâtre	Oui (La Cave)	Oui	Insertion
<i>Avril 2022</i>	Prix Artem	Prix	Oui	Non	Émergence
<i>Juin 2022</i>	Spectacle B'	Festival	Romand (Le Froussard)	Oui	Émergence
<i>Septembre 2022 – juin 2023</i>	Résidence et showings (pour un Spectacle C)	Espace de résidence	Oui	Non	Émergence
<i>Novembre 2022</i>	Spectacle B''	Vernissage Métronome	Oui	NC	Émergence
<i>Janvier 2023</i>	Présentation de projet de spectacle	Salons d'Artistes	Suisse	NC	Émergence

Le Moyen Âge : d'une « passion » à un sujet original

En décembre 2018, lorsque j'effectue des observations à La Fabrik pour mon mémoire, je discute du travail de groupe que Pierrot doit réaliser avec des camarades de sa volée. Celui-ci m'explique qu'il va travailler avec Armand, Thibault et Arya car ce sont les personnes avec qui il s'entend le mieux dans sa classe – on voit ainsi la fonction professionnelle des affinités électives dès la formation. Selon Pierrot, Armand a proposé au groupe d'aller voir dans un château de la région « une expo sur le Moyen Âge », car « c'est un peu sa passion » (Pierrot). En suivant Armand sur les réseaux sociaux, je constate en effet que plusieurs de ses stories comportent des photos d'icônes médiévales. Lorsque je vais me faire tatouer chez lui, je remarque aussi que sa décoration comporte de telles images. Petit-à-petit, l'entier du groupe semble séduit par ce sujet et le mobilise dans son travail commun. Mais au fil de l'ascension du collectif et de ses résidences, représentations et obtention de prix, j'observe que d'autres éléments viennent s'ajouter à cette thématique du Moyen Âge, dont le genre. Des indices de ces éléments étaient en réalité déjà présents dans les prémices de création du collectif. Par exemple, dans leur Spectacle B, présenté à la fin de leur formation, sont mobilisés des extraits

de l'ouvrage « Les Guérillères » de Monique Wittig, figure phare du féminisme français et occidental des années 70. La récurrence de l'espace des références bibliographiques est importante car elle montre bien que les intérêts intellectuels sont révélateurs de goûts et du placement dans le champ. En l'occurrence, ce choix de référence de la part du collectif lui permet de se placer de façon stratégique et d'atteindre l'étape de l'émergence.

De plus, cette même feuille de salle contient un poème écrit par le collectif et mentionne qu'elles·ils se définissent comme des « conteur·eusexs » d'histoires, une définition très proche des revendications autour des « nouveaux récits » très en vogue actuellement. Les membres du collectif, bien disposé·exs à adhérer aux thématiques valorisées par les prescriptrice·eurs de normes, finissent par se les approprier et même par se placer comme créatrice·eurxs singulier·èrexs innovant·exs en faisant légitimer leur thématique (le Moyen Âge) par une figure « scientifique ».

En effet, en avril 2022 (voir la ligne correspondante dans le tableau qui retrace les étapes du collectif), Trade est programmé à La Cave par Germaine. Il faut rappeler que celle-ci considère que le collectif (et son Spectacle B, qu'elle a visionné en vidéo pendant le confinement) est un « *coup de cœur* ». Le contexte de l'arrivée récente de Germaine à la tête de La Cave est aussi important à rappeler, car sa programmation reflète sa tentative de placement dans le champ et sa quête de légitimité en mettant en place une nouvelle identité de La Cave comme un lieu « d'échange entre chercheur·euses et artistes ». Le jeu de l'import-export entre milieux scientifique et artistique est ici très prégnant.

Lors de cette programmation à La Cave en avril 2022, le collectif joue deux représentations de leur Spectacle B et la première est suivie de la conférence d'un historien, Geoffrey*, sur le sujet, puis d'une discussion entre le collectif et lui. Germaine présente Geoffrey comme « *à la fois professeur d'histoire et des théories des arts entre (noms de deux villes où il travaille), performeur également et médiéviste et co-auteur avec (un autre historien) d'un ouvrage sur le Moyen Âge* ». La discussion entre Geoffrey et le collectif Trade est particulièrement intéressante concernant la façon dont le collectif est incité à adhérer et intégrer, dans son travail artistique, un travail « de recherche » – c'est-à-dire rattaché à une certaine représentation de « la science » :

Thibault : *La première chose qui nous a rassemblé·exs et qui nous a donné du matériel corporel, c'était parti d'une blague en imitant les images qui faisaient : "Messiiire" (avec une voix bizarre), ça nous a donné une corporalité. On est allé·exs regarder beaucoup de tableaux, d'images (...) On a essayé de créer notre vocabulaire sans se rattacher à des sujets, reprendre ces corporalités. (Thibault mentionne les costumes créés pour le spectacle, Geoffrey rebondit en expliquant qu'il y a eu une révolution des costumes dès le 14^e siècle où les costumes*

deviennent genrés alors que le 13^e siècle se caractérisait par un style gothique avec un coupe droite pour tout le monde).

Armand : *Quand on a créé les danses, la corporalité et tout l'univers, on a vu un film (...) qui parle de la période médiévale. On a été inspiré par ça, raconté avec beaucoup de poésie, métaphores et danse, on s'est inspiré de ça : raconter des histoires de manière abstraite. On voyait des images, on voyait des films puis on se mettait dans des positions, on partait en impro (...) on répétait et on affinait : on créait des danses-histoires abstraites, ou des danses-poésies.*

Le discours des membres du collectif laisse apparaître une première temporalité (un **Avant**, voir le tableau ci-dessous), caractérisée par le début de leur travail sur ce sujet du Moyen Âge. Cet intérêt provient d'interactions humoristiques, propres à l'entre-soi et à ce groupe (une « blague » à partir d'imitations). La suite de leur récit montre comment se crée une deuxième période (un **Après**), lors de laquelle leurs références et actions se transforment au contact de Geoffrey :

Thibault : *pour les costumes, (...) on voulait avoir la même chose pour nous quatre et on savait pas qu'à l'époque (les costumes n'étaient pas genrés non plus) ... (rires) on t'avait pas encore rencontré (dit-il à Geoffrey), on était encore novices dans le Moyen-âge, c'était assez instinctif.*

Armand : *Quand on a créé cette pièce, (...) on était en mode "Bon, on a aussi envie de lire des trucs" et on est tombé-exs sur le travail de (nom de l'historien). On pensait pas qu'on pourrait te rencontrer et parler avec ! Quand on a vu tout ce truc sur les transidentités médiévales, ça a commencé à se poser : "Ah, c'est super qu'il y ait ça", ça a aussi ouvert plein de choses, notamment sur les représentations des identités de genre qui étaient sous-jacentes dans ce travail mais qu'on était pas forcément hyper assumés de dire "C'est là qu'on a envie d'être". Découvrir ton travail, c'était sentir qu'il y a d'autres personnes qui portent ça et qu'il faut y aller.*

(...) À l'époque, on commençait à s'intéresser à cette période, on n'y connaissait pas grand-chose, on y allait à tâtons et au feeling, ce qu'on a pris c'était ce qu'on a vu des images donc c'était surtout assez esthétique. Et en passant du temps avec toi (Geoffrey), tu nous as aussi raconté des histoires, on parle maintenant de récits, de personnages qui ont existé... c'est plus juste des images (...), mais c'est concret. Ça donne un autre travail de passer par l'Histoire plutôt que par l'image. » (Notes d'observation, avril 2022)

Cette discussion entre les membres du collectif et l'historien présent est très éclairante pour retracer le parcours de Trade et comprendre certains éléments essentiels qui expliquent en partie leur ascension. Dans la discussion ressort un fort effet de légitimation opéré par Geoffrey, qui représente la figure d'un « expert historique » (donc scientifique) venant transformer un travail artistique profane en une démarche validée par la science. En réalité, les activités scientifiques de Geoffrey consistent majoritairement en des enseignements dans des écoles supérieures d'art ainsi que la rédaction d'ouvrages sur la perception actuelle du Moyen Âge. C'est donc surtout une méconnaissance du milieu académique et scientifique de la part des artistes et intermédiaires impliqués dans ce processus qui ressort ici. Nous voyons dans le tableau synthétique suivant comment s'exprime dans cette discussion la différence entre deux temporalités (**Avant** et **Après**) séparée par la validation de « la science », en

l'occurrence « l'Histoire » représentée par la figure de Geoffrey en tant qu'historien (et donc expert scientifique).

Tableau 20. Évolution de la légitimité du spectacle de Trade

	Avant	Après
Inspirations	« à tâtons ³¹² », « au feeling »	Confirmées et légitimées par Geoffrey
Exemple	Costumes non-genrés « instinctifs »	Confirmés et légitimés par Geoffrey
Rendu du travail	« abstrait », « esthétique »	« concret »
Sources	Images picturales, film → « Passer par l'image »	Lectures (dont ouvrage de Geoffrey) → « Passer par l'histoire »
Travailler sur le genre	Envie pas assumée	Projet légitimé par travaux scientifiques

On constate notamment une revendication de la pratique de la lecture (« *On était en mode “Bon, on a aussi envie de lire des trucs”* ») de la part du collectif – à travers l'intermédiaire d'Armand. L'usage de la lecture (Mauger & Poliak, 1998) comme pratique ultra-légitime et reconnue par cette fraction de classe permet, pour le collectif, de se rattacher à du matériel de création scientifique et garant de source – et donc validée. Étant donné la position de Geoffrey dans le milieu académique (ce sont davantage ses diplômes et son activité artistique qui prévalent), le processus de légitimation est faible mais détient un pouvoir local et situé dans ce champ artistique autonome auquel Geoffrey est ajusté. La validation ne passe pas par la science, mais par ce qu'elle représente et ce que ces personnes en font comme outil.

Cette validation est un procédé encouragé par l'institution artistique : en l'occurrence, La Cave (elle-même représentée par la figure de Germaine) est revendiquée comme un lieu de rencontres et collaborations entre chercheurs et artistes. Le jeu d'import-export entre ces deux espaces est donc très fort lors de cette discussion et du contexte de cette soirée.

Accumulation et convergence des éléments légitimes

La présence de « la science » permet la légitimation du travail artistique et son contenu, et trace ainsi la frontière de l'Avant et l'Après dans l'évolution de la création du spectacle B. Mais deux autres éléments participent à la légitimation de Trade sur le marché artistique : premièrement, le fait que les « questions de genre » soient une des thématiques principales de ce spectacle de Trade ; deuxièmement, la revendication d'un caractère « politisé », inscrit dans la création de la pièce. Concernant l'élément des questions de genre, il faut noter que celui-ci est tout d'abord écarté comme potentiel sujet principal à adopter par le collectif pour leur création. Armand

³¹² Tous les termes reportés dans ce tableau sont issus des propos d'Armand et proviennent de la discussion précédente, observée en avril 2022.

explique que ces questions étaient « *sous-jacentes* » à leur travail de création, mais que ce n'était pas « assumé » de leur part de les revendiquer – sûrement à cause de la présence systématique de ce thème dans une grande partie des spectacles actuels. Cela montre une fois de plus l'ajustement des membres du collectif aux (bonnes) stratégies de placement à adopter dans ce champ, car nous avons vu que les programmatrice·eurs rejettent la thématique du genre comme un critère de sélection pour la construction de la programmation. Pour le collectif, « *découvrir le travail* » de Geoffrey signifie deux choses : d'une part, découvrir l'existence de recherches historiques (et donc scientifiques) qui permettent de relier les « représentations d'identités de genre » au sujet du Moyen Âge (leur thématique principale et officielle). D'autre part, la découverte de ce matériau signifie la possibilité de revendiquer sa mobilisation. La convergence des trois éléments que sont le rapport à la science, la thématique du genre et la dimension politisée (de la réappropriation du Moyen Âge) permet au collectif de s'affirmer comme une compagnie distinctive. Sans oublier, bien sûr, le pouvoir des programmatrice·eurs à légitimer, valider et se réappropriier ces éléments afin de les labéliser.

En juin 2022, le Spectacle B' (une forme plus longue et retravaillée du Spectacle B) est en représentation au Froussard, un festival romand. La programmatrice du festival est interrogée dans la presse régionale et mentionne le travail de Trade en ces termes :

« Le collectif Trade par exemple va se faufiler dans les failles queers de cette période (du Moyen Âge) avec la complicité de l'historien Geoffrey (nom de famille) : il va révéler des pas de côté qui, à cette époque, ont permis à d'autres récits, d'autres identités d'émerger » (Interview programmatrice du Froussard, presse lémanique, juin 2022)

Deux éléments émergent du discours de la programmatrice : la thématique du genre (« les failles queer ») ainsi que le motif récurrent des « nouveaux récits ». Ceci confirme que la convergence de ces éléments est bel et bien une opportunité de légitimation pour le collectif : celle-ci est soulignée grâce au pouvoir de valorisation de la programmatrice. Armand est interrogé par le même journal et centre ses propos sur l'élément de la thématique du genre :

« “Le Moyen Âge est souvent invoqué par la droite nationaliste comme socle de notre civilisation, observe Armand, l'un des quatre danseurs. Or, quand on l'étudie de près, on comprend que cette période savait aussi jouer des identités”, “D'ailleurs, la réappropriation queer et transféministe de Jeanne d'Arc date déjà des années 1970”, abonde en ce sens Geoffrey, qui ouvre le spectacle avec une conférence en mouvement » (Article de presse lémanique, juin 2022)

Geoffrey intègre en effet le spectacle à travers une « conférence en mouvement » qu'il donne en introduction à celui-ci. La presse mentionne alors que le spectacle est « étayé » par Geoffrey, que Germaine présentait d'ailleurs comme un « performeur », désignation qui complète ainsi

le processus d'import-export arts-sciences. Quelques mois plus tard, un journal lémanique consacré à la danse contemporaine paraît. Dans celui-ci se trouve un dossier intitulé « La tentation historique » et comportant un interview de Geoffrey ainsi qu'un interview des membres du collectif sur le spectacle B'. Geoffrey définit ainsi son rapport au collectif dans son interview : « je suis passé de regard extérieur, conseiller historique, (...) à construire la pièce avec elleux », « cela a été un échange constant avec le collectif Trade ». Il évoque aussi « l'histoire longue des transidentités », et fait finalement un lien avec l'aspect militant en mentionnant que le Moyen Âge « montre des modes de vie possibles » qui se posent en « alternative au monde capitaliste » (article du journal du Lieu). Quant à l'interview avec le collectif, il est réalisé par la programmatrice du Froussard, qui désigne ces membres comme « un collectif de chorégraphes qui croit au pouvoir de la danse pour produire de nouveaux champs de savoirs intersectionnels et de croyances émotionnelles ». L'élément des « nouveaux récits » est donc toujours bien présent, repris par Armand qui l'agrémente de la thématique du genre et du militantisme : « c'est un moyen de chercher des brèches aussi, de permettre à d'autres identités que celles de mec-cis blancs d'exister et de trouver une place ». Une fois de plus, les éléments légitimes (« nouveaux récits », thématique du genre et militantisme) convergent et témoignent de l'ascension dans les étapes du collectif vers la consécration. L'élément du militantisme est présent dans une autre partie du discours d'Armand lors de la soirée avec Geoffrey, quand Armand revendique le fait que leur travail artistique contient aussi un « côté politique » :

Pour le côté plus politique : je dis toujours que j'ai grandi dans une famille catholique et traditionnelle, et on a beaucoup de références chrétiennes, c'est très présent. Un moment j'ai dit : "Ok, ça c'est associé à ma famille, à la droite, à plein de trucs" (...), mais je peux pas m'empêcher de rentrer dans une église, regarder les peintures et trouver ça super beau. Y a une volonté de me dire "on va pas laisser ça à la droite" » (Armand, notes d'observation, avril 2022)

Le fait de retracer la chronologie et les modalités de l'évolution de ces éléments légitimes a permis de compléter l'étude de l'ascension du collectif Trade. En effet, le contenu du travail artistique joue un immense rôle dans les processus de légitimation et de reconnaissance par les pair·es pour les artistes et les professionnel·les qui les programment. De plus, les éléments thématiques du genre et de la dimension militante font grandement écho aux styles de vie étudiés dans le chapitre précédent (7). Ils sont aussi en lien avec les socialisations professionnelles artistiques, analysées aux chapitres 1 (sous-chapitre 1.2) et 2. Ce sont des manières de vivre incorporées et présentes dans le quotidien des individus, interdépendantes de leur travail artistique. Elles témoignent de la forte recherche d'innovation et de distinction.

Ce sont les programmatrice·eurs – et plus généralement les intermédiaires *gatekeepers* – qui détiennent le pouvoir de valorisation de ces thématiques, notamment celui de les considérer comme subversives – et donc avant-gardistes. En plus des thématiques de genre, la dimension de la lutte contre le racisme est un autre élément relevant (en partie) du militantisme et qui apparaît régulièrement dans la programmation de l'arc lémanique ces dernières saisons.

c) *La lutte anti-raciste : pour plus de diversité ?*

« J'ai été très vigilant à la parité et je ne m'en cache pas, je pense que si l'on veut que la diversité culturelle puisse enfin résider au cœur de la maison, il faut être proactif. C'est une des raisons de la présence de Joëlle Sambi par exemple, donc le parcours singulier m'intéresse bien évidemment, mais son afro-descendance aussi. Cela a été discuté en pleine conscience : si elle se considérait comme un alibi à mon projet, je préférerais qu'elle refuse. Mais au contraire, elle voit cela comme la manière de procéder. Si l'on veut du changement sur les plateaux comme dans les équipes, il faut les imposer et les mettre au cœur du projet ». (Pierre Thys, nouveau directeur du Théâtre national de Bruxelles, entretien dans Nouvelles de Danse, automne 2021)

Cet extrait d'interview avec le nouveau directeur du Théâtre national de Bruxelles reflète les enjeux actuels autour des questions de représentations sociales en termes de couleurs de peau et d'origine ethnique. En effet, la blanchité « en tant que norme hégémonique » (Debonneville, 2021 : 10) est un principe d'organisation sociale qui « participe à la fabrication et à la normalisation des corps sur scène » (*Idem*). Ainsi, dans le champ des arts vivants contemporains, les personnes qui ne possèdent pas cet attrait de normalité voient leur couleur de peau s'inscrire « dans un script de la différence qui opère à travers le recrutement, la création ou encore les techniques » (*Idem*, souligné par moi). Le fait que cette organisation sociale soit toujours effective peut être vue comme une des « limites actuelles de la subversion dans un champ artistique qui s'est construit historiquement autour de l'idée même de transgression » (Debonneville, 2021 : 15). En étudiant la programmation lémanique et contemporaine actuelle, on pourrait opposer à cette analyse qu'il existe pourtant de nombreuses créations impliquant des personnes non-blanches, et que la norme est donc subvertie. En réalité, les spectacles en question sont précisément consacrés à ce sujet (comme nous le verrons plus loin avec celui d'Hélène, une comédienne et metteuse en scène évoquée au chapitre 7, section 7.1 a)). Il est donc différent de créer un spectacle dans le but de thématiser la problématique de la blanchité comme norme raciale, que de monter un spectacle dans lequel apparaissent des corps non-blancs de façon « normale ».

