Marges

Revue d'art contemporain

09 | 2009

Irresponsabilité de l'art

Une nécessité intérieure apprise

A Learned Interior Necessity

Kalliopi Papadopoulos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/547>

DOI : 10.4000/marges.547

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 114-125

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Kalliopi Papadopoulos, « Une nécessité intérieure apprise », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/547> ; DOI : 10.4000/marges.547

Une nécessité intérieure apprise

¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002.

² Kalliopi Papadopoulos, *La Crise des Intermittent-e-s*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³ « un rapport salarial [...] dans lequel l'emploi doit en permanence être justifié en ce qu'il rapporte. L'emploi, ou plus exactement l'employé. Car le contrôle d'engagement suppose que l'individu "en personne" ressorte dans la subjectivité et les savoirs qu'il auto-mobilise. Il n'existe plus d'équivalence entre emplois : tout salarié est poussé à se distinguer des autres ». Philippe Zarifian, « Contrôle des engagements et productivité sociale », *Multitudes*, n° 17, été 2004, p. 62.

Le sens commun considère l'artiste comme enclin à subir la nécessité matérielle afin d'advenir à la nécessité intérieure qui le pousse à créer. La doxa de l'art contemporain le considère comme assujéti aux demandes du marché et des institutions, disposé à s'y adapter sans cesse. Ces deux représentations figent l'artiste dans la même idéologie. Valorisant le sujet, le particulier, le privé, le singulier, elle l'extrait de l'ensemble des travailleurs tout en le désignant comme figure idéale du travailleur des sociétés capitalistes : « professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles¹ ». Par conséquent, une démarche artistique collective, engagée, ne serait plus à l'ordre du jour.

Dès lors, il est nécessaire de définir en quoi les artistes se différencient des autres travailleurs. Nous postulons que c'est l'organisation même de la vie d'artiste telle qu'elle se construit dans l'espace social (rapport au temps, à l'espace, aux instruments de travail, aux fluctuations des gains²) qui suscite discours et fantasmes positifs ou négatifs concernant son engagement professionnel.

Aussi, dans un système de singularité culturelle qui s'inscrit dans l'élitisme libéral, où « tout salarié est poussé à se distinguer des autres [dans] une société de l'engagement créatif³ », il faut examiner si l'engagement artistique est différent de celui des autres tra-

vailleurs cognitifs, par exemple. Autrement dit, l'engagement artistique est-il encore spécifique ?

Nous replacerons ici l'artiste parmi les autres travailleurs et nous démontrerons que « l'engagement » artistique est motivé et repose sur une nécessité intérieure apprise. Ni purement intéressé, ni totalement désintéressé, il est mobilisé différemment en ré-action au contexte socioéconomique dans lequel il agit.

Nécessité matérielle des uns

Il serait possible de partir du postulat selon lequel créer est nécessaire à l'artiste. Mais qui devient artiste ou comment le devient-on ? Autrement dit quelles sont les caractéristiques sociales des personnes pour qui la création est devenue nécessaire ? Peut-on parler de l'artiste au singulier plutôt que des artistes ? Comment toute personne qui fait profession de l'acte créateur entre-t-elle dans une seule et même catégorie ?

Répondre à ces questions permet en effet d'établir une nette séparation entre un « nous » et un « eux », les artistes et les autres, afin de définir en quoi les artistes se différencient des autres travailleurs et appréhender par la suite leur engagement professionnel. S'agit-il d'une classification d'ordre purement symbolique ?

En France, si l'exercice professionnel de tous les arts est réglementé, chaque type d'expression artistique est régie par ses règles propres. Elles déterminent à la fois la condition professionnelle de l'artiste, mais aussi l'accès à chaque « statut » d'artiste. Elles concernent un à trois des niveaux suivants : l'apprentissage de l'art, la socialisation dans le milieu artistique spécifique, l'intégration parmi les professionnels⁴.

