

Université de Strasbourg  
Faculté de Sciences de l'Éducation

# Saltimbanques et Artisans du spectacle !

## Des forces dans le désenchantement

Étude de représentations d'un métier et de son contexte  
auprès de comédiens et de comédiennes - Lyon. 2015-2018

Marie-Céline Mayoud

Mémoire préparé sous la direction de Damien Gouëry  
En vue de l'obtention du Diplôme des Hautes Études en Pratiques Sociales. Octobre 2018

# Sommaire

Introduction.....	3
PARTIE 1 : l'actrice-chercheuse.....	7
Chapitre 1 : Parcours de vie et Parcours artistique.....	8
Chapitre 2 : Regard sur le parcours et la pratique.....	20
PARTIE 2 : La recherche.....	23
Chapitre 3 : Le contexte de la recherche.....	24
Chapitre 4 : Les questions posées par la recherche.....	36
Chapitre 5 : Récolte des matériaux.....	41
Chapitre 6 : Exploration et analyse des matériaux.....	48
Chapitre 7: Cheminement vers une interprétation.....	92
CONCLUSION.....	114
Bibliographie.....	119

Vous voulez écrire

Vous pensez que vous voulez écrire

Vous avez une pensée à écrire

Il s'agit de faire de cette pensée, des lignes en mots puis en phrases

Penser est une action solitaire qui est possiblement partageable par le papier.



## Introduction

Le choix de m'engager dans un séminaire de formation pour mener une recherche-action s'est inscrit dans un processus de changement dans mon activité professionnelle. A une période de ma vie, je me suis rendue disponible pour des projets artistiques personnels , mon emploi du temps s'est allégé et je ressentais le besoin de côtoyer de nouveaux réseaux relationnels . Je n'avais aucunement présagé la suite.

J'ai saisi une opportunité qui croisait mon chemin. L'intitulé, le programme et la pédagogie proposés par le SIAES (Séminaire itinérant acteurs et entrepreneurs sociaux) du Réseau des Crefad, m'ont immédiatement intéressée. Le dispositif comprenant l'itinérance, le principe de recherche-action et le travail coopératif présentait des similitudes avec le métier de comédienne ( la mobilité, le processus de création, le travail en équipe ) et correspondait au cadre de formation auquel j'aspirais. S'ouvraient pour moi des possibilités d'enrichir mes connaissances en développant la capacité d'analyse et de rencontrer d'autres membres du séminaire exerçant dans des domaines potentiellement différents. Portée par un désir d'horizon neuf et la nécessité de sortir d'une certaine torpeur professionnelle, cet engagement m'est apparu comme une occasion à ne pas rater.

Ce parcours de formation s'est avéré bousculant, intense, fatigant, enthousiasmant, difficile, coopératif et très personnel. En tant qu'actrice, non pas l'actrice de scène, l'actrice se mettant en posture de recherche, je me suis prise d'un vif intérêt teinté de curiosité à l'égard de ma profession et de mes pairs, comédiens et comédiennes. Pour la première fois, j'ai effectué une mise à distance et regardé le bain dans lequel j'étais plongée depuis vingt ans. J'ai voulu décrire le métier et les conditions d'exercice d'une profession pour en mettre à jour les coulisses. J'ai eu le sentiment de vivre une excursion aux sentiers tortueux, il a fallu me déséquilibrer pour appréhender la posture de chercheuse et provoquer une prise de conscience. Le terrain de mon activité comme terrain de recherche et l'implication de l'actrice dans les questionnements soulevés par cette même recherche sont apparus grâce aux lunettes de la chercheuse.

Sera étudié le métier des comédien-nes spécifiquement dans le milieu des petites compagnies du spectacle vivant, ceux que j'aime appeler « les saltimbanques ». J'associe à ce mot les images du troubadour, celui qui va au contact de la population et du bouffon, celui qui dit tout haut avec humour, les vérités dissimulées par le pouvoir. D'aucuns se reconnaîtront, d'aucuns rejeteront tout autre titre que le leur et d'autres choisissent celui d' « Artisan du spectacle ». Le mot artisan a la même origine que celui d'artiste, dont il a été synonyme jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Par la suite, artiste s'est appliqué à ceux qui utilisaient leur art pour le plaisir, alors qu'artisan a été lié à l'esprit commercial<sup>1</sup>. Le critère souvent évoqué pour séparer les deux est l'utilité. Ce n'est pas exactement le sujet qui sera développé mais pour exemple, inlassablement classée parmi les arts, l'architecture a profondément une dimension utile. Un artisan produirait donc des choses prioritairement utiles. L'art n'aurait-il pas aussi, parmi ses objectifs, de nourrir les artistes. Utile ?

« Saltimbanque<sup>2</sup> » et « Artisan », l'un comme l'autre s'emploient dans le langage courant avec une intention dépréciative à l'égard des artistes. « Les artistes ont un métier privilégié » ou « ce n'est pas un métier d'être artiste » sont des poncifs, de même l'image de l'artiste médiatisé, auréolé de paillettes sous le feu des projecteurs avec un bouquet de fleurs sous le bras, nourrissent les représentations. Nos conditions d'exercice du métier peu connues et notre qualification d'artiste (réelle ou induite) est inscrite dans l'imaginaire collectif. C'est un sentiment de déconsidération de cette profession qui me pousse dans cette recherche, déconsidération corrélée avec une méconnaissance sociale de la réalité des pratiques, déconsidération probablement intégrée par nous-mêmes, les comédien-nes de ce milieu. Le théâtre et les artistes sont en interaction avec leur société : à quels endroits, de quelles manières et à quelle fin ? Il appartiendra au travail de recherche de tenter de distinguer l'imaginaire, des faits.

---

1 Étymologie (XVIe siècle) Emprunté, au moment de la Renaissance, à l'italien artigiano, lui-même dérivé du latin ars, artis (« art »), et de la terminaison -anus. Originellement, l'« artisan » est celui qui met son art au service d'autrui. Ce mot a la même origine que artiste, dont il a été synonyme jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Par la suite, artiste s'est appliqué à ceux qui utilisaient leur art pour le plaisir, alors qu'artisan a été lié à l'esprit commercial. Aujourd'hui, on parle d'« artisan maçon », d'« artisan menuisier », etc., mais d'« artiste peintre », d'« artiste musical », etc., sans qu'il y ait mélange des deux. Wikipédia

2 **1.** Comédien ou marchand ambulant dont la profession est d'amuser la foule dans les foires ou sur les places publiques, avec des acrobaties, des tours d'adresse ou de force, ou grâce à des boniments. Synon. *baladin, bateleur, bouffon, charlatan, forain* **2.** (P. ext). Professionnel du spectacle; comédien **3.** (P anal., fam., péj.) : Bouffon de société ou mauvais orateur, outré dans ses paroles et dans son comportement. **4.** Homme qui, par son manque de sérieux, sa légèreté, ne se montre pas digne de considération. Synon. *clown, fantoche, marionnette, pantin, sauteur* (<http://www.cnrtl.fr/definition/saltimbanque>)

Ce document constitué de deux parties expose dans la première la présentation de l'actrice-chercheuse et la pratique professionnelle puis avec la seconde, l'enquête méthodologique et l'analyse des faits mise en regard des hypothèses. L'ensemble s'inscrit dans une démarche guidée par la sociologie et selon les principes de la recherche-action.

*« on peut dire que la R-A n'est ni de la recherche ni de l'action, ni l'intersection des deux, ni l'entre-deux mais la boucle récursive entre recherche et action : se situer dans la complexité, c'est d'abord se situer dans cette boucle et non dans l'un ou l'autre des termes qu'elle boucle »<sup>3</sup>*

---

3 *Méthodologie de la complexité* – Michel Bataille- Pour N° 90, 1983, p.33

## PARTIE 1 : l'actrice-chercheuse



# Chapitre 1 : Parcours de vie et Parcours artistique

## 1.1 Vers une autobiographie raisonnée

Je suis comédienne, je me présente ainsi depuis quelques années mais cela n'a pas toujours été le cas. J'ai eu du mal à assumer ce titre, et encore plus celui d'artiste, à l'assumer socialement. Au début de mon histoire professionnelle, je me sentais blessée par cette question fréquente : « Mais à part ça, tu fais quoi ? » suivie souvent de « et tu peux en vivre ? » Comme si travailler dans le spectacle ne pouvait être qu'un loisir. Aujourd'hui ces questions m'agacent un peu et me font sourire. Oui, je suis comédienne, le théâtre est une constante dans ma vie, une ligne de force.

### **1978. j'ai 9 ans.**

*« C'est un mercredi après-midi, dans un petit local près de l'église. Je suis en train de jouer une scène avec deux petits camarades. Je me souviens d'une histoire improvisée où je les entraîne à faire « l'école buissonnière ». Je me souviens de ma perplexité au moment des applaudissements, comme si je découvrais les spectateurs avec la sensation de « redescendre sur terre ». Je me souviens d'avoir rougi devant ces quelques parents réunis, dont ma mère. « Elle allait peut-être croire que je ne voulais pas aller à l'école ? ». C'est-à-dire confondre la réalité et le jeu, cette réalité que j'avais oubliée moi-même un court instant »<sup>4</sup>*

De nombreux artistes du spectacle, sont issus des catégories professionnelles soit de l'enseignement soit de l'animation. Je ne déroge pas aux statistiques, j'ai effectivement commencé à exercer et me former dans le secteur de l'animation, particulièrement auprès de personnes en situation de handicap. Sur le plan professionnel, dans les deux activités animation et théâtre, je remarque qu'il y a une expérimentation et une approche du terrain, avant de m'engager dans le métier. J'ai fait du bénévolat dans une association et j'ai pratiqué le théâtre en amateur. Le cadre d'horaires en soirées et en week-end, l'ambiance de travail, le registre amical des relations et des rapports hiérarchiques sont des éléments communs à ces deux pratiques. Et cela me plaisait ! Je me suis beaucoup investie dans l'animation comme

4 Extrait du Récit de vie. Les passages en italique de l'autobiographie raisonnée sont tous issus du Récit de vie.

dans le domaine artistique ensuite. Les statistiques contrarient un peu cette idée que j'avais le « théâtre en moi » et la légende que je pouvais me construire à partir de cette idée. J'ai commencé le théâtre jeune, à l'école primaire, mais dans les faits, je suis devenue comédienne professionnelle à 26 ans. Entre-temps j'ai effectué un parcours scolaire classique, jusqu'au baccalauréat. J'ai vécu dans un village de la campagne lyonnaise avec mes parents et mes deux frères dans un climat serein et tranquille. Nous n'allions jamais au théâtre. J'ai en mémoire une seule sortie organisée par l'association des familles du village : un départ en car, direction Lyon, pour aller assister à une représentation d' « Holiday on Ice », une comédie musicale sur glace avec paillettes, et musique américaine. Ce fut ma première rencontre avec le spectacle et c'était une expérience de quelque chose de totalement inconnu. Chez nous, la culture, c'était l'écoute de la musique et essentiellement de la « bonne » chanson française. J'étais une bonne élève avec de très bons résultats, l'on disait de moi que j'avais des facilités, lesquelles m'offraient du temps libre pour parcourir le bourg et alentours avec ma bande d'amis. Je me suis orientée après un bac lettres et langues vers une faculté d'allemand sans avoir aucune idée du métier que j'allais faire. Au cours de cette année de fac, j'ai découvert « par hasard » l'existence d'une formation à caractère artistique, dispensée par une université de Lyon, pour la préparation d'un Diplôme d'Études Universitaires de Sciences et Techniques (DEUST) à option animation, avec les modules danse, théâtre et musique : « Fame »<sup>5</sup> à la française! Durant trois années je me suis retrouvée complètement dans mon élément. Je me débrouillais même à la guitare mais pas en solfège. Ah, le solfège ! J'aurais une note éliminatoire dans cette matière. Je n'ai pas eu le diplôme, ce que j'ai vécu comme une injustice. La détermination et la persévérance sont des caractéristiques fortes de ma personnalité. J'avais âprement négocié avec mes parents d'aller au lycée en ville, j'ai changé d'orientation universitaire, j'ai construit ce qui m'a menée jusqu'à mon métier. Mais à l'époque je ne le savais pas. J'ai aussi une capacité à réagir énergiquement aux situations les plus diverses. Je suis retournée dans l'animation, pour préparer un diplôme de cadre<sup>6</sup>, formation que je n'ai pas suivie jusqu'au terme. En cours de route, je suis entrée à l'IREPScène Théâtre, pour prendre des cours de théâtre amateur. A partir de ce moment là ma vie a changé. J'ai 25 ans. Cet endroit sera la base et le tremplin de mon activité professionnelle pendant vingt ans. C'est une association dont le nom IREP signifie : Initiation,

---

5 Un film musical américain des années quatre-vingt qui suit les élèves d'une école d'art et spectacle

6 DEFA. Diplôme d'État aux Fonctions d'Animation.

Recherche et Pratique de la scène. J'accède enfin à une formation théâtrale, aux divers aspects du jeu comédien et à la création collective. Le fondateur de ce théâtre Alain Peillon, a 45 ans, un visage marqué, « une gueule » comme on dit au cinéma, une voix rauque, chaleureuse. C'est un artiste prolifique qui écrit et crée de nombreux spectacles. Il est le premier metteur en scène pour moi, le formateur de référence en pratique théâtrale et deviendra au fil des ans un ami, particulier, car c'était une personnalité riche et complexe. Ce théâtre soutenait des principes qui comptaient pour moi. Principes pédagogiques et artistiques pour la revalorisation du théâtre amateur. J'ai longtemps agit portée par mes convictions et mes désirs. Très tôt, j'ai voulu l'autonomie et l'indépendance. Ce lieu fut un cocktail de mes aspirations et de mes excès.

### **1995. j'ai 26 ans.**

*« Ma pratique amateur est devenue intense, c'est-à-dire trois à cinq spectacles par an. J'ai envie de me lancer dans la profession de comédienne. L'IREP m'offre la possibilité et les moyens de le devenir et d'obtenir le statut d'intermittente du spectacle. Je laisse tomber toutes mes activités d'animation et je fonce. Je passe alors la plus grande partie de mon temps (semaine et week-end) en création, répétitions et spectacles avec une joyeuse bande. Un groupe d'une quinzaine de personnes stimulé et entraîné par Peillon, ses idées, sa créativité, sa douce folie. Cette rencontre a été fondamentale pour mon métier, ma vie. Il disait : « comédien, c'est un statut de chômeur, ce n'est pas un travail c'est une façon de vivre ».*

J'ai vécu avec un besoin de mouvement permanent. Il fallait que ça bouge, que ça change que ce soit festif. J'ai effectué une dizaine de déménagements dans ma vie avec des allers-retours de la ville à la campagne avant de me fixer en citadine. Je suis une personne qui s'engage capable d'affronter des situations difficiles et capable de mettre fin aux dits engagement s'ils mettent en péril mon équilibre personnel. J'ai besoin de temps pour prendre des décisions beaucoup moins pour passer à l'action. Il m'a fallu du temps également pour stabiliser ma vie amoureuse, m'engager en couple et désirer un enfant. A cette époque nous vivons avec des amis, à la campagne dans une maison commune. Il me faut 1h30 pour rejoindre Lyon, je fais des bornes et des bornes en voiture, le jour et souvent tard dans la nuit. C'est ainsi que je peux poursuivre mon activité qui s'est professionnalisée. J'ai 31 ans et je suis enceinte. Je suis engagée dans plusieurs spectacles et particulièrement avec une compagnie de théâtre de rue

qui m'amène à de nombreux déplacements en France et en Europe. Je suis confiante mais la fin de ma grossesse est difficile et je suis obligée de mettre en suspens mon travail pendant 3 mois. Annuler ma participation à un festival ( et du coup celle des autres comédiens ) est une chose que je vis très difficilement. A la naissance heureuse de mon fils, je prends conscience de ce « tout pour le spectacle » qui guide ma vie. Je m'arrange toujours avec les circonstances pour pouvoir pratiquer mes activités théâtrales. Cette fois-là, c'est impossible.

Ce qui m'amène à une autre constante de mon existence, ce que j'appelle « les blessures ». Les événements douloureux et tristes qui ont jalonné mon parcours. Par habitude, j'ai beaucoup de pudeur à exprimer ces événements. J'appréhende la posture d'autrui compatissante à mon égard et je rechigne à me plaindre, mue par un esprit combatif. Mais il me semble que témoigner de cela raconte mon rapport au théâtre sous un autre aspect.

J'ai vécu un premier choc lorsque j'avais 16 ans, l'année du bac lorsque mon premier amoureux a un très grave accident de moto qui l'a handicapé à vie . Hospitalisé des mois, je me suis consacrée à le soutenir. Je travaillais mal en classe, voyais peu mes amis mais je parvenais à répéter une pièce avec le club théâtre du lycée. Le second choc émotionnel a été la mort de mon père. Il décède de maladie, de façon fulgurante, en un mois. Avec du recul, je peux constater que ma façon de vivre cette perte est de la nier. Je viens de m'inscrire à l'IREP et au sein du groupe de théâtre, je ne le dis à personne. Dans ma famille, j'épaule ma mère pour toutes les démarches, je pleure très peu et, très rapidement je vis comme si rien ne s'était passé. Des personnes aimées qui meurent nous en connaissons tous, je passerai sur la fin de mes grands parents bien cela m'ait beaucoup touchée. De même, j'ai été très affectée par le décès d'Alain Peillon. Il a laissé la direction du théâtre à un collectif dont je fais partie. A cette époque, j'ai presque 30 ans, je vis seule à Lyon après une séparation vécue dans la tristesse mais d'un commun accord, avec beaucoup de respect et d'intelligence. J'attache de l'attention à la qualité des relations et de communication entre les personnes .

### **2003. j'ai 34 ans.**

*« Je rencontre D, musicien, venu se former au jeu de comédien pour enrichir sa pratique. Lorsque j'apprends qu'il est accordéoniste, j'éclate de rire car il ne correspond pas du tout à la représentation, au cliché, que j'ai de ce type d'instrumentiste. Effectivement, il n'est ni vieux, ni ringard, ni animateur de bal musette. Il s'avère qu'il est également compositeur, pianiste et guitariste et qu'il accompagne sur scène différents artistes auteurs interprètes. Un*

*jour, il m'offre un stylo en me disant « écris un texte, je ferai la musique ». Deux ans plus tard, nous auto-produirons un premier album de chansons, en duo, sous le nom de « Lune de mars »: Composition, arrangement et instrument pour lui, paroles et chant pour moi. »*

Avec D, une stimulation créative réciproque permet la mise en route et la réalisation de nouveaux projets artistiques. Nous mêlons l'univers de la chanson au jeu théâtral, tentons l'écriture à deux mains, les marionnettes, la mise en scène, etc. C'est pour moi une rencontre majeure qui ouvre de nouvelles perspectives artistiques. C'est une belle rencontre qui s'est transformée en une relation amoureuse saine et solide qui durera onze années. La vie affective rejoignait mes appétences professionnelles. De nouveau en mouvement, en 2012, je décide de quitter le cocon dans lequel je me suis installée à l'Irep pour tenter l'aventure avec les projets artistiques personnels. C'est une période particulière, je connais une baisse d'activité et cela me déstabilise mais je suis plus disponible pour mes proches. Je perds le statut de l'intermittence pour la première fois et ma situation financière se dégrade. Je suis en déséquilibre, donc en mouvement. Je ressens le besoin de nouveauté et j'ai soif d'apprentissage. Je rencontre le Crefad -Lyon et la méthode de l'entraînement mental. J'ai la sensation de réanimer en moi des envies d'engagement, de pensée active.

Viendra alors, dans ma vie, l'épreuve la plus difficile à surmonter. D est malade, d'un cancer du poumon. Un protocole de soins alternant domicile et hôpital est mis en place. Je m'installe chez lui. Il donnera son dernier souffle trois mois plus tard, en décembre 2014. Le choc est terrible. A ce moment-là dans mon histoire professionnelle, j'ai commencé la formation pour mener une recherche. Par ailleurs, avec D, nous avons au nom de Lune de Mars, soumis un projet artistique à une commune proche de Lyon. J'apprendrais en janvier 2015 que notre candidature a été retenue. Après la stupeur, l'hésitation, et malgré cette circonstance si particulière de me retrouver sans lui, je décide d'accepter de mener ce projet qui se nomme « Accordâges ».