Mettre les personnes non-blanches au centre de la scène

Depuis la saison 2019-2020 sont programmés des spectacles concernés plutôt par la première option et relevant ainsi d'une forme de militantisme. Nous avons vu au chapitre précédent (7) sur les styles de vie qu'une partie des enquêté·es pratiquent un engagement militant transformé en stratégie d'esthétisation des problématiques sociales. Le cas d'Élise (présenté à la section 7.3 b)) est éclairant : il s'agit d'une personne noire et trans, qui est engagée dans des projets de lutte contre le racisme en posant pour des affiches et photos exposées dans des espaces publics extérieurs et intérieurs. Élise correspond ainsi à plusieurs caractéristiques sociales minoritaires mises en avant par les milieux militants et présente donc un fort degré de légitimité à être programmée : à la fois par le contenu de son solo et à la fois à travers ces caractéristiques. Camille relève l'importance de ce dernier élément lorsque nous discutons des thématiques principalement présentes dans les dernières saisons :

« Les thématiques queer aussi, y en a de plus en plus. Sans être directement le propos du spectacle, y a une génération d'artistes qui sont concernées par la neutralité de genre et donc qui viennent avec ça sur scène. Des artistes comme Élise qui viennent avec ça, sans que le spectacle parle de ça ». (Camille, notes d'observation, février 2023)

Pendant la saison 2021-2022 (trois ans après sa sortie d'école), Élise est en effet programmée au Cyanure pour un solo qu'elle a créé et dont le sujet vise à « refléter l'ignominie d'un racisme ordinaire observé et vécu par l'artiste en Occident » (extrait de la feuille de salle). Grâce à son poste de directeur du Cyanure (un lieu communément identifié comme « très contemporain »), Rémy, nous l'avons compris, se place en prescripteur de normes esthétiques et thématiques innovantes, renouvelées et différentes dans une visée distinctive. Une fois de plus, l'enjeu d'import-export entre les milieux scientifique et artistique est important car ce sont également des thématiques (autant celles autour du « genre » que de la « race ») qui sont actuellement passablement étudiées dans le monde académique – à l'échelle internationale.

Lors des dernières saisons, plusieurs descriptions de spectacles et performances programmées au Cyanure concernent ces thématiques, de façon individuelle ou imbriquées (révélant ainsi une mise en commun des luttes sociales) :

« (Nom des artistes) nous présentent une collaboration transcendante autour de la cosmologie, de la conscience collective panafricaine (...). Ce sont des traditions spirituelles et transgénérationnelles de solidarités féminines » (Extrait de feuille de salle, Cyanure, été 2020)

« (Nom du collectif) est un collectif regroupant cinq femmes africaines (...). Il est aussi une énergie de vie grâce au rassemblement et à la célébration des cultures musicales et de la diaspora africaine dans la scène musicale urbaine et électronique » (Extrait de feuille de salle, Cyanure, été 2020)

Le Cyanure n'est de loin pas le seul lieu à programmer ces thématiques. Nous avons déjà évoqué à quel point les esthétiques du Cyanure, du Théâtre Marin et celui du Sens (et plus récemment celle de La Cave) sont proches, voire parfois même en concurrence. C'est également le cas ici avec la présence de ces thématiques dans les quatre programmations, reflétées par les descriptifs de plusieurs spectacles :

En février 2023, je reçois une newsletter de La Cave qui indique le spectacle de la semaine en ces termes : « Résistances au racisme, d'hier à aujourd'hui ! »

A Marin, je me rends à un spectacle, un solo d'une performeuse noire qui n'est pas de la région. A la fin, celle-ci salue puis va chercher en coulisses des roses jaunes et monte dans les gradins les distribuer aux personnes noires qui se trouvent dans le public. Je remarque d'ailleurs qu'il y a en a un nombre plus élevé que d'habitude pour un spectacle à Marin. Il faut dire que le descriptif de la performance portait justement sur les questions de racisme et de représentation des personnes non blanches. (Notes d'observation, mai 2021)

« Mais alors "Quelle peut être ma place sur une scène ?" interroge l'actrice noire Hélène XX dans une performance qui rapproche des biographies de femmes noires et les stéréotypes de genre et de race » (Feuille de salle du Sens, automne 2021)

Hélène est une metteuse en scène et comédienne originaire d'Afrique du Sud, la quarantaine, mariée à un ancien programmateur suisse avec qui elle a deux enfants et vit dans une ville non-romande. Nous avons mentionné au chapitre 7 les professions de ses parents : une mère enseignante et un père (décédé pendant son enfance) policier. Hélène découvre le théâtre à l'école, elle se forme en Afrique du Sud et aux Pays-Bas, puis bénéficie d'un programme de ProHelvetia pour venir créer en Suisse, où elle s'installe vers l'âge de 30 ans. Je découvre son spectacle dans le lieu que dirige Liliane – alors qu'il est également co-produit par César au Sens. Elle me raconte en entretien que c'est grâce à la présentation d'un autre projet lors d'un Salon d'artistes qu'elle a pu entrer en contact (après du temps et de la difficulté cependant) avec ces programmatrice·eur lémaniques. Cet ancien projet, ainsi que le spectacle auquel j'ai assisté, ont pour sujet principal le racisme envers les personnes noires (plus particulièrement la place des femmes noires sur scène pour le deuxième projet). Le rapport à la politique et au militantisme d'Hélène est surtout marqué, dans son entretien, par des discours sur ces enjeux de racialisation sur scène et dans l'espace public :

« (En Afrique du Sud) le théâtre c'était un truc de blancs, ce qui était noir était forcément juste traditionnel (...). En Hollande, j'ai vite compris qu'il y avait très peu de personnes noires » (Hélène)

Elle m'explique brièvement le contenu de son précédent spectacle, « *le premier à propos du racisme* », programmé notamment au Sens, qui selon elle a « *intéressé les gens* » :

« *Quand j'ai commencé à faire ce truc d'expliquer (le spectacle), les gens étaient genre : "Ah !". J'ai fait ce spectacle avec le visage peint en blanc et des blagues de noirs, utilisé des clichés (...). C'était mon premier spectacle à propos du racisme, (...) j'ai réussi à intéresser les gens. (...) Mon prochain projet sera à propos du changement climatique, parce que, qui parle du changement climatique ? J'étais là (au personnel du Sens) : "Mais vous réalisez à quel point c'est blanc de parler de ça !" ... c'est bien d'avoir une conversation (avec le personnel du Sens) comme ça là-dessus. » (Hélène)*

Tout comme la pièce de Élise au Cyanure, le spectacle d'Hélène est, à peu de choses près, également un solo (un musicien l'accompagne sur scène). Ce sont des conditions de création habituelles pour des artistes émergentes comme Élise et Hélène, les soli étant garants d'un coût peu élevé pour une création (voir 8.3 sur les soli comme forme courante).

Pour Hélène, le fait d'« *expliquer le spectacle* » au public lui permet de verbaliser explicitement le message social et politique constitutif de la création : lutter contre le racisme subi par les personnes non-blanches et dénoncer la blancheur comme norme hégémonique. C'est une stratégie qui montre encore une fois le mécanisme de programmation et de création à l'œuvre depuis quelques années : ce sont surtout les spectacles impliquant des personnes non-blanches avec pour sujet le racisme qui sont programmés et créés, davantage que des spectacles dans lesquels les corps non-blancs sont présents et normalisés. En effet, ce sont souvent « les justifications d'ordre corporel, technique, et esthétique (qui) participent (...) à figer une certaine idée de l'«harmonie» des corps sur scène » (Debonneville, 2021 : 15) et empêchent la normalisation de la présence de personnes non-blanches dans les spectacles. En général, c'est donc un double processus qui opère : il existe peu de représentations normalisées de personnes non-blanches dans les spectacles, et les quelques seuls spectacles qui impliquent ces personnes sont consacrés à la thématique du racisme.

Le projet d'Hélène sur un prochain spectacle qui aurait pour sujet la dénonciation du traitement du réchauffement climatique prioritairement par des personnes blanches (et sûrement de classe moyenne-supérieure) confirme deux points : d'une part, le caractère systématique de ce sujet (qui sera traité un peu plus bas) dans la programmation contemporaine actuelle ; d'autre part, le positionnement d'Hélène dans le champ. Hélène est considérée comme légitime de traiter la thématique du racisme. Il existe ici un retournement de la stigmatisation sociale due à ses origines et sa couleur de peau : Hélène possède des dispositions à faire de cette stigmatisation un capital. Sa proposition d'étendre la thématique du racisme à la façon dont est traitée le sujet du changement climatique témoigne d'une imbrication des luttes sociales. Cette imbrication fait écho à une revendication des luttes sociales actuelles : la « convergence des luttes ». Elle possède donc des probabilités d'être bien perçue par les intermédiaires *gatekeepers* : leurs

catégories de perception et jugements de goût les rendent intéressé·es (voire impliquée·es, dans une certaine mesure) à ces luttes (Grève féministe, grève pour le climat, luttes anti-racistes : voir chapitre 7). Cette imbrication rencontre donc l'adhésion des intermédiaires qui ont le pouvoir de programmer ces sujets.

Les thématiques raciales comme mode de recrutement ?

Mais la prégnance des thématiques de genre et de race ne s'arrête pas au contenu des spectacles. Elle affecte aussi les modes de recrutement dans la fabrique de la programmation. Les caractéristiques socio-démographiques des artistes peuvent être prises en compte lors du processus de sélection par les programmeur·ices, sur le principe du respect d'une certaine parité selon des quotas en place pour favoriser les personnes issues de minorités sociales. Ce sont principalement les caractéristiques concernant l'identité de genre (femme/homme/personne non-binaire), la reconnaissance ou non dans le genre assigné à la naissance (trans/cis), la couleur de peau (non-blanc·hes/blanc·hes) ou encore l'orientation sexuelle et affective (non-hétéro/hétéro) des personnes qui sont considérées. On peut le voir avec la façon dont Armand désigne, dans l'interview du collectif par la programmeur·ice du Froussard, les « mecs-cis blancs ». Les enquêté·es concerné·es par ces désignations appartiennent souvent à une génération plus ancienne (à partir de la cinquantaine) et sont moins socialisé·es à l'esthétisation de ces problématiques sociales-là. Malgré l'adhésion et le placement stratégique de certain·es grâce au traitement de ces thématiques dans leurs créations, ces caractéristiques participent aux critères de (non-)sélection afin de privilégier les personnes minorisées et marginalisées selon ces mêmes critères. C'est le cas de Florent, qui vit un déclassement supplémentaire lorsque César mentionne ces critères pour justifier sa non-sélection dans la programmation du Sens :

« (César) est intéressé, je pense qu'il voit des qualités, mais il m'a aussi dit "T'es un homme blanc...", (sous-entendu) quelque part tu entres pas dans les catégories qui sont à encourager, aussi "vieux" ... Il faudrait être jeune, une femme plutôt, et c'est encore mieux si t'es de couleur ! Il me dit ça, et moi je comprends tout à fait parce que c'est normal, je crois aux quotas. (...) Donc il me dit "c'est trop grand, trop lourd, trop cher et trop bizarre" ! (...) En plus étant homme, etc. » (Florent)

Pour garder la face (Goffman & Kihm, 1974), Florent doit exprimer son adhésion à la sélection de César, sélection qui s'appuie sur des quotas faisant écho aux revendications des thématiques présentes dans les spectacles. Florent lui-même mobilise ces sujets dans ses projets les années suivant la création dont parle l'extrait. Ce sont alors surtout les questions de genre (concernant par exemple « la place des femmes dans l'espace public ») et de changement climatique (il

débute en 2021 un projet sur un groupe de militant·es pour la protection de la planète) qui constituent ses sujets de création. Ces caractéristiques jouent en faveur des personnes concernées, comme nous l'avons vu dans l'extrait d'interview de Pierre Thys concernant l'artiste Joëlle Sambu, qu'il sélectionne notamment en raison de son « afro-descendance ».

Ces thématiques autour des « questions de genre et de race » sont des motifs récurrents dans la programmation contemporaine lémanique et en sont devenus des symboles culturels légitimes. Mais la légitimité à les traiter est interdépendante du positionnement des créatrice·eurs – et de celui des intermédiaires – dans le champ, ainsi que des styles de vie, valeurs et pratiques de cette fraction de classe. En effet, l'importance accordée au quotidien à ces préoccupations se retrouve dans les spectacles. Le cas du collectif Trade montre comment peut évoluer le rattachement d'une création à ces thématiques-phares (par exemple celle du genre), et le caractère essentiel de les lier à la fois à d'autres éléments déjà légitimes et présents systématiquement dans le champ (comme le rapprochement à « la science » et aux « nouveaux récits ») tout en proposant un sujet innovant (revisiter les représentations du Moyen Âge). Cette imbrication des sujets et des pratiques valorisées est une stratégie gagnante pour le collectif, qui franchit ainsi les étapes vers la consécration. C'est aussi une imbrication qui a lieu plus généralement dans la fraction de classe intermédiaire-supérieure à haut capital culturel concernant les mouvements sociaux actuels, prônant l'intersectionnalité des luttes (majoritairement féminismes, anti-racisme et protection de la planète). Cette forme d'engagement militant devient alors une stratégie d'esthétisation des problématiques sociales. Un processus similaire est observé par rapport aux sujets concernant la grande famille de « la nature » (l'écologie et le changement climatique), c'est pourquoi il est essentiel de se pencher à présent sur les modalités de la présence de cette thématique.

8.2 Rapport à « la nature » et « la science »

Ces dernières années, dans les théâtres contemporains lémaniques, le nombre de spectacles portant sur des sujets liés à une certaine image de « la nature » a augmenté. La corrélation avec des mouvements sociaux comme les grèves pour le climat, lancées en 2018 par Greta Thunberg (Haeringer et al., 2020), est indéniable. Nous avons vu que beaucoup d'enquêté·es présentent un investissement lié à leur socialisation militante en se rendant à ces manifestations et en affichant un style de vie dont les pratiques et les valeurs reflètent ces préoccupations. Il faut

aussi noter la « vague verte » qui caractérise les résultats des élections fédérales de 2019 en Suisse, où les partis écologistes s’imposent alors de manière historique³¹³.

Depuis le courant romantique occidental du 19^e siècle, un certain lien à « la nature » est présent dans les arts, simultanément à la propagation d’une conception individualiste et charismatique des artistes (Moulin, 1983 : 391). Au début du 20^e siècle, un lien perdure entre les arts vivants et la recherche d’un certain « retour à la nature » que permettrait une partie de ces arts, notamment la danse contemporaine. En Europe, dans la période de l’entre-deux guerres, émerge ainsi une contre-culture qui se matérialise dans des lieux comme Monte Verità au Tessin. Cette « colline des utopies » accueille en effet des artistes qui se retrouvent pour « une révolution sociale libertaire contre l’impérialisme (et) le dogmatisme » de l’époque ([Szeemann, 1978³¹⁴] Bronnec, 2020 : 16). La danseuse allemande Mary Wigman aurait eu l’idée de créer et d’incarner sa « danse de la sorcière » à Monte Verità (*Ibid* : 37), une danse liée au « retour au corps, aux sensations (...) qui deviendrait symptomatique d’une volonté forte de changer des normes en vigueur, (...) imposées à un corps féminin de danseuse (et de) femme artiste au début du XX^e siècle » (*Ibid* : 21). Anna Halprin est une autre figure essentielle de la recherche du lien à la nature par la pratique de la danse contemporaine, tout en présentant un attachement avec l’activisme contre-culturel – cette fois dans les années 1960 en Californie. Les arts vivants contemporains lémaniques présentent aujourd’hui un héritage important de ces valeurs et pratiques artistiques issues de ce genre de contexte politique. Cet héritage est présent notamment dans les formations professionnelles artistiques mais aussi dans les lieux et festivals. Par exemple, le journal du Lieu consacre un article aux « explorations (...) en quête d’authenticité » qu’a menées Halprin. Dans celui-ci, une de ses danseuses et collaboratrices mentionne le caractère « politique » du travail d’Halprin grâce à son « refus des structures d’autorité et la quête de “nouvelles valeurs“ pour entrer en relation avec soi, l’autre et l’environnement » (Journal du Lieu, printemps 2022). Le lien à la « nature », très présent dans le travail d’Halprin, fait aujourd’hui sens auprès de beaucoup d’artistes et programmateurs. Nous avons vu la référence à Halprin, qualifiée de « sorcière de la danse », dans le travail de mémoire d’un élève de La Fabrik, soulignant l’affinité avec ce genre de valeurs et de pratiques

³¹³ <https://www.rts.ch/info/suisse/10800849-une-vague-verte-historique-pour-la-presse-suisse-et-internationale.html> (consultée le 24.10.23). Il sera intéressant de voir si les élections fédérales suivantes, en octobre 2023, caractérisées par la perte de nombreux sièges au Parlement pour ces mêmes partis, sera également corrélée à une diminution de la présence de ces thématiques écologiques dans les lieux et festivals d’arts vivants contemporains : <https://www.rts.ch/info/dossiers/2023/elections-federales-2023/14410949-la-presse-romande-analyse-la-defaite-des-verts-aux-elections-federales.html> (consultée le 24.10.23).