Mais, contrairement à ce qui se pratique pour l'accès à la majorité des autres activités professionnelles, les artistes acquièrent le plus fréquemment leur qualification sur le tas⁵. Pourtant, selon la nomenclature de l'INSEE, ils sont classés avec les cadres et les intellectuels, chez qui une formation diplômante préalable permet l'accès à un corps professionnel. Aussi, d'une part, les artistes se trouvent souvent dans des situations d'emploi fragiles⁶, alors même que le salaire horaire est plus élevé que dans le reste de l'économie, dans le spectacle, par exemple⁷. D'autre part, des grandes disparités caractérisent les revenus des artistes dans leur ensemble, disparités inconnues chez les autres catégories de travailleurs⁸.

Ainsi, placés dans une position sociale symboliquement élevée (cadres/intellectuels), les artistes s'inscrivent dans des régimes

⁴ On observe la mise en place d'une multitude de critères « objectifs » (critères fiscaux et/ou sociaux, concours, prix, etc.) permettant de définir l'appartenance à un milieu professionnel.

⁵ « 41 % des “cadres” du secteur du spectacle ont un niveau de formation initial au plus égal au baccalauréat contre seulement 21 % dans le reste de l'économie ». Michel Amar et Malik Koubi, « Les entreprises du spectacle de 1995 à 2001 », *Insee Première*, n° 978, juillet 2004.

⁶ Le CDD est la forme majoritaire de l'emploi salarié au sein de la catégorie des professionnels de l'audiovisuel et du spectacle. 48 % seulement étaient en CDI en 2004 d'après l'enquête Emploi, Insee.

⁷ *Insee Première*, n° 978, juillet 2004.

⁸ « La moitié des auteurs “se partagent” 10 % de l'ensemble des revenus distribués, alors que les 10 % déclarant le plus de revenus d'auteur se partagent la moitié de l'ensemble des revenus distribués ». DEP, « Écrivains, photographes, compositeurs... Les artistes auteurs affiliés à l'AGESSA en 2005 », *Culture Chiffres*, 2007-5, p. 5.

⁹ « Le critère de pauvreté retenu par l'INSEE est la moitié du salaire médian des salariés à temps complet du secteur privé. En 2005 la moitié des artistes déclare un revenu artistique inférieur à ce seuil ». DEP, « Peintres, graphistes, sculpteurs... les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2005 », *Culture Chiffres*, 2007-6, p. 3.

¹⁰ « Assurer et maintenir une fermeture de leur marché du travail, un monopole pour leurs activités, une clientèle assurée pour leur service, un emploi stable et une rémunération élevée, une reconnaissance de leur expertise », telles sont les missions des corps professionnels. Claude Dubar & Pierre Tripier, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 1988, p.13.

¹¹ Nathalie Heinich, *Être Artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 60.

sociaux et connaissent des conditions professionnelles et pécuniaires d'une extrême diversité. Certains peintres sont inscrits à la Maison des Artistes, des musiciens sont employés municipaux, des chanteurs exercent en libéral, des professeurs de danse de l'éducation nationale sont fonctionnaires etc. Traitements, salaires, honoraires, les rémunérations se confondent ; et nombre d'artistes, souvent, se situent près ou en deçà du seuil de la pauvreté monétaire⁹. Ces différentes situations artistiques sont toutes construites autour du type d'engagement avec un employeur ou du type de protection sociale à laquelle elles donnent droit, plutôt que de la spécificité d'une activité artistique. Autrement dit, les artistes n'appartiennent pas à une communauté de personnes, comme les médecins par exemple, bénéficiant d'un statut identique, des rémunérations qui varient dans une petite fourchette et exerçant la même tâche. Sans lieu d'exercice stable – d'autant plus que des raisons économiques et l'évolution des techniques remettent en cause y compris l'existence de l'atelier du peintre – ils sont la plupart du temps ambulants. N'intervenant pas, forcément, de manière identique dans chaque acte créateur, ils n'ont souvent pas un titre permanent et ils ne s'inscrivent pas dans une hiérarchie de fonctions (statut). Il s'agit donc de personnes sans « état ». Il n'existe qu'une autre position en France, il s'agit des « précaires ». Le cas des intermittents du spectacle en est l'un des plus représentatifs actuellement. De ce point de vue, les artistes se différencient de la norme qui caractérise majoritairement les professions¹⁰.

La dénomination artiste couvre une multitude de conditions professionnelles – mais aussi d'actes créateurs et donc des modes de vie qui pourtant, par un certain nombre de caractéristiques inhérentes communes, éloignent les artistes des autres travailleurs – et les regroupe dans une gent artiste.