## 1.2 Une pratique artistique

### 1.2/1 Interpréter un rôle : Être comédienne

Comédienne, c'est le fait d'interpréter un rôle. Cela signifie que je parle avec les mots et bouge avec l'attitude d'un autre, un personnage fictif à qui je donne chair et réalité momentanément. Le public perçoit l'illusion d'un personnage sur la scène. Lorsque je joue, une partie de ma vie est mise « de côté ». Mon personnage lui, n'a pas vécu l'épreuve que je traverse ( quand c'est le cas ), et dans cet espace offert par le plateau et le jeu, je suis vierge de mes souffrances d'humaine. Je le tente du moins. Car c'est bien moi qui suis sur scène, avec mon corps, ma voix et ma personnalité. Je ne peux être une autre, je fais semblant et j'ai travaillé pour ça. Être comédienne, c'est : oser se tromper, en faire trop, réajuster, faire, répéter, refaire, recommencer. C'est aussi : parler fort, distinctement, avoir le corps souple, dynamique, résistant, malléable, vif et l'entretenir pour ça. C'est être par tous ses sens, en ouverture avec l'espace, les partenaires de jeu, le public. C'est le moment présent par excellence.

J'aime apprendre un texte, répéter, affiner, préciser et jouer devant un public. Le premier rôle que m'a proposé AP, je l'ai accepté comme une faveur, comme une chance. Je n'ai pas évalué la qualité du scénario, de l'écriture, ni même la nature du personnage qu'il me destinait. J'ai dit oui parce que je lui faisais confiance, je l'admirais et j'étais flattée. Je désirais une chose : jouer. Dans un second temps j'ai apprécié l'histoire pour ce qu'elle racontait, et ce spectacle dans sa globalité ainsi que bien d'autres de ses pièces. Cet homme était un inventif, un précurseur pour les formes théâtrales qu'il proposait, mais je ne le savais pas. Je connaissais si peu de choses à cette pratique à mes débuts. C'est au fil de mon parcours, de mon ouverture à d'autres artistes que j'ai pu exprimer mes envies, choisir les rôles, accepter de suivre des propositions sur une idée, un scénario, un désir de jouer avec tel ou tel. Ce lieu ( théâtre de l'Irep ) et cet homme encourageait le groupe à la création. J'ai par la suite moi aussi, impulsé des projets personnels. Il m'est arrivé, une fois, du moins je me souviens de cette fois-là, de me sentir mal-à-laise avec mon personnage et ce qu'il avait à faire. Non pas sur le plan physique, mais d'un point de vue éthique. La crainte d'être associée au personnage générait

une confusion entre mon travail et ma personne. Mais je n'en étais pas consciente, je ne le formulais pas en pensée la nature de mes choix. C'était ainsi.

### 1.3 Une pratique professionnelle

Depuis vingt-trois ans j'exerce en tant qu'artiste dramatique ce qui comprend le jeu, l'écriture, la chanson et la mise en scène). Je travaille sur des spectacles avec différentes compagnies et depuis quelques années ou pour des créations de la compagnie Lune de mars dont je suis partie prenante dans les projets. La majeure partie de mon activité professionnelle s'est concentrée au théâtre d'Irepscène. Cette pratique a donc connu des évolutions au cours de l'existence de l'actrice-chercheuse. Des changements significatifs coïncident avec l'entrée en formation et le parcours de recherche-action. Ces changements déclenchent des questionnements profonds. Nous exposons dans cette partie une description de la pratique jusqu'à l'entrée en formation.

#### 1.3/1 La professionnalisation

Choisir ce métier voulait dire « vivre en faisant un maximum de théâtre ».

Cette activité qui m'apportait tant pouvait tout a coup devenir potentiellement un moyen de gagner ma vie. J'ai immédiatement dirigé des ateliers théâtre pour le jeune public afin d'être rémunérée sous forme de cachet, dans le but d'obtenir le statut d'intermittent du spectacle. Dans le même temps, je répétais, je jouais souvent, très souvent. C'est à dire plusieurs fois par mois pour un même spectacle, une à trois fois pour des actions plus ponctuelles. Sans rémunération. J'ai obtenu mes premiers cachets de jeu au bout de deux ans, par l'intermédiaire de la première compagnie que j'avais créé, quelques cachets pour des manifestations en spectacle d'improvisations puis encore trois ans plus tard un emploi dans une compagnie de théâtre de rue avec laquelle j'ai voyagé. . Au travail d'intervenante auprès de diverses structures, s'est ajouté celui de formatrice pour les ateliers de l'irep, une « prime » annuelle pour la participation à la direction collective du théâtre. Le tout apparaissant sous l'intitulé artiste dramatique ou metteur en scène sur mes fiches de salaires et sur la déclaration auprès de pole emploi pour maintenir les droits au régime de l'intermittence. La part rémunérée relevant de la scène directement (jeu ) proportionnellement très faible. Mais je

gagnais ma vie dans le champ du spectacle vivant, dans le domaine du théâtre et je faisais ce qui me plaisait intensément.

### 1.3 La pratique jusqu'à l'entrée en recherche

#### 1.3/1 Le travail avec l'Irepscènes Théâtre

Pendant dix ans, jusqu'en 2012, je fais partie d'un collectif de quatre comédiens professionnels qui dirigent ce petit théâtre niché à Villeurbanne. Une des finalités de cette association est de revaloriser le théâtre amateur, selon son fondateur Alain Peillon qui a passé la main. L'IREP est à la fois une salle de spectacle et pour les comédiens du collectif un espace de création, de répétition et de représentations. C'est essentiellement un lieu de formation dédié aux pratiquants amateurs. L'objectif des formations proposées est d'accompagner les participants durant trois ans à l'éventuelle constitution d'une compagnie. Ce qui consiste certes aux apprentissages du jeu d'interprétation sur scène mais également ceux qui sont nécessaires à la production globale d'un spectacle en favorisant l'expression de la créativité et des compétences de chacun. De fait différents « postes » sont proposés à l'initiation et la découverte : mise en scène, écriture collective, régie son et lumière, décor, costumes, communication. Un rythme hebdomadaire de rendez-vous ( 3h ), un public de proches et habitués du lieu pour un nombre de représentations conséquent (de 3 à 9 soirées) dans un théâtre bénéficiant de toute la logistique nécessaire. Le collectif d'artistes assure la formation, la programmation, l'accueil de compagnies, la communication, les relations avec les institutions, avec les adhérents et les bénévoles, organise les travaux d'amélioration des bâtiments, les mises aux normes, gère la billetterie lors des représentations, les installations techniques etc. Cela demande une cohésion d'équipe, des choix collectifs, de la communication .

Pendant ces années, j'ai assuré deux ateliers hebdomadaires et trois à cinq mises-en-scène annuelles de spectacles issus de ces groupes amateurs. J'ai donc également pour fonction celle de comédienne-intervenante ou de formatrice théâtre, seule la dénomination diffère selon les contrats. Selon les périodes, les années, j'interviens, au nom de l'IREP, sur des formations



extérieures. J'effectue des interventions sur des durées variables et des objectifs différents, en fonction des groupes et des besoins définis avec l'organisme demandeur. Mon intervention se déroule sous forme d'ateliers, de répétitions et de représentations données par le groupe, soit sur le lieu d'intervention soit dans les locaux de l'IREP. Lors d'un atelier, j'anime seule ou bien selon la particularité du groupe, un ou deux référents de la structure participent aux séances (pour des groupes spécifiques dits « en difficulté » ). Quelle que soit la nature du groupe, j'utilise les outils du travail théâtral et d'improvisation. : échauffement du corps, exploration de la voix, exercices d'articulation, d'écoute, de rapport à l'espace et aux autres, de confiance en soi, de dynamique de groupe, de relaxation et de nombreuses improvisations à thèmes et contraintes ciblées. Je propose parfois des éléments plus théoriques sur la prise en compte des émotions ou la communication avec l'autre, éléments que j'ai acquis au cours de plusieurs stages. Quand c'est nécessaire, je me sers également de la vidéo pour filmer des impros ou des simulations d'entretiens et du visionnage qui s'ensuit pour répondre à certains objectifs. Et puis j'accompagne des créations collectives, je tente de stimuler l'imaginaire, la créativité, et je propose de s'essayer à l'écriture, la mise en scène parfois la technique ( son/lumière /décor ). Dans certains cas, j'effectue la mise en scène, je gère l'élaboration et la fabrication des décors et j'assure la régie technique des représentations.

Quelques exemples de lieux d'interventions :

- Maison d'arrêt
- Centre d'hébergement et de réinsertion
- Institut Thérapeutique Éducatif et Pédagogique (ITEP)
- Lycée privé d'Enseignement Professionnel (LEP)
- Université Lyon 3
- Association de promotion de la santé par l'action sociale (APSYS)

Dans ces groupes je constate chez les participants, un manque d'espace pour l'expression et les échanges sur le vécu des situations difficiles. Pour tous, le travail autour du jeu et de la fiction permet un peu de distanciation. La pratique de l'improvisation révèle les conditions nécessaires à la relation à autrui dans un projet collectif. Je suis épatée par leur capacité à participer et se lancer dans les propositions, dans une pratique nouvelle pour eux. J'éprouve

une forme d'admiration. Avec les personnes du centre d'hébergement et en maison d'arrêt, j'observe la faculté humaine à imaginer et créer, ceci, malgré des situations personnelles précaires, parfois extrêmement difficiles et complexes (sur le plan économique, familial, médical et psychologique). Hormis, au centre d'hébergement, chaque groupe représente une même tranche d'âge et pour l'ensemble, une population dite « exclue » de la société. Les participants de ces ateliers sont âgés de plus de 16 ans, jeunes adultes ou adultes et majoritairement n'ont jamais pratiqué une activité théâtrale. Les personnes âgées ne sont pas représentées et peuvent être aussi considérées comme « exclues ». Ce type d'intervention a nourri mon expérience artistique et relationnelle.

### 1.3/2 Fins et commencements

La partie formation prenait beaucoup de place dans mon emploi du temps. La part « jeu » s'est ouverte avec le projet de concert théâtralisé dans lequel je suis devenue auteur-interprète et une création dans une autre compagnie de théâtre qui m'a sollicité suite à une rencontre. Au cours de mon parcours professionnel, j'ai eu des expériences comme de la figuration, des castings et puis des rôles dans des courts métrages. J'ai effectué divers stages de formation professionnels comme la danse, les marionnettes, le conte. J'arrivais à un point de mon parcours où j'avais accumulé de l'expérience et des compétences assez variées. J'avais envie de quitter le collectif de l'IREP et de miser sur le duo Lune de Mars sur le plan artistique en maintenant certains ateliers gagner ma vie. La fonction de formatrice nécessite une présence chaque semaine, et la présentation de spectacles de façon saisonnière (mai-juin) et devient un frein pour répondre à des dates de jeu, de concerts. De plus, je ressentais de la lassitude. En 2012, j'ai mes activités avec l'Irepscènes Théâtre. Je peux m'occuper des projets artistiques personnels et prioritairement les créations du duo Lune de Mars. Nous concevons avec mon partenaire artiste D, un projet de résidence d'artistes, interdisciplinaire et collectif. Ce projet intitulé « Accordages » est transmis au centre culturel d'une commune proche de Lyon. Nous proposons un travail artistique sur les relations intergénérationnelles en vue de la création d'un spectacle. Dans le même temps, en octobre 2014, je suis entrée en séminaire de formation avec le sujet de la vieillesse et des relations intergénérationnelles en tête avec l'

intention de mener une recherche-action. Puis, mon compagnon et partenaire quitte la scène de la vie définitivement fin décembre 2014. Puis le projet « Accordages » est accepté par les commanditaires en janvier 2015.

A ce moment-là l'apprentie chercheuse prend en considération la situation exceptionnelle dans la vie de l'actrice-narratrice, pour rester vigilante quant à l'objectivité, même relative, dans sa posture face au champ de recherche. Les lunettes pour regarder le monde sont embuées. La période qui s'ensuit, nommée deuil, crée de fortes modifications des perceptions, des relations, du rapport à soi. Les circonstances de la vie personnelle bousculent la vie professionnelle et pénètrent la recherche.

## Chapitre 2 :Regard sur le parcours et la pratique

### 2.1 La ligne de force

Dans cette posture nouvelle de d'actrice-chercheuse, je peux relever que le domaine artistique comprenant l'art dramatique, s'appelle « spectacle vivant » et se trouve dialectiquement en vis-à-vis avec la dimension mortelle de l'existence humaine. Si l'on considère la mort, du moins l'arrêt de la vie, comme une forme d'immobilité, le mouvement apparaît par contraste à cette immobilité de vie. La constante énoncée du théâtre est possiblement un moyen de mettre en œuvre ce mouvement et cette dynamique, par opposition aux blessures de l'existence : la maladie, la vieillesse, la mort. Je m'autorise à m'inspirer de Spinoza pour exprimer ceci: penser la finitude, c'est diminuer notre puissance d'exister. Se modifier soi-même, c'est l'augmenter. La pratique théâtrale dans ses activités créatrices semble être la ligne de force qui procure la joie d'exister et la puissance d'être.

### 2.2 Le désenchantement

Le terme « désenchantement » peut s'apparenter à celui de désillusion que j'ai utilisé dans un essai de titre à cette recherche « Le deuil de l'illusion du talent ». Pour connaître le désenchantement, il est besoin d'être tout d'abord sous « enchantement », dans le sens de « possédé par un charme ». La dimension temporelle entre l'enchantement et le désenchantement est importante non pas dans la quantité mais comme facteur évident. On ne peut être enchanté et désenchanté par le même objet simultanément. Ainsi les questions qui me secouent et me traversent, ces questions sont apparues à un certain âge dans la profession et au regard de mon existence sur terre, vers 40-43 ans, la crise de « milieu de vie » comme il se dit aujourd'hui. Cette remise en question correspond-elle à un désenchantement ? J'ai vraisemblablement été « enchantée » et ce moment de l'enchantement, je le trouve lorsque je remonte dans mes souvenirs à cette première scène décrite dans le récit de vie<sup>7</sup>. Cet état si particulier ressenti au moment des applaudissements que j'ai nommé « redescendre sur terre »

---

7 Chapitre 1.1, p.8

et la sensation de « revenir ». Oui un enchantement, un charme avait agit sur moi, tel un pouvoir magique extérieur, indépendant de ma volonté qui m'avait le temps du spectacle transportée ailleurs, hors de moi, de la conscience de moi. Je ne peux pas affirmer que je suis entrée dans cette profession uniquement pour jouer sur scène. Je sais que cet événement, un des plus anciens souvenirs pour moi, a été déterminant. Et c'est au cours de ce travail de recherche que m'apparaît cette hypothèse d'un vécu d'enchantement. D'autres facteurs ont influencé mon choix conscient, car entre cette scène de mes 9 ans et ma professionnalisation à 26 ans, mon parcours a connu d'autres possibilités d'orientations. D'autres attraits ont vraisemblablement guidé mes pas : pas ou peu de routine, pas ou peu régulièrement d'employeur fixe, de la stimulation, des activités variées, des partenaires, un emploi du temps décalé et ajustable...Je ne me souviens pas avoir choisi ce métier pour « réussir » ou « percer ». C'était une option (avec une forte probabilité d'échec!!!) mais pas une ambition acharnée. Je pouvais obtenir par ce métier et par mon activité au sein de l'Irep, des occasions de jouer très souvent et ainsi renouveler de potentielles expériences d'enchantement.

Travailler au sein du petit théâtre de l'Irepscène offrait donc l'avantage de jouer plus fréquemment et devenir formatrice puis membre du collectif garantissait une sécurité ( relative ) de revenus via le régime maintenu de l'intermittence. En contrepartie, l'engagement envers les projets du théâtre, les ateliers (les mises en scènes et représentations inhérentes), les tâches liées au fonctionnement du lieu favorisaient peu la possibilité de «se vendre » ailleurs. Cette obligation, du moins ressentie comme telle, de « se vendre » participe au désenchantement.

### 2.3 Vers une posture de chercheuse

Lorsque j'ai constaté que j'étais installée dans un cadre routinier au sein du réseau familial du théâtre Irepscènes, depuis 20 ans et que je ne regardais pas vers l'avenir autrement qu'en ce lieu, ce jour là j'ai fais mon premier pas de côté. J'ai pris du recul selon l'expression ou encore j'ai « dé-zoomé ». Ce qui signifie que j'ai commencé à regardé ma situation professionnelle, ma pratique comme pouvant n'être que des constituantes de ma vie. Et non pas, toute ma vie. Je me suis mise en mouvement : déménagement bilan de compétences,

stage d'entraînement mental jusqu'à cette entrée en formation puis la prise de risque en acceptant de mener le projet « Accordâges ». Le processus de formation et le chemin de la recherche-action ont généré une certaine lucidité et aussi un grand trouble.

### 2.3/1 Le miroir<sup>8</sup>

*« Le spectacle « Carnet de bal d'une courtisane » présenté par la compagnie La Fêlure pour lequel j'étais spectatrice aborde le sujet de la prostitution. Dans mon souvenir, un personnage féminin regarde son sexe à l'aide d'un miroir. A ce moment-là, nous, spectateurs ne voyons pas ce qu'elle voit, nous voyons son regard qui se voit. Le reste nous est dissimulé ».*

Être impliquée dans le terrain de la recherche et regarder l'exercice de ma pratique, c'est prendre un miroir. Cela devient donc subjectif pour le lecteur car je vois ce que je connais, ce que j'aime ou non, mes habitudes. C'est là que le regard de chercheuse intervient pour traverser le miroir et se diriger vers une objectivité relative. Pour l'actrice, il s'agit alors d'accepter d'être bousculée avec tendresse par soi-même, de dénicher la mauvaise foi et de laisser émerger certaines facettes dissimulées. Il a fallu du temps, à l'actrice, des jours et des mois de temps. Il fallait l'éloignement temporel vis à vis d'une situation personnelle aveuglante, trop forte émotionnellement, avant de pouvoir chausser les lunettes de la chercheuse. Le temps de rendre possible la distanciation comme l'âge et l'expérience facilitent la prise de recul sur le passé. Regarder au plus près de soi pour élargir le champ de vue. Des lunettes de presbyte.

---

8 Texte extrait du carnet de recherche de l'actrice-chercheuse

## PARTIE 2 : La recherche

## Chapitre 3 : Le contexte de la recherche

Le terrain de recherche est celui d'une pratique professionnelle, dans un réseau de petites compagnies du spectacle vivant : une profession, une discipline et un milieu. Ce n'est donc pas un espace physique tel un lieu ou une structure spécifique mais un ensemble d'éléments dans un environnement. Le terrain de recherche est aussi la pratique professionnelle de l'actrice chercheuse, elle-même impliquée dans le terrain, impliquée dans le terrain comme sujet observant et sujet auto-observé.

### 3.1 Description du terrain de recherche

Voici un ensemble de définitions et une présentation de quelques éléments qui constituent ce terrain : Spectacle vivant - Petites compagnies- Intermittent du spectacle - Comédien -Théâtre

#### 3.1/1 Le spectacle vivant

L'appellation « spectacle vivant » désigne un spectacle qui se déroule en direct devant un public, par opposition aux créations artistiques de l'audiovisuel issues notamment du cinéma, de la télévision ou d'internet. Elle s'applique majoritairement au théâtre (en salle ou dans l'espace urbain), à l'opéra, à la danse et au cabaret.<sup>9</sup> Le spectacle vivant se caractérise par la coprésence d'actants (ceux qui donnent à voir et à entendre) et d'un public (ceux qui ont accepté de voir et d'entendre). On parle aussi plus généralement d'arts du spectacle, cette expression peut également englober le cinéma et la musique. Dans notre recherche, le spectacle vivant désigne de nombreux modes d'expression artistique : le théâtre, la danse, les arts du cirque, les arts de la rue, les arts de la marionnette, le spectacle de rue et la musique live. La discipline initiale de l'actrice-chercheuse est bien le théâtre mais le parcours d'expérience et les formations complètent cette discipline artistique avec d'autres (chant, danse, etc). Aujourd'hui la pluridisciplinarité s'est développée largement dans les créations théâtrales et au sein du spectacle en général.

