S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés

*To Invest Oneself in Artistic Trajectories : the Expression of Differentiated
Involvements*

Sophie Le Coq

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/549>

DOI : 10.4000/marges.549

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 126-140

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Sophie Le Coq, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/549> ; DOI : 10.4000/marges.549

S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés

¹ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

² Gisèle Sapiro, « Les vocations artistiques, entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, juin 2007, p. 5-11.

L'engagement dans une trajectoire artistique trouve souvent un éclairage sociologique dans le registre vocationnel¹, rapportant l'inscription de ceux qui se consacrent à ces activités à un don de soi² frôlant, dans certains cas, le sacrifice, tant ces acteurs sont susceptibles de supporter un décalage plus ou moins long entre la nécessité de vivre leur art sans forcément pouvoir en vivre. Sous cet angle, l'engagement artistique s'appuie essentiellement sur des motivations esthétiques et sur des convictions plus ou moins explicitées ; il s'agit d'œuvrer en faveur d'une entité plus grande que celle de l'individu, l'art et son histoire. La reconnaissance sociale de ce type d'engagement artistique suppose une série d'épreuves sélectives qui, passées avec succès, font entrer leurs

représentants dans un groupe social d'élus : les artistes, qualifiés par certains sociologues de véritable groupe aristocratique³.

Pourtant, depuis plusieurs années, particulièrement le début des années 2000, une reconnaissance institutionnelle se porte ailleurs : les nouveaux territoires de l'art⁴. Elle jette l'éclairage sur un phénomène social en marche dans un contexte de transformation des politiques publiques de la culture, mais injecte aussi une certaine confusion et un trouble sur les repères habituels permettant l'identification précise de ces nouveaux acteurs, de leurs motivations, de leurs activités, des orientations de ces dernières, etc. Des tendances macrosociologiques, dépassant le strict cadre des mondes de l'art, ont permis d'éclairer cet attrait pour les pratiques artistiques et l'engagement de nombreux acteurs sociaux dans ces activités dont, entre autres, une certaine culturalisation de la vie sociale, une perte des valeurs associées à la sphère du monde du travail, un retour à la valorisation de l'individu et à l'accomplissement de soi. Ces éléments succincts de contexte forcent à reconnaître un gonflement des effectifs engagés dans des trajectoires d'artistes aujourd'hui et une pluralité de modes d'investissements dans celles-ci. Ces constats éprouvent le paradigme de l'artiste créateur dans son potentiel explicatif quant à la présence artistique aujourd'hui⁵. Autrement dit, si le paradigme de l'artiste créateur trouve une réalité sociale en tant que mythe collectif dans les représentations sociales attenantes à l'image de l'artiste⁶, il ne suffit plus pour expliquer les engagements dans des trajectoires d'artistes.

La persistance d'un paradoxe

Avec la modernité émerge la figure de l'artiste créateur qui succède à celles de l'artiste académicien et avant lui de l'artisan. Ce nouveau visage se constitue dans un rapport oppositionnel avec le modèle légal d'exercice de l'activité artistique ; l'Académie, opposant le régime professionnel au régime vocationnel, où l'artiste tend à se définir comme un être inspiré, voire un génie, devenant bientôt le modèle normatif de l'exercice de l'activité artistique. En ce sens, les sociologues usent de l'expression régime vocationnel⁷. La succession de ces trois visages historiques de l'artiste traduisent la reconnaissance sociale de l'affiliation de l'activité artistique aux activités intellectuelles et un gain des artistes en prestige social. Surtout, selon Nathalie Heinich, cette nouvelle figure de l'artiste créateur signale le passage d'un paradigme à un autre de représentation de l'artiste : soit le passage de la valorisation de la production à celle de la personne de l'artiste, de sa singularité.

³ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op. cit.

⁴ Fabrice Lextrait, Frédéric Kahn, *Nouveaux territoires de l'art*, Cahors, Jean-Michel Place, 2005, pour ne citer que cet ouvrage.

⁵ Sophie Le Coq, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'art, Le travail artistique*, Opus 5, nouvelle série, Paris, L'Harmattan, septembre 2004, p. 113-131.

⁶ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

⁷ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

⁸ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

⁹ On pense, entre autres, aux travaux suivants : Jean-Yves Dartiguenave, Jean-François Garnier, *L'Homme oublié du travail social. Construire un savoir de référence*, Ramonville Ste Agne, Érès, 2003. Jean-Claude Quentel, *Le Parent. Responsabilité et culpabilité en question*, Bruxelles, DeBoeck Université, 2001. Jean-François Garnier, *Assistante sociale : pour la redéfinition d'un métier. Essai anthroposociologique sur le service social*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁰ Sophie Le Coq, *Raisons d'artistes. Essai anthroposociologique sur la singularité artistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹¹ En février 2002, s'est tenu un colloque international intitulé « Les nouveaux territoires de l'art » à La Friche La Belle de Mai à Marseille.