Les artistes sont des gens du temps et non pas de l'espace. Précocément amenés à une mobilité géographique intense par rapport aux autres travailleurs, ils ont dû adapter leur vie familiale ou produire des modèles familiaux marginaux vis-à-vis de la norme. Ainsi, les intermittents du spectacle – et parmi eux surtout les jeunes femmes artistes – refusent massivement de reproduire le modèle conjugal dominant, le mariage. C'est dire, qu'*in fine*, c'est la nécessité d'organiser une vie d'artiste marquée par l'incertitude matérielle (lieux, argent) qui est particulière et qui unit les artistes entre eux, toutes disciplines confondues.

« Ma meilleure œuvre est, sans doute, l'emploi de mon temps » disait Duchamp¹¹. En effet, c'est en priorité dans l'utilisation que font de leur temps à travers leurs manières de subvertir des condi-

tions matérielles qui leur sont imposées, et non dans l'appropriation de l'espace et d'une position sociale que la plupart des artistes œuvrent leurs vies, en opposition aux autres salariés et travailleurs indépendants. N'est-ce pas là un engagement politique ? On observe toutefois que la non appropriation de lieux et des liens – un bureau, un horaire, un employeur – et l'appropriation des outils de travail – le violoniste possède son violon – les rapprochent ces dernières années d'un certain nombre d'autres travailleurs.

Nécessité matérielle des autres

Si les artistes s'inscrivent en précurseurs dans une grande mobilité géographique, professionnelle et économique, leur condition se rapproche de celle des autres travailleurs depuis environ 2000, pour deux raisons. D'abord, parce que le statut salarial est fragilisé par l'idéologie néolibérale mise en pratique à travers diverses mesures qui touchent l'entrée et la sortie dans des emplois de toute sorte, ainsi que leur rémunération. D'autre part, la dernière ligne culturelle tenue par des politiques, inscrite dans une logique de *Singularité Culturelle*¹², exacerbe l'éloge de l'excellence et la pratique parallèle de massification de la culture. Ainsi, « en 2005, 116 000 salariés sont pluriactifs : 783 000 exercent le même métier pour plusieurs employeurs et 343 000 ont plusieurs métiers. Ils représentent 4,8 % de la population salariée. Par ailleurs, 76 000 non-salariés ont plusieurs professions. La pluriactivité va de pair avec des salaires très bas et une durée de l'emploi principal très faible. Les salariés exerçant plusieurs métiers sont plus proches des salariés monoactifs. Ils sont toutefois plus diplômés et plus nombreux à travailler à temps partiel dans leur profession principale¹³ ». Quant à l'application du régime de singularité culturelle, chez les peintres par exemple, on observe en 2005 un déséquilibre très important entre une minorité de très hauts revenus et une majorité de faibles revenus (4% déclarent plus de 50 000 euros et 53% moins de 7 500 euros)¹⁴. Et le volume annuel moyen de travail des musiciens intermittents a été divisé par deux entre 1987 et 2004¹⁵. L'image de l'artiste marginal, donc pauvre et en condition d'inconfort matériel, est mobilisée comme garant de son authenticité esthétique. Endurance physique et excellence sont volontairement confondues. Cela permet d'avoir quantité de « produits culturels » pas chers. Aussi, nous savons que le prix des œuvres, et donc la rémunération de l'artiste, sont étroitement liés à la manière dont les œuvres sont diffusées. Ils ne dépendent ni des seuls compétences de l'artiste, ni de sa seule et éventuelle volonté de s'adapt-

¹² Nous avons nommé *singularité culturelle* la mise en place d'un système polarisé entre la masse et l'excellence et qui s'inscrit dans l'élitisme libéral. Kalliopi Papadopoulos, *op. cit.*, p. 109.

¹³ Magalie Beffy, « En 2005, plus d'un million de salariés ont plusieurs employeurs », *Insee Première*, n°1081, mai 2006.

¹⁴ DEP, *Culture Chiffres*, 2007-6, p. 4.

¹⁵ DEP, « Le nombre de musiciens "Rmistes" », *Culture Chiffres*, 2007-2, p. 2.