³¹⁴ Szeemann Harald (1978). Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna, ed. Harald Szeeman (Milan: Electa, 1978).

dans le travail artistique par cette fraction de classe. Il n'est donc pas surprenant de constater une omniprésence de thématiques liées à la nature dans les créations de ces dernières années. De plus, nous allons voir que la revendication du caractère politique de cette thématique, ainsi que l'import-export avec le milieu scientifique fait souvent partie de sa mobilisation comme sujet de création.

a) Écologie et autres variantes du sujet de la nature

La thématique de la nature se décline en plusieurs sous-thématiques et variantes³¹⁵, souvent liées à d'autres éléments prégnants sur la scène contemporaine lémanique – comme le rapport à la science ou au politique. Nous avons exposé le fait que le degré de légitimité d'un lieu, d'un·e programmatrice·eur ou d'un·e artiste peut témoigner de son pouvoir en termes de prescription de normes thématiques. En l'occurrence, le Sens est un des prescripteurs les plus importants du champ. Plusieurs pièces qui y sont programmées ont justement pour sujet principal des variantes du sujet de la nature.

Le Sens comme prescripteur de normes « écolo »

Les newsletters du Sens sont révélatrices de la position de cette institution comme prescriptrice de morale dans le champ. Au printemps 2023, une des newsletters présente le « fil rouge » des prochains spectacles programmés : un « focus art et écologie(s) (et durabilité) » (voir Figure 5 en Annexes). À travers les descriptions de pièces, l'accent est mis sur le caractère indispensable de traiter des « questions d'écologie ». Des termes magiques (Roueff, 2013) sont mobilisés pour marquer la légitimité avec laquelle le Sens impose le caractère indispensable de cette thématique : « écosystèmes », « démocratie », « humains/non-humains », « environnement », « ressources », « photosynthèse » ou encore « changement climatique ».

Lors de la saisons 2021-2022, quelques spectacles comportent déjà une variante de la thématique « nature ». C'est le cas d'une commande de César à une metteuse en scène créant principalement des pièces pour jeune public. Lors de sa présentation de saison, César décrit cette commande dans ces termes :

« On lui a demandé de faire un spectacle sur l'écologie, et elle a choisi de parler de notre rapport au monde végétal, et comment ce monde peut nous inspirer sur une meilleure façon d'être ensemble, une meilleure façon d'habiter la Terre, et en faisant notamment le parallèle entre ces connexions invisibles entre les êtres végétaux dans la forêt, et les connexions

³¹⁵ Sauf le lien aux pratiques écologiques, qui ressort peu dans les spectacles. Il est surtout le fait des théâtres en tant qu'entreprises consommatrices d'énergie, mais aussi dans des éléments comme la nourriture servie – dans le cas des lieux qui possèdent de telles infrastructures.

invisibles que les ados ont avec les réseaux sociaux... C'est un spectacle qui sera là aussi le fruit d'une enquête avec des chercheurs, des scientifiques, mais aussi avec des jeunes » (Notes d'observation, présentation de saison du Sens par César, septembre 2020)

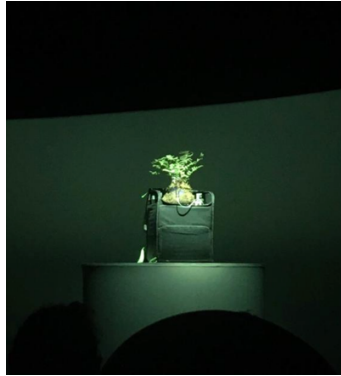


Figure 20. © Carole Christe, photo d'une fougère sur scène (prise pendant le spectacle susmentionné, janvier 2022)

Les propos de César révèlent une imbrication entre des éléments récurrents : le « rapport au vivant (*au monde végétal*) » ; le collectif (« *l'être ensemble* ») ; les nouveaux récits (« *une meilleure façon de* ») ; le rapport au milieu scientifique à travers le lien à « *l'enquête* », « *les chercheurs et les scientifiques* » ; et enfin la participation du public (« *avec les jeunes* »). L'imbrication de ces éléments considérés comme sujets avant-gardistes et légitimes à traiter dans des spectacles montre bien le sens du placement de César. En tant qu'artiste, la mobilisation de la thématique de la nature comme stratégie de placement peut rencontrer plus ou moins de succès auprès des intermédiaires selon différents facteurs – dont le degré de légitimité de l'artiste. C'est le cas de Vincent, metteur en scène de la quarantaine dont nous avons principalement parlé au chapitre 2 (section 2.2 b)) et qui présente de la difficulté à franchir l'étape de la confirmation. Vincent monte une pièce qu'il présente sur son site internet comme « une ode à la nature et aux animaux » et m'explique en entretien sa volonté de créer encore deux pièces similaires sur le sujet des « éléments naturels ». Lors de ce même entretien en décembre 2021, on se souvient de son insistance quant à la difficulté de franchir le plafond de l'étape de la confirmation. Il me parle alors de sa prochaine pièce qui sera jouée au Cyanure, programmée par Rémy :

« C'est une suite du vivant ! (...) j'écris sur les animaux, j'écris sur les arbres, ça vient du cru, y a une histoire à l'intérieur, y a une pensée, un développement philosophique, je vais voir des arbres, je vais dans des forêts, j'aime la nature, j'ai arrêté de manger de la viande, je vais pas avoir de voiture, j'essaie de prendre l'avion qu'une fois par année ! » (Vincent)

Le discours de Vincent contient plusieurs éléments censés prouver son adhésion corps et âme à la thématique de la nature et qui dépassent le simple fait de traiter celle-ci comme un sujet de

création. Tout d'abord, l'utilisation du terme « *le vivant* » pour parler de la thématique globale de ses pièces renvoie à un vocabulaire mobilisé constamment par d'autres personnes – souvent prescriptrices dans le champ – notamment César comme mentionné plus haut. En utilisant ce terme, Vincent s'inscrit dans la lignée symbolique de cette prescription. Il s'agit aussi de revendiquer d'une part la pratique de « connexion à la nature » comme le fait d'« *aller voir des arbres, aller dans des forêts* ». Celle-ci peut s'apparenter aux éléments vus plus haut concernant la recherche d'un « retour à la nature » tel que prôné par les courants comme ceux de Monte Verità ou les pratiques de danse et d'improvisation d'Anna Halprin. D'autre part, Vincent évoque une véritable conversion écologique de son mode de vie (Grossetête, 2019 : 85) à travers la mention de pratiques « écocitoyennes » (Ginsburger, 2020 : 43) auxquelles il adhère : le végétarisme, le fait de ne pas avoir de voiture et de peu prendre l'avion. Ce sont des éléments de style de vie qui confirment le positionnement de Vincent dans l'espace social et artistique, caractérisé par une certaine « distinction au vert » (Grossetête, 2019 : 85). D'ailleurs, lui-même revendique cette conversion et ces pratiques comme telles auprès de moi, dans le but de prouver la légitimité de sa position et de la mobilisation de la thématique de la nature dans ses créations. Une année plus tard, début 2023, la deuxième pièce de cette « suite du vivant » est programmée dans un théâtre romand (non-lémanique) et mentionnée de la sorte dans la presse lémanique :

Après (*nom du premier spectacle*), Vincent fait parler les arbres. « Je n'écris pas une pièce écologique, explique-t-il, mais un poème évoquant une forêt imaginaire » (Article de presse lémanique, février 2023)

L'article qualifie la pièce d'une « méditation en langage végétal ». Les termes « méditation » et « poème » relèvent d'un langage onirique et permettent à Vincent de prouver son inscription dans une esthétique qui se différencie d'un théâtre « mainstream ». Une fois de plus, le langage mobilisé est important à analyser (Bourdieu, 1975b) car témoigne du positionnement des personnes dans le champ et de leurs dispositions à capitaliser leurs ressources. Bien que Vincent se heurte (pour l'instant) au plafond de la confirmation (voir chapitre 2), il reste inscrit dans le jeu de la course à la consécration. Les revendications de Vincent concernant la façon dont il mobilise une thématique déjà omni-présente actuellement prennent place dans un discours de comparaison avec l'usage de cette même thématique par Jean. Nous l'avons vu au chapitre 2, le positionnement de Jean diffère de celui de Vincent : il est clairement consacré – notamment par le fait qu'il soit régulièrement programmé au Sens par César. Une forte concurrence se fait donc sentir entre les deux de la part de Vincent. De son côté, Jean se positionne de façon très stratégique lorsque je lui demande en entretien quelles sont selon lui les thématiques prégnantes dans le champ actuellement :

« De ce que je peux voir, je dirais qu'il y a deux volets. Y a évidemment la question du genre qui est hyper prégnante aujourd'hui dans le théâtre contemporain j'ai l'impression, et les questions... environnementales, au sens large. Mais c'est sûr que dans notre travail (de notre compagnie)... (...) c'est vraiment repenser, redéfinir les égalités et inégalités, toutes les questions liées au mouvement... qu'il soit féministe ou black lives matter ou autres... qui sont vraiment des choses très importantes, que je relie vraiment fort aux questions environnementales, climatiques, du vivre ensemble et des questions d'effondrement qui sont très prégnantes. Là aujourd'hui, je trouve très difficile de travailler en étant déconnecté de ces questions-là. (...) Par exemple, dans notre dernière création, bien qu'on parle pas directement d'environnement (mais du courant romantique), je sais que les romantiques ont inventé leur mouvement face à la naissance du capitalisme, à la dévastation de la nature qu'on commençait à faire... » (Jean)

Une imbrication des éléments enviables et récurrents, considérés comme innovants par une grande partie du champ est, une fois de plus, présente dans le discours ci-dessus. Ce n'est donc pas seulement le fait de mentionner ces différents éléments (« *la question du genre* », « *les questions environnementales* », « *le mouvement féministe / black lives matter* », « *le vivre ensemble* ») qui importe, c'est le fait de revendiquer la volonté de les traiter ensemble (mais pas de façon trop « lisible » !) qui place Jean de façon stratégique. Le vocabulaire utilisé est aussi essentiel, on le voit par exemple à travers l'usage des termes « *vivre ensemble* », un autre élément dérivant de la thématique de la nature et dont la récurrence a déjà été relevée dans les sections précédentes.

L'« être ensemble »

La thématique du « vivre ensemble » reflète l'idéal d'une société communautaire, où des valeurs comme la solidarité et l'entraide priment. Ce sont des éléments qui se rapportent fortement aux autres points prégnants se trouvant, nous l'avons vu, dans une grande partie des spectacles actuels : écologie et rapport à la nature, mais également lutte contre les discriminations et inégalités de genre ou de race. On pourrait même considérer que « l'être ensemble » ou « les communs » sont la variante avant-gardiste de ces éléments, située dans les retranchements particulièrement abstraits et généraux de ceux-ci. Stéphanie, par exemple, programme un festival très contemporain (Le Manche) sur l'arc lémanique. Les dernières éditions de celui-ci sont revendiquées comme centrées sur cette thématique de l'idéal d'une société « collective », liée aux préoccupations climatiques :

« En 2019, l'édition du festival (parlait du) pic de la prise de conscience, dans notre société, de la problématique climatique et environnementale... Et évidemment, ça a rencontré les préoccupations des artistes. Donc y avait cette idée (dans l'édition du festival), comme une chose à renforcer, à développer, cet "agir en commun" » (Stéphanie)

Marylène relève également la prégnance actuelle de cette thématique :

« Y a quelques années, c'était beaucoup "le folklore" ... (...) En ce moment, y a toute cette thématique du 'vivre ensemble'... Après, c'est normal quoi ! C'est des propositions poreuses aux préoccupations contemporaines ! » (Marylène)

La présence de ce sujet est si forte qu'elle en devient, comme d'autres thématiques, systématique. Les artistes et programmatrice·eurs la mobilisent et la relient à de nombreux autres sujets, telle une validation de la légitimité de ces autres sujets. Nous avons vu plus haut que c'est le cas de César (dans sa présentation de saison en parlant d'un spectacle qu'il a commandé sur l'écologie) et Jean (en parlant des thématiques prégnantes en ce moment et de ce que sa propre compagnie traite comme sujets), des personnes bien placées et consacrées dans leur domaine respectif (programmation et mise en scène) et prescriptrices de normes thématiques. On retrouve aussi la revendication du « vivre ensemble » chez Geoffrey, l'historien lié au collectif Trade, dans son interview accordé au journal lémanique sur la danse contemporaine :

Geoffrey : « Y a aussi un sujet qu'on reliait à la période médiévale c'est les communs, comment être un collectif » (Article d'un journal lémanique, janvier 2023)

La mention de cet élément témoigne notamment de l'ajustement de Geoffrey dans le champ, et ainsi de la façon dont Trade se place à son tour dans celui-ci en s'y associant. Ce journal est lui aussi un prescripteur de normes dans le champ : d'une part, c'est un signe de légitimité pour les artistes qui y sont interrogé·es ; d'autre part, son contenu participe à inscrire ou maintenir des normes esthétiques et thématiques. Le dossier consacré à Anna Halprin, par exemple (voir le début de cette section 8.2 a)), porte le titre « le sens du collectif », témoignant une fois de plus de la préoccupation et de l'intérêt du milieu artistique pour la thématique du « collectif/vivre ensemble » et rejoignant un idéal communautaire proche des modalités de l'entre-soi actuel formé par les artistes et programmatrice·eurs étudié·es pour cette thèse. Dans le même numéro apparaissent justement d'autres articles sur des compagnies (plutôt confirmées ou consacrées, possédant la légitimité et l'assurance des subventions) qui mettent en place des nouvelles formes de contrat de travail pour leurs interprètes afin de former des noyaux plus durables et solides³¹⁶. Cet investissement dans des formes de compagnies qui constituent des collectifs et communautés temporaires, partageant des caractéristiques de l'entre-soi (homogénéité des styles de vie, etc.), est aussi un investissement dans un élément considéré comme novateur. Le

³¹⁶ Voir chapitre 5.3 b) et c).

caractère innovant, et donc avant-gardiste, est valorisé par les personnes du champ et fait écho à un élément récurrent dans les thématiques des spectacles, les « nouveaux récits ».

Les « nouveaux récits »

La thématique de la nature se décline dans une autre variante, celle des « nouveaux récits », particulièrement revendiquée et mise en avant par le Théâtre du Sens mais également mobilisée par d'autres artistes ou programmatrice·eurs. Là encore, il est indispensable de faire des liens avec d'autres éléments légitimes déjà mentionnés afin d'assurer la validité de son propos et de sa propre place dans le champ : par exemple l'affinité avec le milieu scientifique – comme dans l'extrait suivant.

« J'ai l'impression qu'il faut réinventer notre relation à la Terre qui est basée sur des émotions qui sont peut-être positives ou qui nous nourrissent, qui peuvent nous donner l'envie d'agir (...) Je me suis inspiré d'un philosophe australien, Glenn Albrecht (...) qui a écrit "Les émotions de la Terre" (...) ça veut dire qu'il faut peut-être tisser des liens qui ne sont pas de la domination ou de l'appropriation par rapport à la Terre. Voilà, c'est un peu ce que j'essaie de dire » (Interview metteur en scène romand, site internet du Sens, janvier 2022)

Dans cet entretien réalisé par le Théâtre du Sens, dont la vidéo figure sur leur site, la mobilisation de plusieurs éléments confirme la position légitime de ce metteur en scène, son ajustement aux critères de sélection de César et donc aux critères globalement légitimes dans le champ. C'est d'abord l'élément du rapport à la nature (représentée par la figure de « La Terre ») qui est mentionné ; puis celui du rapport à la science (à travers le fait de s'être « inspiré d'un philosophe ») ; enfin celui des questions d'inégalités et de discriminations (« domination et appropriation »), cette fois-ci dirigée vers le rapport entre les humains et « La Terre » en tant que « nature » et surtout objet faisant partie des « vivants » (un autre terme particulièrement mobilisé actuellement comme déjà mentionné).

Par la programmation d'un nombre important de pièces traitant de sujets liés à la nature et l'écologie, le Sens affirme sa position de théâtre avant-gardiste, voire prescripteur de conventions de ce monde de l'art (Becker, 1988 ; Perrenoud et al., 2022) comme le montre l'extrait de presse suivant. Un interview de César dans la presse lémanique contient ces propos : « Face à ce qu'il nous arrive, à la détérioration de la planète, les grands récits collectifs manquent, disent les scientifiques. Les artistes et le théâtre en particulier peuvent en produire » (été 2021, voir Figure 9 en Annexes).

Ici aussi, l'imbrication des thématiques fondamentales pour le champ ressort dans le discours de César : le but de son propos est de convaincre que la position des arts vivants est celle de prescriptrice de pratiques moralement enviables. De plus, les « nouveaux récits » sont reliés à

la position d'expert·es des « *scientifiques* » : le fait de s'affilier à ces expert·es permet à César de légitimer d'autant plus son discours. Le rapport et l'affiliation à « la science » est en effet un marqueur courant de la recherche de légitimité dans le milieu des arts vivants.

b) S'associer au milieu académique : le rapport à « la science »

En observant et analysant les différents spectacles produits et présentés sur l'arc lémanique depuis 2018, le rapport à « la science » est omniprésent, à la fois dans ces spectacles mais aussi plus largement dans l'espace artistique. C'est aussi le cas inversement : les chercheuse·eurs et intellectuel·les intègrent volontiers l'espace artistique, parfois en tant qu'intermédiaires (Bourdieu & Boltanski, 1976 : 54). C'est le principe des enjeux d'import-export symboliques entre ces deux milieux, et de la production d'une « idéologie dominante » (*Idem*).