Tout le paradoxe réside dans la possibilité de vivre son art sans pour autant en vivre, paradoxe que Nathalie Heinich a traité comme celui d'une justification qui appelle une « montée en généralité » alors que l'époque moderne – relevant d'un « régime de singularité » par opposition au « régime de communauté » qui prévaut jusqu'à la Renaissance – appelle l'artiste à opérer une « montée en singularité »⁸.

Nous avons abordé ce paradoxe au niveau de la construction identitaire à partir d'une conception de la personne, non comme entité figée, mais comme faisceau de relations, comme capacité de nouer des relations sociales. La construction identitaire s'élabore dans un rapport à l'autre, mais elle entretient aussi une réciprocité avec les contributions acquittées dans une relation à autrui, et que nous avons nommé le métier. De ce point de vue – plus anthropologique que sociologique –, le métier ne se réduit ni à la détention ni à l'exercice d'une compétence technique – rappelant la figure de l'artisan – ni à l'exécution d'un travail ni à l'exercice d'une profession. Il se rapporte à la capacité implicite d'exercer un service assumé dont on ne s'acquitte que ponctuellement dans une relation à autrui faisant l'objet d'une reconnaissance sociale dans la distribution des différentes contributions à la vie sociale⁹. L'analyse de plusieurs configurations d'autodéfinition d'artistes et d'exercices de pratiques artistiques au regard de cette conception du métier montre que la reconnaissance de ces contributions – pour tant définitoire du processus identitaire – ne va pas de soi. L'identification de cette contribution se dérobe à chaque tentative de catégorisation et ne renvoie à aucune compétence clairement identifiée mais à la capacité de produire un univers artistique inédit et singulier, forçant ainsi leurs représentants à négocier cette reconnaissance au risque du mal-être¹⁰.

Pallier le paradoxe ?

Malgré ce paradoxe, le début des années 2000, nous l'avons dit, a été marqué par l'attention des pouvoirs publics nationaux, particulièrement la DIV (Délégation Interministérielle à la Ville), envers ce qui a été qualifié de nouveaux territoires de l'art¹¹. Ou encore les lieux intermédiaires, générant une reconnaissance institutionnelle de ces lieux et une prise de conscience de nouvelles formes sociales d'investissement dans les activités artistiques. Dans le même temps, du côté des collectivités locales, particulièrement les villes, les demandes de soutiens émanant d'associations artistiques n'ont cessé d'affluer. Elles questionnent les collectivités ter-

ritoriales sur leurs capacités à satisfaire l'ensemble des demandes, sur la définition de critères d'éligibilité, sur la pertinence d'une politique de soutien individuel (généralement qualifiée de « politique de guichet ») et ses effets sur la structuration économique des milieux artistiques, notamment ceux du spectacle vivant.

Socialement, ces différentes revendications apparaissent sous un même statut légal d'association loi de 1901. Pourtant, ce sont des réalités sociales différentes qui s'y déploient, en termes d'intentions et d'orientations poursuivies, d'histoires de leurs représentants, de projets à mettre en œuvre, de budgets, de modes d'organisation et de fonctionnement, etc. Autant dire que les représentants de ces associations artistiques s'approprient à leur manière le domaine artistique et expriment à travers leurs sollicitations de soutiens publics une recherche de reconnaissance sociale de leurs activités.

Sans même évoquer la difficulté, pour les représentants de l'action publique, de cerner et de traiter la diversité des demandes de ces associations artistiques, on soulignera surtout que le libellé associatif de ces organisations artistiques ne recoupe pas forcément ce que les représentants des pouvoirs publics peuvent spontanément en comprendre, c'est-à-dire la représentation d'intérêts collectifs, voire corporatistes, susceptibles de devenir un contrepoids démocratique avec lequel il faut composer dans l'organisation de la vie politique culturelle d'une cité. En effet, toutes ces associations artistiques ne portent pas toujours de revendications collectives partagées. Elles peuvent ne représenter qu'une personne et, en ce sens, se rapporter à un mode d'organisation et de gestion d'activités propres. Sur un territoire de responsabilités politiques et administratives, elles s'apparentent parfois à un conglomérat d'intérêts, de projets personnels¹².

Si la constitution d'associations artistiques n'est pas un phénomène nouveau, leur multiplication depuis quelques années reste marquante. Plusieurs éclairages peuvent aider à expliquer ce phénomène. Du point de vue de l'organisation sociale du travail artistique, le mode associatif de ces organisations artistiques apparaît comme une façon pour les artistes du spectacle vivant de partager les risques inhérents à ce type d'activité. En effet, si on s'accorde avec les travaux de Pierre-Michel Menger¹³, les activités artistiques sont, par définition, des activités à risque, particulièrement celles liées au spectacle vivant, parce qu'elles présentent des investissements et des dépendances économiques spécifiques¹⁴. L'organisation sociale permettant de pérenniser ce type d'activité suppose ce que Pierre-Michel Menger nomme une « socialisation du risque », c'est-

¹² Nous avons eu l'occasion de relever cette différence à l'occasion d'une rencontre publique, en 2003, initiée par l'élue à la culture de la Ville de Rennes, avec les professionnels des arts et de la culture, essentiellement du spectacle vivant, sur la question du service public culturel et de la création artistique, et notamment celle de la mutualisation des moyens de fonctionnement. Cette question agit comme un révélateur de l'absence de revendications collectives partagées et la réserve qu'elle suscite chez bon nombre d'artistes rappelle que la construction d'une trajectoire d'artiste s'effectue dans un environnement social qui présente une singulière alliance de contraires : l'individualisme et le communautarisme.