¹⁶ Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, *Le Marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, Repères, 2006, p. 7.

¹⁷ Frank Beau, « L'intermittent de la recherche : un chercheur d'emploi qui n'existe pas », *Multitudes*, n°17, été 2004, p. 73.

ter à la demande du marché comme un discours hyper libéral et une doxa de l'art souhaiteraient nous le faire croire. « La qualité des œuvres d'art contemporain dépend de la façon dont elles se diffusent dans les réseaux marchands et non marchands de l'art. Des talents équivalents peuvent avoir des itinéraires économiques opposés¹⁶ ». Par ailleurs, un petit nombre d'œuvres bien rémunérées continue à jouer son rôle de consommation distinctive pour une minorité de personnes appartenant à la tranche de la population la plus élevée.

Nous retrouvons cette même tendance à la polarisation entre la masse et l'excellence dans le domaine universitaire, avec une diminution du nombre de postes offerts au recrutement face à une population de diplômés et un nombre d'enseignants précaires en croissance. Et si les artistes s'attèlent à la tâche, même mal rémunérés, cette nécessité de créer s'avère proche de celle qu'éprouvent d'autres travailleurs cognitifs. Par exemple, pour les chercheurs en sciences humaines : « la notion de chômage pour le travailleur de la connaissance est au fond absurde, car s'il y a bien un chômage du point de vue de la rentabilité et de la rémunération, il n'y a pas et ne peut y avoir de chômage de la pensée, de la recherche ou de la connaissance¹⁷ ». Enfin, ce sont l'organisation du temps et de l'espace de travail, ainsi que le rapport aux outils de travail qui font que l'exercice des activités est vécu (et perçu) comme une nécessité. Cette position ne rendrait-elle pas, *de facto* l'activité socialement engagée ? Artistes et chercheurs n'accomplissent-ils pas un travail d'intérêt général ?

Ainsi le nombre d'heures de travail effectuées dans la sphère privée augmente. Les lieux privés deviennent aussi lieux professionnels pour les cadres et professions intellectuelles supérieures. Quand les chercheurs rédigent à leur domicile, la notion de « bureau » devient confuse. Quand les musiciens donnent des cours particuliers à leur domicile, ce dernier devient, au moins partiellement, lieu de « commerce » et quand ils répètent avec des collègues en petite formation, il devient ponctuellement « lieu d'accueil ». Le domicile de ces travailleurs se prête dès lors à des usages inconnus chez la plupart des autres professionnels.

Aussi, le temps est fluctuant, il doit être géré et maîtrisé individuellement. Son évaluation monétaire peut être instable et fixée, désormais, individuellement. Enfin, les outils de travail, aussi bien en ce qui concerne les artistes que les travailleurs cognitifs, sont personnalisés et appartiennent la plupart du temps à l'individu plutôt qu'à une quelconque institution. Donc, maîtrise, propriété des outils de travail et appropriation et gestion du temps modèlent les

modes de vie des artistes, les différencient de la majorité des travailleurs et les rapprochent des intellectuels.

Il s'avère que ces manières d'être et de faire sont très fréquemment apprises au préalable dans le milieu familial. Il y aurait dans ce sens « prédisposition ». Nous relèverons ici deux facteurs qui prédisposeraient les artistes à la nécessité de créer, nécessité qui à son tour génère, à notre sens, un engagement social certain : la reproduction professionnelle – qui les rapproche des intellectuels/cadres –, et le rang dans la fratrie – qui les rapproche des agriculteurs –, agriculteurs et cadres/professions intellectuelles supérieures étant les catégories les plus difficilement pénétrables par les non-héritiers.

Les populations des artistes et des intellectuels, ou plus largement à fort capital culturel, sont en effet marquées par une forte reproduction professionnelle : la moitié des fils de cadre sont aussi cadres ; d'autant plus que globalement la mobilité sociale diminue entre 1977 et 2003. Et, qu'en 2003 l'inégalité d'accès aux statuts supérieurs s'accroît : « en 25 ans, l'avantage relatif des fils de cadre sur les fils d'ouvrier, d'employé ou de personnes exerçant une profession intermédiaire s'est accentué¹⁸ ».