---

9 Larousse en ligne. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/spectacle\\_vivant/93291](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/spectacle_vivant/93291)



Le terme spectacle<sup>10</sup> recouvre, en fait, plusieurs notions en raison d'un usage peu rigoureux de cette appellation. Il s'est imposé à la suite de discussions entre les professionnels et le ministère de la Culture français sur les métiers du spectacle. En 1993, celui-ci a créé, d'une part, une commission pour « le spectacle enregistré », englobant notamment la radio, le cinéma et les métiers de l'audiovisuel, et, d'autre part, une commission équivalente pour le spectacle vivant (Commission Paritaire Nationale Emploi Formation Spectacle Vivant). Cette commission a entériné la notion de *représentation à caractère unique*, parce que non reproductible dans sa nature d'événement se déroulant au présent. Le terme de « *spectacle vivant* » s'est alors appliqué non seulement à l'acte théâtral, mais aussi à tout le secteur organisant et réalisant des représentations publiques. Sous l'effet d'un glissement de sens, il a ensuite désigné les professionnels qualifiés d'« intermittents du spectacle » – ainsi nommés parce qu'ils ne travaillent pas de façon continue et ont droit à un régime spécial de l'assurance chômage pendant leurs périodes de non-activité. <sup>11</sup>

### **Un secteur d'activité :**

Tant qu'il s'exerce dans le cadre des pratiques d'amateurs, le spectacle vivant demeure facile à pratiquer et accessible à tous. Dans le cadre professionnel, il doit affronter les règles d'une économie difficile. En effet, dans la plupart des cas, une représentation théâtrale (ou autre) serait déficitaire sans l'aide de l'État, de collectivités territoriales ou de sponsors privés, car le coût d'une production moyenne, en raison du poids des salaires et de la cherté d'une technique de plus en plus sophistiquée, est généralement supérieur au produit de la recette, même en cas de succès. C'est pourquoi il existe deux secteurs du spectacle vivant : l'un privé, qui accepte les lois du marché et finance ses réalisations avec ses propres recettes (pas de subvention directe mais souvent accompagnés dans leurs projets au sein d'un fonds de soutien financé par l'État et la Ville ) ; l'autre public, où les subventions permettent à un certain nombre d'établissements de fonctionner avec un budget régulier. De plus, comme d'autres pays, la France dote un théâtre dit « de prestige » : la Comédie-Française<sup>12</sup> et subventionne

10 Mot apparu en français au 12e s., du latin *spectaculum* lui-même dérivé de *spectare* « observer », « contempler » Larousse en ligne. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/spectacle\\_vivant/93291](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/spectacle_vivant/93291)

11 Ibid

12 Société des comédiens-français ou du Théâtre-Français, née de la fusion, en 1680, de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et des comédiens de Molière, ordonnée par Louis XIV pour faire face aux comédiens-italiens. La Comédie-Française, qu'on appelle quelquefois le Théâtre-Français, ou bien encore la « Maison de Molière », est non seulement l'un des plus vieux théâtres du monde, mais aussi probablement l'un de ceux dont le rayonnement est le plus grand. En tant que théâtre national, son rôle est d'assurer la représentation régulière

un grand nombre de festivals dont certains de renommée internationale ( Avignon pour le théâtre ). En France, il existe une quarantaine de théâtres dits « privés » ( tous à Paris, à l'exception d'un situé à Lyon ). Le théâtre public comprend trois théâtres nationaux, un opéra national et trente-trois centres dramatiques nationaux, une soixantaine de « scènes nationales » ( salles de diffusion et non de création ), tandis que la plupart des villes financent l'activité de théâtres municipaux. « *Entre ces deux secteurs, un millier de compagnies indépendantes tente d'exister, avec des aides irrégulières ou sans aide aucune*<sup>13</sup>. »

Selon les chiffres de la Nacre<sup>14</sup>, les compagnies d'art dramatique (compagnies de théâtre) sont les équipes artistiques les plus répandues en Rhône-alpes. En 2014, 194 compagnies d'art dramatique ont bénéficié d'une aide financière de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) et/ou de la Région Rhône-Alpes et/ou d'un département. Il n'a pas été possible de trouver des données chiffrant le nombre total de compagnies existantes sur le territoire.

### 3.1/2 Le milieu des « petites compagnies »

Le milieu théâtral dans lequel l'actrice exerce sa profession est qualifié, souvent par lui-même, de « petites compagnies ». Petites par le nombre d'artistes concernés et petites par comparaison aux compagnies régulièrement subventionnées, aux troupes des théâtres publics, aux différentes structures institutionnalisées. On les nomme aussi « Troupes de théâtre ».

Je prends pour appui l'expérience de mon travail avec des compagnies qui m'ont employée, une compagnie que j'ai constituée il y a 20 ans (dont l'activité a cessé au bout de 5 années) et celle que j'ai constitué en 2016, la compagnie Lune de mars sous le nom de laquelle j'agis depuis 10 ans.

Une compagnie est généralement fondée à l'initiative d'un ou deux artistes, sous le statut d'une association de la loi 1901, le titre de « compagnie » est une appellation d'usage dans ce cas. Les membres du bureau de cette association peuvent n'avoir qu'un rôle fictif (prête-nom)

---

des principales pièces du répertoire classique. Elle joue également quelques œuvres d'auteurs dramatiques contemporains parmi les plus importants, et dispose de deux autres salles largement ouvertes à ce répertoire : le théâtre du Vieux-Colombier (VI<sup>e</sup> arrondissement) et le Studio-Théâtre (galerie du Carrousel du Louvre).

13 [www.larousse.fr/encyclopedie/](http://www.larousse.fr/encyclopedie/)

14 Agence pour le développement du spectacle vivant en Rhône -Alpes. <http://www.la-nacre.org/>

ou bien accompagner le projet et être actifs dans certaines tâches administratives. La trésorerie résulte d'une mise de fond de départ alimentée par des adhésions, une avance monétaire ou par un renoncement de salaire du ou des fondateurs et surtout dès qu'il est possible par les recettes résultant des ventes de spectacles, des pourcentages prélevés sur les diverses interventions artistiques (ateliers, formations, etc).

Les « petites » compagnies ne font pas partie du réseau institutionnel culturel public. Elles sont dites « indépendantes ». Elles produisent leurs spectacles dans de petits théâtre privés qui prélèvent un pourcentage sur les entrées de billetterie ou qui, dans le meilleur des cas achètent la production. La tendance depuis quelques années est d'investir des lieux dont l'activité n'est pas principalement dédiée au spectacle (cafés, bibliothèques, particuliers...). Une « petite » compagnie crée des collaborations parfois sous forme d'échange de services et sollicite les compétences des bénévoles et des proches. Par exemple pour les photos, elles font appel à un ami un peu connaisseur, pour la régie à un débutant qui se forme, pour le graphisme d'une affiche à un proche qui manipule les outils numériques etc. Jusqu'au jour potentiel, où lorsque les finances le permettent, la rémunération de professionnels ou de ceux qui ont travaillé gracieusement, est rendu possible. Les artistes investis dans ces compagnies connaissent la « débrouille », « la récup' », les nombreuses répétitions non rémunérées, la course aux programmeurs (potentiels acheteurs) et aux articles de presse. Ils sont capables de dépenser une énergie phénoménale pour parvenir à jouer leurs spectacles parfois un nombre de fois très limité.

### 3.1/3 Comédien\*ne : plusieurs appellations

Dans le classement des professions de l'INSEE, sous le titre générique « d'Artiste dramatique » sont positionnés : Acteur, comédien, marionnettiste ou encore metteur en scène.

**Artiste dramatique** : « *Artiste dirigeant ou interprétant, à l'aide de techniques d'expression gestuelle ou orale, des œuvres dramatiques dans le cadre d'un spectacle vivant ou audiovisuel. La rubrique inclut aussi bien des interprètes jouant seuls que des artistes réunis en une formation particulière (troupe théâtrale) ou dirigeant cette dernière. Elle inclut donc les activités de direction dramatique et de mise en scène (notamment direction d'acteurs) et de conseil artistique dans le domaine dramatique (dramaturges), excepté dans le cas où ces*

*activités sont exercées de manière accessoire en complément d'une fonction de direction générale ou de conduite d'entreprise »<sup>15</sup>.*

Dans la pratique, ce terme est utilisé uniquement dans les formulaires administratifs, mais ici elle indique aussi les limites du cadre dans lequel est reconnu ce statut.

**Comédien-ne** « Un acteur ou comédien – actrice ou comédienne – est un artiste professionnel (sinon l'adjectif « amateur » y est adjoint) qui prête son physique ou simplement sa voix à un personnage dans une pièce de théâtre, dans un film, à la télévision, à la radio »<sup>16</sup>.

Étymologiquement, le comédien est un acteur plus particulièrement spécialisé dans la comédie de même que le tragédien est davantage spécialisé dans la tragédie. Avec le temps, cette distinction s'est estompée dans l'usage : l'art de l'acteur est aujourd'hui désigné en langue française sous le nom de comédie. Jouer la comédie signifie interpréter un rôle, qu'il s'agisse ou non d'un emploi comique.

Au sens figuré, « jouer la comédie » désigne l'hypocrite, celui ou celle qui feint des sentiments qu'il n'a pas. Cet aspect péjoratif du mot nous fait sourire lorsque surgit cette suspicion: le comédien, la comédienne n'est-il pas à même de « jouer » la comédie quand bon lui semble ?

Nous nous attardons sur ces définitions car la réalité qu'elles désignent participent à la méconnaissance de la réalité de pratique que nous connaissons et qui sera explicitée par la suite. Des noms différents attribués au même emploi : l'interprétation d'un rôle. Ce qui nous amène à la notion d'artiste et à l'art du théâtre.

« Artiste » a une connotation ambivalente. Le mot est ainsi utilisé dans des contextes opposés. C'est une intention laudative : on valorise la personne désignée et une intention dépréciative : on critique la personne. Être désigné comme « artiste » peut être positif. Dire qu'un comédien est un artiste est mélioratif : on joue sur la connotation d'« artiste » pour indiquer que l'individu n'est pas seulement acteur, il fait quelque chose de noble, de l'art. Cet usage évaluatif est souvent présent lorsqu'on parle des artistes non-professionnels. Si mon pote José joue de la guitare comme un dieu, c'est un artiste. Sinon, José, c'est un mec qui joue de la guitare. Point. On retrouve cet usage partout dans la langue courante. Inversement, on peut utiliser « artiste » avec une intention critique. « C'est un artiste, il est un peu... Vous voyez...

---

15 [www.insee.fr/fr/metadonnees/pcs2003/professionRegroupee/354c](http://www.insee.fr/fr/metadonnees/pcs2003/professionRegroupee/354c)

16 Wikipédia

Enfin c'est un artiste quoi ». Ici « artiste » joue sur le cliché de bizarrerie des artistes. Les artistes sont « à part », pas comme les gens « normaux » et ce n'est pas un compliment. Cet usage est tout aussi répandu que le précédent. La figure de l'artiste est l'objet de très nombreux clichés. La division artiste / non artiste est un poncif fréquent dans les discours. Certains insistent sur le fait que, non, l'artiste n'est pas différent des autres gens et d'autres revendiquent cette différence. Ce nom sera néanmoins employé fréquemment dans cette enquête en place de comédien ou acteur, usage habituel dans le monde du spectacle.

### 3.1/4 Une définition du théâtre

On trouve à l'origine du théâtre toutes sortes de rites et de danses magiques, ayant un rôle religieux, et qui subsistent encore chez certains peuples dits primitifs. L'emploi de la danse d'abord, avec ce qu'elle présente de défi à la temporalité, est à l'origine de la représentation. Certains peuples expriment par des danses rituelles la chasse, la fécondation, la fertilité. Le chant n'est qu'une manière d'exprimer, par un moyen autre que ceux de la communication courante, un état d'esprit, une prière. Ce mélange de sacré et de profane (cf. les orgies rituelles du culte de Dionysos) est à la source de toute représentation théâtrale. La convergence de l'auteur, de l'acteur et du spectateur constitue ce qu'on appelle habituellement le théâtre. Dernière forme de la littérature orale, le théâtre produit l'acteur, incarnation vivante des personnages imaginés par l'auteur et médium pour le spectateur. Le rôle de ce dernier se diversifie suivant les genres, les lieux, le contenu des pièces et l'époque<sup>17</sup>.

**Définition :** Le mot « théâtre » vient du grec « theatron, » de théâô, « voir », qui désignait les gradins, l'endroit d'où les spectateurs pouvaient voir. Le théâtre est à la fois l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie, un genre littéraire particulier et l'édifice dans lequel se déroulent les spectacles de théâtre<sup>18</sup>.

Aujourd'hui, à l'heure des arts dits pluridisciplinaires, la définition de l'art du théâtre est de plus en plus large (jusqu'à se confondre avec l'expression spectacle vivant), si bien que certains metteurs en scène n'hésitent pas à dire que « pour qu'il y ait théâtre, il suffit d'avoir un lieu, un temps, un acte et un public ».

---

17 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/histoire>

18 wikipédia

## 3.2 Pratique professionnelle de l'actrice pendant la recherche

J'ai exercé mon métier de comédienne, formatrice et metteur en scène dans un théâtre déjà décrit. Trois fonctions ont découlées les unes des autres : comédienne, puis formatrice et presque simultanément metteuse en scène. A présent j'ai également les fonctions de coordinatrice et de responsable de projet.

### 3.2/1 Le projet « Accordage »

Je reviens sur l'historique du projet, tel que nous l'avions conçu avec mon complice et partenaire artistique. Ceci pour contextualiser ce qui va provoquer pour l'actrice des modifications conséquentes de l'activité professionnelle et une levée de questionnements.

En décembre 2013, sous le nom de « lune de Mars », nous élaborons un projet à destination d'un centre culturel de la banlieue lyonnaise. Nous proposons un travail artistique sur les thèmes de vieillir/cohabiter/rêver, et une réflexion sur les relations intergénérationnelles en vue de la création d'un spectacle. Pour nourrir cette création, un partenariat avec la ville nous apparaît nécessaire d'un point de vue financier et pour rencontrer la population. Notre action veut concerner la ville et ses territoires et établir une collaboration avec les structures existantes (centre culturel municipal, établissements scolaires, foyer de personnes âgées, associations etc.). Cette municipalité de 11000 habitants est située à 15 Km de Lyon entre communes urbanisées et villages ruraux et ne fait pas partie de la métropole de Lyon. Pour cette aventure nous sollicitons un artiste de cirque et une metteuse- en- scène qui acceptent de nous suivre. Cette équipe servira un projet pluridisciplinaire par le théâtre, la musique et le cirque. C'est une première expérience de ce genre pour nous tous, nous sommes enthousiastes et un peu inconscients. Mais notre proposition reçoit en retour un appel à projet lancé conjointement par un bailleur social et les services municipaux dans le cadre de la politique de la ville. Notre proposition doit se réajuster à la commande et connaît des modifications quant au contexte, au thème principal et aux objectifs. L'action est circonscrite à un quartier de la ville, impacté par une opération de renouvellement urbain ( ORU ) avec pour mission « un accompagnement social et culturel des habitants ». Les financeurs sont l' OPAC ( Office public d'aménagement et de construction ), la Communauté de commune, le Département et la Région-Rhône-Alpes. C'est la première fois que nous sommes confrontés à un cahier des charges et un montage financier de ce type. Les grandes lignes de cet accompagnement sont :

- Favoriser l'expression des habitants,
- Recueillir les paroles et les ressentis des personnes,
- Accompagner la population sur cette transformation de leur habitat et de leur environnement

L'intergénérationnalité n'est plus le sujet central et devient seulement un aspect à favoriser. L'adaptation à cette commande nous demande un travail de réajustement de nos objectifs et de nos intentions artistiques. Cette mission est annoncée pour une année renouvelable jusqu'à trois ans. C'est une opportunité dans notre parcours, une occasion à saisir mais l'amplitude du projet nous effraie tous les deux et occasionne questionnements et âpres discussions. Malgré l'inexpérience, nous nous lançons dans un travail plus approfondi de documentation, d'évaluation des budgets et de projections des possibles. Pour suivre le cahier des charges, la compagnie décide de proposer des actions favorisant la rencontre avec la population, par des événements artistiques in situ et des ateliers d'initiations aux différentes disciplines des membres de notre équipe. Nous imposons deux conditions :

- la mise à disposition d'un local-appartement au sein du quartier
- la production et la représentation d'un spectacle dans la salle culturelle de la ville.

Nous concevons l'idée d'une création nourrie par les échanges avec la population, destinée à devenir un objet artistique résultant de ce frottement entre les artistes, les habitants et le territoire. Ce spectacle appartiendra à la compagnie et n'aura pas vœu de « documentaire » sur le quartier. La création artistique, par un travail en immersion dans le quartier, va prendre appui sur les échanges avec les habitants et sur leurs témoignages à propos des effets de cette rénovation urbaine sur les individus et la vie sociale. Notre dossier pour cet appel à projet est soumis en juillet 2014 pour une réponse prévue en novembre. Approximativement un an après que nous ayons proposé notre projet initial. Dans les faits, cette réponse positive me parvient en janvier 2015 alors que le chemin de ma vie personnelle rencontre un épisode particulièrement douloureux. Ceci a déjà été raconté.

Je me retrouve seule dans ma vie amoureuse et dans la responsabilité de ce projet. Avec l'appui des deux artistes initialement engagés, j'accepte, peut être par instinct de survie, de m'engager dans cette aventure. Aventure dont je ne soupçonnais pas les difficultés et la complexité à venir, encore moins les effets négatifs et bénéfiques sur mon psychisme et mon activité.

### 3.2/2 Nouvelle fonction, cumul et pénibilité

Je vais rencontrer plusieurs problèmes :

- La compagnie Lune de mars n'a pas d'entité administrative. ( mon compagnon avec sa propre association assurait la gestion de nos activités)
- C'est la première fois que cette municipalité accueille des artistes en résidence (méconnaissance des processus de création, besoin d'être convaincue du bien-fondé de notre présence etc.)
- Le budget annuel a été sous évalué ( manque d'expérience),
- Le projet va durer trois ans
- Les deux autres artistes cesseront leur participation au bout d'un an. ( pour des raisons différentes et personnelles, leur engagement sur trois ans n'était pas certaine).
- La collaboration avec les partenaires locaux et municipaux est soumise de nombreux critères.

Heureusement une confiance et une entente mutuelle s'est établie avec certains acteurs du territoire, dynamiques et impliqués dans la relation à la population. Avec eux et même parfois pour eux, j'ai trouvé des ressources inespérées pour mener à bien ce projet. Depuis trois ans, j'assume les fonctions de coordination pour la mise en œuvre des actions auprès des habitants et la création du spectacle intitulé « Ça casse la baraque » présenté en mars 2017. Il me faut rencontrer les partenaires, embaucher de nouveaux artistes, assurer la communication, faire les planning de l'équipe, les budgets prévisionnels, les déclarations de salaires, etc. L'aspect administratif et gestionnaire s'ajoute à l'aspect organisationnel :planifier les séances de répétition, les repas, les achats de matériel, assurer le suivi avec le régisseur lumière et le personnel technique de la salle. Et enfin, pour ce qui relève de l'aspect artistique : je travaille un rôle , je danse, je grimpe sur un mat chinois, je participe à l'écriture et la mise en scène, je dessine des décors, je supervise la création - lumière et la musique. La liste n'est pas exhaustive. L'énumération ainsi livrée est volontaire et susceptible par le rythme de l'écriture d'induire l'effet de surabondance que j'ai ressenti.

#### **Pénibilité et constats**

Je me suis sentie débordée par la masse de travail à fournir et je me suis heurtée à ma non-envie de m'appliquer à des corvées administratives qui me coincent sur une chaise, les yeux rivés sur un écran. Ce état solitaire loin d'un plateau de théâtre, d'une ébullition créative en équipe, de mon corps qui bouge, ma voix qui s'exprime. J'ai décidé de me faire aider. J'ai



donc choisi d'embaucher pour le projet une personne « chargée de production » qui vient de monter une Plateforme de Ressource permettant de mutualiser certains outils entre compagnies et de bénéficier de différents services et accompagnements. C'est la personne dont j'avais besoin : compétente, rationnelle, motivante, enjouée, pragmatique. Avec son aide, j'ai ciblé les objectifs, distingués les miens, ceux de la compagnie, ceux du projet. J'ai appris à répartir le travail pour démêler cette grosse pelote noueuse et séparer les fils pour pouvoir tisser. C'est à dire que j'ai regardé et ordonné les priorités avec la prise en compte de l'urgence et de l'importance et leurs variantes articulées. Je me suis forcée, j'ai fait des efforts (pour un plaisir différé !) j'ai organisé, planifié, je me suis levée tôt, couchée tard, bref j'ai TRAVAILLE ! Travailler, c'est pourtant ce que je fais lorsque je suis en création ou en répétition mais sans m'en rendre compte... comme si ce n'était pas un travail.