L'apport d'éléments faisant référence à tout ce qui touche à « la science » (ou plutôt une certaine représentation de celle-ci comme nous allons le voir) permet en effet la labélisation d'un travail artistique légitime, sérieux, valable et entrant dans les normes de la création de spectacles. Les analogies entre arts et sciences (Passeron, 2000) ainsi que leur processus d'import-export symboliques représentent donc un enjeu, autant pour les artistes qui créent les spectacles que pour les programmatrice·eurs qui en font l'évaluation et la sélection.

Les programmatrice·eurs légitimes et prescripteur·ices de normes, comme la figure de César, peuvent être comparé·es à ce que Pinto décrit comme des « intellectuel·les de luxe », c'est-à-dire que la production intellectuelle de luxe en œuvre dans le monde artistique doit s'allier au monde universitaire pour « faire valoir les valeurs de l'originalité créatrice » (Pinto, 2019 : 101). Pour les artistes et les programmatrice·eurs, l'ajustement de ce rapport à « la science » dépend notamment de leurs dispositions « qui portent à accéder à la région concernée du champ intellectuel » (*Ibid* : 105), avec une plus ou moins grande « aisance et sens du placement » selon le rapport à la culture (*Idem*).

Les esthétiques des spectacles qui mobilisent « la science » sont légitimées par des ressorts scientifiques qui se divisent en deux groupes : d'une part, ce qui est représenté comme « les sciences sociales », et de l'autre les « sciences dures ».

Les sciences dures, un objet sûr

« La science c'est une ressource, elle vient soutenir et ouvrir un dialogue, je propose pas de la considérer comme une vérité pure » (Fanny, chorégraphe consacrée)

L'utilisation des sciences dures dans les arts vivants comprend quasi systématiquement des sous-disciplines des neurosciences (par exemple la neuropsychologie) ou de la physique,

notamment l'astrophysique ou l'astrologie – et en général l'intérêt pour une certaine représentation de « l'espace » ou le « cosmos ». Ce sont deux domaines qu'investit Fanny, une chorégraphe et danseuse de la quarantaine³¹⁷ qui a franchi les étapes de la consécration en passant principalement par la voie royale des théâtres suivants : Marin-Cyanure-Sens. Depuis quelques années, Fanny est régulièrement programmée au Sens : César, dans sa présentation de saison en septembre 2020, la qualifie d'une « *chorégraphe que vous connaissez bien* » en s'adressant au public. En février 2022, Fanny présente un solo dont une des thématiques principales est l'« espace », mobilisant des références astronomiques dans le spectacle et la feuille de salle. Ce solo avait été reporté après la période de pandémie de Covid-19 et a gagné le prix Sappas (comme Flora, Antoinette et Gaspard tel que mentionné dans les chapitres précédents). La saison précédente, le spectacle d'une autre artiste (une metteuse en scène lémanique) est programmé au Sens sur le même thème du rapport à l'« espace » : la feuille de salle indique que la pièce vise à « célébrer une histoire d'amour avec une sonde spatiale disparue ». Le caractère légitime d'une science comme l'astronomie permet à celle-ci d'être mobilisée par les artistes et d'en faire des sujets de création. C'est aussi le cas d'autres sciences « dures » comme la neuropsychologie, mobilisée justement par Fanny en 2022 lors de la création qui suit celle sur l'espace. La neuropsychologie n'est alors pas exactement au centre de son spectacle, mais tout de même rattachée et bien présente. En effet, en plus de la création du spectacle, Fanny et sa compagnie organisent un cycle d'ateliers qui mêle pratiques de danse et conférences scientifiques, auquel je participe. Des chercheuse·eurs sont invité·es pour donner ces conférences, notamment deux professeures en neurosciences cognitives. Fanny m'explique avoir découvert l'une d'elles en visionnant un documentaire sur le sujet sur la chaîne Arte. L'utilisation de sujets considérés comme faisant partie de l'ordre du « scientifique » jouent le rôle de supports d'inspiration dans le cadre d'un projet artistique (Sorignet, 2011 : 234). Un jour, lors d'une discussion pendant l'atelier, un autre participant (un danseur professionnel) critique l'hégémonie des sciences dans « *le savoir* » en général. Fanny lui répond alors que pour elle : « *La science c'est une ressource, elle vient soutenir et ouvrir un dialogue, je propose pas de la considérer comme une vérité pure* ». On voit ici que « la science » est surtout représentée et utilisée comme un outil qui permet de légitimer les créations et leur processus.

³¹⁷ Lucie, dont nous avons analysé la bibliothèque au chapitre précédent (7.3 b)), travaille notamment avec Fanny en tant qu'assistante sur certains de ses projets et créations.

« Enquêter » pour se légitimer

Un des dérivés de cette représentation et utilisation de « la science » se trouve par exemple dans la mobilisation de la notion de « recherche » : il existe en effet une forte attente à présenter sa création comme issue d'un processus qui comporte des étapes similaires à celles d'une méthodologie scientifique. Les outils mobilisés sont originaires des sciences humaines et sociales (et non plus des sciences dures) grâce à leur accessibilité. C'est le cas concernant le fait de s'appuyer sur de la littérature (littérature pas toujours scientifique d'ailleurs, mais c'est le lien avec le sujet qui compte), ou encore de mobiliser la notion d'« enquête » et ses outils. Le tableau d'affichage ci-dessous, pris en photo à la Fabrik montre l'intérêt pour « le journal de bord » en tant qu'outil de « recherche », une perspective empruntée à la méthodologie ethnographique :

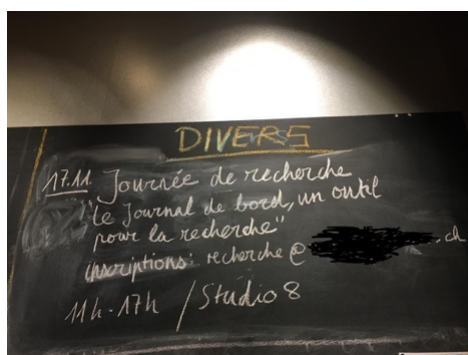


Figure 21. © Carole Christe, photo du tableau d'affichage de La Fabrik (novembre 2021). Texte : « Divers. Journée de recherche. “Le journal de bord, un outil pour la recherche” »

Nous avons vu que La Fabrik est une école qui revendique son appartenance au pôle contemporain des arts vivants grâce à sa recherche de renouvellement continu (Moulin, 1986) et de distinction avec les arts plus classiques. Elle base une grande partie de son identité sur cet aspect et adhère donc aux codes et normes en vigueur dans le champ. La Fabrik participe aux socialisations thématiques et esthétiques des élèves qui se trouveront plus tard sur le marché de la création de spectacles.

Une notion particulièrement investie ces dernières années dans les discours sur les spectacles est celle d'« enquête » (voir Figure 10 en Annexes). Celle-ci confirme le lien avec la notion de « recherche » et des outils comme le « journal de bord » tel que mentionné sur le tableau ci-dessus, ainsi qu'avec la représentation de « la science » (représentant ici les sciences humaines et sociales). Toutes ces importations de termes à représentation scientifique, qui s'insèrent maintenant systématiquement dans le vocabulaire de ce milieu professionnel, sont importantes

à mentionner. Elles sont la signification de la recherche de l’affiliation aux sciences humaines et sociales. Ce sont des termes systématiquement présents dans le vocabulaire de César et dans les descriptions des spectacles programmés au Sens. C’est le cas de cette feuille de salle sur le spectacle mentionné précédemment (voir section 8.2 a)) – avec une photo de fougère pour illustration :

« Une méthodologie de travail (...) à travers l’enquête, j’explore en amont des répétitions la perception (...). Je crée une “communauté de recherche” en philosophie avec des enfants ou des adultes » (Feuille de salle, metteuse en scène et autrice de la pièce, mars 2022)

L’analogie avec le monde scientifique est ici évidente avec l’utilisation des termes « *méthodologie* », « *enquête* » et « *recherche* ». Le Sens est bel et bien placé en prescripteur de normes thématiques, et les artistes qui y sont programmé·es participent à ces enjeux d’import-export entre arts et sciences. C’est aussi le cas de La Grange et son programme de « collaboration entre chercheurs/chercheuses et artistes » (voir section 4.1. a)). Cette volonté de collaboration entre chercheuse·eurs et artistes et la manière dont elle est présentée par Germaine lors de sa présentation de saison puise une fois de plus dans le registre des affinités électives (Bourdieu & de St Martin, 1975) : qu’il s’agisse de la « *discussion* » entre une metteuse en scène et des chercheuse·eurs, ou de l’« *intégration des scientifiques* » dans une équipe artistique. Il s’agit d’un exemple de plus concernant les affinités électives qui représentent un mode constant de relations professionnelles. Elles sont autant applicables aux membres de l’entre-soi que dans le cas d’import-export symboliques avec un autre milieu – ici le milieu scientifique et académique.

Les sciences sociales, dont sont tirées un grand nombre de notions (notamment « enquête » et « journal de bord ») mobilisées par les artistes et les intellectuel·les de luxe que sont les programmatrice·eurs, sont également incluses dans les import-export symboliques entre arts et science.

Les sciences sociales : une mobilisation délicate

Le fait de s’emparer des sciences sociales peut s’avérer plus délicat que la mobilisation des sciences dures car celles-ci (et en particulier les courants de la sociologie critique) possèdent un processus d’objectivation, qui peut en devenir désenchantant. Celui-ci peut se révéler difficile à appréhender pour le milieu professionnel artistique, basé sur des principes plutôt enchantants comme celui de la vocation. L’adhésion à ce qui est alors représenté comme des sciences sociales se trouve particulièrement centrée sur le courant pragmatique. Ce sont alors des autrice·eurs tel·les que Donna Haraway, Vinciane Despret, Bruno Latour ou encore

Frédérique Aït-Touati qui sont citées et mobilisées par les programmatrice·eurs-intellectuel·les de luxe – et qui leur permettent de se placer en tant que tel·les. Il se trouve que ces trois dernière·ers autrice·eurs se situent entre les champs de la philosophie et de la sociologie et sont intégrés dans le champ culturel en y revendiquant une certaine activité artistique. C’est le cas de la mise en scène, que pratiquent justement Latour³¹⁸ et Aït-Touati, notamment lors de collaborations³¹⁹. Le succès rencontré par ces approches pragmatiques, dans le champ académique comme dans le champ des arts vivants, ressort à travers l’usage qu’en font les professionnel·les.

Du côté des sciences sociales à tendance critique, celles-ci sont mobilisées par des artistes très consacrés comme Milo Rau, Romeo Castelluci ou Thomas Ostermeier. Les auteur·ices citées (qui constituent parfois le sujet principal de la pièce) sont par exemple Michel Foucault³²⁰, Didier Eribon ou Edouard Louis. Ce dernier s’intègre, comme Latour et Aït-Touati, dans le milieu artistique en participant à des projets (de spectacles), voire en enseignant dans des écoles d’art vivants. La collaboration entre ces autrice·eurs, scientifiques et intellectuel·les savant·es (Pinto, 2019) avec les artistes concerne plusieurs cas dans la programmation des arts vivants en Suisse romande ces dernières années. Cette collaboration est valorisée et légitimée institutionnellement, comme nous l’avons vu dans les cas du Sens et de La Cave (qui en font même leur « cheval de bataille » thématique), mais également dans d’autres théâtres. C’est le cas de cette metteuse en scène qui évoque son partenariat avec un « *ami sociologue* » dans un interview que réalise le journal d’un des théâtres (romand mais non-lémanique) qui la programme :

« Journaliste : *Quelle est la part de sociologie dans votre spectacle ?*

Metteuse en scène : *En général, j’essaie de me débarrasser du côté académique, théorique, j’aime plutôt les choses viscérales. (...) quand j’ai besoin de développer, de réfléchir, je lis des articles et je parle avec (...) mon ami sociologue, qui fait partie de l’équipe d’ailleurs. (...) on a un dialogue très fluide, il fait des liens rapidement, il comprend tout de suite où je veux aller et me propose des concepts, des lectures qui me permettent d’avancer dans l’élaboration du projet.*

Journaliste : *Ainsi, la partie théorique donne une forme d’assise à ton travail “viscéral”, c’est juste ?*

Metteuse en scène : *Oui exactement, je suis curieuse, je cherche des ouvertures, qu’est-ce qui a été dit sur le sujet qui m’intéresse (...). Ensuite, le processus de création, lui, est plus spontané et imprévisible » (Interview d’une metteuse en scène romande sur sa dernière création, journal d’un théâtre romand, octobre 2022)*

³¹⁸ Jusqu’à son décès en octobre 2022.

³¹⁹ <https://nanterre-amandiers.com/evenement/viral-bruno-latour-frederique-ait-touati/>, consulté la dernière fois le 10.2.23.

³²⁰ Michel Foucault fait par exemple l’objet d’un triptyque de spectacles, co-produit au Sens et au Séraphin.

On peut tout d'abord remarquer la façon dont est représentée la science, considérée par opposition avec l'art (à travers le processus de création), qui lui est « spontané », « imprévisible » « *viscéral* » et donc « émotionnel ». Cette considération de la science se rapproche de celle présentée dans le discours de Fanny : elle est un outil que les artistes mobilisent parmi d'autres. D'ailleurs, la relation entre cette metteuse en scène et son « ami sociologue » est similaire à celle qu'entretient Fanny avec un ami philosophe qu'elle fait intervenir dans son atelier du projet sur les neurosciences. Celui-ci se présente à nous (participant·es de l'atelier) comme « chercheur en art », récemment diplômé en tant que docteur en philosophie. Il bénéficie ainsi de l'aura consacrée de Fanny pour s'insérer et se légitimer dans cet espace. Fanny et lui-même revendiquent leur bonne entente et amitié, ce qui rappelle le registre des affinités électives revendiqué par Germaine lors de ses diverses présentations des « *collaborations et rencontres entre chercheurs/chercheuses et artistes* ». Les enjeux d'import-export symboliques se situent donc autant au niveau des usages des sciences dans les arts, que des arts dans les sciences. En témoigne également l'organisation d'une « journée de recherche » (dans la faculté de sciences humaines et sociales d'une université romande en mars 2023) consacrée au thème de « la créativité dans la recherche ». Y sont notamment présentes Germaine, de La Cave, ainsi que Jacqueline et Dylan. À la position consacrée de Jacqueline en tant que dramaturge dans la compagnie de son conjoint s'ajoute sa place d'intervenante dans plusieurs écoles d'arts (vivants ou non) romandes et lémaniques. Un membre de l'équipe pédagogique de La Fabrik me rapporte par exemple que la présence de Jacqueline comme intervenante est due à son insertion double : à la fois artiste encore active dans le champ et « *puit de savoir* » (c'est comme cela que plusieurs élèves me parlent d'elle) valorisée et légitimée.

La production de savoirs, d'esthétiques et de paradigmes se fait ainsi *par* et *pour* une fraction de classe représentée par les publics de ces arts, ainsi que ses professionnel·les. C'est une sorte d'idéologie artistique dominante (Bourdieu & Boltanski, 1976) qui est ainsi proposée est approuvée majoritairement par le champ. Dans plusieurs cas, celle-ci dispose d'une dimension performative.

La dimension performative des import-export

Il arrive que les discours qui entourent ces pratiques d'import-export des savoirs et des biens symboliques disposent d'une dimension performative que maîtrisent à la fois les artistes, les programmatrice·eurs mais aussi les scientifiques. La Fabrik est un bon exemple de la mise en place et en scène de cette dimension performative. Au début de la saison 2020-2021 débute un

cycle de conférences qui porte sur des thématiques actuelles, censées traiter de « l'état du monde ». Ainsi, en février 2021, Frédérique Aït-Touati est invitée pour une conférence sur le rapport entre théâtre (ou plutôt pratiques de création et mise en scène) et écologie. La conférence est donnée en ligne et c'est le directeur d'une des filières qui l'interroge :

« Directeur de filière : *Pourquoi le théâtre serait capable de capter ce bouleversement cosmologique ?*

F.A.-T. : *Parce qu'il sait faire parler le non-humain, les mettre en scène. (...) Parce que c'est aussi un endroit où on interroge l'articulation du vivant et du non-vivant (...). Arrêter de considérer la Terre comme un décor immobile. (...) Les metteurs en scène ont une compétence particulière pour penser la réanimation de la Terre (...).*

Le théâtre a participé à l'émergence de la Terre et de la Nature, donc on est au bon endroit pour inverser ce rapport. Possibilité de déployer le questionnement pour repeupler les scènes de théâtres, faire entendre d'autres voix, faire entendre d'autres échelles de temps très long, celui de la géologie.

Parce qu'il permet d'explorer la gamme des passions suscitées par le chaos climatique. Exemple avec le concept de la « solastalgie » : c'est la nostalgie de la Terre qu'on ne reconnaît plus (ex des forêts qui brûlent déjà en plein été).

On est à un niveau d'incertitude immense et commune qui ne peut être captée que par cette alliance entre les deux esthétiques du théâtre et de la science. Le but n'est pas de faire de la pédagogie, on ne veut pas faire un message, mais mettre tout le monde au même niveau »
(Notes d'observation, conférence de Frédérique Aït-Touati en ligne, mars 2021)

Ses propos mettent en perspective la prescription des normes thématiques dans les arts vivants contemporains telle que nous l'avons vue jusqu'ici : le fond de son discours raconte la volonté de lier les questions écologiques aux pratiques professionnelles théâtrales. Mais à travers l'utilisation de termes très formels et parfois issus d'un jargon scientifique, notamment philosophique, Aït-Touati affirme sa double appartenance aux intellectuelles savantes et de luxe. Les mécanismes d'import-export sont ici multiples : c'est un milieu artistique qui invite une scientifique ; elle-même investie également dans le champ artistique ; qui réaffirme son appartenance à ces deux milieux lors de sa conférence sur la façon dont les deux mondes doivent collaborer (« une alliance entre les *deux esthétiques du théâtre et de la science* ») ; etc.