Une Nécessité apprise¹⁹

On n'est pas du jour au lendemain artiste. « On ne choisit ni ne trouve sa position : on y est conduit dans des limites assez étroites, par son milieu d'origine, directement ou à travers de multiples médiations²⁰ ». Certaines conditions sociales, nous l'avons vu, permettent de devenir artiste. Des conditions particulières, familiales, dirigent vers l'acte créateur et orientent dès le départ vers un engagement sociopolitique de manière d'abord non réfléchie. C'est en examinant de plus près ces dernières que l'on comprend en quoi l'acte créateur est une nécessité apprise. La mobilisation de ces deux conditions – différente selon les contextes sociohistoriques dans lesquels prend corps l'acte créateur – détermine la désignation de l'artiste en tant que professionnel engagé.

Dans les familles d'artistes, par nécessité microsociale (la famille), l'artiste s'inscrit en marginal face au monde : « Nous étions un petit clan et nous nous trouvions supérieurs à tous les autres²¹ ». La nécessité de créer se construit alors dans le cadre d'une éducation professionnelle qui vise à pérenniser une histoire familiale. Basé sur une bonne connaissance du terrain professionnel et dispensé par le groupe familial, ce type d'éducation véhicule des informations très précises concernant aussi bien le vocabulaire ou les

¹⁸ Stéphanie Dupays, « En un quart de siècle, la mobilité sociale a peu évolué », 2006, INSEE, *Données Sociales*, Emploi 3.

¹⁹ Cette partie repose sur les résultats de notre recherche *Profession musicien : un « don », un héritage, un projet ?* Paris, L'Harmattan, 2004.

²⁰ Claude Thélot, *Le Poids d'Anchise : la mobilité sociale en France*, INSEE, D.R. Nantes, 1980, p. 376.

²¹ Dires de Paul Claudel. Les trois enfants Claudel (fin 19^e-début 20^e) devinrent sculptrice, auteurs professionnels, musicienne amatrice.

²² Bernard Lahire, *Tableaux de familles*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1995, p. 277.

²³ Dominique Jacques-Jouvenot, *Choix du successeur et transmission patrimoniale*, 1997, Paris, L'Harmattan, p. 54.

codes du métier, que ses rythmes. Les « enfants professionnels », éduqués au comportement professionnel, n'ont pas conscience d'apprendre une profession, tout comme ils n'ont pas conscience d'intégrer leur appartenance à un sexe social. Profession et sexe feront par la suite partie de leur identité d'adulte. L'acquisition, dès la plus petite enfance, d'une série de comportements spécialisés – adéquats à ladite profession et que les enfants professionnels ne différencient guère des autres comportements généraux nécessaires au déchiffrement et à l'adaptation au monde qui les entoure –, est une preuve éloquentes de cet état des choses. Comme le fait observer Bernard Lahire²², qui peut dire à quel âge il a appris à tirer ou à pousser un objet, à se tenir droit à table ? Or, ces gestes sont « nécessaires », « pour vivre »

L'éducation professionnelle contrairement à l'apprentissage institué repose sur le renforcement des liens entre le monde des adultes et celui des enfants. Comme elle présuppose beaucoup de temps passé auprès des adultes, les rapports intragénérationnels se dévaluent au profit des rapports intergénérationnels et la dépendance entre membres de la même famille se renforce. C'est une éducation construite de façon exclusivement verticale et intergénérationnelle. La socialisation et le comportement social qui s'en suivent peuvent donc être « originaux » par rapport aux modèles dominants et interroger leur légitimité ou leur efficacité sociale.

La profession étant un espace occupé par la famille depuis des générations, sa construction mythique et idéalisée est facilitée par le rappel des événements et des histoires passés qui ont marqué et qui constituent la mémoire familiale. Comme le rappelle Dominique Jacques-Jouvenot²³, plus aucune contrainte n'est imposée à ces événements ou, plus exactement, les contraintes ont fini de s'exercer sur eux. L'enfant identifié et reconnu comme héritier doit se montrer digne d'assumer le rôle social qui lui est assigné : celui de successeur. La place à occuper est symboliquement valorisée et acquise quelle que soit sa réalité d'acquisition et sa valeur marchande du moment, par exemple.