¹³ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, La République des idées, 2002.

¹⁴ Suzanne Capiou les résume autour de cinq points : le risque de la créativité ; le risque de la fluctuation des revenus ; le risque du caractère original de la proposition artistique qui ne répond pas à l'assurance de la satisfaction d'une demande ; le risque des aléas du succès,

de la réussite ;
des dépendances
économiques
spécifiques. Suzanne
Capiau, *La Création d'un
environnement juridique
et économique
approprié pour
les activités artistiques.
Nécessité et urgence
d'une intervention
publique*, Conseil
de l'Europe, séminaire
sur les conditions
de travail des artistes,
programme MOSAIC,
Strasbourg, 27-28
janvier 2000.

¹⁵ Sur ce sujet,
on pourra lire Olivier
Audéoud, *Étude relative
à la mobilité et à
la libre circulation
des personnes et
des productions dans
le secteur culturel*,
Direction générale
Éducation et Culture
de la Commission
européenne, avril 2002.

¹⁶ Cet outil juridique
reste relativement
individualiste,
permettant de se
construire une carrière,
à tout le moins de se
maintenir sur le marché
du travail artistique.
Le statut associatif
contraste aussi avec
les caractéristiques que
conjugue généralement
l'organisation des
activités artistiques,
c'est-à-dire une
réputation encadrée
par les pairs et un faible
attachement à
des organisations.

¹⁷ Daniel Cefaï, *Pourquoi
se mobilise-t-on ? Les
théories de l'action
collective*, Paris,
La Découverte, 2007.

à-dire une répartition de ces risques entre les différents partenaires de l'activité artistique – c'est ce qui constitue d'ailleurs le nœud des débats sur le statut juridique de l'intermittence en France. Concernant les artistes, la participation à ces risques s'articule autour d'au moins deux axes : une hypermobilité inter et extra sectorielle (une diversification interne aux activités artistiques, une diversification connexe, une diversification externe) ; une mobilité géographique¹⁵. Les sociologues du travail artistique ont déjà souligné la tendance des artistes à créer des petites structures associatives et ont rangé ces initiatives sous le caractère entrepreneurial des activités artistiques. Bien que contrastant avec ce que peut représenter l'intermittence¹⁶, le statut associatif apparaît comme une façon de pallier les risques liés à l'activité artistique en permettant à leurs initiateurs de revêtir tantôt le statut d'employé, tantôt celui d'employeur ainsi que ceux de bénévole et de volontaire. Du point de vue des changements des mouvements sociaux dans l'espace public, le mode associatif de ces organisations artistiques peut se comprendre à la lumière d'une tendance plus générale qualifiée par Daniel Cefaï de « métamorphoses de l'engagement¹⁷ ». S'appuyant sur les travaux d'auteurs tels que Jacques Ion ou Alain Melucci, l'auteur rappelle que nous assisterions, à la suite des années soixante-dix, « à une défection des organisations partisans et syndicales et à un déplacement des motivations et des aspirations des citoyens vers de nouvelles formes d'engagement public. Plus mobiles et moins absolues, elles ont leur lieu dans des associations ou des réseaux plutôt que dans des organisations bureaucratiques, centralisées et hiérarchisées. [...] la règle est à une militance irrégulière, fluide et volatile d'individus qui s'engagent et se désengagent au gré des circonstances, et qui ne s'identifient plus à un appareil institutionnel. Cette réticence [...] va de pair avec la recherche de nouveaux canaux de participation et de représentation¹⁸ ». Avec toutes les réserves qu'elles appellent, les explications de ce constat seraient à chercher dans une redéfinition des identités collectives¹⁹ déplaçant le front des luttes sociales vers le choix des styles de vie, mettant au centre le développement de soi, de sa singularité, « les désirs d'autonomie individuelle et d'épanouissement personnel » comme « modes de subjectivation dominants », exprimant un « renversement de la "politisation" de la vie quotidienne en rejet du politique²⁰ ».

Du point de vue du métier, tel que nous l'avons sommairement défini précédemment, le mode associatif de ces organisations artistiques peut apparaître comme une façon de pallier au paradoxe d'une recherche de reconnaissance sociale de sa contribution

au social par la singularité de ses productions, de sa personne. Le statut d'artiste présente, en effet, la particularité de s'acquérir par l'affirmation d'une singularité qui ne se retrouve pas dans d'autres types d'activités sociales. Le statut de médecin, ou même d'enseignant, s'acquiert par la maîtrise et l'exercice de compétences.