Dans le même temps, ma vie personnelle a connu des changements. Mon fils est venu vivre avec moi pour aller au lycée et j'ai débuté une relation amoureuse. J'ai envie de préserver du temps pour ces deux relations, j'accorde de l'importance à la qualité de nos rencontres et pour cela il me faut rendre mon esprit disponible. Je suis sujette au stress, aux insomnies et retire peu de satisfaction de mon travail. Cet état incompatible avec mes désirs d'accomplissement personnel et professionnel a déclenché une prise de conscience et de profonds questionnements. Les dits questionnement ont été soutenus et stimulés par la mise en route de la recherche-action et les apports de la formation.

### 3.3 Prise en considération des effets de cette pratique

Mon activité professionnelle me confronte à un ensemble de tâches que je me suis mise à nommer « travail ». En maugréant, en traînant la patte, en me plaignant, en déprimant un peu. Je suis entrée en résistance contre ces « nouvelles » fonctions. Le travail administratif ne me nourrit pas (au sens de fournir de l'énergie, de la joie). L'ensemble des tâches inhérentes à cette mission avec la compagnie Lune de mars m'est apparu comme un fardeau lourd, beaucoup moins « fun » que mes expériences précédentes. L'adrénaline procurée par la scène, la mise en scène, la création, cette adrénaline est mon moteur depuis des années. L'urgence, l'intensité, les heures que l'on ne compte pas passées dans le noir des salles de théâtre, le

sommeil court quand l'échéance de la « première » approche, les journées débordantes, la multiplicité des tâches, la diversité des lieux et des personnes, les rencontres. La comparaison est rude avec la monotonie, la régularité et la rigidité des tâches administratives. Quelle mauvaise foi ! Je trouve ces tâches rébarbatives mais elles ne sont pas monotones . La coordination d'un projet est constituée d'éléments similaires à ceux décrits ( intensité, pression, multiplicité etc.) De plus il y a toujours eu une part d'administratif dans mon activité précédente au sein du théâtre Irepscène. Des fonctions réparties entre les membres du collectif dont pour moi de la gestion (déclarations de salaires, facturation, planification, comptes rendus ) et de l'organisationnel. J'ai quitté ce collectif pour des raisons de lassitude et de relations trop chargé d'affectif et d'histoire pour pouvoir avancer et se dire les choses. A présent je me sens seule, je passe 80 % de mon temps hors de la scène et de la création et je n'aime pas ce travail. Et ceci, je l'ai nommé « travail ». Ce terme s'est imposé chargé de ma représentation négative, normative. C'est bien la manière dont je regarde ce travail qui modifie ma manière de l'appréhender et de le vivre. Je me suis heurtée à ma conception du travail et à ma vision idéalisée du métier de comédien.

J'ai joué et je suis devenue comédienne parce que l'on m'a conforté dans l'idée que j'avais des capacités et du « talent ». Mais a -t-on jamais prononcé ce mot ? Peut être, sans doute. Néanmoins je l'ai intériorisé ainsi. Signe probable d'un certain narcissisme propre à l'artiste qui est vu, écouté, regardé, apprécié, applaudit, remercié voire congratulé. Sinon comment expliquer la blessure et la vexation ressentie lorsque le spectacle et surtout l'interprète est boudé par les critiques , et pire dénigré par les spectateurs ? Ce sont des sentiments que j'ai redouté sur une partie de ma carrière. J'ai joué de nombreuses fois au sein de l'IREPScènes, car le metteur-en-scène m'a coopté, choisie et m'a attribué de beaux rôles. Il m'a admirée, félicitée, dirigée, encouragée. J'ai joué toutes ces années comme une glissade sur de l'herbe douce. En disant cela j'omets les creux les bosses et les mottes de terre bien sûr tels les doutes, les heures de répétition, les super spectacles qui ne se sont pas vendus, les galères matérielles et financière. Je ne retiens que ces souvenirs de scène et de travail en troupe : le plaisir et l'aspect festif. Le reste de mes activités, ateliers et formations, me faisait vivre et me plaisaient . Les tâches inhérentes à la direction collective du théâtre pesaient peu dans la balance. Elles étaient complémentaires à mon activité d'interprète. Je n'avais pas l'impression de travailler.

Un autre aspect de mon idée du métier s'est révélé au cours du projet « Accordâge ». Je propose d'entrer un peu dans le détail d'un exemple pour expliquer mon propos. Notre mission nous amène, entre autres, à participer à certains événements ponctuels. Lors d'une Fête du quartier, je joue un rôle amusant avec des partenaires que j'apprécie. L'ambiance générale est à la kermesse, très bruyante et nous dépensons beaucoup d'énergie dans notre intervention. J'avais personnellement une mission supplémentaire à la clôture de cette fête. Le conseil citoyen m'avait sollicitée pour le tirage de la tombola ! La main innocente, « Madame qui pioche » comme m'a présentée le bonimenteur. Un baptême du feu pour moi dans une expérience improbable.<sup>19</sup> A l'issue de cet événement j'avais envie de crier sur la place publique « c'est pas ça mon job ! Merde ! Je suis comédienne ! » Dans ce final « tombola » je ne savais pas si j'étais un semblant de personnage ou une animatrice sympathique à demi-costumée. Dans ma représentation du métier, la comédienne a un certain prestige, non ? Alors que dire de la comédienne, coordinatrice d'une part, qui dans le cadre d'une mission contractuelle, se présente « en civil » avec les habitants de ce quartier et, d'autre part, qui effectue une prestation dans un personnage pittoresque, que dire, lorsqu'elle devient « la dame qui tire les billets de tombola » ? C'est le même travail ? Cela fait partie du travail ? Une collègue de la formation DHEPS me dit « *dans mon boulot, il y a des tâches ingrates que je n'aime pas faire et pourtant ça en fait partie* ». Pourquoi la comédienne que je suis rechigne-t-elle à faire de l'administratif ? A jouer l'animatrice de tombola pour la fête de quartier ? Personne ne l'applaudit, ne l'encourage ? Lorsque se dessine au fil des années une « transformation » du métier, certaines contraintes apparaissent et semblent mal intégrées, et mal comprises.

A cet endroit du parcours de recherche jaillit cette question : quel est mon métier ?

Nous, actrice et chercheuse, ajoutons : Qu'est-il devenu ?

« *Je partais en parcours de recherche en partie pour me mettre moi-même sous le prisme d'un microscope, pour saisir ce qui fait de moi un artiste* »<sup>20</sup>

---

19 « Dis, Madame, c'est quoi ton métier ? » Texte Témoin. Annexe 2

20 *Artistes ! Qui suis-je ? Du renoncement à un état à l'investissement d'une fonction* » Thierry Lafont, Mémoire DHEPS, 2015, p 147

## Chapitre 4 : Les questions posées par la recherche

### 4.1 Cheminement vers un sujet de recherche

#### 4.1/1 Faire le tri

Au début de ce travail, la première exposition du thème de recherche consistait en une série d'interrogations à propos de la personne âgée, de sa place dans la société, des rapports intergénérationnels et des pratiques artistiques. Puis le thème de la vieillesse a apporté par glissement celui de la mort, évidence réalisée à la lecture des premières pages de l'ouvrage « La vieillesse en analyse » de Charlotte Herfray.<sup>21</sup> Ce constat, alors que je traverse dans ma vie personnelle, une période particulière et douloureuse de deuil, crée de la confusion et je sens que je n'ai pas le recul nécessaire pour le considérer en regard de ma recherche. Cette donnée apparaît comme dérangement pour l'apprentie-chercheuse pour laquelle le processus de distanciation en est aux balbutiements. Le sujet « vieillesse » s'éloigne momentanément de mes réflexions et mon cheminement avance avec cette donnée apportée par la dialectique « spectacle vivant » et « mort ». En choisissant, une comédienne, âgée de 70 ans, artiste, comme interlocutrice de l'entretien exploratoire, je décide que le champ artistique doit entrer dans le terrain de recherche. Ce qui aujourd'hui apparaît comme une évidence du travail de la recherche-action, se pencher sur sa propre pratique, dans mon cas, ma profession artistique.

Lors de la première année de formation, je suis allée à la rencontre de Mme A pour effectuer un entretien exploratoire et me lancer dans le champ de recherche vastement situé autour de trois axes : la vieillesse, la mort et le spectacle vivant. Quelques six mois après, j'ai décidé de retourner questionner et entendre Madame A. Pourquoi donc ? Le travail de la chercheuse en apprentissage avait repéré des éléments dans le contenu de cet entretien retranscrit, et surtout l'absence d'éléments soit le dit et le non-dit, qui ont confirmé cette intention de repartir au questionnement. Le chercheur serait-il tel un enquêteur en chasse d'indices ? Un poisson qui mord à certains appâts ? Madame A a lancé des hameçons et laissé des empreintes sur le thème de la mort, sujet autour duquel à cette époque je resserrais mon enquête. Le sujet de la

---

21 *La vieillesse en analyse*- Charlotte Herfray, Edition Erès, 2006

mort résultant d'incidences à caractères personnels était par trop évident. L'évidence d'un aveuglement de l'actrice. Mais la cohérence du sujet de la vieillesse approchant la mort n'en restait pas moins. Nous avons donc affirmé ce thème en tant que « fin » et deuil, autour de l'artiste de théâtre et de sa vie-scène. J'inscris ce mot vie-scène pour traduire cette intuition qu'il s'y trouve une frontière fragile pour les comédiens, la porosité entre la vie personnelle et professionnelle est repérable. Dans ce premier entretien elle ne parlait pas du sujet de la mort tant dans son parcours professionnel que dans sa vie personnelle. Et puis notre entretien s'était clos par ces paroles :

*Madame A « s'il y a des choses qui te semblent devoir être creusées, tu me le dis. Là je te dis où j'ai mis mes pieds, qu'est-ce que j'ai fait. C'est ça le fil mais ce que j'en ai vraiment vécu, je te l'ai dit un peu mais je n'ai peut-être pas creusé autant que tu peux le souhaiter. »<sup>22</sup>*

N'était-ce pas une invitation à revenir ? Un nouvel entretien avec Madame A pouvait potentiellement apporter de la matière. Ce fut le cas. Ce second entretien libre, enregistré et retranscrit<sup>23</sup>, a permis au moins trois choses :

1. Mettre de côté le sujet de la mort et le laisser en travail invisible, cheminer autour de la recherche.
2. Faire le choix d'entretiens semi-directifs afin de ne pas avoir un flot de matière trop dense à gérer pour mener à terme la recherche et surtout découvrir ce que le « terrain » apporte comme éléments à la chercheuse, pour peu qu'elle applique une méthode rigoureuse pour recueillir cette matière
3. Alimenter l'enquête au même titre que les entretiens survenus postérieurement.

#### 4.1/2 Impliquer la situation de l'actrice dans le terrain de recherche

J'ai affirmé le terrain de la recherche en décidant de faire des entretiens avec des artistes, du milieu qui me concerne. Particulièrement, des comédiens qui font beaucoup d'autres choses

---

22 Annexe N°3 Texte témoin « Pourquoi Entretien 2 ?

23 Annexe n°10 Mme A. Entretien 2

que de la création ou de l'interprétation sur scène. Points communs avec moi. J'ai décidé de traiter le sujet de la mort avec une notion plus symbolique de « fin » ou « finitude » avec cette nouvelle interrogation :

➤ un artiste (comédien\*ne) lorsqu'il n'est pas sur scène reste-il un artiste ?

*« Mais est-ce à dire que l'état d'artiste n'est redevable qu'à un statut, à son appartenance ? Revenir à quelques paroles d'artistes hors statut\*, comme les plasticiens redonne un sens à cette notion de substance de l'identité artistique « être artiste peut s'appeler « métier », c'est plutôt une façon de vivre, de se positionner. Être artiste c'est un état »<sup>24</sup>*

Mais qu'est-ce qu'un artiste ?!!

L'amplitude de la réponse a effrayé la chercheuse balbutiante et convaincu l'actrice de se propulser comme sujet dans la recherche. J'ai décidé d'interroger le rôle social de l'artiste du spectacle vivant, son engagement, sa prise de position dans la société, son recul par rapport à sa pratique. C'est dans cette direction que j'ai attrapé mon sujet depuis avril 2016. Lorsque j'ai abordé l'exploration des matériaux, j'avais posé alors en fin de seconde année, ce titre provisoire:

➤ « Le comédien, artisan du spectacle. Nouvelle commande sociale ou survie de l'artiste ? »

J'ai donc laissé en arrière-plan le sujet de la mort, écarté celui de la porosité entre vie personnelle et vie professionnelle et poursuivi le travail de recherche afin d'approcher d'encore plus près le sujet . Ce qui revient à dire que la chercheuse s'est autorisée à appréhender le vécu personnel de l'actrice, comme matériau potentiellement porteur d'éléments de compréhension.

## 4.2 Le point d'appui sur la situation personnelle

Depuis trois ans en parallèle du parcours de formation et de la recherche, je suis « comédienne-responsable d'un projet » précédemment décrit. J'ai déjà nommé l'ensemble des tâches que j'ai prise en charge et pour lesquelles j'ai du réveiller d'anciennes compétences

---

<sup>24</sup> Artistes ! Qui suis-je ? Du renoncement à un état à l'investissement d'une fonction. Thierry Lafont (Mémoire DHEPS.Sept 2015)

et en acquérir de nouvelles. Il s'agit d'exercer un autre type de fonction - coordinatrice-porteuse de projet- pour pouvoir exercer l'activité préférée de la comédienne - jouer. Autrement dit, travailler pour obtenir les conditions économiques et circonstanciées de la comédienne. Ce que j'ai fait pendant des années avec la fonction de comédienne-intervenante. Je n'ai que très peu gagné mon salaire sur scène mais je jouais très fréquemment, très régulièrement. Aujourd'hui, dans les fonctions que j'occupe, je ressens un déséquilibre et une perte de sens ce qui provoque en moi des tensions, du stress et un mal-être profond. Sur quoi la perte de sens se cristallise-t-elle?

- dans les tâches et la fonction de coordinatrice ?

- dans ce qu'il m'est demandé de faire avec les habitants ?

- dans la frustration vis à vis du jeu et de la création ?

- qu'est-ce que signifie faire du théâtre pour moi ?

Je me sens contrainte dans ces fonctions qui servent pourtant l'objectif de créer des occasions de jouer et/ou de mettre en scène. Dans les faits ces occasions se raréfient et disparaissent dans les perspectives de l'année à venir. Ce qui a changé se trouve quelque part dans la proportion allouée à l'une et l'autre part de ces activités et dans la baisse d'enthousiasme et de stimulation provoquées habituellement par ce qui fait défaut aujourd'hui. Je suis prise par un sentiment de colère qui résulte d'un ressenti de dépendance, d'un manque de liberté et de moyens et probablement de reconnaissance. Sentiments et ressentis ne sont pas évaluables, ils sont à prendre en considération pour nourrir la réflexion.

- Les autres comédiens sont-ils agités par ces tensions que j'éprouve et qui sont bien réelles?
- S'accommodent-ils de cette situation ?
- Comment ?
- Quel sens donnent-ils à leur activité ?

La mise en œuvre de la recherche crée un processus de distanciation vis à vis de cette position personnelle. Grâce au travail de la chercheuse, l'actrice peut prendre appui sur ces points de tensions pour éclairer une situation complexe, point de départ d'une enquête auprès de ces pairs. Je porte un regard de chercheuse sur leur métier artistique avec l'hypothèse qu'un

ensemble de pratiques répondent à des besoins ou nécessités sans opération de réflexion et de recherche de sens.

### 4.3 Poser les questions de recherche

Nous partons de cette idée que les artistes vivent de leur passion, ils sont considérés comme des privilégiés car ils exercent un métier qui leur plaît. Le comédien répond à certaines offres pour subvenir à ses besoins, trouver des opportunités de jouer et produire ses créations . Éventuellement pour satisfaire un besoin de sens. Par exemple, la relation avec les gens, la participation. Ou aussi le sens de l'activité pour le public, le sens du texte ou du propos de la pièce. La seule motivation économique semble comporter des risques d'appauvrissement du sens de l'action pour le comédien.

Est ce la réalité ou une partie de la réalité éprouvée par les comédien-nes ? Quelle lucidité ont-ils sur ces aspects de leur pratique ? Nous faisons l'hypothèse que le comédien manque de recul vis a vis de son métier, concentré sur son nombril et son rêve de réussite. Les contraintes liées au marché économique du spectacle et à la commande sociale ne sont elles pas en train d'étouffer l'essence de l'expression artistique dans le champ du spectacle vivant ? Il y a -t-il une implication du comédien avec sa discipline dans notre société ? L'art du théâtre comme quelque chose qui , aussi, bouscule, dérange, interpelle, transgresse ?

Nous assistons peut-être à une disparition, une mort à petit feu, d'expressions créatrices et inventives et de postures sociales de certains artistes. Probablement avec l'assentiment involontaire ou ignoré des artistes eux-mêmes . Le pouvoir de la culture, définie par un ministère, des institutions, des budgets, des objectifs politiques, n'est il pas en train de conditionner une certaine transformation du métier de comédien ? Celui des comédiens et comédiennes, artisans des petites compagnies, ceux et celles qui travaillent dans l'ombre malgré les projecteurs de la scène.

- Quel est le métier de comédien aujourd'hui ?
- S'il y a une perte de sens, comment est elle vécue ?
- L'artiste a -t -il un rôle particulier vis a vis de la société ?



## Chapitre 5 : Récolte des matériaux

### 5.1 Les entretiens

#### 5.1/1 Le choix de l'entretien

Faire des entretiens, c'est d'une certaine manière se jeter avec une prise de départ pour laisser émerger ce que la chercheuse ne voit pas et donner l'occasion à l'actrice de s'extraire de sa situation, de son point de vue. Pour la série d'entretiens que nous présentons dans ce document, nous avons donc fait le choix de suivre la méthode d'entretiens semi-directifs. Un guide de huit questions a été élaboré pour s'accompagner d'un enregistreur et d'un carnet. Pour mener ces entretiens, j'avais l'intention de pratiquer une écoute passive et attentive qui consiste à signifier votre attention par des petites mots de relance ( ah, oui, bon, dites m'en un peu plus ), un ton de voix chaleureux, une attitude gestuelle « d'ouverture » et le fait de regarder l'autre. Cela nécessite d'être soi-même en bonne condition d'écoute, non seulement sur l'aspect matériel (l'enregistreur) mais également sur l'attitude personnelle : être disponible émotionnellement (ne pas être tendu, stressée et stressante) et avoir un cadre de référence ouvert sur la manière de voir d'autrui (croyances, philosophie, priorités). D'autant plus s'agissant de rencontrer des personnes exerçant le même métier, il me fallait éviter l'écueil du jugement de l'autre et de ses positions. J'ai pris soin de prendre peu notes pour être disponible à cette écoute. Il me semble que c'est quelque chose que je pratique assez naturellement depuis quelques années et s'est confirmé par des expériences de vie et des retours de mon entourage ou même de personnes extérieures. Il s'agissait pour moi de mettre l'autre en confiance. J'avais décidé de suivre l'ordre des questions et d'en rajouter de façon pondérée au « feeling ». J'avais confiance en ma capacité de réajustement et de réactivité suite aux réponses données. Ce choix de l'entretien semi-directif associé à une posture d'écoute se révèle proche de l'entretien compréhensif<sup>25</sup> dont je parcours une fiche de lecture après la réalisation desdits entretiens mais où je reconnais une part de la méthode que j'ai appliquée.

---

25 *L'entretien compréhensif* JC Kaufmann,, Armand Colin, 2011

## 5.1/2 Le choix des informateurs et informatrices

Il est remarquable que durant la première année de formation, avant de conduire l'entretien exploratoire, j'ai produit un texte qui tente d'expliquer pourquoi « je ne souhaitais pas interroger des personnes précisément du milieu professionnel dans lequel j'évolue ». Il se trouve que certains seront effectivement parmi les informateurs choisis. N'y avait-il pas de la réticence à aller chercher chez eux, ce que je risquais de découvrir pour moi-même ? Lorsque la prise de conscience de cette drôle de position s'est faite, la chercheuse a pris le pas sur l'actrice pour déterminer l'identification des interlocuteurs. Le choix s'est appuyé sur les critères suivants :

- l'exercice du métier de comédien dans le spectacle vivant
- un lieu de pratique dans le réseau des « petites » compagnies
- une parité homme/femme
- des âges différents
- une zone géographique ciblée sur Lyon et banlieue

Ce qui a finalement donné une cohérence, celle d'interroger des personnes qui travaillent dans un réseau que je connais et dont j'ai une expérience personnelle. Proposer ces entretiens au sein du réseau relationnel a facilité les rencontres en terme de modalité temporelle et pratique (déplacement, délai lié au travail de recherche).