Jean est une autre personnalité qui participe à cette dimension performative de ces import-export. Également invité par La Fabrik, il y présente un solo commandé par une chargée de recherche qui lui propose de présenter son travail, dans le but de « montrer aux étudiants (...) que d'une part les artistes savent prendre en charge la pensée (l'analyse) de leur travail, (et que) qui dit recherche ne dit pas forcément format académique, qu'il existe des formats de publication de la recherche expérimentaux, et artistiques³²¹ ». On voit ici la forte réappropriation et transformation de la recherche scientifique en un objet dont les codes

³²¹ Ces propos sont tirés directement du texte du solo de Jean qui reprend les mots utilisés par la personne qui lui a proposé ce projet.

artistiques prennent le dessus, notamment la dimension performative. Jean accepte la proposition, considérant ce solo comme une « tentative de description » de son « mode opératoire » du travail de création :

« Je vais tenter, dans cette conférence, de décrire, en analysant et de manière la plus transparente possible, la façon que j'ai eu de l'écrire, en faisant le pari – un peu empirique – que le *dépliage* de ce work in progress permettra de pointer la façon que j'ai d'opérer lorsqu'au départ de chaque projet théâtral je reproduis ce geste a priori insensé de *partir à l'aventure* » (Jean, spectacle janvier 2022)

Une fois de plus, il est possible de remarquer l'emprunt d'un vocabulaire scientifique : « analyser », « empirique », « opérer », ... Le contenu est celui d'un récit autour de sa méthode de travail lors d'une création, de la façon dont des idées lui viennent en tête et comment il les organise ensuite. Malgré la revendication d'une explication autour d'un processus de travail, le solo-conférence se transforme surtout en une performance qui reprend des principes humoristiques et renvoie une image ludique de la méthode de travail de création. Cette forme extrêmement performative masque finalement une grande partie du travail que peut représenter la recherche et la création (conditions de travail ; confinement pendant la pandémie de Covid-19 ; temps d'écriture ; financement ; autres travaux à côté ; etc.).

Le fait d'inclure et de visibiliser (une partie de) ce processus de création en mobilisant l'analogie de la recherche scientifique est de plus en plus courant dans les spectacles. Gaspard s'y met aussi : j'assiste au printemps 2022 à un de ses spectacles dont la première partie contient des explications sur le début du processus de recherche du spectacle même, mais finit en forme performative davantage qu'en explications – les explications servant finalement de prétexte à la forme artistique et la performance théâtrale.

L'utilisation de ces représentations de « la science » participe donc à un enchantement du monde social et mène à la romantisation de la précarité libérale. Le processus de recherche est en effet issu de celle-ci : très souvent, c'est une partie invisibilisée et non rémunérée du travail (Rota, 2022).

L'analyse des thématiques prédominantes (en termes symboliques et matériels) sur la scène des arts vivants contemporains a montré d'une part la façon dont les questions de genre et de race sont des sujets omniprésents. Ceux-ci cristallisent les intérêts et valeurs des artistes et programmatrice·eurs, bien que ces dernière·ers revendiquent le fait que l'origine de ces préoccupations se trouve du côté des artistes. L'imbrication de ces thématiques renforce le positionnement et la légitimité des artistes qui les traitent, comme dans le cas du collectif Trade.

D'autre part, nous nous sommes penché·es sur la place accordée au sujet de la nature et de l'écologie et la façon dont elle est en grande partie légitimée par cette affiliation avec les sciences. De leur côté, les intellectuel·les savant·es profitent également des bénéfices symboliques que rapportent leur propre alliance avec le monde des arts vivants.

En plus des thématiques et sujets abordés, un autre élément constitue les spectacles : l'esthétique et le style de ceux-ci. Il est important de se pencher également dessus afin de saisir l'entier des enjeux qui composent la programmation des spectacles.

8.3 Les styles des spectacles contemporains

Depuis le milieu de la saison 2017-2018, j'ai observé près de 180 spectacles, dont seulement une quinzaine ne se trouvait pas sur l'arc lémanique (mais ailleurs en Suisse romande, ainsi qu'à Paris, Bruxelles et au festival d'Avignon). Dans la section précédente, nous avons abordé les thématiques présentes dans une grande partie de ceux-ci : pourtant, c'est d'abord l'esthétique d'un spectacle qui est visible lorsqu'on s'y rend³²². Celle-ci compte beaucoup dans la programmation des créations et 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 & 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 forment 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 soli sont des formes courantes dans les spectacles, le solo est d'ailleurs encouragé dès l'école. Dans la filière danse de La Fabrik, 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 choisit de réaliser son 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 soli :

- Soli : au moins 62 spectacles
- Duo : au moins 32 spectacles

³²² 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 » comme nous avons vu avec les membres de la commission d'ASUS, notamment Camille.

- 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 le Prix Plusse, dont Flora)

Le fait qu'un tiers des spectacles que j'ai vu soit des soli est très révélateur de l'injonction à la singularité (nous avons vu comment elle se met en place à La Fabrik par exemple), mais aussi des réalités financières et budgétaires des compagnies que je suis pour cette enquête. Pour un·e porteur·euse 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.

Nous allons maintenant nous pencher sur deux aspects fortement présents dans le style de la programmation contemporaine de l'arc lémanique. Nous traiterons d'un côté de la « diversité » et de la pluridisciplinarité des spectacles. 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 & al., 2011) tant pour les programmateurs que les artistes, de façon interdépendante à la singularité artistique recherchée.

a) Diversité et pluridisciplinarité

Les disciplines du théâtre et de la danse contemporaine sont surtout traitées dans cette thèse comme deux éléments distincts. En effet, les enquêté·es sont catégorisé·es selon leur activité professionnelle principale, souvent issue des formations données à La Fabrik (ainsi que dans d'autres écoles) comme la danse, le théâtre ou encore la mise en scène. Ceci m'a amené à les nommer « comédien·nes », « danseuse·eurs », « chorégraphes » ou « metteur·eurs 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 contient plusieurs disciplines, voire qu'une même personne fasse 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 Fabrik, qui intègre depuis plusieurs années – voire depuis ses débuts – des

disciplines différentes³²³. 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 spectacles étaient des spectacles avec un·e seul·e interprète comédien·ne ou danseuse·eur. Il existe donc une réelle attente concernant la diversité des styles artistiques, sur laquelle nous allons nous pencher maintenant.

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 à la fois 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 programmeur. 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 Julianne et de Florent, deux artistes qui se trouvent plutôt sur une pente descendante dans leur carrière³²⁴ et qui revendiquent également la volonté d'être considérés

³²³ Nous avons déjà mentionné que la filière en danse contemporaine contient par exemple des cours de grimpe, de chant, d'arts martiaux, de théâtre ou encore d'acrobatie.

³²⁴ C'est particulièrement vrai pour Florent qui, nous l'avons vu, a fermé sa compagnie dans le courant de l'été 2022 à la suite d'une plainte pour harcèlement.

comme des artistes qui présentent des projets « *divers* » (Florent) et « *expérimentaux* » (Julianne) :

« *Les co-productions, on a eu du mal (à convaincre les structures co-productrices), (...) je crois que ça jouait pas avec nous, parce que si tu regardais les 3 dernières créations, c'était trop divers, je peux comprendre qu'il y a eu ce truc là (de pas vouloir s'engager sur des projets trop différents et donc incertains)... » (Florent)*

« *Y a aussi chaque fois la notion de mise en danger dans mes spectacles, dans une discipline que je 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... Y a une cohérence, c'est pas n'importe quoi » (Julianne)*

Il faut rappeler que durant l'entretien de Julianne, celle-ci se positionne en tant que metteuse en scène directrice de sa compagnie et me présente ses projets d'une façon à me convaincre de leur intérêt et 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 défendant de présenter une « *cohérence* ». Mais on sent ici la difficulté que rencontre Julianne 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 labélisée d'une certaine singularité et 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 co-productions ont décidé de ne pas continuer à le soutenir à cause de l'incertitude que représente 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 mobiliser plusieurs disciplines dans un même spectacle est généralement valorisé. Nous avons passablement mentionné le rôle du Cyanure 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 Cyanure

Rémy, directeur du Cyanure, 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 programmés :

« En arts (plastiques) contemporains, c'est le principe (le pluridisciplinaire) ! 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 ! 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 Cyanure... 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 Cyanure) 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 y ait pas un programmateur comme moi qui dise : ça c'est valide, ça c'est pas valide, ça c'est ton domaine d'expertise ; ça, ça l'est pas... c'est très important que les gens soient libres de contredire les frontières, de transgresser le cadre ! » (Rémy)

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 labélisation 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 créatrice·eurs. 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 – tel que nous l'avons vu au chapitre 6 sur la gestion des relations – dans la volonté de Rémy de voir les artistes programmé·es au Cyanure « *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 faire valider l'identité contemporaine du Cyanure 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 Cyanure 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 Julianne qui revendiquent 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 ».

b) 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 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 la mise en scène.



Figure 22 (gauche). © Carole Christe, photos d'un spectacle au Séraphin (novembre 2021), 1e partie non-frontale
Figure 23 (droite). © Carole Christe, même spectacle (novembre 2021) mais 2e partie frontale

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 fermetures des lieux culturels et artistiques ont eu lieu et sont résumées dans le tableau ci-dessous :

Tableau 21. Impacts des restrictions sanitaires sur les lieux et événements culturels artistiques

Période	Titre	Temporalité	Impacts sur les lieux et événements culturels artistiques
Période 1	Semi-confinement	Mi-mars à mi-mai 2020	Fermeture complète
Période 2	Réouvertures été 2020	Mi-mai à mi-septembre 2020	Réouvertures selon programmation prévue, festivals d'été remplacent saisons terminées
Période 3	Rentrée 2020	Mi-septembre à novembre 2020	Rentrée et reprises des saisons
Période 4	2 ^e vague	Novembre 2020 à avril 2021	Fermeture aux publics non-professionnels, accès possible pour les professionnel·les du milieu
Période 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
Période 6	Fin du certificat	Dès décembre 2021	Accès possible sans le certificat

Lors de la période du 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 programmatrice·eurs 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 que) 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 » (Entretien Stéphanie)

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. Sur l'image ci-dessous, on peut voir une scène située à l'extérieur du théâtre, avec un public qui n'est pas seulement face à celle-ci mais est également placé sur les côtés :



Figure 24. © Carole Christe, photo d'un spectacle programmé au Cyanure (juillet 2020)

La mise en place de formats correspondant aux exigences sanitaires a occupé artistes et programmatrice·eurs dès la mi-mai 2020 (Période 2, voir le tableau ci-dessus) jusqu'à décembre 2021 (fin de la Période 5). Dans le cas d'Antoinette, 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

Antoinette 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... (Un des projets qui fonctionne sur une application pour smartphones) était aussi par zoom donc c'était assez incroyable comme on a réussi à faire ça à distance, les personnes de l'application sont à Berlin et en Géorgie, c'est dingue... (...) Et l'autre chose qu'on a presque finie, c'est une archive en ligne d'un projet que j'ai créé en 2008 et qui a tourné et tourne encore dans le monde entier, c'est des interviews avec des danseurs sur pourquoi tu dances. (...) Et encore une pièce qu'on a créée cet été qui est d'aller danser sous les balcons des gens, (...) la pièce s'invite sous ton balcon et tu écoutes la musique par zoom et t'avais quand même la vision en vrai. (...) J'ai aussi fait une résidence en ligne avec un collectif de chorégraphes-danseurs du monde entier qui est un festival en ligne. J'ai fait un film avec les rencontres enregistrées par zoom et on a même gagné un prix à un festival de théâtre expérimental en ligne. 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 » (Antoinette)

Quelques mois après cet entretien, en septembre 2021, Antoinette reçoit le prix Sappas pour l'ensemble de son travail artistique. La description du Sappas mentionne : « (Antoinette) s'est toujours intéressée à la fois à la chorégraphie et à la vidéo. (...) elle axe sa réflexion sur l'image et le son » (site internet du Sappas). Pour Antoinette, 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. Dans le cas d'Antoinette, on peut dire que le contexte de la pandémie lui a été bénéfique car cela lui donne le temps et l'occasion de créer des projets qui correspondent aux normes attendues (c'est-à-dire qui respectent les normes sanitaires de distance sociale). Antoinette 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 qu'Antoinette 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 qu'à sa création d'un spectacle jeune public, qui est une première dans ce style pour elle³²⁵.

Bien qu'Antoinette 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 labélisée 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, Antoinette 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* ». Marie-Christine approuve, alors qu'un de leurs collègues demande si elle parle « *de la lumière, du son, ou autre chose ?* ». Camille répond vaguement « *Ouais... un peu tout !* ». (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 Marie-Christine. Le détail de celles-ci (« *la lumière, le son* » en tant qu'éléments dont s'occupent habituellement les technicien·nes du spectacle et auxquels se réfère le nouveau collègue de Camille et Marie-Christine) n'est pas l'élément central qui les intéresse et retient leur attention. Le terme « nouvelles technologies » est en soi un double signifiant de l'innovation : les technologies représentent le caractère contemporain de l'époque dans laquelle nous nous trouvons, et le fait de les nommer « nouvelles » ajoute un élément innovant.

Pour les artistes comme pour les programmatrice·eurs 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

³²⁵ Armand et Thibault sont interprètes dans ce spectacle. Celui-ci rencontre un succès important depuis sa création en octobre 2020 et participe au maintien d'Antoinette dans sa position d'artiste consacrée.

intermédiaires et institutions *gatekeepers*. Il rejoint les injonctions à la singularité présentes dans les formations mentionnées et étudiées précédemment, en particulier La Fabrik (voir 1.2 a)), singularité à laquelle sont socialisé·es les futur·es artistes.

c) *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 subversion s'applique fortement au champ des arts contemporains lémaniques, à la fois dans les spectacles, dans les discours des créatrice·eurs et programmatrice·eurs sur ceux-ci, ainsi que dans les styles de vie et le fonctionnement plus global de l'entre-soi enquêté. Le fait que certaines esthétiques ou 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 créatrice·eurs auraient comme but un profit économique (gagner de l'argent grâce à ces spectacles à succès) et symbolique (être reconnu·es) et s'oppose à la vision désintéressée de « l'art pour l'art » (Bourdieu, 1980 : 35), autrement dit l'avant-garde.

Nous avons vu que l'avant-garde (Bourdieu & Chartier, 1989) signifie la nouveauté, l'innovation artistique, intellectuelle, esthétique ou encore thématique. En préambule de ce chapitre, une citation de Germaine concernant le collectif Trade considérait que celui-ci possède ce caractère innovant : « *J'aime bien voir des choses qui me surprennent, où t'as l'impression que c'est quelque chose que t'as jamais vu* ». Germaine dit avoir eu un « coup de cœur » pour Trade et leur 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 Cave autour de la volonté de créer des « collaborations entre chercheurs/chercheuses et artistes ». Ce cas rappelle que les programmatrice·eurs 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 programmatrice·eurs « demandent plutôt à l'artiste une contestation symbolique de la réalité sociale et de la représentation orthodoxe qu'en donne "l'art

bourgeois“ » (Bourdieu & Saint Martin, 1976 : 56). C’est exactement ce qui ressort du discours de Rémy concernant le rôle et l’identité du Cyanure en tant que lieu à l’identité très contemporaine, dans lequel, selon lui, l’art s’y 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 m’intéresse pas du tout... (La mission du Cyanure) c’est un peu secouer le cocotier, voilà ! (On est) des versions toutes à fait contemporaines (...) des bouffons du roi, c’est ceux qui disent ce qu’on 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 Vignerons³²⁶... Ils forment le groupe, ils resserrent le groupe... mais ils bougent pas d’un centimètre... Donc tu vois, j’ai l’impression que l’art contemporain tel qu’on le voit au Cyanure, c’est un art en mouvement... alors bien sûr, y a des petites communautés temporaires qui se créent, etc. (...) Les gens ils se rassemblent, etc., mais après c’est important que ce soit l’endroit de plusieurs communautés, et pas d’une seule, et pis qu’on avance, sans arrêt... (...) C’est pas ma vision du monde qui est à l’œuvre au Cyanure ! 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... » (Rémy)

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 Cyanure, et les autres. Le tableau ci-dessous reprend cette dichotomie selon les termes utilisés par Rémy :

Tableau 22. Le Cyanure VS « l’art bourgeois »

Le Cyanure / 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 »	« resserer le groupe »
« offrir des alternatives », « avancer », « changer », « bouger »	« ne pas bouger d’un centimètre »

Tout d’abord, on peut constater (de façon peu surprenante) 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 est pas la mienne (...), c’est pas ma vision du monde qui est à l’œuvre au Cyanure »), et ce malgré son discours qui le place en prescripteur

³²⁶ Immense manifestation culturelle à l’ancrage très local, reconnue par l’UNESCO comme patrimoine universel immatériel, a lieu tous les 25 ans sur l’arc lémanique dans le canton de Vaud : <https://www.fetedesvignerons.ch>, site consulté la dernière fois le 24.2.23.

de normes esthétiques et morales. Le déni du pouvoir de sélection, autrement dit « le refus d'explicitier 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 systématité 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 Cyanure) appelle à considérer ce dernier comme labélisation 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 Cyanure (Moeschler, 2020 : 17). Cet avis est partagé par d'autres personnes (artistes et programmatrice·eurs) qui se réclament également du côté très contemporain des arts vivants. C'est le cas de cette jeune chorégraphe émergente programmée notamment au Théâtre Marin et avec qui je participe à l'atelier de Fanny (voir 8.2 b)). Lors d'une discussion concernant la programmation du Sens, cette jeune chorégraphe émergente déclare en effet : « *En ce moment, au Sens, c'est un peu "la diversité (raciale) pour les bourges"* », « *le genre pour les bourges"* », etc. ». 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 vulgarisation de ces thématiques à destination d'un public non concerné : « *les bourge'* ». En nommant ce public « les bourges' », elle désigne une fraction de classe et de génération (des personnes de la cinquantaine-soixantaine) 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 programmatrice·eurs en tant que responsables de la construction de leur saison ou festival et artistes en tant que responsables de la création des spectacles). Il faut rappeler ici que, pour les programmatrice·eurs, il est important que « l'exigence et la qualité artistiques (aient) des vertus éducatives citoyennes, curatives » (Dutheil-Pessin & 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 » (Idem). C'est une des missions des directions de lieux artistiques et culturels (comme vues au chapitre 3) qui doivent gérer la concurrence entre lieux en se distinguant les uns des autres.