Si chaque professionnel reste singulier dans la mise en œuvre de ces dernières, d'autres personnes validant les mêmes compétences peuvent prétendre au même statut, à leur position sociale. C'est ce que l'on peut nommer l'anonymat du métier. Or, du côté des prétendants à une reconnaissance sociale d'artiste, cet anonymat ne semble pas s'exercer puisqu'un artiste n'en égale jamais un autre du fait précisément de cette singularité constitutive de l'exercice de son activité. Le mode associatif, s'il peut accueillir toutes les singularités d'actions œuvrant dans n'importe quel secteur d'activités, nivelle la part de singularité spécifique aux activités artistiques. En effet, la déclaration de ce mode d'organisation répond à des exigences administratives communes à tous. Par ailleurs, ce mode d'organisation crée une entité impersonnelle (une personne morale dans le vocabulaire administratif) placée entre la personne de leurs initiateurs et ceux qui reconnaissent, par leurs soutiens, cette entité susceptible d'injecter une part d'anonymat dans la façon de la traiter socialement.

¹⁸ *ibid.*, p. 423-425.

¹⁹ « La multiplication des flux d'immigration et des situations interculturelles, le discrédit croissant des mythologies du communisme, la globalisation des grandes métropoles ou des univers médiatiques favorisent l'éclatement et la multiplication des cadres de référence identitaire : les identités de classe sont en perte de vitesse » *ibid.*, p. 427.

²⁰ *ibid.*, p. 429.

²¹ Revue en ligne : <http://traces.revues.org/>

Les conceptions de l'engagement dans les sciences sociales

Bien souvent dans les sciences sociales, le terme engagement s'inscrit dans une conception utilitariste de l'individu, expliquant ses actions par son calcul entre coûts et avantages. C'est ce que rappelle Édouard Gardella et Éric Monnet dans leur éditorial du numéro 11 de la revue *Tracés*²¹ consacré à la thématique de l'engagement.

Pour quitter cette perspective théorique de l'intérêt rationnel, issue de la perspective économique, ces auteurs font appel au double sens que recèle le terme engagement dans la langue anglaise. *Involvement* peut être compris soit comme *commitment*, c'est-à-dire la parole que l'on donne comme engagement, gage de soi ; soit comme *attachment* cette fois rapporté à des actions, des pratiques qui s'exercent « corps et âmes », dont les raisons ne sont pas rationnelles mais appartiennent à un ordre pré-réflexif. Cet apport non seulement sort la notion d'intérêt de son unique dimension utilitariste mais ouvre aussi, selon ces auteurs, de nouveaux questionnements sur la conception de la liberté, de la responsabilité, de

²² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1990.

²³ Howard S. Becker, « Sur le concept d'engagement », trad. M-H. Soulet, D. Baechler et S.E. Haenni de l'article « Notes on the Concept of Commitment », *Sociology Work. Method and Substance*, Chicago, Adline Publishing Company, 1970, SociologieS-AISLF, 2006, p. 1-9, revue en ligne.

²⁴ *ibid.*, p. 3.

²⁵ *ibid.*, p. 4.

l'identité et du rapport de l'individu à son environnement, de la rationalité et des affects.

Le premier sens anglophone du terme engagement [*commitment*] fait appel à la question de la liberté de l'individu, en sa responsabilité individuelle, en ses engagements volontaires, notamment politiques dans l'espace public. Il s'arrime à l'approche sartrienne de la liberté intimement liée à une ontologie de l'Être qui n'existe que parce qu'il s'engage (si l'homme est libre de s'engager, il n'est libre que s'il s'engage pour être libre)²². Cela dit, cette conception s'éprouve dans une mise en perspective historique qui relativise la figure de l'intellectuel engagé.

Le second sens anglophone du terme engagement [*attachment*] ouvre sur une autre tradition pour laquelle les liens entre engagement, liberté et dimension réflexive – entendue comme lucidité – ne sont plus évidents. Dans cette perspective, l'engagement devient un modèle général d'explication et de compréhension des formes de l'action quotidienne – dès que nous agissons, nous sommes engagés dans l'action de sorte que notre point de vue ne peut être panoptique mais nous engage dans une certaine voie – pour lesquelles il n'est pas nécessaire d'être rationnel pour que les actions soient significatives pour les autres.

Attardons-nous à présent sur deux auteurs qui s'inscrivent dans cette perspective.

Howard S. Becker²³ propose une approche du terme engagement pour expliquer les actions humaines qui peuvent être éloignées de l'activité en soi. Pour ce faire, il réagit aux impasses de l'emploi du terme dans les sciences sociales pour expliquer les comportements cohérents des actions humaines. L'auteur propose de considérer l'engagement comme un « mécanisme psychosocial spécifique », mais prévient qu'il ne « constitue pas l'unique explication de la cohérence du comportement humain²⁴ ».