## 5.1/3 Des précautions préalables et déroulement des entretiens

Ces informateurs et informatrices sont des personnes que je connais, avec qui je n'ai pas un lien fréquent, d'autant plus que durant la période de deuil que j'ai vécu, je me suis tenue éloignée de nombres de personnes, ou pour le formuler plus justement, je me suis recroquevillée sur un nombre très restreint d'amis et sur moi-même. De fait, je n'avais pas revu ces personnes depuis un certain temps (entre cinq et huit mois) sauf SP. La chercheuse en moi, a par conséquent pris en compte ces deux facteurs : le niveau de relation et la distance des rapports. Nous avons systématiquement prévu un temps en amont de l'entretien (soit différé du jour de l'entretien, soit en prévoyant trois heures au lieu de deux) afin d'échanger

des nouvelles, du « comment va la vie » selon la formule de nos sessions du SIAES. Je nommerais cet échange comme une entrée en relation, une reprise de contact, une espèce de « remise à niveau » d'un rapport de proximité. Ceci ayant aussi l'avantage, de distinguer le temps relationnel du temps de travail. Le « on démarre » « je lance l'enregistrement » signifiant que les propos se situeraient sur un autre plan. En fait je craignais que cette relation proche perturbe, subjectivise trop l'entretien et que la personne ne me reçoive pas dans cette posture de chercheuse. Tâtonnements de débutante. Ce temps précédent l'échange me donnait l'occasion de me débarrasser de ce que j'avais à dire de moi au niveau de ma vie personnelle (l'amour, l'enfant, les projets etc.) et parler de la formation dans laquelle je me suis engagée pour commencer à contextualiser l'entretien dans ma recherche. Il m'apparaissait comme une évidence (se méfier des évidences, chercheuse, ce mot est un clignotant!) que le fait de me connaître et probablement de m'apprécier en tant que personne, leur permettrait de se livrer un peu plus qu'en surface. Raconter cette démarche de formation est apparu pour certains comme surprenant par rapport à mon métier et a provoqué des réactions du type « et après tu vas faire quoi ? » « à quoi ça va te servir ? » « ah ! Tu reprends les études ! » suivi de « c'est bien. » Pour l'entretien, j'avais étudié l'ordre des questions avec le souci de mettre à l'aise la personne, lui permettre d'entrer dans le sujet petit à petit. Dans le même esprit, j'ai privilégié un cadre et un déroulement que j'estimais apaisants et tranquilles voire chaleureux ou amical. Un peu comme si je m'attendais à des révélations intimes, à une parole personnelle difficile à délivrer. J'avais à cœur de leur donner assez d'espace, de favoriser les conditions pour que leur parole ne soit pas « en surface ». Le dispositif scénique, pour emprunter au vocabulaire théâtral, m'importait. Un face à face plutôt qu'un côté à côté, un confort pour l'un et l'autre mais selon l'horaire pas trop ! Par exemple, éviter le canapé dans lequel l'endormissement peut venir si l'entretien suit un repas, ceci autant pour moi que pour mon interlocuteur. Et j'annonçais à chacun une durée approximative d'une heure. Pour ajouter à cette volonté d'ambiance tranquille, si possible, accompagner l'échange par un café ou un thé, ce qui pouvait donner une allure de conversation, à cet entretien. En fait, je voulais éviter un caractère trop sérieux ou solennel susceptible de freiner l'expression, l'authenticité avec cette difficulté de trouver la ligne d'équilibre qui rendrait aux yeux de mon interlocuteur, ce moment important. Je proposais une participation, je demandais un service au service d'un travail de recherche, sérieux donc !

Je souhaitais trouver la bonne distance entre conversation entre amis et travail de recherche. Comme l'écrit JC Kaufmann : « *Pour atteindre les informations essentielles, l'enquêteur doit en effet s'approcher du style de la conversation sans se laisser aller à une vraie conversation : l'entretien est un travail, réclamant un effort de tous les instants*<sup>26</sup> ».

#### 5.1/4 La relation aux informateurs et informatrices

Je connais les cinq personnes interrogées, le niveau de relation personnel avec chacun varie mais le point commun est que nous avons partagé par le travail et le spectacle, des moments qui créent un lien où l'affectif voire l'amitié peut avoir sa part. Nous décrivons ces caractéristiques relationnelles avant d'exposer le guide de questions. L'anonymat a été proposé à ces personnes, aucune n'en a exprimé la volonté. La chercheuse a fait le choix d'un anonymat « modéré » en appliquant le principe des initiales pour le nom et prénom, ( ce qui donnerait MCM pour l'auteure de ces lignes) par facilité d'écriture sans doute et par un effort méthodologique de débutante. L'anonymisation totale aurait rendu l'exercice plus complexe par le contenu des propos mais il avait été envisagé. De plus, le cas de Madame A confirme la règle d'exception.

**Madame A** : J'ai pris des leçons de voix avec elle ( ce qui signifie aussi des moments où elle accueille des émotions fortes, où elle a accès à une forme d'intimité). Elle a travaillé avec mon compagnon décédé qu'elle cite d'ailleurs. J'ai assisté à leurs spectacles, j'ai vu son travail de mise en scène. Il y a vingt ans en arrière, je l'ai eu comme professeur de corps et voix, au cours de mes études. J'ai a son égard de l'estime et de l'affection. De plus, je l'ai rencontrée pour deux entretiens comme il a été expliqué dans le chapitre précédent.

#### **ARK**

Je l'ai connu en tant que participant à des ateliers dans lesquels j'intervenais en tant que formatrice et metteur en scène. Je l'ai encouragé dans son désir de se professionnaliser dans la voie de comédien et j'assiste régulièrement à ses spectacles. Nous avons vécu de nombreuses fêtes d'après spectacles où l'euphorie et la griserie ouvrent la parole sur l'intime

---

26JC Kaufmann, *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, 2011, 3ème éd.p.47)

et concourent parfois à nouer des liens plus amicaux. Il sollicite mon opinion sur les spectacles et se plaît à me présenter comme « sa prof de théâtre », appellation que je rejette.

## **SP**

Nous n'avons pas travaillé ensemble dans le domaine du spectacle mais un peu sur des rencontres liées à l'entraînement mental et des ateliers issus d'une association portant des valeurs de l'éducation populaire. Je l'ai rencontrée dans cette association dans laquelle je m'investis. J'ai participé à un de ces ateliers et j'ai expérimenté son style de formatrice. Je ressens un respect mutuel et une amitié potentielle.

## **FR**

Nous nous sommes rencontrés par le réseau des amis, il y a plus de quinze ans et avons partagé une unique expérience de travail collectif pour un spectacle dans lequel nous étions partenaires de jeu. Il a employé mon compagnon musicien dans une de ses créations et à noué des liens fraternels avec lui. J'ai assisté à plusieurs de ces spectacles et nous nous rencontrons à l'occasion d'événements à caractères amicaux.

### 5.1/4 Le guide de questions

#### **Précisions**

En page suivante, le guide utilisé pour quatre entretiens.

Sous les questions, en italique et entre parenthèses, se trouvent celles que j'ai été quelques fois amenée à poser au fil du discours lorsqu'il semblait opportun de les adresser ou lorsque certaines de ces informations manquait. Elles sont aussi les signes des présupposés de la chercheuse. En marge du tableau, les données informelles recueillies soit pendant l'entretien, soit immédiatement après soit par des réponses fournies ultérieurement par un échange de courriels. Ceci car nous n'avions pas prévu un temps dédié à remplir un formulaire dit « d'identification ».

## Guide de questions

**1. Peux tu te présenter, dire qui tu es, pour savoir d'où tu parles ?**

**2. Peux tu décrire ce qu'est ton activité professionnelle? Ce que tu fais ?**

*(de quel milieu /réseau professionnel fais tu partie ?/ as tu ta propre compagnie ?)*

**3. As tu connu des périodes d'inactivités et comment étaient elles vécues ?**

*(Est-ce qu'on cesse d'être un artiste ? Quand ? Comment?)*

**4. Que signifie être à la retraite pour un artiste?**

**5. Comment agit la notion de reconnaissance dans ton activité ? Pour toi ?** *(De qui attends-tu de la légitimité ?)*

**6. Comment considères tu ton métier vis à vis de la société ? Est-ce un rôle particulier ?**

*(L'artiste a-t-il un rôle social ? le divertissement ? comment se fait le choix des thèmes, des textes, des spectacles ?)*

**7. Pour le statut d'intermittent, tu te declares sous quel emploi ?**

**8. Pourquoi fais tu ce métier ?**

**9. Veux tu ajouter quelque chose ?**

Données informelles

Nom :

Date :

Âge :

Diplômes

Durée d'exercice

Revenu moyen

**Durée de l'entretien :**

## 5.2 Commentaires sur la méthode et le déroulement

Suite au premier entretien mené avec ID, des modifications ont été apportées dans le guide de questions qui a été utilisé ensuite pour les trois derniers entretiens.( ARK/FR/SP ). Dès le premier entretien je constate que je dois ajouter certaines questions et constate plusieurs faits. Malgré la préparation, tout n'est pas prévisible bien sur, j'ai été surprise dès le début. La première question « *d'où tu parles* » désarçonne mon interlocutrice. Elle dit même « *c'est bizarre comme question* » et là c'est moi qui suis désarçonnée. Je remarque l'importance des temps de silence, si je ne dis rien pendant quelques secondes après sa parole, elle continue après une pensée, une réflexion en suspens. Son interpellation « *J'ai bien répondu ?* » me renvoie l'impression que mes questions sont peut-être orientées, tout au moins je comprends cette envie de mon « entretenu » de plaire ou être « juste » par rapport à des attentes supposées. Je reconnais là un écueil pour la chercheuse et c'est l'expérience renouvelée de l'exercice qui va me permettre d'ajuster mes questions aussi bien sur les termes que sur le ton. A la fin de l'entretien, j'arrête l'enregistrement et elle se remet à parler. Je remets l'appareil en route avec son accord. Ce phénomène se reproduira deux fois. (FR/SP). A l'issue, je prends note que la question « qu'est-ce qu'un artiste pour toi » est une source potentielle d'information. J'opère des modifications sur le guide de questions pour les rendez-vous suivants et je garde en tête que c'est un guide à l'entretien qui ne doit surtout pas contraindre la part intuitive de la chercheuse. Au final, l'ordre des questions n'a pas toujours été respecté. S'adapter au fil des réponses données dans le déroulement de l'entretien et compléter par des demandes de précisions, a semblé la meilleure manière de faire. J'ai particulièrement apprécié ces moments d'entretien et cette posture qui sollicitait ma vigilance autant au regard des mes objectifs que sur les propos que je recevais. Trois personnes m'ont remercié pour ce temps particulier leur ayant donné l'occasion de réfléchir à leur situation. Ils se sont appliqués à mettre en mots leurs pensées ce qui a apparemment activé chez eux une réflexion et une prise de recul. Pour l'actrice, il y a l'empathie de la chercheuse envers les comédiens entretenus, le risque d'identification qui contrarie le désir d'objectivité vis à vis de l'objet de recherche.

*« ce travail de réduction de la réalité à quelques énoncés est contrôlé par la collecte de données empiriques qui viendront confirmer ou infirmer le cadre de l'analyse... Ce travail est*

*infini car des choses nous échappent toujours ; elles pourront être récupérées et mises en valeur par d'autres recherches, d'autres perspectives. Mais si l'on ne réduisait pas la réalité s'enfuirait toute entière, et on s'interdirait d'en comprendre le moindre bout<sup>27</sup> »*

## Chapitre 6 : Exploration et analyse des matériaux

### 6.1 Méthode : une approche qualitative

*« Les premières lectures doivent être centrées sur le témoignage, de manière à entrer dans le monde de l'autre, et dans ce sens il vaut mieux s'abstenir de lancer prématurément l'analyse »<sup>28</sup>*

Pour appréhender le contenu des entretiens, j'ai procédé en plusieurs étapes. La première a consisté en une lecture en continu de tous les entretiens. L'intention était de mettre de côté la question du rôle social de l'artiste afin de laisser apparaître ce que je n'attendais pas et ce sur l'ensemble des propos. Selon le principe de sérendipité, il s'agissait de baguenauder dans les paroles exprimées pour laisser émerger l'inattendu. La seconde étape s'est faite sur de nombreuses relectures afin de dégager certains indicateurs et décortiquer le matériau. Les indicateurs ont été construits en s'appuyant sur les questions posées, sur des récurrences et des intuitions. Ainsi dans un tableau, chaque indicateur présentait l'interlocuteur et le relevé des verbatim associés. Cette matière était dense avec dix indicateurs et regroupait pratiquement l'ensemble des propos. C'est ensuite dans un travail éclairé par l'ouvrage de méthode « *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales* » de Pierre Paillé et Alex Mucchielli<sup>29</sup> que les éléments thématiques saillants ont été répertoriés. Lectures transversales, codes couleurs, affichage pour un repérage visuel et utilisation des outils informatiques. La

---

27 Nicolas Jounin. *Voyage de classes : Des étudiants de Seine Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers* Ed : La découverte/poche, 2016 p. 224

28 *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* - Pierre Paillé-Alex Mucchielli- Armand Colin. 2008. p. 271

29 *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* - Pierre Paillé-Alex Mucchielli- Armand Colin. 2008 et 2012



construction s'est faite avec des hésitations sur telle ou telle attribution de thème, sur leur formulation et un questionnement sur la pertinence vis à vis de l'objet de recherche. Cette troisième étape a permis d'établir un relevé thématique par catégorie et par informateur.

1. Choix du métier - Formation
2. Pratique du métier
3. Statut et revenus
4. Reconnaissance
5. Plaisir-Passion
6. Temporalité
7. Rôle social
8. Reconnaissance
9. Difficultés-Blessures
10. Artiste : Définition et représentations

Tous ces indicateurs ne seront pas exposés littéralement mais serviront à établir un état des lieux et construire l'analyse. Voici un exemple de relevé thématique, l'ensemble se trouve en annexe.

Note : les termes en italiques sont extraits des entretiens

Relevé thématique sur catégories - PRATIQUE et MÉTIER	
► en lien avec question n°2 : <i>décrire son activité professionnelle</i>	
<b>Entretien avec ID</b>	
PRATIQUE et MÉTIER	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Différentes fonctions</li> <li>- Ce qui n'est pas le métier (rejet)</li> <li>- Intitulé rejeté « directrice »</li> <li>- Se différencier du modèle entreprise</li> <li>- Diversité des publics</li> <li>- Diversité des contextes d'intervention</li> <li>- Évidences d'interdépendances (enseigner et confrontation au public)</li> <li>- Difficulté de concilier deux activités : administratif et mise en scène</li> <li>- Expression de modestie par comparaison</li> <li>- Critique du « milieu »</li> <li>- Sensation de fatigue pour la fonction administrative</li> <li>- Autres expériences de jeu hors spectacle vivant</li> <li>- Évaluation quantitative pour nommer la fonction</li> <li>- Notion du métier qui compte le plus</li> <li>- Investissement personnel</li> </ul>
<b>Entretien ARK</b>	
PRATIQUE et MÉTIER	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Différentes dénominations pour comédien</li> <li>- Différentes fonctions</li> <li>- Évaluation quantitative des activités</li> <li>- Explications (justifications ?) des fonctions</li> <li>- Regrets d'obtenir le statut autrement qu'en tant que comédien</li> <li>- Notion de « chance » de rejoindre un groupe</li> <li>- Aspiration à être uniquement comédien</li> <li>- Investissement personnel</li> <li>- Nécessité d'un travail personnel permanent</li> <li>- Enseigner pour gagner sa vie</li> <li>- Hiérarchie dans les fonctions (se dire metteur en scène serait prétentieux)</li> <li>- Perception du théâtre comme « l'école de la vie »</li> <li>- mise en exergue du rapport à la vie</li> </ul>

	- Particularité-singularité de chacun pour un même rôle
<b>Entretien avec FR</b>	
PRATIQUE et MÉTIER	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dénomination par le domaine « je suis dans le milieu »</li> <li>- Auto-dénomination : artisan, saltimbanque</li> <li>- Précision de la fonction principale (sous-entend des fonctions secondaires)</li> <li>- Contradiction avec fonction de comédien (« essentielle »)</li> <li>- Posture d'employeur</li> <li>- Corrélation entre embauche et lien amical</li> <li>- Notion de rentabilité de la structure (compagnie)</li> <li>- Niveaux d'implication personnelle selon les fonctions</li> <li>- Récurrence de certaines activités (saisonnalité)</li> <li>- Notion de projet, de création</li> <li>- Impulsion d'un projet par une envie personnelle</li> <li>- Importance du soutien des membres du bureau de l'association</li> <li>- Sensation de travail permanent</li> <li>- Difficultés de rentabilité avec l'évolution du marché économique</li> </ul>
<b>Entretien avec SP</b>	
PRATIQUE et MÉTIER	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Différentes fonctions « postures »</li> <li>- Exercices de nombreux métiers dans la profession</li> <li>- Pratique amateur précède la professionnalisation (sous-entendu)</li> <li>- Distinction entre le travail avec des professionnels et des amateurs</li> <li>- Multiplicité des projets</li> <li>- Évaluation quantitative « je joue un petit peu »</li> <li>- Notion d'avoir des propositions</li> <li>- Saisonnalité de certaines pratiques (ex : Théâtre de rue)</li> <li>- Baisse d'activité saisonnière</li> <li>- Rejet de certaines postures (« animatoire »)</li> <li>- Distinction des activités à caractère alimentaire</li> <li>- Se mettre au service d'un projet</li> <li>- Compétences du comédien</li> <li>- Solliciter d'anciennes compétences acquises pendant les études (pour les fonctions administratives)</li> <li>- Absence de certaines compétences : « vendre des spectacles »</li> <li>- Rapport bénéfice/coût du métier (immatériel aussi)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sentiment de stress</li> <li>- Situation vécue comme une précarité</li> <li>- Sentiment de faire mille métiers : pas de routine</li> <li>- Mise en exergue du rapport à la vie</li> </ul>
<b>Entretien avec Madame A</b>	
PRATIQUE et MÉTIER	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Différentes dénominations pour le jeu</li> <li>- Fonctions différentes selon époques de sa vie</li> <li>- Temporalité vis à vis du parcours . Référence au passé</li> <li>- Plaisir du travail de répétition</li> <li>- Préférence pour le travail de création et de répétition</li> <li>- Aspects techniques du métier (marionnettiste)</li> <li>- Relation à soi vis à vis d'un rôle (personnage)</li> <li>- Relation à la vie (mise à distance)</li> <li>- Définition personnelle de la création (créer)</li> <li>- Rapport au public</li> <li>- Relations aux partenaires comédiens</li> <li>- Surmonter la douleur physique</li> <li>- Notion d'investissement personnel pour un auteur, un texte</li> </ul>

J'ai donné à ce travail l'orientation d'une analyse thématique qualitative <sup>30</sup> qui me semblait adaptée au nombre des entretiens récoltés. « *L'analyse thématique n'a pour fonction essentielle ni d'interpréter (contrairement à l'analyse en mode écriture) ni de théoriser (contrairement à l'analyse à l'aide des catégories conceptualisantes), ni de dégager l'essence d'une expérience (contrairement à l'analyse phénoménologique). Elle est d'abord et avant tout une méthode servant au relevé et la synthèse des thèmes présents dans un corpus. L'exercice consistant à trouver le bon niveau pour la création du thème n'est jamais automatique pour qui que ce soit, même avec l'expérience. La tension analytique est bien réelle, comme dans toute analyse qualitative. Il ne faut générer ni des énoncés phénoménologiques ni des catégories conceptuelles, et l'usage de codes n'est pas approprié. Les mots utilisés par la personne interviewée sont souvent utiles pour générer un thème juste, mais il ne s'agit pas de reproduire le verbatim, dont les mots générés par l'analyste sont tout aussi appropriés lorsqu'ils se tiennent au plus près du témoignage.* »<sup>31</sup>

30 *l'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* - Pierre Paillé-Alex Mucchielli- Armand Colin. 2012

31 id.p.271

Je n'ai pas poursuivi les opérations d'analyse du corpus jusqu'à la constitution d'un arbre thématique. Les éléments dégagés me sont apparus suffisants pour permettre l'interprétation au regard des références théoriques et de l'expérience professionnelle de l'actrice. J'ai été tentée de prendre en compte les signes para-linguistiques (rire , bâillement, hésitation) tentation dans laquelle je reconnais l'intérêt personnel de la chercheuse pour la sociologie, la curiosité d'expérimenter différentes méthodes et un niveau d'exigence parfois inapproprié ou exercé au détriment d'une certaine efficacité. Du fait de mon manque d'expérience , j'ai crains de disperser mon attention sur des éléments certes intéressants mais pas nécessairement utiles à l'objet de recherche.