Cette succession, en termes d'ancrage dans un réseau social, récompenserait-elle un flottement matériel ? Serait-elle en soi un engagement social, engagement à poursuivre la ligne esthétique ou la ligne familiale ?

Inscrits dans une doctrine de prédestination, les enfants professionnels sont obligés d'évacuer toute incertitude sur l'organisation de leur monde. C'est ainsi que Gould à cinq ans et demi commença à répéter « je serai pianiste de concert ». S'ils acceptent une éducation professionnelle, c'est que, comme ils nous le disent une fois

adultes, ils ne connaissent pas d'autres modèles professionnels. L'héritage des compétences, le poids de plusieurs générations de professionnels et le rôle de successeur à assumer conduisent à une vision dualiste du monde qui sépare les professionnels des exclus, les héritiers des autres, les « bons des mauvais fils ».

En outre, les catégories socioprofessionnelles qui présentent le plus fort taux de reproduction sont en priorité celles où il y a, entre autres choses, transmission des biens matériels (agriculteurs et patrons artisans). Effectivement, au-delà d'une socialisation en vue de revêtir le statut d'héritier, ces personnes bénéficient aussi des aspects matériels de l'héritage. La transmission d'un certain nombre de biens caractérise aussi le métier de musicien, comme d'ailleurs tout autre métier technique qui exige l'acquisition individuelle des outils de travail.

À travers les objets reçus, chaque héritier s'approprie une part de l'histoire familiale et prend ainsi place dans la généalogie. La distribution des objets musicaux se fait au sein de familles musicales, comme c'est le cas du « partage » des tâches dans l'exploitation agricole chez les paysans, selon le rang occupé dans la fratrie. Et, à origine sociale donnée, les différences de destinée sociale restent liées à la taille de la famille d'origine ; cette relation ancienne est persistante encore en 2007²⁴.

Par exemple, dans la famille de pianistes Casadesus, le premier fils, Jean, fait du piano classique comme le père et la mère et sera concertiste comme eux²⁵. Mais le second fils étudie le piano jazz et leur fille étudie le chant. Ils ne feront de la musique qu'à titre d'amateurs. La légitimité des positions sociales qui seront occupées par la suite par chaque membre de la fratrie, résultera d'un compromis entre ce qui est conquis par le « talent » et ce qui est transmis par la famille. Ainsi, l'héritier du statut d'agriculteur dans les familles paysannes acquiert une légitimité professionnelle très forte, alors que ses collatéraux la devront à ce qui est conquis par le « talent » car le processus de transmission familiale est moins visible. Ce processus d'accès à la légitimité professionnelle – selon le rang d'héritier (mais aussi le sexe social) et donc précisément le type de l'héritage reçu – est plus subtil, mais reste néanmoins valable aussi pour les musiciens.

De même, quand l'exercice d'une profession artistique relève de la mobilité sociale, le rang dans la fratrie joue un rôle important. Par exemple, les intermittents du spectacle sont très rarement des enfants uniques. L'institution familiale veille d'abord à maintenir sa position dans l'espace social avant de laisser dévier un de ses membres. L'appartenance à la fois à une famille nombreuse et au

²⁴ Dominique Merllié, Olivier Monso, « La destinée sociale varie avec le nombre de frères et sœurs », *France portrait social*, édition 2007.

²⁵ « Robert et Gaby Casadesus (les parents) auraient aimé en faire un chef d'orchestre, mais il est très doué pour le piano », « Une affaire de famille », *Le Monde de la Musique*, n°230, mars 1999.

²⁶ Kalliopi Papadopoulos, *La Crise des Intermittentes*, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ Voir Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la Famille*, Paris, Gallimard, nrf, 1971-72.

²⁸ Dominique Jacques-Jouvenot, *op. cit.*

sexe féminin, prédisposerait à l'intermittence²⁶. Les filles des familles nombreuses peuvent désirer l'avenir qu'elles entendent, car ce ne sont pas elles qui héritent en priorité des positions familiales et le devoir de les perpétuer ne pèse pas sur elles. Cela incombe surtout aux garçons et aux aînés des familles. D'un côté sanctionnées, parce que « non remarquées » ou « déshéritées », elles échappent d'un autre côté à l'emprise familiale en se précipitant d'elles-mêmes vers le défi d'une mobilité orgueilleuse. Et quand au sexe féminin s'ajoute le rang de la cadette, tout semble pousser à devenir artiste intermittente. Comme exister en tant qu'intermittente c'est être perçue comme telle, les intermittentes occupent « volontiers » la position de *l'idiote de la famille*, bien analysée par Sartre²⁷, en agissant avec ruse, avec comme seul dessein leur liberté.