Pour éviter un raisonnement tautologique qui consiste à considérer l'engagement comme le résultat de trajectoires cohérentes d'engagements, il suggère de différencier et de spécifier les caractéristiques du fait « d'être engagé » indépendamment du comportement que le concept d'engagement servira à expliquer. Il introduit l'idée de pari adjacent, c'est-à-dire que dans la situation à négocier, l'individu va miser consciemment sur quelque chose qui a de la valeur pour lui, mais qui n'est pas directement relié à l'action : « il mise sur la cohérence de son comportement »²⁵. L'auteur prend aussi en compte les situations dans lesquelles l'individu n'a pas conscience des paris adjacents, celle où il découvre que son implication produit des paris adjacents qui contraignent ses actions

futures. « L'engagement par défaut survient au travers d'une série d'actes dont aucun n'est crucial mais qui, pris ensemble, constituent pour l'acteur une série de paris adjacents d'une telle ampleur qu'il peut vouloir ne pas les perdre²⁶ ». Il ajoute un autre facteur : le système de valeur et plus précisément « des valeurs avec lesquelles des paris peuvent être faits dans le monde dans lequel la personne vit [...]. En faisant cela, nous comprenons non seulement comment les paris adjacents sont réalisés, mais encore le type d'étalon avec lequel ils peuvent l'être; nous ne pouvons comprendre le premier sans comprendre le second²⁷ ».

Laurent Thévenot s'intéresse à l'engagement, aux « régimes d'engagements²⁸ », pour examiner la coordination des actions humaines ou, plus justement, l'inquiétude de coordination des actions et donc des conduites sociales en partant de l'idée weberienne qu'une action est sociale si son sens pour l'acteur tient compte du comportement des autres acteurs. Par ailleurs, Laurent Thévenot reconduit l'idée d'une pluralité de l'action, c'est-à-dire qu'il considère que « les mêmes personnes sont amenées à faire l'expérience d'une pluralité de façon de qualifier une conduite et de la mettre à l'épreuve » plutôt que de « tabler sur des différenciations de statuts, d'appartenances à des groupes sociaux ou de dispositions durables²⁹ ». Les « régimes d'engagement » se comprennent en lien avec l'idée de jugement, mais de jugement dans et sur l'action. S'engager signifie que celui qui agit émet un jugement sur son action ce qui lui permet de sélectionner ce qui est pertinent pour l'action en cours. Mais cette opération de jugement sur son action, cette évaluation diffère selon les situations dans lesquelles nous sommes placés : une justification en public, l'organisation de quelque chose, une situation d'action plus personnelle. C'est ce que l'auteur nomme les « régimes d'engagements » qu'il distingue en trois types : les régimes « de justification », « de plan », « de familiarité ». En somme, chacun évalue diversement la convenance de son engagement, appréhendé par l'auteur à partir des « investissements de forme » et des formats de jugement. Cette évaluation permet la coordination des actions réalisées en commun entendues comme engagement.

²⁶ *ibid.*, p. 7.

²⁷ *ibid.*, p. 7.

²⁸ Laurent Thévenot, *L'Action au pluriel, sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte, 2006.

²⁹ *ibid.*, p. 6.

Une autre hypothèse : l'engagement comme ressort et valeurs de la personne

De notre côté, nous avons ébauché une réflexion sur la thématique de l'engagement en croisant les apports d'une réflexion sur la construction des univers sociaux d'artistes et ceux d'une recherche

³⁰ Sophie Le Coq,
« L'Engagement social
urbain des acteurs
culturels : éthique
ou déontologie ? », *Questions de
communication, Formes
de l'engagement et
espace public*, série
actes 3, 2006,
p. 595-607.

réalisée sur les représentants de pratiques artistiques dites émergentes dans l'espace urbain quant à leur rapport à leurs activités artistiques³⁰.

Nous avons relevé différents emplois, dans les discours des artistes, du terme engagement. Les artistes peuvent se sentir engagés en rapport aux représentants institutionnels qui les soutiennent par le truchement de subsides publics, en s'obligeant à assister à des réunions publiques auxquelles ils sont conviés. Ils peuvent exprimer leur engagement dans des situations de débats et de négociations de leurs orientations et modalités d'actions avec leurs partenaires et réserver le vocable à une ligne de conduite qu'ils se sont donnée et à laquelle ils ne peuvent déroger sans porter atteinte à leur propre identité. L'engagement peut se rapporter, dans d'autres discours d'artistes, à une acception plus commune, celle d'une prise de position affirmée dans l'espace public, rappelant la défense partisane des artistes des sphères littéraires et théâtrales de la première moitié du 20^e siècle. La décision d'organiser ses actions dans une perspective professionnelle, associée au risque encouru dans une autodéfinition d'artiste, se rapporte aussi parfois à un engagement marquant une frontière identitaire entre l'artiste professionnel et l'artiste amateur, exempté de ce risque. L'engagement peut encore s'exprimer, comme nous le notions en amorce de cette contribution, dans un rapport à soi, sur le mode du sacrifice, résultat d'un choix de répondre à une sorte d'appel intérieur malgré la situation d'exercice de la pratique artistique ne garantissant pas systématiquement de vivre économiquement de cette activité. Enfin, une autre expression de l'engagement dans le discours des artistes concerne les contraintes qu'ils se donnent dans l'élaboration de leur proposition artistique, nécessaires parce qu'érigées en garant de leur renouvellement, de leur innovation et, d'une certaine manière, de leur autodéfinition d'artiste.