Ce processus méthodologique m'a permis de comprendre cette notion de « posture et attitude » du chercheur, selon le même ouvrage : « *la posture renvoie à l'état d'une construction de repère théorique alors que l'attitude relève du type de regard posé sur le réel ainsi que du statut accordé aux données de l'enquête* <sup>32</sup> ». C'est à dire que la posture concerne le point de vue situé du chercheur « qui je suis » et l'attitude le « comment je le fais ». Ainsi le recours à la méthode m'a sortie d'une confusion provoquée par mon désir de trouver ce qui correspondait à mes hypothèses initiales et la profusion d'informations qui alimentait ma curiosité sur mes pairs. Mais cela m'a aussi confortée dans cette vigilance que j'ai voulue de ne pas interpréter de façon hâtive en fonction de ma propre expérience professionnelle et de maintenir un niveau d'empathie pour accueillir et comprendre ces témoignages. « *l'empathie est la sympathie intellectuelle par laquelle nous sommes capables de comprendre le vécu de quelqu'un d'autre sans l'éprouver pour autant de manière réelle dans notre propre affectivité* »<sup>33</sup>

---

32 id.p.136

33 id. p.143 (référence aux travaux de Dithley, Rogers et Husserl)

## 6.2 Outils théoriques : une approche sociologique avec P-M Menger

*« L'introspection sociologique permet de considérer sa propre vie comme une expérience socialement et historiquement située : de l'objectiver comme un cas particulier, non pas parmi des cas identiques mais au sein d'une constellation différenciée (et inégalitaire) d'existences. Par conséquent chaque personne est porteuse d'un bout de réalité du monde social, donc un bout de vérité de la discipline sociologique »<sup>34</sup>*

Parmi les lectures de multiples ouvrages, une rencontre s'est imposée. Elle été déterminante pour une première prise de distance avec le sujet et pour un éclairage contextuel.

### **Présentation :**

Pierre-Michel Menger est un sociologue français né en 1953 et spécialiste des mondes de l'art et de la création. Formé à la philosophie à l'École Normale Supérieure, puis à la sociologie à l'EHESS (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales), il y prépare son doctorat sous la direction de Raymonde Moulin. Il est directeur de recherche en sociologie au CNRS et à l'EHESS et directeur du Centre de sociologie du travail et des arts (1993-2005). Depuis 2013, il est professeur au Collège de France et directeur de la Revue française de sociologie ainsi que membre du conseil scientifique de la Revue Économique. Pierre-Michel Menger fait référence à Bourdieu, Marx, Durkheim, Simmel, Weber et a été « disciple » de Raymonde Moulin. Analyste du monde de la culture, il a consacré son activité à l'étude des professions artistiques, à leur environnement, à leurs contraintes.

Des références à plusieurs de ses études sont présentes dans la recherche mais deux ouvrages servent particulièrement d'appui pour un premier travail d'analyse des matériaux.

- *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Les éditions textuels, 2005

---

34 Citation extraite de *Voyage de classes : Des étudiants de Seine Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers* - Nicolas Jounin, Ed. La découverte/poche, 2016, p .226. citation complète :

*« La sociologie s'intéresse aux différentes manières qu'ont les humains de s'associer entre eux afin de réaliser certaines choses (produire, manger, éduquer , habiter , connaître, mourir, prendre soin, se divertir, avoir des relations sentimentales, sexuelles, amicales... et arbitrer les incertitudes et litiges qu'engendrent toutes ces activités). Elle enregistre les controverses qui éclatent ou sourdent de ces activités et y participe par la fabrication de nouvelles connaissances .Elle n'a donc pas pour ambition de décrire un homme moyen (encore moins un Français ou un Allemand ou un Malien moyen) mais une configuration collective. L'ensemble des relations tissées entre les humains et des positions relatives qui en découlent. L'introspection sociologique permet de considérer sa propre vie comme une expérience socialement et historiquement située (de l'objectiver comme un cas particulier, non pas parmi des cas identiques mais au sein d'une constellation différencié (et inégalitaire) d'existences. Par conséquent chaque personne est porteuse d'un bout de réalité du monde social, donc un bout de vérité de la discipline sociologique »*

- *La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*, Ed. Collège de France /Fayard, 2014

Les apports des travaux de ce sociologue ont permis une appréhension « *de ce qu'est l'essence disparate d'une vie consacrée aux activités artistiques : confiance en son originalité propre, incertitude douloureuse face à l'avenir, calculs incessants des avantages et des contraintes, des plaisirs et des humiliations, quête perpétuelle de son individualité mais complexion intime soutenant le collectif et le progrès, goût de la provocation mais détestation de son usage téléphoné*<sup>35</sup>». La chercheuse a eu la sensation de découvrir une mine d'or d'informations. Il apporte un éclairage aux questionnements de la recherche sous plusieurs aspects : économique, social, politique, psychologique. Pour l'actrice, ce fut une prise de conscience de sa méconnaissance concernant sa propre profession tant au niveau des statistiques que de certains mécanismes décryptés par des chercheurs. Ce qui renforce une des intuitions de la chercheuse : les artistes concernés par cette enquête sont eux mêmes dans une certaine ignorance des conditions qui régissent leur activité et ont peu de recul sur leur pratique. Le monde artistique est devenu un secteur économique et les professionnels, une catégorie sociale. Du point de vue de l'actrice, je comprends mieux cette tension que je ressens entre l'individualité qui s'exprime avec sa créativité et l'inscription de l'artiste dans un système marchand. Je me sens coincée depuis longtemps entre ces deux pôles sans en avoir pris conscience, sans avoir formulé où cette tension existe.

Le repérage de notions fournies par PM Menger et d'autres ouvrages, dans une approche multi-référentielle va être utilisé pour l'analyse de ces matériaux en suivant certains indicateurs ciblés et dégager ensuite de nouvelles lignes de compréhension.

---

35 *Profession artiste. Extension du domaine de la création* – PM Menger - Les éditions textuels – 2005, p.7  
Préface Bertrand Richard

### 6.3. Travail et Métier

*« c'est un métier. Voilà. On n'est pas Guignol qui fait rire juste quand on monte sur scène et puis c'est terminé, même chez soi on travaille, on travaille continuellement »<sup>36</sup>*

#### 6.3/1 Premier constat

Ce qui m'a littéralement sauté aux yeux, à la suite de la lecture en continu, c'est la récurrence du terme « travail » et ses déclinaisons « travailler » et « boulot ». Ces personnes qui racontent leur activité dans un champ artistique témoignent de l'exercice d'un travail. Pour confirmer ce constat, j'ai comptabilisé le nombre de fois où ces vocables étaient cités et je les mets en comparaison avec deux autres termes « art » et « culture », ceci présenté dans le tableau suivant.

Nombre de fois du vocable exprimé pour chaque entretien			
	TRAVAIL-BOULOT	ART	CULTURE
ID	25	5	0
ARK	51	12	0
FR	17	0	6
SP	32	3	1
Mme A1	42	0	1
Mme A2	23	4	0

Cela a été source d'étonnement pour l'actrice-chercheuse car subsiste cette idée que - faire du théâtre, ce n'est pas vraiment un travail - cette idée subsiste chez les artistes, dans l'opinion et pour moi-même. Pour autant se faire plaisir signifie-t-il qu'on ne peut considérer son métier comme un travail ? Pour illustrer voici deux propos extraits de l'entretien de ID :

*« Oui, c'est beaucoup de travail mais moi à partir du moment où je fais quelque chose je le fais à fond, si je dis non je veux pas le faire, je le fais pas mais si je dis oui je le fais à fond donc forcément c'est du travail mais c'est un travail qui te donne plein de satisfaction »<sup>37</sup>*

36 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p. 9

37 Entretien N°1 : ID. p. 3 Annexe 5



et elle dit aussi un peu plus tard dans l'entretien :

*« je dis pas travailler parce que c'est pas du travail c'est un vrai plaisir »<sup>38</sup>*

Cette question soulève celle des représentations et appuie mon intention de décrire en détail la pratique de ces artistes, trouver des éléments de compréhension sur les tensions et les contradictions qu'ils portent. Il s'agira également de développer ce rapport entre l'art et le travail. Le contenu des paragraphes suivants détaille ce qui a été extrait par les relevés thématiques listés en début de chapitre.

### 6.3/2 Choix du métier <sup>39</sup>

*« Et puis ensuite de fil en aiguille, faire le travail de comédien »<sup>40</sup>*

Si l'attrait de ce métier a pu apparaître très tôt (ARK, Mme A) les entretiens nous montrent que ces comédien-nes ont eu une formation initiale -et pour certains un parcours professionnel- en dehors du champ artistique. Le choix de ce métier puis la professionnalisation se font peu à peu. Certains portent le sentiment, d'un choix « par hasard » et mise à part SP qui raconte peu son parcours antérieur, tous parlent d'une rencontre déterminante et de figures d'autorité qui ont stimulé leur engagement. Leur motivation est marquée par le refus voire le rejet (SP) d'un modèle social de travail correspondant à la norme et par l'attrait d'un mode de vie *original et intense*. Les poncifs tels « artiste ce n'est pas un vrai métier », « fais des études d'abord » « ce n'est pas un métier sérieux » se sont frottés à cette représentation forte de « la vie de bohème » de l'artiste. Je me souviens encore d'une phrase que nous disait notre mentor, metteur en scène du théâtre dans lequel j'ai débuté : « comédien ce n'est pas un métier, c'est un mode de vie ». Devenir comédien, c'est à dire faire du théâtre en interprétant des rôles sur scène, semble un échappatoire à la routine, un moyen de vivre de façon plus intense, de connaître des expériences relationnelles et émotionnelles fortes. Cette dimension est particulièrement présente chez SP

*« j'ai vraiment la sensation forte que quand je découvre le théâtre y a quelque chose qui recommence à respirer et que du coup, oui, pour moi, c'est forcément lié à cette*

---

38 Entretien N°1 : ID. p. 4 Annexe 5

39 Relevé thématique Annexe 10

40 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p. 1

*peur de.. enfin moi je pense constamment à la mort, à la mienne, à celle des gens autour de moi, c'est une présence dans ma vie, heu... pas... si, je pourrais dire de façon continue, je pense qu'il y a pas un jour sans que, à un moment ou un autre, d'une façon pas forcément morbide, ça peut être le temps qui passe.. je sais pas comment on dit le substantif de éphémère mais tu vois, le fait que les choses passent, fugace !, la fugacité de la vie, c'est une sensation que j'ai en permanence. C'est pour ça que je disais, tant qu'on est là, ce métier nous permet aussi de...de profiter peut-être plus, de nous sentir un peu plus vivants justement parce que c'est des petits défis, parce que on vit des choses fortes parce que waouh ! c'est pas pareil qu'hier et ni pareil que demain et ça va peut être pas marcher...on se met dans le grand huit, quoi,tu vois. »<sup>41</sup>*

Nous pouvons relever dans les entretiens un vocabulaire qui utilise les termes -se nourrir, se remplir, être animé, un souffle - qui souligne ce désir de se sentir plus vivant. Cette activité nommée par certains, métier ou travail, cette activité semble procurer une puissance d'exister. ARK parle lui d'un sentiment de réanimation par le théâtre.

*« je faisais un master math et économie en parallèle et là je suis tombé malade, tumeur au cerveau et là, il a fallu que je quitte Nice pour me faire opérer et je suis arrivé à Lyon et j'ai tout lâché les études et je me suis lancé complètement dans la comédie et donc j'ai rencontré l'IREP ( IREPScènes Théâtre à Villeurbanne) qui m'a réanimé et reconnecté à la comédie et puis ensuite en « homme made » de comédien, je me suis lancé moi même sans faire de grandes écoles mais c'était de rencontrer du monde, de travailler et d'avoir des contacts surtout et de me former sur le terrain, la comédie donc, le théâtre »<sup>42</sup>*

ARK raconte aussi un effet nommé par l'actrice « l'enchantement » qui se réfère à l'impression de quelque chose de magique. Une émotion particulière imprègne le souvenir marquant de l'expérience de la scène.

*« En fait j'ai découvert ça tout petit et je pensais que c'était juste un loisir, tout petit, j'étais donc en CM2, mon instit en CM2 était prof de théâtre et metteur en scène et il nous a inscrits à un concours et il m'a donné le rôle principal en me disant « toi tu vas*

---

41 Entretien N°4 SP. p. 7 Annexe 8

42 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 1

*voir, tu vas t'éclater ! C'est pour toi », je savais même pas ce que c'était et je me suis mais... envolé sur scène, à tel point que, à l'instar de quand tu fais l'amour, tout d'un coup, c'est fini et tu reviens dans toi même et tu dis « ah ouais j'étais plus là en fait ! » et bien c'est ce qui se passe sur scène ou quand tu joues c'est tout d'un coup, c'est fini et le temps de saluer et même après le salut, tu reviens et tu te dis « ah ouais pendant une heure et demi- deux heures j'étais plus là...quoi où j'étais »<sup>43</sup>*

Nous faisons l'hypothèse que ces deux sensations, la puissance d'exister et l'enchantement vont jouer un rôle sur les tensions et difficultés qui seront développées plus loin dans l'analyse.

#### 6.3/4 Formation<sup>44</sup>

Le niveau de formation initiale est plutôt élevé pour quatre informateurs sur cinq – études universitaires / Bac + 3 mais en ce qui concerne l'apprentissage de ce métier, le précédent extrait présente aussi ce sentiment de ne pas avoir suivi une formation spécifique. Pourtant ARK parle au cours de l'entretien de stages, d'une formation dans un théâtre, FR lui, a suivi une école spécialisée et presque tous ont rencontré le théâtre dans des cours pour amateurs. Néanmoins ils considèrent que leur apprentissage du métier s'est fait et se fait « sur le tas » comme 88 % des comédien-nes.<sup>45</sup> La formation est inséparable du travail et de la pratique. Une pratique régulière voire intensive sur certaines périodes et des expériences diversifiées. C'est un processus de *learning by doing* (apprendre en faisant) qui fait du du travail un moment de la formation, et de la formation un moment de travail. Il en est de même sur ce point pour la fonction de responsable de compagnie, salarié-employeur ou porteur de projet. A cet endroit ce sont parfois d'anciennes compétences qui sont réactivées et l'apprentissage se fait par l'usage. Le ressenti face à cette fonction diffère et n'est pas vécu comme un processus identique car il ne comporte a priori pas de composante artistique. Le rapport au travail est particulier pour les comédien-nes à tel point qu'il est même difficile de le désigner comme tel. Nous concluons par le propos de PM Menger qui confirme ces constats.

---

43 Id, p.8

44 Relevé thématique, Annexe 19

45 *Enquête socio-économique: première phase exploratoire de l'analyse statistique* Corsani Antonella, Lazzarato Maurizio, Oliveau Jean-Baptiste, CES-Matisse Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, novembre, 2005

« Les réticences de l'artiste à reconnaître l'importance de la formation initiale tiennent aussi au fait que le travail artistique est précisément attirant et expressif parce qu'il est formateur lui-même, parce qu'il vous apprend énormément sur le tas, dans l'exercice de l'activité. C'est le propre des activités qui ne sont pas routinières, c'est l'un des ressorts de leur séduction – apprendre, c'est échanger en permanence avec son environnement, c'est évoluer, découvrir des aspects insoupçonnés, de quoi aussi on peut être capable et qu'on ne soupçonnait pas tant que la situation ne se présentait pas, pour en tirer des éléments à faire fructifier. D'où le fait que les artistes ont besoin de varier les expériences de travail, les projets, les collaborations pour apprendre. Apprendre ce n'est pas bêtement stocker, c'est élargir son répertoire d'action, d'initiative, de registres. c'est l'un des aliments de base de l'imagination créatrice. Pas d'invention sans construction de mondes possibles, avant qu'opère le travail de tri, de réélaboration, de bifurcation. C'est bien cela la dialectique intime de l'apprentissage dans le travail même »<sup>46</sup>

---

46 *Profession artiste. Extension du domaine de création* – P-M Menger-Les éditions textuels, 2005, p.87

## 6.4 Une figure professionnelle complexe<sup>47</sup>

L'un des objectifs de ces entretiens est de parvenir à décrire quelles pratiques existent derrière le terme générique de « comédien-ne » utilisé par la chercheuse. Il est remarquable de constater les différentes fonctions citées par les informateurs pour désigner celles qu'ils exercent souvent simultanément. Pour présenter ces fonctions, voici le tableau suivant.

Fonctions exercées		Responsable de structure	Contrats avec d'autres structures
<b>ID</b>	Actrice Directrice- responsable d'une structure Metteur en scène Formatrice/intervenante	Oui. Elle dirigeait un théâtre associatif	oui
<b>ARK</b>	Comédien Improvisateur- formateur/intervenant metteur en scène	Oui avec un collectif	oui
<b>FR</b>	Comédien Directeur artistique Porteur de projet	Oui. Seul	oui
<b>SP</b>	Artiste dramatique / comédienne metteur en scène formatrice/intervenante lingère	Oui. Seule	oui
<b>Mme A1</b>	Marionnettiste co-responsable de structure Comédienne Comédienne de lecture spectacle Maîtresse de chant	Oui en association avec une autre personne	oui

Tous sont ou ont été comédien-nes, c'est à dire interprètes sur scène. Le terme « acteur-actrice » est utilisé par ID et ARK comme équivalent. ARK fait aussi la distinction entre « improvisateur » et comédien. C'est le premier métier celui, lié au jeu sur scène, c'est une pratique personnelle du théâtre qui est également à l'origine du choix du métier. La pratique amateur précède la professionnalisation pour trois informateurs sur cinq, les deux autres ne le précisent pas. Les fonctions de mise en scène, formation et direction sont des déclinaisons qui arrivent en cours de parcours et ce, pour différentes raisons. Ces postures se situent dans

<sup>47</sup> Relevé thématique, Annexe 11

le champ du spectacle vivant et dessinent une cohérence dans le parcours professionnel. Aucun ne témoigne d'activités actuelles relevant d'un autre champ professionnel (ex : serveur-serveuse). Certaines fonctions sont racontées par la pratique et l'usage : postes techniques (régie son et lumière, fabrication de décors et de costumes, etc) ainsi que celles relevant de tâches administratives.