Conclusion Troisième Partie

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 labélisation 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.

Programmatrice·eurs et artistes ne rencontrent pas les mêmes contraintes, difficultés et bénéfices face à ces enjeux de légitimité, labélisation et revendication. Pourtant, des discours indigènes comme celui de Steve (« *Moi, je pense pas qu'il y a d'un côté les programmeurs et de l'autre les artistes* »), ou d'artistes consacré·es comme Jean prétendent à l'existence d'une forte homogénéité entre programmatrice·eurs 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 se 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 récurrents³²⁷. 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 la socialisation primaire – à travers un capital culturel spécifique à cette fraction de classe.

³²⁷ Nous avons d'ailleurs vu que dans certains cas, les personnes passent d'artiste à programmatrice·eur (comme Steve, Stéphanie, Norbert, ou encore Flora dans une certaine mesure).

Conclusion générale

Dans cette thèse de doctorat, je m'intéresse au lien entre le processus de **consécration** et celui de la **programmation** des arts vivants contemporains sur l'arc lémanique. Ce manuscrit a débuté par un article de presse mentionnant la soirée de nomination de César à la direction du Théâtre du Sens en 2012-2013. L'arrivée de ce nouveau directeur est alors un tournant dans le paysage artistique lémanique : depuis, il est un programmeur considéré comme central par les institutions, ses pairs et les artistes. Lors de la soirée de nomination de César, le syndic³²⁸ de la ville dans laquelle se trouve le Sens estime que César peut faire bénéficier ce théâtre de son capital social – après ses dix années d'expérience dans cet espace professionnel. En arrivant sur ce terrain en 2018, je réalise que c'est chose faite : à travers les spectacles qui sont programmés au Sens, l'intermédiaire *gatekeeper* puissant qu'est César a positionné ce théâtre comme un lieu prescripteur de normes esthétiques, thématiques et morales dans le champ des arts vivants européens. Le Sens s'inscrit ainsi dans le système complexe de la programmation lémanique et y occupe une place centrale.

L'hypothèse principale faite en début de manuscrit concernait la correspondance entre les processus de programmation et de consécration. L'analyse de ces deux processus montre qu'ils fonctionnent bel et bien en interdépendance. Cette analyse reprend ainsi la proposition et le projet sociologique de Chamboredon (1986) : réaliser une sociologie de l'art qui combine « une analyse des œuvres (...) et une analyse des conditions sociales de la production symbolique » (*Ibid* : 506). Mon terrain me permet d'apporter un nouvel angle à cette double analyse, grâce aux données nombreuses et denses récoltées depuis cinq ans. De plus, ces données concernent les deux groupes professionnels dont dépendent principalement les processus analysés, les programmeurs et les artistes, complétant ainsi la littérature existante jusqu'à présent sur l'espace artistique et culturel.

À l'aide de ces données et afin de répondre aux hypothèses et objectifs développés dans l'Introduction générale, j'ai divisé cette thèse en trois parties. Dans la première partie, je m'intéresse aux parcours des individus situés dans les deux groupes professionnels, afin de rendre compte des ressources permettant d'expliquer leurs situations actuelles (poste de programmeurs ou étapes de la consécration artistique) et la façon dont est encadrée l'entrée sur le marché du travail. Dans la deuxième partie, ce sont les modalités et les conditions de l'exercice du travail des deux groupes qui témoignent de l'asymétrie caractérisant les

³²⁸ L'équivalent d'un maire en France.

relations entre professionnel·les. Enfin, la troisième et dernière partie se penche sur la manière dont le fonctionnement de l'entre-soi, les styles de vie qui y sont effectifs et les intérêts « politiques » des individus rythment le contenu et la forme des spectacles programmés actuellement.

Cette conclusion revient tout d'abord sur la façon dont les **dispositions**, les **ressources** des personnes et leurs **relations** inter-individuelles sont des éléments qui font partie de manière essentielle des conditions de possibilité d'entrée et de maintien dans cet espace professionnel. Celui-ci est majoritairement réservé à une fraction de classe moyenne supérieure à haut capital culturel, c'est pourquoi il est important de traiter de la manière dont le recrutement social y est effectué et les inégalités qui y sont à l'œuvre. Ensuite, la conclusion de ce manuscrit met en avant certaines considérations méthodologiques et épistémologiques sur la perception, par les enquêté·es, de ma thèse. En effet, cet aspect est très révélateur des dynamiques à l'œuvre dans l'espace professionnel étudié. Enfin, je reviens sur les apports plus larges de cette thèse en sociologie du travail artistique et culturel. Étant donné qu'une des spécificités du champ et des parcours étudiés est celle de leur évolution potentiellement rapide, je terminerai sur la manière dont cet aspect pourrait être traité dans de futures recherches, afin de suivre et analyser ces évolutions et leurs modalités.

Entrer et se maintenir : les enjeux de l'espace professionnel artistique et culturel

Dispositions et socialisations à la vocation

Pour comprendre les modalités d'engagement des individus dans des trajectoires artistiques et culturelles, l'analyse des socialisations (pré)professionnelles est essentielle. Premièrement, ces socialisations sont à situer dans une population bien dotée en termes de capitaux, en particulier concernant le capital culturel. L'étude des caractéristiques socio-économiques des enquêté·es montre des origines sociales situées dans une fraction de classe moyenne-supérieure. Les socialisations qui sont vécues dans cette fraction de classe mènent à l'incorporation de dispositions spécifiques. Celles-ci dessinent les conditions d'entrée et d'adhésion aux notions, discours et pratiques qui structurent le marché du travail et le fonctionnement économique et symbolique de cet espace professionnel (artistique et culturel). Une de ces notions est celle de la vocation.

La socialisation à la vocation est fortement dépendante de l'injonction à la singularité artistique et sociale. Pour les artistes, cette injonction est présente dès le passage par les écoles d'art

comme La Fabrik. Pour les programmatrice·eurs, c'est surtout lors de l'entrée en poste à la direction d'institutions avant-gardistes que cette injonction débute. Le caractère néo-libéral et individualiste de la recherche de singularité est également celui dont découle une autre pratique que doivent effectuer les artistes : celle de l'entrepreneuriat. J'ai montré que c'est un élément qui structure fortement les parcours des artistes et qui amène à la pratique de la multiactivité et au fonctionnement d'un « travail par projet ». Les programmatrice·eurs sont, de leur côté, plutôt soumis·es à l'obligation du multipositionnement³²⁹ ainsi qu'à la pratique du management comme une norme faisant partie du travail de direction. La revendication du sens managérial permet notamment de légitimer sa position d'expert·e et le pouvoir exercé au sein de ce poste. En s'exprimant sur les spectacles, les programmatrice·eurs mobilisent souvent un vocabulaire spécifique à l'entre-soi, ce qui témoigne de leur expertise sur le contenu artistique et les place comme des prescriptrice·eurs des catégories de jugement.

Les autres principales modalités d'exercice du travail de chacun des deux groupes se caractérisent en grande partie par le registre vocationnel et supposent un certain **désintéressement** économique. Celui-ci est censé témoigner d'un investissement total, un engagement « corps et âme » de la part des professionnel·les du champ. Les coûts émotionnels, matériels et temporels (Sorignet, 2012) que suppose le processus de production artistique sont en partie compensés par la notion de vocation et par ce désintéressement. Mais ces coûts ne sont pas les mêmes pour les membres des deux groupes. Bien qu'il existe des différences intra-groupe, la distinction se fait surtout entre programmatrice·eurs et artistes. En effet, la rémunération symbolique du statut d'artiste fait accepter ces coûts et les inégalités qui en découlent, notamment les disparités de salaires et l'instabilité de l'emploi. Les modalités quotidiennes des conditions matérielles d'existence, entre les deux groupes professionnels, sont donc asymétriques. C'est pourquoi les logiques vocationnelles supposent des injonctions qui structurent les carrières professionnelles, et plus généralement les styles de vie des personnes enquêtées. Ces résultats et considérations mettent en évidence les inégalités à l'œuvre dans l'entrée et le maintien sur le marché du travail.

Les processus d'entrée et de maintien dans ce champ sont notamment conditionnés par l'accès, la détention et l'accumulation de **ressources** qui doivent pouvoir **légitimer** les professionnel·les dans leur position et leurs ambitions.

³²⁹ Sans oublier que, comme nous l'avons vu, le multipositionnement est une stratégie de placement qui est également mobilisée par les artistes plus consacré·es ou en voie de forte légitimation.

Des ressources légitimantes essentielles

Dans l'Introduction, j'ai émis l'hypothèse que le fait de **se faire programmer** représente la ressource ou le signe le plus puissant de **légitimité** : celui-ci permet de mener à la **consécration** en tant qu'**étape ultime** et réussite professionnelle indéniable pour les artistes. Pour cela, j'ai montré que les autres **ressources légitimantes** qui permettent une ascension professionnelle sont principalement le fait d'apparaître dans la presse, d'obtenir des subventions et de recevoir des prix. Les études de cas longitudinales et l'analyse des situations d'artistes qui se trouvent à différentes étapes de leur parcours permettent de mettre en avant deux résultats principaux. Premièrement, si le fait de « se faire » programmer représente une ressource obligatoire (davantage que le fait qu'elle soit « plus puissante » que les autres) pour avancer vers la consécration, il faut que cette programmation se fasse dans les institutions possédant un taux assez élevé de légitimité. Ainsi, les programmatrice·eurs les plus légitimes et puissant·es en termes économique et symbolique détiennent un pouvoir particulier sur les artistes : elles·ils sont, pour grande partie, les agent·es de leur consécration. Deuxièmement, les artistes se doivent d'**accumuler** et **renouveler** ces ressources pour gagner en légitimité. Concernant les prix comme une des ressources légitimantes, nous avons vu que selon la valeur distinctive des prix obtenus, ceux-ci sont un signe fort de validation et de légitimité et permettent carrément de passer d'une étape à la suivante (par exemple de l'insertion à l'émergence ou de la confirmation à la consécration). L'analyse des ressources légitimantes qui mènent à la consécration permet de rendre compte de ces mécanismes sociaux à l'œuvre.

Pour les individus, il s'agit donc d'accumuler ces ressources et d'ajuster leurs goûts aux catégories de jugement légitime. Mais le temps est limité pour grimper les échelons du chemin vers la consécration pour les artistes – davantage que pour les programmatrice·eurs³³⁰. Comme mentionné plus haut, la socialisation à la singularité artistique et sociale (dont découle un certain esprit d'entrepreneuriat ou de management), le multipositionnement (pour les programmatrice·eurs) et la multiactivité (pour les artistes) représentent d'importantes stratégies de placement et de maintien des positions afin de valider et renouveler son appartenance au champ.

Grâce à l'analyse de la façon dont les compagnies traversent les différentes étapes de l'insertion à la consécration, nous avons pu faire ressortir les enjeux de la modélisation de la

³³⁰ Nous avons vu que, pour ces dernière·ers, le fait de se retrouver à un poste de ce grade est déjà une ressource légitimante en soi.

programmation en tant que ressource. Mais celle-ci doit également être considérée en tant que processus. En effet, pour comprendre le contexte et les limites du pouvoir de légitimation des programmeur·euses sur les artistes, il a également fallu rendre compte de la recherche de **consécration** dans leur propre trajectoire. Dans le développement de ce manuscrit, je montre que, pour les programmeur·euses, le fait de programmer des artistes encore peu connu·es et qui grimperont les échelons de la consécration ensuite, les légitime particulièrement. La programmation de « nouveaux talents » a le pouvoir de consacrer les programmeur·eur, et c'est pourquoi elle peut fonctionner comme une ressource pour ce groupe professionnel.

De plus, l'absence de formation standardisée les incite à démontrer leurs compétences d'intermédiaires culturel·les *gatekeepers* (être un pont entre le public et les artistes pour remplir sa mission publique ; détenir des compétences de management ; mobiliser un vocabulaire spécifique, etc.). Les théâtres, lieux et festivals qu'elles·ils dirigent sont pris dans des enjeux de compétition inter-institutionnelles : une sorte de course à l'avant-garde à travers la découverte des talents artistiques participe à la formation d'une hiérarchie symbolique. Les enjeux politiques et financiers – présents notamment dans la question des subventions – s'ajoutent à celui de la concurrence symbolique avec les autres lieux et forment les conditions de la construction de la programmation. Ces éléments et enjeux déterminent la marge de manœuvre du pouvoir de sélection des programmeur·euses.

Le processus de consécration est synonyme de construction des talents artistiques (Thibault 2015 ; Menger 2009). Cette recherche doctorale démontre l'importance de dénaturiser ce processus et de l'analyser en termes relationnels (Perrenoud, 2021). C'est pourquoi cette thèse s'intéresse aux **relations** qu'entretiennent artistes et programmeur·euses.

Relations professionnelles, affinités électives et entre-soi

Les recherches sur les intermédiaires culturel·les ont mis en avant les différents pouvoirs détenus dans le cadre de l'exercice de cette profession (Lizé et al. 2011 ; Jeanpierre et Roueff 2014 ; Glas 2015 ; Lizé 2016), mais se sont peu attardées sur l'aspect **relationnel** de leur travail. Un des apports majeurs de cette thèse est de montrer concrètement comment les relations entre programmeur·euses et artistes participent à la production de la programmation et de la consécration. L'analyse de ces processus révèle à quel point les relations avec les artistes sont centrales et témoignent d'un dispositif de production artistique déterminé en très grande partie par celles-ci (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017). En prenant en compte la force du sens accordé aux **affinités électives** dans cet **entre-soi**, cette recherche donne à voir des relations

d'interdépendance (Elias, 1991), caractérisées par un grand degré d'informalité et une forte **ambivalence**.

Nous avons déjà mentionné dans cette conclusion l'injonction à s'investir de manière désintéressée dans son activité professionnelle. Cet engagement vocationnel est revendiqué par les membres des deux groupes car c'est un élément qui leur permet de confirmer l'appartenance à cet entre-soi et à ces **styles de vie** (Bourdieu 1979 ; Coulangeon 2004). En effet, la relative homogénéité de ceux-ci, vécus par les artistes et les programmeur·euses (notamment les pratiques culturelles, les loisirs, les intérêts et positionnements politiques, ou encore le choix du·de la conjoint·e), participe à la mise en commun d'un espace de références culturelles et esthétiques.

C'est le cas de la recherche d'**innovation**, notamment caractérisée par la **subversion**, qui est centrale dans le processus de consécration. Elle est présente à la fois dans le contenu et la forme des spectacles, en tant que notion essentielle à l'avant-gardisme. La subversion est aussi présente dans les cultures corporelles ou les socialisations et pratiques militantes – marquées à gauche de l'échiquier politique. C'est une notion qui traverse à la fois les pratiques et espaces professionnels et personnels des membres des groupes enquêtés. Elle concerne tout autant les artistes que l'élaboration de la programmation. L'innovation est synonyme de l'avant-gardisme et se définit notamment par sa distinction avec l'« art bourgeois » (Bourdieu & Saint Martin, 1976 : 56). Cette **distinction** avec la **bourgeoisie économique** de la part de nombreux·ses enquêté·es et du champ en général a été relevé tout au long du manuscrit.

Les différents pouvoirs que détiennent les programmeur·euses, autres intermédiaires *gatekeepers* et professionnel·les du champ, participent à proposer des conventions qui structurent ces mondes de l'art (Becker, 1988). Ces conventions concernent plusieurs niveaux du fonctionnement de cet espace professionnel. Dans ce travail, nous avons surtout étudié la question de l'avant-garde en tant qu'**esthétique dominante** dans ce champ. Le fait de décortiquer les programmations des lieux et festivals rend compte de la présence de thématiques et de styles présents de façon récurrente depuis quelques années. Ces récurrences en font des symboles culturels légitimes (Chamboredon, 1986) et forment une idéologie artistique dominante (Bourdieu & Boltanski, 1976).

Les éléments transversaux au développement du manuscrit, notamment les dispositions, les ressources et les relations sont des éléments principaux des enjeux à l'entrée et au maintien de sa position dans l'espace professionnel. Leur analyse permet de démontrer l'existence de la

correspondance entre consécration et programmation, et de relever la **complexité** de cette correspondance et de ces deux processus.

L'étude de cette complexité débute par le fait de considérer que les spectacles qui sont accueillis ou créés dans des institutions ne sont pas issus d'un travail de programmation qui se réduirait à un « choix » pris par les programmatrice·eurs et déconnecté des facteurs sociaux. Au moment de commencer cette recherche doctorale, je me suis demandé « comment se construit une programmation ? ». Les résultats de mes analyses montrent finalement que de multiples éléments entrent en compte : premièrement, les contraintes budgétaires ou organisationnelles, ainsi que les enjeux et luttes de pouvoir autour des biens symboliques que sont les spectacles (et les artistes, en tant que personnalités consacrées ou consacrant). Les **positionnements et ressources différenciées** des artistes permettent plus ou moins de marge de manœuvre dans les moments de négociation avec les programmatrice·eurs.

C'est pourquoi, tout au long de mon travail de terrain, j'ai cherché à questionner **les rapports de pouvoir** qui existent dans ce champ et qui caractérisent des relations entre les deux groupes professionnels enquêtés. Le fait que je me penche sur cette question a suscité un vif intérêt de la part de beaucoup d'enquêté·es. C'est ainsi qu'ont émergé des enjeux concernant la dimension politique de ma thèse, son « utilité » pour le milieu artistique et la façon dont elle pourrait participer à améliorer le fonctionnement généralement perçu comme problématique du processus de programmation.