Par ailleurs, et d'après Dominique Jacques-Jouvenot²⁸, bien avant la concrétisation de la transmission du patrimoine correspondant à la notion juridique de dévolution successorale, l'héritier est marqué par ce patrimoine affectivement et symboliquement, autant que socialement et économiquement. En effet, autour des objets familiaux, et ici professionnels, s'organisent la mémoire familiale, la mémoire spatiale et la mémoire technique. Chez les familles de musiciens, les enfants s'approprient petit à petit les instruments de musique qui se trouvent à leur domicile avant de suivre un apprentissage plus structuré et spécialisé à l'extérieur. Ces instruments de musique sur lesquels travaillent les familles plus que les individus ont une triple fonction symbolique. Ils sont un moyen d'expression courant et valorisé par le groupe familial, un moyen d'intégration à ce même groupe et constituent une manière d'accéder aux biens matériels familiaux, représentant l'image concrète de la source de revenus. Il s'établit de la sorte entre les enfants des musiciens et les instruments de musique domestiques une relation *de facto*, irréversible, mi-obligatoire mi-choisie, les uns ayant à s'habituer aux autres.

Ces apprentissages professionnels effectués dans le cadre familial ne reposent pas sur une approche logique, défendue et explicitée par des experts. Les mondes professionnels se transmettent de manière immédiate, sensorielle, à huis clos. Ces mondes sont fortement régulés par des rituels ; ils encouragent la répétition et le mimétisme et sont bâtis sur la proximité et la durée. « L'autorité pédagogique » est dissimulée sous l'autorité parentale et « l'action pédagogique » prend l'apparence d'une tolérance de la participation des enfants aux activités des adultes. « Mon père tenait le piano et moi, sur une espèce de clarinette à clavier latéral, j'avais à

jouer n'importe quelle partie instrumentale, un soir l'alto, un soir le second violon. J'ai appris par cœur toute la musique de chambre de Brahms de cette façon-là²⁹. ».

La distinction entre apprentissage³⁰ professionnel et éducation générale devient alors difficile. Certes, l'alternance sensoriel/verbal et dedans/dehors rend les activités professionnelles, y compris transmises au sein de la famille, relativement contraignantes. Cependant, le véritable enjeu de l'apprentissage et de sa durée n'est pas tant l'acquisition d'un quelconque savoir-faire que la transformation du rythme de vie³¹, quasi-inexistante dans le cas des enfants professionnels. Les rythmes de vies artistes sont, dans le cas de la reproduction, intégrés dès l'enfance et se distinguent des autres rythmes de travail.

La transmission des compétences professionnelles rend naturelle la future occupation des places. Elle consiste en la transmission des comportements adaptés à la profession visée (tenue du corps, représentations physiques etc.), la transmission du capital culturel familial, et quasi systématiquement, en la transmission d'un bien, objet professionnel, marqueur de la légitimité professionnelle. La transmission d'un violon ou d'un champ agricole sont chacun le prétexte d'entrée en métier. Transmettre exprime la volonté de continuité, d'immortalité ou de réincarnation professionnelle des parents à travers leurs enfants. Il s'agit d'une projection du père professionnel dans l'image de l'apprenti. L'héritier est ici celui qui reçoit, à travers les techniques et les objets professionnels, l'histoire sociale de sa famille et qui doit la perpétuer. Obligé de succéder, il se définit par rapport à ce lien filial. On peut donc dire que l'engagement de ce professionnel est à la fois obligé et intéressé/désintéressé.

Cette transmission des savoirs professionnels, qui concernerait toutes les professions dans lesquelles le passage des biens et des techniques s'inscrit dans la durée, est plus ou moins formalisée et continue à exiger un apprentissage de proximité, quotidien, et qui s'effectue « sur le tas » comme dans beaucoup de métiers artistiques.