*SP « c'est un métier qui me permet de faire mille métiers en fait parce que je suis parfois comédienne parfois metteur en scène parfois formatrice parfois habilleuse que dans mes rôles j'expérimente plein de choses mais que aussi pour faire vivre ma compagnie, je retrouve mes chères études, je fais un peu de comptabilité, un peu d'administration, des fiches de paye »<sup>48</sup>*

Et puis il y a cette fonction particulière qui apparaît au cours du parcours pour les cinq informateurs, celle de responsable de compagnie ou « directeur-directrice » mais avec une gêne exprimée sur ce terme. Nous reviendrons sur cette condition de salarié-employeur et cette difficulté à assumer cette fonction (pour certains). Voyons comment chacun se présente par des réponses à la question N°1 et par des compléments au cours du récit

*Peux-tu te présenter, dire qui tu es, pour savoir d'où tu parles ? .*

Entretien N°1 : ID

*« Je suis à la fois formatrice, enfin j'étais, on va dire, formatrice et en même temps actrice dans le milieu du théâtre. J'ai commencé en tant qu'actrice, par hasard parce que j'avais fait une formation de droit, donc une licence en droit[...]puis ensuite j'ai rencontré Alain Peillon puisqu'on habitait dans le même immeuble et puis il avait cet projet de monter une troupe avec ce projet très ambitieux de faire deux créations par mois et donc du coup je me suis retrouvée sur scène de manière plus habituelle et voilà c'est comme ça que ça a démarré. Et puis ensuite de fil en aiguille, faire le travail de comédien, évidemment on en vivait pas, faut pas se leurrer, à l'époque surtout on avait envie et c'était ça qui comptait donc pour subvenir à mes besoins, après y a eu un des premiers cours théâtraux qui s'est créé sur Lyon. [...] et donc ça a démarré comme ça et petit à petit il m'a demandé de faire des ateliers et de plus en plus et voilà, c'est comme ça que j'ai pu gagner ma vie tout en continuant à jouer en parallèle [...] c'est comme ça qu'un jour Taponard il a plus pu continuer à diriger THmétrô parce qu'il*

---

48 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p. 5

*avait plus le temps et qu'il m'a demandé de prendre sa place et c'est comme ça que j'ai pris la direction de TH-Métro Ateliers et voilà et ça a duré 25 ans, un truc comme ça »<sup>49</sup>*

*« Et tu peux rajouter, costumière, régisseuse lumière, régisseur son, tu peux rajouter tout un tas de métiers qui gravitent autour, j'ai tout fait, photographe aussi de plateau pour des professionnels, c'est un tout pour moi y a pas de... c'est pas cloisonné. »<sup>50</sup>*

#### Entretien N° 2 ARK

*« je suis comédien et metteur en scène, metteur en scène beaucoup, dans le sens où je donne des cours, des cours de théâtre, je gère des groupes et je suis intervenant pour transmettre ma connaissance du théâtre, voilà... soit dans des écoles de théâtre soit dans des théâtres où on donne des cours ou dans des cours d'impro »<sup>51</sup>*

#### Entretien N° 3 FR

*« j'ai 53 ans, je suis dans le milieu artistique, depuis 20 ans maintenant. »<sup>52</sup>*

*« alors mon activité principale, c'est, on va dire, la direction artistique de cette petite association, voilà dans laquelle je mène des projets qui encore une fois sont à mon niveau, me correspondent avec une ou deux personnes sur scène enfin voilà et puis avec souvent des gens qui sont des amis aussi d'où l'importance de la relation elle est primordiale c'est à dire quand j'embauche quelqu'un c'est souvent soit qu'il est, soit qu'il va devenir un ami ou une amie enfin, ça fait partie de la façon de bosser. [...] la compagnie « Bidule Théâtre », c'est ma principale activité qui me... parce que si je veux que ce soit rentable, je fais quand même tout ce qui est la diffusion et une grosse partie d'administration que je gère moi et puis je ne sous-traite que la partie comptabilité et paies, voilà et puis après ça suffit quand même pas à mon statut on va dire, enfin ouais à me faire vivre donc je bosse aussi avec d'autres compagnies enfin principalement une qui est « les Quidams » qui est donc une compagnie de rue avec*

---

49 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.1

50 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.7

51 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p.1

52 Entretien N°3 : FR, Annexe 7, p.1

*qui je bosse finalement assez régulièrement, bon je sais pas, une quinzaine de dates par an, bon qui est bien et qui est toujours et qui m'a fait faire le tour du monde ce qui est pas mal aussi. »<sup>53</sup>*

#### Entretien N°4 : SP

*SP « je suis comédienne et puis ...depuis 20 ans à peu près. J'ai commencé à travailler en 1995 en professionnelle, je suis aussi formatrice en théâtre depuis quelques années, metteur en scène parfois pour des compagnies amateurs et actuellement pour un spectacle pro, un monologue d'une comédienne dont je m'occupe professionnellement je peux pas tellement en dire plus voilà j'ai deux enfants voilà. »<sup>54</sup>*

*« Je fais de temps en temps des interventions en théâtre forum en temps que comédienne et puis parfois en temps que comédienne intervenante, c'est à dire j'anime le théâtre forum. C'est pas exactement la même posture mais ça reste encore assez ponctuel, c'est pas le cœur de mon travail »<sup>55</sup>*

#### Entretien N°6 Mme A

*« Je me rappelle te l'avoir dit, que le premier métier que j'ai voulu faire étant petite c'était maîtresse de chant, je t'avais dit ça. Bon, donc, tu vois je boucle puisque je suis maîtresse de chant mais l'autre chose que je mets c'était les textes, la poésie, j'avais des cahiers de poésie, ça aussi je te l'ai dit. Donc c'était le rapport au texte, je dirais d'une certaine manière, moi j'avais associé ça après au théâtre mais c'est vraiment le rapport au texte, comment faire entendre un texte. Donc, c'est ce qui est, ce que je fais actuellement, je ne suis plus comédienne de plateau mais comédienne de lecture-spectacle »<sup>56</sup>*

Ces personnes témoignent de fonctions polyvalentes avec des activités diversifiées parfois exercées sur une journée. Selon l'ouvrage « *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* »<sup>57</sup> on distingue la polyvalence de la pluriactivité. La polyvalence correspond

---

53 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 2

54 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p 1

55 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p 1

56 Entretien N° 6 Mme A2, Annexe 10, p.1

57 *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* - M-C Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro, Presses Universitaires du Septentrion, 2009



à l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail, par exemple lorsqu'on assume à la fois la mise en scène et les tâches administratives d'une compagnie de théâtre. La notion de pluriactivité est réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité par exemple, travailler tantôt comme comédien pour une séance de répétition ou une représentation et tantôt comme formateur (ou intervenant) d'un atelier tout en restant dans le monde du théâtre. Dans le cas de nos informateurs tous sont ou ont été polyvalents et pluriactifs. Comme le dit Everet Huges « *Tout métier est un faisceau de tâches* <sup>58</sup> » ce qui est une autre façon de dire que tout métier relève de la pluriactivité . Certes mais dans le cas des comédien-nes, ces tâches diverses présentent parfois de grands écarts avec le métier initial. Ainsi prendre en charge l'administration d'une structure, construire un décor, implanter une installation lumière ou enseigner sont des activités relevant de compétences qui sont à acquérir et sont parfois vécues comme des contraintes. De ce premier métier de comédien-ne se déclinent les rôles de formateur, metteur en scène, administrateur de compagnie et porteur de projet. Nous proposons de détailler ces différentes fonctions.

#### 6.4/1 Comédien- interprète

C'est le métier initial, celui que le monde extérieur à la profession côtoie en tant que spectateur. Celui qui condense les représentations et l'imaginaire. Entouré d'une aura de paillettes par l'image médiatique des stars, majoritairement du cinéma et de l'audio-visuel ou de célébrités issues du théâtre, figures appartenant au passé ou dont la réputation ne touche que la partie de la population adepte des institutions théâtrales avec à son pic la Comédie Française. Les comédiens-interprètes que nous rencontrons dans cette recherche appartiennent au milieu des petites compagnies comme il a été décrit précédemment. Nos interlocuteurs décrivent peu l'activité de création, de répétitions et de représentation. Vraisemblablement l'entretien est porté par l'évidence d'une connaissance partagée avec la chercheuse, elle-même comédienne et aussi parce que l'objet de l'échange « le rôle de l'artiste vis à vis de la société » est moins pris en compte par eux, dans cette fonction-là.

Si l'on pouvait entrer dans les coulisses de la création et des représentations d'un spectacle – et il en serait de même pour l'arrière-boutique du boulanger ou du garagiste à qui nous laissons notre voiture en panne - l'on observerait des techniques, des modes opératoires, des usages, des échéances à respecter. Et comme d'autres métiers, il existe pour celui-là une

---

58 *Le regard sociologique* – Everett Huges, Paris, EHESS (trad), 1997

porosité entre la vie personnelle et la vie professionnelle. C'est l'aspect créatif de la pratique artistique qui est complexe à définir et expliquer. D'autant qu'elle est spécifique à chaque personne et de plus n'est pas réservée aux artistes.

*ARK« Parce que c'est un travail tellement prenant même quand on est chez soi à la maison qu'on continue à travailler, à travailler devant le miroir, à travailler son jeu, à travailler son texte, à travailler tout ça, à penser, à cogiter, à travailler en amont la psychologie du personnage, la profondeur du personnage tout ça »<sup>59</sup>*

#### 6.4/2 Formateur ou artiste-intervenant<sup>60</sup>

La fonction de formateur concerne des publics amateurs et apparaît pour ID, ARK et SP comme une nécessité économique. Pour SP, c'est surtout dans le cas du public de jeunes enfants pour lequel elle a moins d'intérêt et ressent cette posture comme « *animatoire* ». Pour ID ses réponses montrent une contradiction :

*« - et du coup tu as continué, et tu sais pourquoi ?*

*ID - Pourquoi ? Non... peut-être parce que je suis paresseuse ! Je me suis dis « ça marche, pourquoi ne pas continuer ! » tu vois mais c'est parce que ça me plaisait évidemment mais c'est aussi parce que j'avais pas envie de chercher autre chose »<sup>61</sup>*

Cette posture d'intervenante est aussi un choix qu'elle semble désigner par une posture advenue peu à peu, comme par défaut. Elle a commencé par des remplacements et ensuite ce travail était inhérent aux objectifs de la structure qu'elle dirige. Pour FR, les interventions auprès de groupes d'enfants sont en rapport avec chaque projet de création qu'il porte au sein de sa compagnie. Pour tous, la pratique artistique personnelle du théâtre (marionnette et chant

---

59 Entretien N°2 ARK, Annexe 6, p.3

60 « Il n'existe pas de définition juridique de l'artiste-intervenant. Il est néanmoins possible de considérer que les artistes-intervenants sont des artistes professionnels, des étudiants diplômés des écoles supérieures d'art ou encore des artistes formés dans des centres de formation d'intervenants . Un artiste est dit partenaire ou intervenant lorsqu'il est fait appel à lui en sa qualité d'artiste pour une intervention ponctuelle pour des publics qui ne sont pas les publics habituels de l'activité artistique, la personne morale ou physique qui le sollicite n'étant pas habituellement un employeur culturel (milieu scolaire, universitaire, hospitalier, carcéral...) Site du ministère de la culture et de la communication. <http://www.culture.gouv.fr/politique-culturelle/hopital/interventions.htm>

61 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.3

pour Mme A) est en corrélation avec la transmission par l'enseignement. Tous recueillent de la satisfaction et de la reconnaissance dans cette posture. Nous reviendrons sur ces aspects. Leur champ d'activité en tant qu'artiste-intervenant concerne hormis les structures axées sur l'activité théâtre (comme THMétro pour ID), le milieu scolaire de la petite enfance à l'université, le milieu hospitalier, carcéral et parfois les entreprises. D'aucun ne témoigne d'apprentissage spécifique de pédagogie. On pourrait évaluer leur qualité de formateur par différents critères qui ne sont pas nommés mais que l'actrice chercheuse par sa propre expérience peut reconnaître : la pérennité de leur emploi, la régularité des inscriptions, la sollicitation par d'autres employeurs, la comparaison avec d'autres ateliers, la satisfaction exprimée par les inscrits et leurs proches lors des représentations etc. Cette notion d'évaluation serait intéressante à creuser car la posture de formateur révèle dans l'aspect relationnel, des rapports de pouvoir entre le formateur et les « apprentis » comédiens . Comment se joue pour ces-derniers le désir d'être en scène, d'avoir un rôle, d'être reconnus et appréciés de ce formateur qui est aussi metteur en scène ? Ces questions ne sont pas éloignées de celles qui traversent les comédiens professionnels. Mais se les posent-ils ? Dans mon parcours, j'ai eu l'expérience d'un groupe de formateurs, issus de structures différentes qui se rencontraient régulièrement pour confronter leurs pratiques d'animation, échanger sur leurs difficultés et expérimenter ensemble des propositions de travail. Mais les questions de « comment j'anime ? Comment je suis dans mon rapport au groupe et aux individus en tant qu'intervenant ? » était rarement exploré. Ceci n'est pas spécifique à la discipline théâtrale et ne constitue pas le sujet de la recherche mais résonne avec cette notion de « prendre en compte la façon de faire du théâtre, d'utiliser cette pratique artistique » qui prendra forme dans la suite de ce document. J'ai hésité à interroger des comédiens amateurs pour apporter une compréhension de ce qui est commun et différent avec les professionnels. Je fais l'hypothèse qu'une certaine insouciance se perd en cours de parcours pour le professionnel. Les enjeux économiques et relationnels, la notoriété, la reconnaissance, la légitimité n'ont pas la même incidence sur la façon de vivre et ressentir la pratique artistique. Je ne garde que l'hypothèse. Ceci par crainte de diluer le propos de la recherche dans un souci d'efficacité lié aux contraintes de temps. Nous retiendrons la notion de plaisir pour le comédien professionnel et l'amateur dans leur désir d'être sur un plateau de théâtre.

### 6.4/3 Metteur-en-scène

La fonction de mise en scène se met en place avec le travail d'intervenant dans les ateliers dans un rapport d'interdépendance. Si un formateur travaille avec trois, quatre ou cinq groupes, sur une saison (dans la majorité des cas) cela correspondra à autant de spectacles à produire donc de mises en scène. C'est un terrain d'expérimentation pour le comédien qui initialement est un interprète. Certains artistes peuvent ensuite mettre en scène des projets professionnels ou personnels (FR ou ARK) ou projets pour lesquels ils sont sollicités .

*SP « du coup depuis deux ans je me suis beaucoup réorientée pour continuer à travailler dans mon domaine vers donc de la formation et de la mise en scène pour des amateurs. Donc actuellement, là sur l'année en cours je monte six projets avec donc cinq, avec des amateurs et un avec cette comédienne professionnelle et moi je joue un petit peu un petit spectacle en appartement mais deux trois dates par an et puis en décembre dernier voilà, on a terminé la tournée d'un spectacle qui tournait depuis septembre »<sup>62</sup>*

Faire de la mise en scène correspond à une évolution dans le parcours professionnel et c'est un espace d'expression personnelle et de créativité pour le comédien.

*ARK « Parce que de toute façon la comédie c'est de l'art. C'est de l'art. J'ai l'impression que je peux mais je me trompe peut-être, parce que je suis mauvais juge pour moi même, mais que je peux peut-être réussir à plus mettre en valeur quand je fais une mise en scène, à ce moment là, c'est peut-être un peu plus de ce que j'ai en tête que j'affiche au grand jour. Pour moi, une mise en scène ou une réalisation d'un réalisateur d'un grand film ou une mise en scène d'un comédien au théâtre, c'est afficher en gros un tableau de ce qu'il a dans sa tête et là c'est plus une façon de montrer ce qu'on a en tête aux gens plus ouvertement... »<sup>63</sup>*

---

62 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p 1

63 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p.5

#### 6.4/4 Salarié employeur

Nos informateurs n'utilisent pas ce terme pourtant ils sont tous concernés par cette fonction. ID était directrice d'un théâtre associatif, FR et SP ont créé leur compagnie (statut d'association) et en assurent une partie de la gestion. Nous avons moins de précisions pour ARK et Mme A qui participent à une compagnie co-fondée avec d'autres. Le salarié-employeur est une figure hybride que les artistes intermittents mettent en place et gèrent à la fois pour s'adapter aux nouvelles exigences de la production culturelle et pour mener à bien leurs propres projets artistiques. C'est le cas aussi pour l'actrice chercheuse. Une structure, que l'on intitule souvent compagnie, régie par le statut associatif (loi 1901) qui permet de facturer les interventions, produire et vendre les créations, porter un projet plus ou moins défini. L'artiste peut se faire rémunérer par cette structure comme intermittent du spectacle et être amené à salarier d'autres personnes. Il fait appel parfois à de la sous-traitance pour certaines tâches (paies, comptabilité). « *Les salariés-employeurs échappent aux codifications traditionnelles du marché du travail. Ils ne sont ni des salariés, ni des entrepreneurs, ni des travailleurs indépendants. Ils cumulent les différentes fonctions, sans pour autant se réduire à aucune de ces formalisations.* »<sup>64</sup>

Quelques chiffres : (sur la base d'une enquête menée en 2004-2005 centrée sur les pratiques de l'emploi et du travail auprès de 1040 intermittents du spectacle<sup>65</sup> )

29,29 % des intermittents se déclarent salarié-employeur, soit près d'un intermittent sur trois.

Cette figure apparaît essentiellement dans les métiers artistiques :

Intermittents relevant de l'annexe 10 (spectacle vivant) :

- 43,69 % se déclarent salariés-employeurs
- 39 % exercent le métier de comédien
- 22,5 % professionnels du chant et de la musique
- 7,3 % des artistes de la danse
- 6,6 % des réalisateurs

---

64 *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*- M-C Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p.39

65 « *Enquête socio-économique: première phase exploratoire de l'analyse statistique* » Corsani Antonella, Lazzarato Maurizio, Oliveau Jean-Baptiste, CES-Matisse Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, novembre, 2005

Si le phénomène n'est pas spécifique au secteur culturel, les formes qu'il prend ici sont spécifiques à la métamorphose des processus de production artistique, de financement et de diffusion des produits culturels et de la production « à la commande ». Nous développerons ce point dans le chapitre 7. Cette posture participe à certaines tensions et difficultés vécues par les informateurs et l'actrice-chercheuse dans sa propre expérience comme le raconte une partie de l'autobiographie raisonnée.

#### 6.4/5 Porteur de projet

Ce terme n'est pas utilisé dans ces entretiens bien qu'il soit souvent corrélé à la fonction de salarié employeur, administratrice de compagnie. C'est par l'appellation de « direction artistique » qu'il est cité, spécifiquement par FR.

*FR« je dis, la direction artistique, parce que c'est moi qui impulse le projet donc c'est à chaque fois une envie que j'ai de création, de direction, pas forcément très aboutie d'ailleurs hein. Mais pour parler de « Tiboutipatapoum » qui est la dernière création qui est typique des autres hein, j'avais envie de travailler sur la transformation des formes voilà, mon point de départ il était là, j'avais envie de ça »<sup>66</sup>*

L'expérience de terrain de l'actrice chercheuse comprend cette posture de porter un projet dans un ensemble d'éléments : être à l'initiative d'une production, coordonner la préparation, diriger, l'action et administrer les tâches consécutives au projet.

#### 6.4/5 Conclusion sur les multiples fonctions

La pluriactivité est inhérente aux professions artistiques et selon P-M Menger, elle correspond à un « *comportement rationnel visant à réduire les risques du métier.* » Dans les transformations sociales que connaît le monde du travail exercer plusieurs activités devient moins marginal. Il y a plusieurs fonctions réunies dans la profession des artistes interrogés et apparaît aussi la notion du « métier qui compte le plus » dans leurs témoignages. Celui par lequel les artistes construisent leur identité professionnelle.

*« et si on te dit et « ton métier c'est quoi » ?*

---

66 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 2

ID « Et ben c'est metteur en scène, oui parce que pour moi c'est celui qui compte le plus, administratrice ça me permet d'être metteur en scène mais metteur en scène ça permet pas d'être administrateur »<sup>67</sup>

ARK « personnellement je me présente et je me déclare plus comme comédien. Pour moi c'est trop prétentieux de dire metteur en scène, j'ai l'école de la comédie qui se fait sur le tas à chaque fois que je joue et je joue beaucoup plus que je ne mets en scène mais j'adore mettre en scène si c'est faisable aussi. »<sup>68</sup>

FR « Ben je suis comédien forcément, je suis essentiellement comédien et de temps en temps sur des mises en scènes, metteur en scène voilà mais essentiellement comédien »<sup>69</sup>

Face au défi que les professions artistiques posent à l'analyse sociologique, Eliot Freidson<sup>70</sup> proposait de distinguer l'activité libre, reposant sur un engagement personnel et l'activité exercée pour le marché. Si cette distinction est à retenir, elle n'épuise pas l'éventail des situations rencontrées : « aujourd'hui, « vivre de son art » implique souvent de vivre aussi « grâce à l'art » en tant qu'enseignant, administrateur, technicien, animateur d'atelier, médiateur, critique, chercheur. »<sup>71</sup> Ce métier, celui des comédien-nes concernées par cette recherche est donc constitué de plusieurs éléments : une pratique artistique personnelle et une liée à la transmission, un travail avec des amateurs et des professionnels, la conduite de différents projets parfois simultanément, l'engagement dans une structure associative, la multiplicité des employeurs et des contrats et un statut spécifique.