Enquêter sur les rapports de pouvoir : considérations méthodologiques et épistémologiques

La spécificité de ma démarche ethnographique est celle d'une immersion dans le terrain étudié (Footwhyte 2012 ; Wacquant 1989 ; Sorignet, 2001). La place que j'y ai prise varie selon les situations et les interlocutrice·eurs. Les rôles que je joue pour les un·es ou les autres ne possèdent pas les mêmes enjeux selon les attentes de mes interlocutrice·eurs. Il est vite apparu que des enjeux autour de la représentation de ma thèse par les enquêté·es était reliée à l'implication attendue de ma part en tant que sociologue ou « chercheuse » dans cet espace professionnel.

Il arrive notamment que des enquêté·es soient intéressé·es par la dimension d'expertise de ma recherche. Celle-ci me confère un statut légitime dans le champ artistique qui, nous l'avons vu (Ch. 8), entretient des affinités avec le champ académique. C'est pourquoi il arrive que l'on m'engage en tant que « chercheuse en sciences sociales ». Les stratégies des enquêté·es qui me

proposent et permettent une insertion approfondie sont variées et ne sont pas les mêmes dans tous les cas. J'apporte toujours une certaine légitimité au projet en question grâce à ma position de doctorante à l'université, représentant ainsi le milieu académique. Il ne s'agit pas ici de considérer ces mécanismes d'inclusion de la part des enquêté·es comme la preuve d'une « fusion mimétique » (Papinot, 2016 : 59) entre elles·eux et moi, mais plutôt de voir que la « compréhension anthropologique » est un apprentissage qui vise principalement à pouvoir « dire l'autre » (Borutti et al., 2012 : 80). Ces mécanismes d'inclusion participent aussi à des ajustements de ma part dans mon rôle de sociologue et de chercheuse : je ne peux pas exprimer pleinement mon regard analytique auprès des enquêté·es, car le risque de l'effet désenchanteur du regard sociologique est trop fort. Celui-ci est appréhendé de manière négative par plusieurs programmatrice·eurs car il consiste à désingulariser les parcours et à collectiviser les trajectoires individuelles. Bien que le risque de dévoilement et de désenchantement concerne également les artistes, beaucoup n'ont pas été aussi suspicieuses·x que la plupart des programmatrice·eurs à mon égard et celui de ma recherche. Cela peut s'expliquer notamment par l'amitié que j'entretiens avec un certain nombre d'entre elles·eux, et le fait que je sois en couple avec un danseur qui travaille dans ce champ. De plus, nous avons évoqué le fait que ma position, dans l'espace social et professionnel, se rapproche davantage de celle des artistes que celle des programmatrice·eurs, ce qui induit d'emblée une certaine proximité. Cependant, c'est surtout la position de l'artiste sur l'échelle de la consécration qui dessine le type de relation que je peux entretenir avec elle·lui : plus la personne est consacrée et plus il est difficile de créer de la proximité. La relation se rapproche alors davantage de celle qui sont celles entretenues avec les programmatrice·eurs. Lorsque les artistes se trouvent dans une étape moins consacrée, voire face à un plafond qui les empêche de franchir les suivantes, elles·ils désirent confirmer mes propos concernant les relations comme fondamentales dans la construction de la programmation.

Cette dimension méthodologique du rapport aux enquêté·es confirme les résultats de cette enquête quant aux différences structurelles qui existent entre les deux groupes. Elle montre aussi comment se matérialisent les différences entre les artistes situé·es à différents endroits sur l'échelle de la consécration. Ces analyses ont pu être conduites grâce à la réalisation d'une ethnographie en temps long (5 ans), qui permet l'approfondissement des relations avec les enquêté·es, qui se sont développées et étoffées au cours des années. Cette méthode d'enquête, spécifique dans son intensité et son investissement du terrain (Bourgois, 2013), permet de rendre compte des mécanismes propres au milieu des arts vivants contemporains lémaniques de façon fine et large.

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 thèse interrogent l'espace social d'une fraction de la petite bourgeoisie culturelle et certaines de ses orientations politique 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 contemporain, majoritairement la danse contemporaine et le théâtre. Cette thèse complète ainsi la littérature existante et les travaux sur les pouvoirs des programmeur·ices, 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 modalités d'exercice de travail des artistes. Ce fonctionnement relève d'un système économique basé sur des subventions publiques et 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 travailleuse·eurs afin de récolter et 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 programmeur·ices 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 programmeur·ices peuvent considérer avoir participé à faire émerger. Une enquête longitudinale qui se situerait dans la prolongation de cette thèse serait à même de creuser ces analyses sur les trajectoires professionnelles et l'évolution des consécrations.

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 programmatrice·eurs, 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 les valeurs morales inscrites en particulier dans la fraction de classe qui compose cet espace social. C'est pourquoi ma thèse est une focale d'observation du processus de **reproduction sociale**, elle en révèle les mécanismes et enjeux qui ont lieu dans ce champ. Elle démontre que la construction de la programmation, comme processus de sélection et d'évaluation, est interdépendante des enjeux de légitimité et de consécration des personnes qui la font et de celles qui en dépendent.



Figure 25 et Figure 26. © Carole Christie, photos d'un showing du collectif Trade, La Cave (novembre 2021)

Bibliographie

- Abdelnour Sarah (2014). L'auto-entrepreneuriat: une gestion individuelle du sous-emploi. *La nouvelle revue du travail*, (5). <https://doi.org/10.4000/nrt.1879>
- Abdelnour Sarah (2017). *Moi, petite entreprise: les auto-entrepreneurs, de l'utopie à la réalité*. Paris, Presses universitaires de France.
- Abrioux Florence & Abrioux Bruno (2012). Comment nuancer l'approche générationnelle des attitudes au travail? Comparaison plurifactorielle et qualitative de deux générations de salariés d'une entreprise multinationale. *Revue Interdisciplinaire sur le Management et l'Humanisme*, 4(14), 91-109. <https://doi.org/10.3917/rimhe.004.0091>
- Attias-Donfut Claudine (1988). La notion de génération: Usages sociaux et concept sociologique. *L'Homme et la société*, 90(4), 36-50.
- Avril Christelle (2014). *Les aides à domicile: un autre monde populaire*. Paris, La Dispute.
- 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.
- Bajoit Guy (1988). Exit, Voice, Loyalty... and Apathy: Les réactions individuelles au mécontentement. *Revue française de sociologie*, 29(2), 325-345. <https://doi.org/10.2307/3321910>
- 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>
- 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 & Weber Florence (2010). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris, La Découverte.
- Beaud Stéphane & Pialoux Michel (1999). *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*. Paris, La Découverte.
- Becker Howard S. (2020 [1985]). *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* (Briand Jean-Pierre & Chapoulie Jean-Michel, Trad.). Paris, Métailié.

- Becker Howard S. (1988 [1982]). *Les mondes de l'art* (Bouniort Jeanne, Trad.). Paris, Flammarion.
- Benquet Marlène (2018). Fixer le prix des entreprises. *Sociétés contemporaines*, 110(2), 89-117. <https://doi.org/10.3917/soco.110.0089>
- Bensa Alban (2011). Ethnographie et engagement politique en Nouvelle-Calédonie. In Naudier Delphine & Simonet Maud (Éds.), *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>
- Bessy Christian & Chauvin Pierre-Marie (2013). The power of market intermediaries: From information to valuation processes. *Valuation studies*, 1(1), 83-117. <https://doi.org/10.3384/vs.2001-5992.131183>
- 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>
- Borutti Silvana, Welscher Claude & Motta Marco (2012). Sentiment et écriture de l'autre en anthropologie. *A contrario*, 17(1), 71-91. <https://doi.org/10.3917/aco.121.0071>
- Bourdieu Pierre (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique (1940/1948-)*, 22(3), 49-126. <http://www.jstor.org/stable/27887912>
- 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, Éditions du 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, Le Seuil.
- Bourdieu Pierre (2003). L'objectivation participante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 150, 43-58. <https://doi.org/10.3917/arss.150.0043>
- Bourdieu Pierre (2006). *Le capital social*. Paris, La Découverte.
- Bourdieu Pierre (2013). *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*. Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu Pierre (2014 [1994]). *Raisons pratiques*. Paris, Le Seuil.
- Bourdieu Pierre (2014). *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard.
- 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. https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1989_num_2_6_1382

- 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), 2-81. <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* (Perez Amin, Trad.). Paris, Le Seuil.
- Bouveresse Jacques (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 Lorraine (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>
- 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, 225 p.
- 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.
- Buscatto 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 ? A 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>
- Chamboredon Hélène, Pavis Fabienne, Surdez Muriel & Willemez Laurent (1994). S'imposer aux imposants:   propos de quelques obstacles rencontr es par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien. *Genèses*, 16, 114-132. <https://doi.org/10.3406/genes.1994.1251>
- 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 différentielles de l' cole maternelle. *Revue française de sociologie*, 14(3), 295-335. <https://doi.org/10.2307/3320469>
- Champagne Clara, Pailh  Ariane & Solaz Anne (2015). Le temps domestique et parental des hommes et des femmes : quels facteurs d'évolutions en 25 ans ?. *Economie et statistique*, 478-480, 209-242. <http://dx.doi.org/10.3406/estat.2015.10563>
- Charlap Cécile (2015). *La fabrique de la ménopause: Genre, apprentissage et trajectoires*. Thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg, 469 p.
- 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 sexu es et productions des savoirs dans l'apprentissage professionnel de la danse contemporaine*. Maîtrise de Master, Genève, Université de Genève, 118 p.
- Christe Carole (2022). Corps, distances et semi-confinement : impacts des politiques sanitaires en danse contemporaine sur l'arc lémanique. *Géo-Regard*, (15), 51-64. <https://libreo.ch/revues/geo-regards>
- Christe Carole (2023). Les « curriculums réels » d'une  cole supérieure en danse contemporaine. *Sciences sociales et sport*, 21(1), 105-128. <https://doi.org/10.3917/rsss.021.0105>
- Clair Isabelle (2016). La sexualité dans la relation d'enquête : Décryptage d'un tabou méthodologique. *Revue française de sociologie*, (1), 45-70. <https://doi.org/10.3917/rfs.571.0045>
- Cochoy Frank & Dubuisson-Quellier Sophie (2000). Introduction. Les professionnels du marché: vers une sociologie du travail marchand. *Sociologie du travail*, 42(3), 359-368. <https://doi.org/10.4000/sdt.36852>

- 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 (2007). Lecture et télévision: Les transformations du rôle culturel de l'école à l'épreuve de la massification scolaire. *Revue française de sociologie*, 48(4), 657-691. <https://doi.org/10.3917/rfs.484.0657>
- 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, 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 blancheur 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 (2019). *Arts de la scène. 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 (2009). Des types d'apprentissages aux formes de pratique. L'exemple de l'institutionnalisation de l'enseignement de la guitare électrique. *SociologieS*, [En ligne]. <http://journals.openedition.org/sociologies/2834>.
- 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>
- Dewey John (2008). La théorie de la valuation. *Tracés. Revue de sciences humaines*, 15, 217-228. <https://doi.org/10.4000/traces.833>
- Donnat Olivier & Lévy Florence (2007). Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques. *Culture prospective*, 3(3), 1-31. <https://doi.org/10.3917/culp.073.0001>
- Dubois Jacques (1986). *L'Institution de la littérature*. Bruxelles-Paris, Labor-Nathan.
- Dubois Vincent (1993). Les prémices 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 (Éds.), *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.
- 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, 444 p.
- Duros Marine (2019). L'édifice de la valeur. Pratiques de valorisation sur le marché de l'immobilier financiarisé. *Revue française de socio-économie*, 23(2), 35-57. <https://doi.org/10.3917/rfse.023.0035>
- 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* (Etoré-lortholary Jeanne, Trad.). Paris, Fayard.
- Fabiani Jean-Louis (2013). Distinction, légitimité et classe sociale. In Coulangeon Philippe, *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*. Paris, Cours pour stage d'application ENSAE.
- Goffman Ervin (1974). *Les rites d'interaction* (Kihm Alain, Trad.). Paris, Minuit.
- Goffman Erwin (2002), *L'Arrangement des sexes* (Maury Hervé, Trad.). 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. <https://doi.org/10.1086/225469>
- 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 (2006). La sociologie à l'épreuve des valeurs. *Cahiers internationaux de sociologie*, 121(2), 287-315. <https://doi.org/10.3917/cis.121.0287>
- 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 & al. (2001). Privilège de la féminité et domination masculine: Entretien avec Françoise Héritier. *Esprit*, 273(3-4), 77-95. <https://www.jstor.org/stable/24278954>
- 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 paradigmatique des écoles de comédiens. *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 6, 67-75. <http://journals.openedition.org/cres/900>
- 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).
- Kocadost Fatma Çingi (2018). *Ethnographie d'un réseau amical de femmes maghrébines des classes populaires en France*. Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris Sciences et Lettres, 384 p.
- Lahire Bernard (2018). Avoir la vocation. *Sciences sociales et sport*, 12(2), 143-150. <https://doi.org/10.3917/rsss.012.0143>
- Lahire Bernard (Éd.) (2019). *Enfances de classe. De l'inégalité parmi les enfants*. Paris, Le Seuil.
- Lahire Bernard (2020). *Ceci n'est pas qu'un tableau: essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris, La Découverte.
- 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 (Éd.), *Enfance de classe. De l'inégalité parmi les enfants*. Paris, Le Seuil, 1095-115.
- 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 (Éd.) *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 (Éds.), *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, Erès.
- 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, Le 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. In Maxime (Dir.), *Bourdieu et le travail*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 159-176.
- 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 (Éds.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*. Paris, Archives Contemporaines, i-xvii.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine & Roueff Olivier (2011). Les intermédiaires sur les marchés du travail artistique. In Lizé Wenceslas, Naudier Delphine & Roueff Olivier (Éds.), *Intermédiaires du travail artistique: À la frontière de l'art et du commerce*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, 221-242.
- Madörin Mascha (2010). Care Ökonomie—eine Herausforderung für die Wirtschaftswissenschaften. In Bauhardt Christine & Çağlar Gülay (Éds.), *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 (Éds.), *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, Éditions du 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.
- Meilhac Laure (2018). *Intermédiaires culturels et consécration artistique : enquête auprès des programmeurs de danse contemporaine*. Maîtrise de Master, Toulouse, Université de Sciences Po Toulouse, 115 p.
- 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/espac.2003.4219>
- Menger Pierre-Michel (2003b). *Du labeur à l'oeuvre: Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris, Le 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*. Marseille, Al Dante/ Aka.
- Menger Pierre-Michel (2018). *Le talent en débat*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Mennesson Christine (2005). *Être une femme dans le monde des hommes*. Paris, L'Harmattan.

- Mennesson Christine & Julhe Samuel (2012). 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'Economie 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 (2005). La fabrique sexuée des goûts culturels: construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles. *Développement culturel*, 150, 1-10.
- 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.vi0.85>
- Olivier De Sardan Jean-Pierre (2000). Le «je» méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain. *Revue française de sociologie*, 41(3), 417-445. <https://doi.org/10.2307/3322540>

- Papinot Christian (2016). De quoi la longue participation est-elle la garantie dans l'enquête ethnographique?. *Cahiers de recherche sociologique*, 61, 53-72. <https://doi.org/10.7202/1042368ar>
- Parini Lorena & Debonneville Julien (2017). Les politiques de la recherche : éthique, rapports de pouvoir et groupes vulnérables. In Burton-Jeangros Claudine (Éd.), *L'éthique (en) pratique : la recherche en sciences sociales*. Genève, Institut de recherches sociologiques, Université de Genève, 107-111.
- Passeron Jean-Claude (2000). Analogie, connaissance et poésie. *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, XXXVIII(117), 13-33. <https://doi.org/10.4000/ress.706>
- 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>
- 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>
- 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), [En ligne]. <https://doi.org/10.4000/bssg.330>
- 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. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_52_1_3339

- 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/popsoc.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>
- Renahy Nicolas (2016). L'ethnographie comme expérience de conversion à la sociologie. Entretien avec Olivier Schwartz. *Cahiers de recherche sociologique*, 61, 191-215. <https://doi.org/10.7202/1042375ar>
- Renahy Nicolas & Sorignet Pierre-Emmanuel (2006). L'ethnographe et ses appartenances. In Paillé Pierre (Éd.), *La méthodologie qualitative: Postures de recherche et travail de terrain*. Paris, Armand Colin, 9-32.
- 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. <https://www.jstor.org/stable/43035403>
- 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>
- Schœnberger François (2022). Sacrifier sa vie pour le travail : Les ressorts paradoxaux de l'engagement dans le métier de banquier d'affaires. *Genèses*, 126, 102-124. <https://doi.org/10.3917/gen.126.0102>
- 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>
- Schotté Manuel (2016). L'économie de la grandeur. *Sensibilités*, 1(1), 26-37. <https://doi.org/10.3917/sensi.001.0026>
- Schwartz Olivier (1993). L'empirisme irréductible. In Anderson Nels, *Le Hobo: sociologie du sans-abri* [Brigant Annie, Trad.]. Paris, Nathan, 265-305.
- 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>
- Sinclair-Palm Julia & Chokly Kit (2022). 'It's a giant faux pas': exploring young trans people's beliefs about deadnaming and the term deadname. *Journal of LGBT Youth*, 20(2), 1-20. <https://doi.org/10.1080/19361653.2022.2076182>
- Sinigaglia Jérémy (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 Jérémy (2012). *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*. Nancy, PUN, Éditions universitaires de Lorraine.
- Sinigaglia Jérémy (2013). Le bonheur comme rétribution du travail artistique. *Sociétés contemporaines*, 91(3), 17-42. <https://doi.org/10.3917/soco.091.0017>
- Sinigaglia Jérémy (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 Jérémy (2019). Une belle vie, la vie d'artiste?. In Boursier Philippe et Pelletier Willy Fondation Copernic (Dir.), *Manuel indocile de sciences sociales*. Paris, La Découverte, 885-891.
- Sinigaglia Jérémy (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 Jérémy (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 (2011). Sociologue et danseur, quand la vocation se fait double. In Naudier Delphine & Simonet Maud (Éds.). *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>
- Stroobants Marcelle (2007). La fabrication des compétences, un processus piloté par l'aval?. *Formation emploi*, 99(3), 89-94. <https://doi.org/10.4000/formationemploi.1491>

- 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 (Ed.), *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 (Éds.), *Des sociologues sans qualités ?*. Paris, La Découverte, 201-221.
- Weber Florence (1989). *Le travail à côté. Étude d'ethnographie ouvrière*. Paris, INRA/EHESS.
- Weber Florence (1991). L'enquête, la recherche et l'intime ou : pourquoi censurer son journal de terrain?. *Espaces temps*, 47-48, 71-81. <https://doi.org/10.3406/espat.1991.3788>

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. <https://doi.org/10.3917/gen.070.0140>

Weber Max (2005). *La science, profession et vocation*. Marseille, Agone.
<https://doi.org/10.3917/gen.070.0140>

Whyte William Foot (2012). *Street corner society: The social structure of an Italian slum*. Chicago, University of Chicago Press.