L'engagement mobilisé

Suite à ces constats, on peut dire que s'engager dans une vie d'artiste actuellement en France consiste à s'engager dans l'espace social d'une manière spécifique et différente de celle de la majorité des travailleurs. Mais, si ce mode de vie artiste va à l'encontre d'un certain nombre de normes, la nécessité pécuniaire réglemen-

²⁹ Entretien avec le pianiste Krystian Zimerman, *Diapason*, n°348, 1989, p. 54.

³⁰ Le concept d'apprentissage inclut, en sociologie, deux notions : la mobilité (apprentissage de nouveaux modèles relationnels, des nouvelles capacités collectives etc. Il s'agit donc de la mobilité structurelle, générationnelle, etc.) et la socialisation ` (par exemple à position sociale définie, apprentissage social défini, etc.).

³¹ Isabelle Bertaux-Wiame, *L'Apprentissage en boulangerie dans l'entre-deux-guerres*, Rapport CORDES, 1978.

tée qui l'accompagne de plus en plus pousserait à des comportements qui peuvent sembler être de l'ordre de l'opportunisme. Nous avons vu que concrètement cela concernerait et/ou bénéficierait à une minorité d'artistes. D'autre part, cet engagement particulier, souvent généré au sein de la famille d'origine, devient *habitus* et comme tel ne peut être qualifié d'intéressé ou de désintéressé. Aussi, la grande fragmentation de régimes qui régulent les professions artistiques selon la nature de l'activité depuis 1968 n'incite pas à des manifestations collectives engagées des artistes. Or, ces règles ont des retombées directes sur les types de visibilité et le positionnement critique des artistes.

En outre, certains secteurs d'expression artistique se prêtent mieux, ou plus facilement que d'autres, à affirmer ou à témoigner de son engagement. Cela est dû d'abord à l'état des techniques artistiques. Ce fut le cas, par exemple, pour les artistes de la Nouvelle vague qui, profitant de la simplification des techniques cinématographiques et en renouvelant leur outil de travail, ont poussé à un nouveau regard sur le social. Ensuite, au degré de possibilités de diffusion (dimensions, quantité/reproduction et coût) du produit artistique. La photographie « contestataire » ou le dessin « descriptif » suggérant ou montrant des situations indicibles peuvent circuler plus facilement que la sculpture, par exemple. Enfin, le contexte politique et économique, dans lequel s'élabore l'œuvre d'art et prend corps l'expression artistique, peut déterminer le type d'art propice à la critique sociale. Plus le média artistique est lointain d'une quelconque tradition marquée et plus il est acceptable et accepté dans un contexte politique strict (un média marqué est, par exemple, la chanson populaire dont le texte décrit des conditions de vie quotidienne difficiles ; quand les temps s'y prêtent elle peut devenir contestataire) ; la nouveauté du média peut servir sa fonction critique. Aussi, une économie florissante peut offrir plus de diversité d'expression critique aux arts, mais alors dans ce cas aussi son sens critique se trouve plus diffus et peut paraître moins tenace...

Finalement, quand les contextes s'y prêtent, les artistes semblent s'impliquer socialement et politiquement : Gilles Aillaud peint *Vietnam, la Bataille du riz* en 1968 ; c'est aux ateliers des Beaux-Arts que se fabriquent les affiches contestataires de Mai 68. Quand le contexte s'y prête, le souffle créateur emporte, donne davantage à penser. Or, la France ne semble pas être actuellement un effervescent foyer artistique, au moins au regard de deux indicateurs : la population des artistes, toutes disciplines confondues, est plus âgée que la moyenne des actifs ; elle compte peu de collection-

neurs. Mais quelle serait LA cause à défendre aujourd'hui en France et qui rendrait visible l'engagement artistique ? S'il s'agit de la polarisation entre la masse et l'excellence, les artistes ne sont-ils pas présents avec, par exemple, la création du mouvement des intermittents et précaires ? En parallèle, l'engagement artistique ne réside-t-il pas dans de multiples « petites » actions voire dans des parcours individuels qui, moins spectaculaires, ne manquent cependant pas de régénérer les manières instituées d'être et de faire ? Il nous semble qu'on peut dire que par métier, les artistes ont une posture critique, si elle n'est pas engagée au sens de combative.

Kalliopi Papadopoulos