Ces variations des usages du terme engagement seraient à expliquer et à comprendre au regard d'un prisme théorique éclairant les contextes dans lesquels œuvrent leurs auteurs, leurs trajectoires ou leurs « carrières » d'artistes – pour emprunter un concept à Howard S. Becker – la construction de leurs réputations et notoriétés dans les univers artistiques dans lesquels ils agissent.

Est-ce la même chose de se sentir engagé à l'égard de partenaires en répondant à des obligations sociales et vivre, sur le modèle du sacrifice, le gage engendré par la satisfaction de répondre à un engagement artistique personnel ? Est-ce la même chose de se sentir engagé parce qu'impliqué dans des revendications publiques et de vivre le choix de s'autodéfinir artiste comme un engagement

parce que s'exposant au risque d'une non reconnaissance sociale de son identité ? Une première source intéressante susceptible de formaliser théoriquement ce qui se trame sous ces expressions renvoie à la distinction proposée en 1919 par Max Weber entre éthique de responsabilité [*Verantwortungsethik*] et éthique de conviction [*Gesinnungsethik*] concernant le métier et la vocation d'homme politique³¹. Weber développe cette distinction dans un contexte national qui voit l'Allemagne de cette période du début du 20^e siècle aux prises avec des tensions révolutionnaires et qui oppose le politique organisant ses actions à partir du souci d'adapter les moyens aux finalités données (éthique de responsabilité) et le révolutionnaire pour lequel seul compte ses principes (éthique de conviction). Mais, qu'il s'agisse d'homme politique ou d'homme de science, Weber, nous dit Raymond Aron – dans la préface du *Savant et le politique* – visait le même but dans cet écrit : dégager une morale « propre à une activité qu'il voulait conforme à sa finalité³² » et à assumer cette morale dans l'action. Or, toujours selon Raymond Aron, « le pathétique de l'action était lié, à ses yeux, à l'antithèse des deux morales [...]. Ou bien j'obéis à mes convictions [...] sans me soucier des conséquences de mes actes, ou bien je me tiens pour comptable de ce que je fais, même sans l'avoir directement voulu, et alors les bonnes intentions et les cœurs purs ne suffisent pas à justifier les acteurs³³ ».

Qu'il s'agisse d'éthique de conviction ou de d'éthique de responsabilité, on peut considérer qu'il s'agit de deux modes d'orientation de l'action, plus précisément de deux morales d'orientation de l'action dont les contenus diffèrent. À en croire Raymond Aron, chacune ne s'appuie pas sur des règles formelles extérieures à celui qui les fait siens : « La morale de l'homme d'action est bien celle de la responsabilité. Mais qu'on ne prenne pas une telle affirmation à la légère. Elle exclut la soumission aux règles d'une éthique formelle dans le style kantien ou aux impératifs sublimes du Sermon sur la montagne³⁴ ».

En d'autres termes l'éthique, la morale dont il s'agit – différente dans ses contenus et ses orientations selon son métier – peut s'apparenter à la volonté de puissance dont parlait Nietzsche permettant de ne pas confondre la capacité de l'homme à exercer un pouvoir sur lui-même et la pression sociale de règles explicites, voire même non formalisées, susceptibles de le rendre conformiste à une morale formelle.

Conjugués, ces points de vue donneraient à penser l'éthique sous une double dimension : celle des valeurs que l'on porte et qui ne se formulent pas forcément de façon consciente, mais qui se manifestent

³¹ Max Weber, *Le Savant et le politique* (1919), Paris, Plon, 1959.

³² *ibid.*, p. 23.

³³ *ibid.*, p. 23-24

³⁴ *ibid.*, p. 24.

³⁵ Pour une explication de ces références nous renvoyons à l'ouvrage de Jean Gagnepain, *Leçons d'introduction à la Théorie de la Médiation*, Louvain-La-Neuve, Peeters, 1994.

tent dans ce à quoi on réagit ou non ; les ressorts de ces réactions, c'est-à-dire une capacité de maîtrise ou de non maîtrise de soi dans l'action, une capacité de s'autoriser à agir ou non.

Sous cet angle, on comprend que l'engagement se démarque d'emblée des conceptions sociologiques précédentes parce qu'il ne se veut pas un modèle général d'explication et de compréhension des formes de l'action quotidienne. Il serait plutôt une dimension de l'action, sans pour autant se confondre avec elle, permettant de différencier les raisons³⁵ sociales de l'action (s'obliger dans une relation à autrui) et les raisons éthiques de l'action (s'autoriser ou se contraindre). Sous le terme « raison », nous n'entendons pas exclusivement l'idée d'une réflexion logique, mais l'étendons à d'autres registres, en l'occurrence ici celui d'établir des relations sociales et éthiques, compris comme capacité d'exercer une maîtrise sur soi.

S'investir dans les trajectoires d'artistes : unedouble mise à l'épreuve de soi

Le régime vocationnel ne constitue plus une explication exclusive de l'investissement dans des trajectoires d'artistes. Au regard de quelques exemples d'associations artistiques différenciées selon la trajectoire de leurs représentants, les intentions qu'ils affichent, les valeurs qu'ils expriment explicitement ou parfois à leur insu, on peut comprendre ces investissements comme des façons de faire l'épreuve de soi selon deux axes : celle de la mise en commun et celle de la maîtrise de soi.