Zaytseva Anna (2017). Être comme chez soi. *Cultures & Conflits*, 105-106(1-2), 99-122.
<https://doi.org/10.4000/conflits.19460>

Autres sources :

Le Carnet Rose, festival Les Créatives, Genève, 2021. <https://lescreatives.ch/le-carnet-rose/>

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

Table des matières

INTRODUCTION	1
I. INTRODUCTION : LA FABRIQUE D'UNE PROGRAMMATION LÉMANIQUE	1
I.1 Cadrage théorique et éléments de littérature	3
a) Un champ, deux groupes professionnels	3
Une sociologie des dispositions et des interactions.....	4
De la sociologie du travail artistique à celle des intermédiaires culturel·les	6
Reconsidérer les relations programmatrice·eurs-artistes.....	8
b) Consécration et légitimité	11
La légitimité au cœur du processus de consécration	11
Définition de la consécration	12
I.2 Des professionnel·les et des institutions situées	14
a) Des artistes consacré·es ?	14
Étapes et ressources de la consécration	14
Positionnement des artistes selon leur degré de consécration	18
b) Spécificités de l'arc lémanique	22
c) Les lieux et festivals comme espace relationnel	24
Hypothèses principales et objectifs de travail	30
Plan de la thèse.....	32
II. MÉTHODOLOGIE D'ENQUÊTE : UNE APPROCHE ETHNOGRAPHIQUE	35
II.1 La récolte de données.....	35
a) Observer, participer et incorporer	36
Les spectacles et entraînements de danse.....	37
S'insérer par le travail culturel	39
b) Les entretiens : un outil essentiel.....	41
Aspects biographiques des enquêté·es.....	41
c) Les autres sources de données.....	43
II.2 Objectivation et réflexivité sur sa position dans le champ : journal de terrain et journal de recherche	44
a) Place occupée et récolte des données	45
Socialisation primaire et acculturation secondaire.....	45
Un triple statut	47
b) Les relations d'enquête comme relations sociales.....	48
Investissement et proximité : partager un style de vie artiste.....	49
PREMIERE PARTIE. DE LA VOCATION À LA CONSÉCRATION : QUELS PARCOURS ?	54
CHAPITRE 1. SOCIALISATIONS FAMILIALES, SCOLAIRES ET PROFESSIONNELLES	56
1.1 Déclinaisons des dispositions à la vocation	56
a) Des environnements familiaux situés	57
Des pratiques culturelles « populaires et mainstream » ?.....	58
L'appel des spectacles	61
b) Entre développement personnel et « seconde naissance ».....	64
Des loisirs d'héritière·ers.....	64
La vocation culturelle	66
1.2 Variations des modes d'entrée	67
a) Apprendre et incorporer le métier d'artiste.....	67
Un mode d'engagement (multi)institutionnel	68
La Fabrik, école de créatrices et créateurs.....	70
Égalité ou concurrence invisibilisée ?.....	74
Des pratiques révélatrices.....	78
Les coupes de cheveux : un enjeu esthétique et symbolique	79
Un style alimentaire normatif ?	82
Le caring about et caring for pour prendre soin	84
b) Devenir intermédiaires culturel·les	86

Bénévolat et ancrage autochtone pour les pionnière-ers et bâtisseuse-eurs.....	87
Steve et Germaine : le stage comme passage obligé.....	89
Valider sa légitimité grâce aux formations continues.....	91
Insertion et ressources sociales.....	92
CHAPITRE 2. DES ARTISTES EN QUÊTE DE LÉGITIMITÉ.....	97
2.1 S'insérer et émerger : le cas du collectif Trade.....	97
a) Quitter le cocon de l'école.....	97
b) Du désintéressement au placement.....	99
Résister à la logique entrepreneuriale.....	99
Création de la compagnie et premières programmations.....	101
c) Émergence et sortie de la jeunesse.....	104
Labélisation par les institutions.....	105
Stabilisation personnelle... et professionnelle ?.....	106
2.2 Confirmation et consécration.....	108
a) « Un moment un peu chouette ».....	108
Jean, un artiste consacré.....	109
Gaspard et la figure du « génie ».....	112
b) Monter, stagner... et retomber ?.....	114
Le cas de Vincent : frustration face au plafond de la confirmation.....	115
Lara, condamnée à l'émergence ?.....	117
c) Accumulation et renouvellement des signaux : une légitimité fragile.....	122
Les prix, un élément clé.....	122
Enchaîner les ressources et signaux.....	124
CHAPITRE 3. SE PLACER COMME PROGRAMMATRICE·EUR.....	129
3.1 Des intermédiaires culturel·les légitimé·es et consacré·es.....	129
a) Multipositionnement et autres ressources.....	135
Les stratégies de placement de Marylène.....	136
Liliane, une programmatrice puissante.....	138
Des parcours maternels variés.....	140
b) Dominique et Rémy : découvreurs de talents ?.....	143
Enjeux de légitimité dans le parcours de Rémy.....	145
3.2 Continuer à faire ses preuves.....	147
a) Concurrence, distinction et missions.....	147
Une reconnaissance par le public ?.....	150
CONCLUSION PREMIÈRE PARTIE.....	154
DEUXIÈME PARTIE. CONDITIONS ET MODALITÉS D'EXERCICE DU TRAVAIL.....	157
CHAPITRE 4. LE POUVOIR D'ÉVALUATION ET DE SÉLECTION : JUGER, DÉCIDER ET MANAGER.....	157
4.1 Des expert·es du jugement de goût.....	158
a) Des spectatrice·eurs professionnel·les : évaluer les produits artistiques.....	158
Valeur symbolique, valeur économique.....	160
« Aller tout voir », une garantie de l'expertise.....	164
Exprimer son avis : le pouvoir de qualifier.....	166
b) Une sélection sous contrainte ?.....	174
c) Valorisation et prescription.....	177
4.2 Travailler comme programmatrice·eur.....	180
a) Diriger et « manager ».....	181
b) « Personne veut d'une femme de 50 ans » : féminisation et suite de trajectoire.....	185
4.3 Les subventions : l'autre levier de l'action de (s)élection.....	189
a) Attribuer des fonds : fonctionnement et dynamique de la commission.....	190
La figure de Camille : entre assurance et ambition.....	192
b) La compagnie de Florent, une évaluation multiple.....	194
Caractéristiques socio-démographiques de Florent et Pablo.....	195
Une compagnie au fonctionnement « innovant » ?.....	196
Catégories de perceptions de la commission.....	197

c) « Trop cliché artistiquement » : le cas de la Cie Toulouse	200
Mise en scène de l'environnement de travail chez ASUS	200
Anne-Claire : violence symbolique et avis tranché	202
Parcours et situation de Julianne	203
La « sentence » de la commission	205
Exprimer son avis : une manière de se placer	208
CHAPITRE 5. LE POUVOIR DE CRÉER ? ENTRE MULTIACTIVITÉ ET ENTREPRENEURIAT	211
5.1 Travailler comme artiste	211
a) Fonctionnement par projet, statut d'artiste et précarité	212
5.2 « Faire compagnie » : diriger, interpréter, travailler ensemble	216
a) À la croisée des savoir-faire créatifs : diriger et interpréter	216
Fonder sa compagnie	216
« C'est moi qui ai toujours tout fait » : la (non)division du faisceau des tâches	217
Dispositions et modalités de l'entrepreneuriat	221
b) Interprètes, oui mais pas que : les cas de Pablo et Amandine	224
Le cas de Pablo : un rapport routinisé au travail d'exécutant	225
Concurrence entre les temps d'interprétation et de création : Amandine, Trade et les autres	226
5.3 Relation entre direction et interprétation	230
a) Informalité, recrutement et conditions de travail	230
Le rôle des affinités	231
Quelle gestion des relations asymétriques ?	232
b) Des nouvelles configurations pour de meilleurs rapports ?	234
c) Ressources et contraintes : le cas de la compagnie In Vivo en temps de Covid-19	236
Quand les sacrifices ne sont pas au rendez-vous	237
« Privilèges », doutes et appréhensions	238
Le pouvoir de créer ?	242
CHAPITRE 6. LA GESTION DES RELATIONS ASYMÉTRIQUES	245
6.1 Liens et sociabilités	245
a) Quelle « famille » professionnelle ?	245
Un réseau fait d'interdépendances	246
Modalités des liens proches : conjoint-es et ami-es	250
b) Dissocier les espaces pour mieux les articuler	252
Perdre ses ami-es à cause du travail	252
Des collègues, rien que des collègues ?	253
Redéfinir les espaces « privés » et « professionnels »	256
c) Entretien des liens professionnels grâce aux événements de rencontre et les « premières »	258
6.2 Quand les programmatrice-eurs vont chercher les artistes	261
a) L'envie comme déclenchement ?	263
Suivre, sans s'engager	265
Garder le contrôle de la relation	266
b) Se « rencontrer » : prise de contact et programmation-embauche	269
Les non-réponses : un refus déguisé ?	271
c) « Accompagner » les artistes : une fidélité dans l'engagement ?	272
Nadine et Zoé : entre « pousser » et s'identifier	274
Dominique et Florent : la fin d'un accompagnement	277
6.3 Quand les artistes vont chercher les programmatrice-eurs	280
a) La prise de contact	280
« Savoir parler » de son projet : compétences relationnelles et rhétoriques	281
« Moi, j'ai un problème avec les programmeurs » : les refus et non-réponses	284
b) Les stratégies de maintien de la relation	286
Matérialisation des affinités électives	286
Des relations à long terme ?	288
Gérer l'asymétrie	291
CONCLUSION DEUXIÈME PARTIE	293

TROISIEME PARTIE. PRODUIRE UNE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE.....	296
CHAPITRE 7. LES STYLES DE VIE DE L'ENTRE-SOI ARTISTIQUE ET CULTUREL.....	298
7.1 Résister à la « vie conforme »	298
a) D'une famille à l'autre	298
Logiques d'adhésion parentale	299
« Mes parents ont évolué » : dispositions et variations de l'acculturation	302
Des soutiens diversifiés	304
b) Le cas du rire : signal d'appartenance et mécanisme validation.....	308
Des publics différents.....	308
Le (non)rire des programmatrice-eurs	310
7.2 Les conditions matérielles d'existence.....	312
a) L'engagement vocationnel des programmatrice-eurs.....	312
Un investissement émotionnel et temporel	313
Une flexibilité horaire essentielle.....	315
b) La parentalité : une rupture biographique et professionnelle ?	317
Laure et Pierrot : des arrangements (in)égalitaires ?.....	319
La paternité en question	321
Antoinette et Nadine : la non-maternité comme subversion ?	323
7.3 Cultures corporelles et socialisations militantes	325
a) Hexis corporelles et présentations de soi	325
Représentations et imaginaires d'une « culture populaire »	327
Réseaux sociaux : se rendre visible	329
b) Des « sensibilités politiques » situées	333
L'adhésion au féminisme	334
La figure des sorcières : une féminité déviante ?.....	337
Se mobiliser	341
CHAPITRE 8. THÉMATIQUES ET ESTHÉTIQUES : L'IMPÉRATIF DE L'INNOVATION	347
8.1 Omniprésence des « questions de genre ».....	350
a) « Ce sont les artistes qui amènent ces questions ».....	350
« On va jamais se dire “Il faudrait qu'on fasse un truc queer” ».....	351
Le genre comme marqueur avant-gardiste ?.....	353
b) Les thématiques du collectif Trade : faire converger les éléments légitimes.....	355
Le Moyen Âge : d'une « passion » à un sujet original	356
Accumulation et convergence des éléments légitimes.....	359
c) La lutte anti-raciste : pour plus de diversité ?	362
Mettre les personnes non-blanches au centre de la scène.....	363
Les thématiques raciales comme mode de recrutement ?.....	366
8.2 Rapport à « la nature » et « la science ».....	367
a) Écologie et autres variantes du sujet de la nature	369
Le Sens comme prescripteur de normes « écolo »	369
L'« être ensemble ».....	372
Les « nouveaux récits »	374
b) S'associer au milieu académique : le rapport à « la science ».....	375
Les sciences dures, un objet sûr.....	375
« Enquêter » pour se légitimer.....	377
Les sciences sociales : une mobilisation délicate	378
La dimension performative des import-export	380
8.3 Les styles des spectacles contemporains.....	383
a) Diversité et pluridisciplinarité	384
Surtout, ne « pas être enfermée dans un style »	385
L'injonction aux disciplines multiples : le cas du Cyanure.....	386
b) Les nouvelles formes	388
Contourner les restrictions sanitaires	389
Les « nouvelles technologies » : une thématique-esthétique stratégique	391
c) L'avant-garde contre « l'art bourgeois » ?	393

CONCLUSION TROISIEME PARTIE	396
CONCLUSION GÉNÉRALE	399
Entrer et se maintenir : les enjeux de l'espace professionnel artistique et culturel	400
Dispositions et socialisations à la vocation	400
Des ressources légitimantes essentielles	402
Relations professionnelles, affinités électives et entre-soi.....	403
Enquêter sur les rapports de pouvoir : considérations méthodologiques et épistémologiques.....	405
Une sociologie de la domination culturelle et de la reproduction sociale	407
BIBLIOGRAPHIE	410
TABLE DES MATIÈRES	429
TABLES DES ILLUSTRATIONS.....	434

Tables des illustrations

Tableau 1. Types de subsides et modalités d'attribution	16
Tableau 2. Trois prix principaux	17
Tableau 3. Artistes en insertion et émergent·es	20
Tableau 4. Artistes confirmé·es et consacré·es	21
Tableau 5. Autres institutions enquêtées.....	26
Tableau 6. Lieux (éléments descriptifs)	28
Tableau 7. Festivals (éléments descriptifs)	28
Tableau 8. Lieux (éléments objectifs)	29
Tableau 9. Festivals (éléments objectifs)	29
Tableau 10. Parcours et franchissement des étapes du collectif Trade	104
Tableau 11. Parcours et franchissement des étapes de Jean.....	109
Tableau 12. Parcours des programmatrice·eurs	131
Tableau 13. Catégorisations indigènes mobilisés pour désigner les spectacles et artistes par les programmatrice·eurs	168
Tableau 14. Modalités présentations de saisons du Théâtre du Sens et de la Cave	171
Tableau 15. Résultats des entretiens avec la Cie In Vivo pour le « Projet Covid ».....	238
Tableau 16. Catégorisations indigènes désignant les étapes relationnelles avec les artistes .	263
Tableau 17. Publics selon les situations de représentation.....	308
Tableau 18. Liste des ouvrages thématiques de la bibliothèque de Lucie	340
Tableau 19. Parcours et franchissement des étapes du collectif Trade	356
Tableau 20. Évolution de la légitimité du spectacle de Trade	359
Tableau 21. Impacts des restrictions sanitaires sur les lieux et évènements culturels artistiques	389
Tableau 22. Le Cyanure VS « l'art bourgeois ».....	394

Figure 1 et Figure 2. Programmes de lieux et festivals dans un bureau culturel (septembre 2021).....	5
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 tourné entre 2018 et 2021. Téléchargée à cette adresse.	23
Figure 4 (gauche). Stage de danse contemporaine (janvier 2021) Figure 5 (droite). Sessions d'improvisation (mai 2022).....	38
Figure 6 : Capture d'écran de la story Instagram d'un·e·x ancien·ne élève de l'école (novembre 2021). Texte : « Automne soupe »	83
Figure 7. Liens contractuels entre les professionnel·les	247
Figure 8. © Carole Christe, photo prise dans un couloir de La Cave (avril 2022)	292
Figure 9, Figure 10, Figure 11. Captures d'écran (juin 2019) de vidéos, entraînement à l'extérieur, dans la « nature »	330
Figure 12, Figure 13, Figure 14. Captures d'écran (juin 2019) de vidéos postées sur les réseaux, entraînement à l'intérieur, dans les studios de l'école	330
Figure 15, Figure 16. Captures d'écran de publications Instagram par Armand (gauche) et Pablo (droite).....	332
Figure 17. © Carole Christe, photo d'affiche dans les rues de Lausanne (décembre 2020)..	342
Figure 18. © Carole Christe, photo d'une affiche dans les rues de Bruxelles (décembre 2021). Texte : « Pay the artist now. La visibilité n'est pas un salaire »	343

Figure 19. Capture d'écran du site internet du mouvement « No culture No future » en Suisse	343
Figure 20. © Carole Christe, photo d'une fougère sur scène (prise pendant le spectacle susmentionné, janvier 2022)	370
Figure 21. © Carole Christe, photo du tableau d'affichage de La Fabrik (novembre 2021). Texte : « Divers. Journée de recherche. "Le journal de bord, un outil pour la recherche" »	377
Figure 22 (gauche). © Carole Christe, photos d'un spectacle au Séraphin (novembre 2021), 1e partie non-frontale Figure 23 (droite). © Carole Christe, même spectacle (novembre 2021) mais 2e partie frontale.....	389
Figure 24. © Carole Christe, photo d'un spectacle programmé au Cyanure (juillet 2020) ...	390
Figure 25 et Figure 26. © Carole Christe, photos d'un showing du collectif Trade, La Cave (novembre 2021)	408