Nous nous référons essentiellement à trois exemples d'associations artistiques. Dans les trois cas, il s'agit d'associations déclarées, qui apparaissent comme relais impersonnels d'une autorisation de leurs représentants à se déclarer socialement artiste et à chercher à faire reconnaître cette identité.

1) Une association de danse contemporaine, désormais nommée compagnie, mais dans les faits, il s'agit surtout d'une personne dont le statut juridique est l'intermittence. La création de cette association se comprend donc essentiellement comme assise légale permettant de gérer les activités artistiques professionnelles de son représentant. La décision de créer cette association résulte de l'expérience professionnelle de son représentant de près de vingt ans dans le champ de la danse contemporaine. Tout au long de ces années, sa pratique de la danse s'est essentiellement inscrite dans le cadre d'une compagnie chorégraphique et d'une compagnie théâtrale dont les notoriétés respectives rayonnent nationalement et internationalement. Les raisons avancées qui motivent la mise

en œuvre d'un autre mode d'organisation affectent le statut d'interprète à un double niveau : celui d'une moindre reconnaissance de la dimension créatrice chez ce dernier ; celui d'une dépendance à l'égard de chorégraphes ou de metteurs en scène. De façon plus implicite, on comprend aussi qu'une des motivations de ce choix réside dans le souci, voire la prise de conscience, de gérer l'état d'un corps particulièrement sollicité dans ce type d'activité, là encore à un double niveau : organisationnel, en rapport aux déplacements soutenus occasionnés par les différentes tournées et esthétique, en rapport à des styles chorégraphiques particulièrement exigeants en termes de condition physique³⁶.

2) Un collectif d'artistes réunis par un statut associatif autour des arts de la rue valorisant la vie communautaire et l'être ensemble. Ce collectif est issu de la rencontre entre quelques compagnies de théâtre de rue et d'individus exprimant un même manque : des lieux pour travailler. Pour y remédier, ils décident de squatter un hangar désaffecté situé dans une zone industrielle en périphérie urbaine. Rapidement, cet espace de travail et d'échanges devient aussi un espace de vie domestique. Le lieu répond à une gestion collective. Ses représentants défendent l'idée d'une gestion informelle et celle d'un fonctionnement consensuel. Chacune des troupes réunies autour de ce collectif maintient son autonomie ; elles se rassemblent autour de ce lieu pour profiter d'une énergie créatrice collective. Chaque action proposée, notamment des ateliers, est présentée comme une occasion d'auto-formation pour les artistes. La vie de ce collectif est ponctuée par l'organisation de plusieurs éditions de manifestations artistiques dans la ville. À ses débuts, l'association recensait 90 adhérents dont la moitié jouait dans la douzaine de troupes représentée au sein de son conseil d'administration.

3. Une association d'artistes plasticiens regroupant aussi des compétences d'architecte affiche une volonté politique d'interpeller le pouvoir local pour modifier le paysage urbain à partir d'actions ponctuelles menées dans les villes. Elle a pour objectif la réappropriation de l'espace public par des groupes d'usagers et y répond par la création et l'organisation d'interventions ponctuelles dans des lieux publics de la ville (*happenings*, jeux ou performances) et tente d'y associer les usagers pratiquant le lieu (usagers des transports en commun, jeunes, personnes âgées, etc.). Il s'agit de mélanger les publics, de fédérer des acteurs locaux (institutions publiques, entreprises, réseaux associatifs) autour des actions menées. Cette orientation se comprend au regard de l'intention d'œuvrer contre un sentiment de méfiance réciproque entre les dif-

³⁶ Pour aller plus loin sur cet aspect de la gestion de la carrière des danseurs, on peut lire les travaux de Pierre-Emmanuel Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, 2004, n°56, p. 11-113 et aussi l'ouvrage récent de Janine Rannou, Ionela Roharik, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Questions de culture, Ministère de la culture, DEPS, Paris, 2006.

³⁷ Par esthétique, nous entendons ni un genre artistique, ni une école esthétique, mais l'orientation d'une action qui se prend elle-même pour sa propre mesure.

férents usagers de la ville (entrepreneurs, administratifs, touristes, habitants, etc.) pour permettre à chacun d'y trouver une place. Les actions artistiques menées visent donc l'objectif de générer une jonction entre les différents acteurs de l'espace urbain. Au moment de notre rencontre avec les représentants de cette association, celle-ci dénombrait douze personnes, toutes âgées de moins de trente ans.

Les représentants de chacune de ces associations font l'expérience de la mise à l'épreuve d'eux-mêmes dans leur capacité à produire du commun, de « faire société » à partir de la mise en œuvre de leurs activités artistiques par des projets qui supposent à chaque fois, entre autres, de trouver des partenaires, de se réunir autour d'objectifs communs, de négocier avec les différents partis, etc. Ainsi, les représentants de ces associations se construisent un statut à travers la reconnaissance sociale qu'engendre la réalisation de leurs activités artistiques. Mais, l'identité de ceux qui les reconnaissent (partenaires, collaborateurs, publics, etc.) est constitutive de celle de ces associations artistiques. Par ailleurs, l'exercice de ces activités sous le mode associatif suppose la déclaration d'un siège social territorialement situé. Cet élément, aussi banal soit-il, présente pourtant des conséquences non négligeables parce qu'il élargit l'éventail des partenaires publics potentiels susceptibles de reconnaître, par leurs soutiens, ces associations et desserre ainsi le collier du cercle social restreint habilité à exercer cette reconnaissance. Pour exemple, initialement l'association de danse contemporaine présentait ses spectacles sur des scènes locales, dont la portée de la visibilité artistique n'excédait pas l'échelon départemental, sous la dénomination association. Progressivement, cette association s'est vue promouvoir ses propositions artistiques sur des scènes plus visibles et passer, dans l'affichage de ses programmations, de la dénomination association de danse contemporaine à celle de compagnie chorégraphique, et son représentant, de danseur à chorégraphe.

Cette reconnaissance sociale devient effective dès que des attentes sont satisfaites et là encore celles-ci varient selon l'identité de celui qui reconnaît, mais elles transitent toujours par une demande : celle de déployer et de montrer un univers esthétique³⁷ singulier. Selon les personnes, les modalités de cette demande peuvent varier et se moduler différemment au gré des contextes d'actions : il s'agit de produire (pour ses commanditaires, ses partenaires), de faire (avec ses collaborateurs), d'être (pour ses différents auditoires). Celui qui ne peut répondre à cette demande, à cette attente, à cette obligation sociale – laquelle se transforme en

véritable compétence – se voit déchoir de toute prétention à la reconnaissance sociale d'artiste. C'est précisément à ce niveau que s'introduit l'épreuve de la maîtrise de soi où se niche l'engagement. Du côté des représentants des associations artistiques, répondre à cette obligation constitue une occasion d'exercer leur capacité de se contraindre mais aussi de s'habiller, de s'autoriser, ce qui s'actualise dans la combinaison de valeurs – plus ou moins contradictoires selon les cas – relatives à l'exercice de leurs activités artistiques qu'ils défendent explicitement.

Les représentants du collectif d'artistes de rue s'autorisent à l'illégalité en squattant un lieu désaffecté et inscrivent cette action dans le refus de concevoir une séparation entre le lieu de l'exercice de pratiques artistiques et le lieu de résidence rapporté à une opposition à l'égard d'une norme commune et à l'égard de l'exercice de l'activité professionnelle. Ils présentent des manifestations artistiques publiques mais leurs organisations les contraignent à s'inscrire dans une division du travail qui nécessite une distribution et une répartition des tâches et des rôles dans la confection de l'événement alors qu'ils défendent des valeurs d'autogestion.

Les artistes de l'association de plasticiens s'éprouvent à la contrainte par un temps non compté consacré à l'organisation et la gestion des activités que nécessite le rayonnement européen de leur association. Ils inscrivent ces efforts dans la conviction que leurs interventions artistiques dans l'espace public urbain doivent s'étendre aux autres villes européennes parce qu'elles sont un moyen de dénoncer ce qui représente pour eux l'absence, les erreurs, les écueils de la puissance publique en matière d'organisation de la ville. Ils s'autorisent à mener des actions publiques spontanées dans l'espace urbain et sont convaincus que des actions artistiques de ce type agissent comme déclencheur de l'éveil citoyen des usagers de la ville.

Le représentant de l'association de danse contemporaine se contraint, pour chaque nouvelle création, à renouveler certaines de ses façons de faire pour produire du nouveau parce qu'il défend les valeurs de l'art contemporain. Il se contraint à répondre à différentes sollicitations artistiques parfois non souhaitées pour maintenir son régime de l'intermittence – sa perte étant une atteinte portée à son identité d'artiste –, lequel fonctionne pour lui comme indicateur de la professionnalité ou non des artistes.

Concluons notre propos en formulant une hypothèse. Outre la diversité des formes d'engagement dans les trajectoires d'artistes, on peut supposer que si la prétention à une reconnaissance socia-

³⁸ Nathalie Heinich,
Être écrivain, op. cit.

³⁹ Sophie Le Coq,
Raisons d'artistes,
op. cit.

le d'artiste attire, c'est parce que la figure de l'artiste aujourd'hui présente les spécificités sociales d'une certaine indétermination³⁸, d'une dérobade³⁹, dans la difficulté d'arrêter une définition précise de l'artiste et d'une obligation sociale de cultiver sa singularité. La figure de l'artiste serait ainsi attractive parce qu'elle concentrerait les valeurs caractéristiques de notre époque, celle de l'indétermination et de la singularité, et serait aussi, au regard de notre propos, une occasion de s'éprouver à la capacité de mettre en commun et de se maîtriser. Ainsi pour reprendre une expression de Jean-Marc Leveratto, l'image de l'artiste – recomposée selon les uns et les autres en retenant et en rejetant certains éléments de l'artiste créateur – apparaîtrait comme une figure sociale éthique.

Sophie Le Coq