---

67 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.6

68 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p.7

69 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 4

70 *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique* -Eliot Freidson, Revue française de sociologie, 1986 p 431-443

71 *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art-* M-C Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro, Presses Universitaires du Septentrion, 2009,p.39

## 6.5 Revenus économiques et statut <sup>72</sup>

Nos cinq informateurs sont tous bénéficiaires du régime de l'intermittence, un régime spécifique d'indemnisation chômage. « Le statut d'intermittent » est un dérivé de langage et est devenu l'usage pour désigner ceux qui perçoivent des allocations de pôle emploi et qui par ce statut sont reconnus comme professionnels. Les intermittents du spectacle sont des salariés à emploi discontinu dont les revenus prennent en compte et le salaire des contrats de travail et les indemnités. Il permet d'assurer un revenu aux artistes lorsqu'ils ne travaillent pas. Dans les faits, les artistes intermittents du spectacle travaillent parfois (pour certains souvent) à des activités personnelles, à la gestion de leur structure ou à la répétition ou création de projet, les jours où ils perçoivent des indemnités. Il y a beaucoup à dire sur les avantages, les contraintes, les incohérences de ce régime. Plusieurs études de P-M Menger et d'autres tentent d'expliquer les rapports entre l'état, la culture, le travail et ce statut spécifique. Ce statut est régulièrement décrié par les syndicats patronaux, défendu par les luttes des intermittents (dont certaines très médiatisées) et remis en question, modifié par le législateur. Nous ne nous emparerons pas de ces poncifs de « statut privilégié » ou « un statut qui pourrait s'étendre à d'autres professions » et bien d'autres, qui soulèvent de vraies questions, qui frôlent le sujet de recherche et qui intéressent particulièrement la chercheuse dans ces projections professionnelles. Nous nous saisissons des effets de ce régime spécifique sur les informateurs pour argumenter en partie l'objet de recherche mais nous relevons ce qu'ils en disent.

Obtenir puis maintenir ce statut représente pour les artistes un facteur essentiel pour continuer leur activité. Pour ARK, il a fallu quatre ans d'activité pour pouvoir en bénéficier, SP raconte deux périodes où elle a « perdu » le statut, ID, elle a connu la période où ce régime n'existait pas encore .

*ARK « Je suis jeune comédien, j'ai trente-trois ans, j'ai oublié de le dire sur ma présentation, et jeune comédien, ça fait deux ans que je suis intermittent et six ans que je me lance professionnellement, j'ai attendu bien quatre ans avant de pouvoir en vivre et avoir mon statut, voilà. »<sup>73</sup>*

---

72 Relevé thématique , Annexe 12

73 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 3



ID « à l'époque on n'avait pas beaucoup d'argent donc les vacances c'était limité, on partait pas loin... c'est qu'après quand il y a eu le statut d'intermittent alors ça, ça a été évidemment une super aubaine et du coup on avait de l'argent et avec Pierre on a pu partir, bien sur »<sup>74</sup>.

SP « j'ai distingué baisse d'activité et baisse d'activité rémunérée, c'est à dire en fait, j'ai eu effectivement deux périodes en 2001 et la suivante en 2007 je crois, où effectivement j'ai pas réussi à faire rémunérer mon activité donc j'avais du travail mais j'avais pas d'emploi je pourrais dire suffisamment pour donc perdre mon statut et me retrouver la première fois au RMI et la deuxième fois au RSA bon enfin le résultat a été le même . »<sup>75</sup>

La déclaration auprès de pole emploi concernant la profession est aussi un enjeu et ne correspond pas toujours à la réalité. C'est une pratique courante que de se déclarer metteur en scène lorsque le contrat concerne de la formation.

MC « pour le statut d'intermittent tu declares quoi ? »

ID « metteur en scène, au début je l'ai fait c'est pour des raisons purement administratives, pour être intermittent il fallait être artiste et metteur en scène c'est artiste, et que la formation est pas reconnue comme... c'est pas un métier d'artiste d'être formateur et donc du coup, ça me va très bien et je me suis rendue compte que ça me correspondait beaucoup plus. »<sup>76</sup>

ARK « ça fait deux ans que je suis intermittent et j'ai surtout réussi pour l'instant à devenir intermittent grâce aux cours que je donne et aux groupes, aux interventions que je fais dans les groupes. C'est encore ,hélas, j'ai pas encore assez de cachets en tant que comédien, j'ai plus de cachet en tant qu'intervenant, prof ou encadrant dans des cours de théâtre ou d'impro ou mise en scène, trucs comme ça »<sup>77</sup>

FR «Je suis essentiellement comédien et de temps en temps sur des mises en scènes, metteur en scène voilà mais essentiellement comédien donc tout le boulot

---

74 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.2

75 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p.1

76 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.7

77 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 1

*d'administration, il m'est financé par les Assédic<sup>78</sup>. Et c'est bien pour ça enfin je veux dire c'est parce qu'il y a ce statut là que je peux me le permettre ...si je devais enfin tu vois ce que je veux dire ? Sinon, mais on pourrait citer plein de gens qui fonctionnent comme ça. Où on monte notre structure, statut associatif très facile et puis on vit de toute façon, de nos assédic, essentiellement donc on peut se permettre de passer du temps pour faire vivre une petite structure. »<sup>79</sup>*

On peut noter le revenu moyen de nos interlocuteurs (information obtenue hors entretien en réponse à un courriel): de 1200€ à 1500€ net/mensuel (en 2016). Ces données correspondent à mes propres revenus . On peut faire l'hypothèse que FR (revenu mensuel: 2000 € net) sait mieux se glisser dans les interstices du dispositif, a une meilleure maîtrise de ses revenus et des compétences liées à son activité d'administrateur. Son ancienneté dans le métier et son emploi régulier auprès d'une grosse compagnie de théâtre de rue, à renommée internationale, induisent la probabilité de cachets plus élevés que les autres. Ils ne se prononcent pas sur le montant de leur rémunération au cours des entretiens. Le statut permet de vivre de ce métier pour une période définie, c'est une précarité de l'emploi. Des revenus moyens, irréguliers liés à cette employabilité ont pour conséquence une précarité économique. Celle-ci est plus élevée sans les indemnités chômage et la perte du statut est violente pour la personne. (SP). Cette position précaire est maintenue sur la durée, pour certains depuis 30 ans. Le statut d'intermittent comporte des avantages et des contraintes. Le cadre légal ne reconnaît pas complètement la fonction de formateur et d'intervenant<sup>80</sup>, celle de porteur de projet est invisible. Ces artistes font l'apprentissage du dispositif de l'intermittence, s'adaptent aux modifications, en utilisent les failles mais ne se positionnent pas sur le bien fondé de ce statut et ses implications politiques. Ils ne remettent pas en question le fait de « tricher » dans leurs déclarations, de travailler à certaines tâches ou contrats sans rémunération (salaire) ; Ils « font avec ». Ce régime est indispensable pour subvenir à leurs besoins. C'est le paradoxe de ce statut précaire : une relative sécurité financière. Il existe un avantage non-négligeable de l'intermittence, celui de libérer du temps pour l'artiste.

---

78 Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (communément appelée Assédic) était une association française loi de 1901, créée en 1958. Elle a fusionné en 2008 avec l'ANPE pour former le Pôle emploi.

79 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 4

80 Dans la limite d'un certain nombre d'heure. Le dépassement intègre alors ces heures sous le calcul du régime général.

## Du temps pour soi

« *Le temps pour soi est nécessaire. Ne pas avoir de travail, ce n'est pas ne rien faire. C'est peut être un luxe mais aller au cinéma, lire, écouter de la musique, regarder de la peinture, travailler la voix ou le corps... cela aussi enrichit le travail* »<sup>81</sup>

Ce témoignage issu d'une autre étude concerne des loisirs considérés du point de vue d'une artiste et pourrait s'appliquer à tout un chacun. La condition artistique est d'être en éveil permanent consciemment ou non, du monde, de la société et des autres. « Enrichir le travail » prend sens ici d'aliment de la créativité. Le temps pour soi est aussi celui d'un travail concret non-rémunéré, comme vu précédemment. C'est une composante du métier de comédien et l'on pourrait souhaiter bien évidemment à tous ceux qui le souhaitent d'avoir ces conditions là. « *L'une des ressources les plus précieuses pour les pratiques artistiques est ce temps pour s'entraîner, se perfectionner, affiner et approfondir les compétences, se documenter, répéter, mais également tester d'autres dispositifs, approcher d'autres pratiques. Ces temps de formation interagissent avec les temps plus directement liés à des projets et ils sont inséparables et constitutifs de la pratique artistique* »<sup>82</sup>

## 6.6 Réalisation de soi, notoriété et reconnaissance<sup>83</sup>

Dans les motivations à s'engager dans ce métier, les notions de plaisir et de passion sont présentes. Elles reflètent la quête des individus à recueillir de la satisfaction dans leur activité et à s'épanouir. L'activité de création est profondément stimulante et désirable car l'individu apprend, progressivement, à travers les possibles qu'il invente, à se connaître lui-même, à se découvrir un et multiple. C'est un métier qui mobilise le corps et l'esprit, nécessite de l'adaptation et appelle à un dépassement de soi. Ces informateurs témoignent « *d'une passion*

---

81 Corsani Antonella, Lazzarato Maurizio, Oliveau Jean-Baptiste dans *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* - M-C Bureau- Marc Perrenoud- Roberta Shapiro. Presses Universitaires du Septentrion, 2009 p.42

82 Corsani Antonella, Lazzarato Maurizio, Oliveau Jean-Baptiste dans *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* - M-C Bureau- Marc Perrenoud- Roberta Shapiro. Presses Universitaires du Septentrion, 2009 p.41

83 Relevé thématique, Annexes 13 et 14

qui anime », de « tout donner » et de « ferveur ». Le vocabulaire mélioratif est conséquent ( merveilleux, bonheur, adorer) ainsi que les qualificatifs émotionnels et sensitifs

*SP « j'aime jouer vraiment, j'aime jouer, j'aime être sur scène et jouer avec l'imaginaire avec les personnages avec ...donc ça c'est ma part de légèreté que je voudrais préserver le plus longtemps possible »<sup>84</sup>*

Ce qui entretient l'opinion répandu dans notre société occidentale et dans le monde artistique « que ce n'est pas vraiment un travail si c'est une passion ». Cette doxa fixe un obstacle invisible, insidieux qui peut se traduire par une certaine gêne, voire une culpabilité lorsque que ce travail connaît des périodes plus laborieuses ou des périodes d'inactivité ou bien lorsqu'il n'y a pas de plaisir éprouvé.

*SP « alors je sais pas comment la société voit les artistes ,à la fois avec admiration et puis un petit peu de mépris, je pense, en général enfin si je prends ma famille comme une micro société, y a un peu de ça y a un peu d'envie « ah elle fait le truc qu'elle aime et en même temps « elle vit un peu au crochet de la société avec son intermittence, elle doit pas bien foutre grand chose de ses journées » c'est un peu le discours voilà y a un mélange d'envie et de reproche »<sup>85</sup>*

L'actrice peut en témoigner, l'artiste lui-même est plongé dans l'illusion du métier « de rêve », un métier privilégié. Une illusion aveugle et empêche de déplacer son point de vue sur la réalité et de porter un regard critique sur sa propre acception à cet adage. Est-il possible de maintenir le plaisir tout au long du parcours ? Comment fait-il pour « durer » dans la profession avec passion ? Alors même que certaines fonctions nouvelles sont prises par nécessité économique ou par peur du risque

L'attractivité pour un métier de prestige est une autre motivation forte, parfois secrète, délivrée à demi-mot ou totalement assumée en ce qui concerne ARK. Le succès et la notoriété peuvent procurer de l'emploi, des revenus potentiellement plus élevés mais surtout consacrent la réussite aux yeux de l'entourage, des pairs et de la société. Cette aspiration à la notoriété semble chez nos informateurs diminuer sur la durée d'exercice mais subsiste dans la vie du comédien, comme un but à atteindre.

---

84 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p.5

85 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p.4

*SP « Y a des moments ça te traverse « bon ben si j'ai pas la reconnaissance c'est que j'ai raté ma carrière donc on arrête et on rentre chez nous et on va s'inscrire pour devenir bibliothécaire ou je sais pas quoi » et en fait heu avec le temps, il m'a semblé que mon moteur était peut être pas exactement enfin que là, en tout cas j'apprécie les compliments, les retours mais finalement j'apprécie encore plus l'enthousiasme et l'espèce de ferveur de monter un projet que je sais pas quoi l'article de presse ou reconnaissance voilà comme dit ma fille « on commence à être pas mal célèbres dans le quartier et je trouve qu'en terme de reconnaissance c'est pas mal »<sup>86</sup>*

*ARK « avant, en tout cas moi, je voulais la reconnaissance, qu'on me croise dans la rue en disant « ah mais c'est lui ! on le connaît ! il a joué là là et là » c'est plus trop le cas maintenant ... maintenant, c'est juste en faire mon métier, pouvoir en vivre, jouer avec ça, jouer la comédie et en vivre c'est ça pour moi la reconnaissance, reconnaissance du métier plus que la reconnaissance du public en fait, même si ça reste toujours un secret, un secret rêve d'être reconnu dans la rue, quoiqu'il arrive quoi.. voilà »<sup>87</sup>*

D'une part il y a « la reconnaissance du métier » comme le dit ARK, reçue par les pairs et les professionnels du spectacle. Celle-ci permet d'être sollicité, d'être employable en tant qu'interprète ou metteur en scène. Elle est valorisante pour l'artiste. La visibilité publique est un moyen pour lui d'affirmer sa légitimité et se « vendre » mieux sur le marché du spectacle. D'autre part il y a la reconnaissance advenant des spectateurs et des participants à leurs ateliers qui concernent aussi bien les fonctions de jeu que de mise en scène et de formation. Les informateurs estiment qu'ils reçoivent beaucoup de reconnaissance dans leur métier, si ce n'est de la profession, de la part du public.

*FR « moi je crois que j'ai beaucoup de chance parce que... enfin je pense que... on est un des boulots où la notion de reconnaissance est quand même là enfin y a d'autres boulots que tu fais où personne va venir te dire un remerciement ou un bravo enfin jamais quoi, alors que nous, on a de la chance »<sup>88</sup>*

Ce désir de reconnaissance publique et professionnelle, ce désir diminue avec l'âge, la durée d'exercice du métier et la vie personnelle.

---

86 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p.3

87 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 3

88 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 6

*ARK* « voilà, la célébrité, oui. Mais c'est vrai que je m'en éloigne plus, alors différents événements font que... le fait d'avoir une famille, marié tout ça... la notion du travail devient plus importante que la notion de notoriété »<sup>89</sup>.

Sur la durée, se pose bien évidemment la question des gagner sa vie, subvenir à ses besoins, et ceux de sa famille, la reconnaissance et les gratifications sont importantes mais assorties de probabilité élevée d'insuccès économique, du moins dans l'exercice la plus valorisée et désirée de l'activité : le jeu .

## 6.7 Des fonctions sociales<sup>90</sup>

### 6.7/1 Se définir

*« comment considères-tu ton métier vis à vis de la société ? Est-ce un rôle particulier ? »*

Cette question aux informateurs s'est trouvée confrontée à la complexité de définir ce qu'est un artiste. Soit en réponse directe , soit au cours de l'entretien, chacun a eu besoin de préciser et de se positionner par rapport à ce terme. « Artiste ». Il semble que s'auto-désigner artiste représente une difficulté, c'est avec une certaine gêne qu'ils tentent de s'expliquer et préfèrent d'autres mots pour se qualifier . Il cherchent à dire ce qu'ils font, non ce qu'ils sont.

*FR* « moi j'ai du mal avec le mot artiste moi j'ai du mal à dire ... tu m'dis je suis un saltimbanque même à la limite comédien pourquoi pas mais... mais artiste alors ça non [...] pour moi non, quand on va jouer avec les « Quidam » donc on fait des échasses hein, enfin principalement et on porte des costumes principalement et heu... souvent j'entends le boss qui dit "bon alors les artistes on va faire..." je dis, les artistes ? faut pas exagérer enfin je veux dire, je me considère pas, surtout là-bas comme un artiste quoi enfin... l'aspect porteur de costume si tu veux ça va quoi ! donc alors après je peux revendiquer avec les créations... des petites choses tu vois des choses où... mais je...j'ai rien inventé, j'ai rien inventé, je fais pas... voilà donc je veux surtout rester très modeste quoi ». « Artisan, ça m'irait bien ! Je suis artisan, artisan

89 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 3

90 Relevé thématique, Annexe 15 et 17

*heu artisan du spectacle voilà ! Ça, ça me va bien parce que je suis ...voilà je bricole voilà ! je bricole et c'est pas péjoratif sur ce que je fais hein c'est ...les artisans, je trouve que c'est un super statut artisan, métier »<sup>91</sup>*

*Mme A2 « c'est à dire qu'en fait nous sommes des artisanes compétentes »<sup>92</sup>*

*ID « C'est la définition de l'artiste qui est très large, en plus on dit artiste mais ça s'adresse à des gens de professions très très différentes, c'est bizarre. Et puis y a artisan aussi, artisan c'est un métier d'art, comment dire c'est plus technique, c'est moins dans la création à priori mais c'est faux, y a des artisans qui sont des créateurs dans leur domaine, c'est pour ça »<sup>93</sup>*

« Artisan-e » et « saltimbanque » sont des qualificatifs pour lesquels l'actrice-chercheuse a de l'appétence. Cela me convient également de me nommer autrement car je ressens que l'on peut dire de moi que je suis artiste mais cela dit peu de mon métier. « Saltimbanque » est précisément approprié dans sa définition première - *Artiste d'agilité effectuant des tours d'adresse, acrobate de plein air, forain* <sup>94</sup> à ce que décrit FR de son activité d'échassier. Dans le langage familier « saltimbanque »<sup>95</sup> terme chargé aussi de représentation, signifie le comédien avec une connotation d' « amuseur », celui qui amuse en... s'amusant. L'artiste comédien se dévaloriserait-il lui même en employant ce terme ou bien se démarquerait-il ainsi de références dans lesquelles il ne se reconnaît pas ou n'est pas reconnu ? Comme le dit ID, dans l'extrait qui suit, « artiste » est un titre qui donne à celui qui le porte, une forme de valorisation et « rassure ». Par conséquent cette désignation est, comme le suggère la chercheuse, soumise aux représentations et aux attentes d'autrui et de soi-même.

*ID « le mot artiste je pense que c'est valorisant pour ceux qui se disent artistes parce que du coup on se place dans une case hein parce que c'est rassurant et puis c'est une*

---

91 Entretien N°3 : FR, Annexe 7, p 8

92 Entretien N°6 : Mme A2, Annexe 10, p.1

93 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.7

94 Définition : [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)

95 **1.** Comédien ou marchand ambulant dont la profession est d'amuser la foule dans les foires ou sur les places publiques, avec des acrobaties, des tours d'adresse ou de force, ou grâce à des boniments. Synon. *baladin, bateleur, bouffon, charlatan, forain* **2.** (P. ext). Professionnel du spectacle; comédien **3.** (P anal., fam., péj.) : Bouffon de société ou mauvais orateur, outré dans ses paroles et dans son comportement. **4.** Homme qui, par son manque de sérieux, sa légèreté, ne se montre pas digne de considération. Synon. *clown, fantoche, marionnette, pantin, sauteur* <http://www.cnrtl.fr/definition/saltimbanque>

*case qui à priori fait du bien... aux autres, voilà oui on se dit artiste mais je pense que c'est pas que ça, c'est autre chose »<sup>96</sup>*

Cet « autre chose » ne sera pas explicité par ID. On peut s'appuyer sur le travail d'un autre chercheur en DHEPS, Thierry Lafont qui s'empare de cette question « *Artiste ! Qui suis-je ? Du renoncement à un état à l'investissement d'une fonction* »<sup>97</sup> et présente dans son travail cette notion d'auto-définition des artistes en interdépendance avec le statut, le rôle, la fonction. ????????

*ARK « C'est très difficile ça aussi comme question parce que pour moi... j'adore l'art. Musique, visuel heu... jeu, c'est tellement difficile en plus de faire une césure vraiment entre les trois parce que la musique et le visuel viennent dans le théâtre et puis ainsi-de-suite, la présence de jeu enfin de performances scéniques peuvent aussi entrer dans les concerts, quand c'est juste musical ou dans une présentation quand c'est que des artistes peintres tout ça... Donc dans l'art, je pense l'être dans ce que je peux livrer sur scène parce que moi j'aime ça, j'aime la scène, la vidéo, j'aime le jeu, on va appeler ça le jeu, globaliser ça sous le jeu, je pense l'être parce qu'il y a des gens qui aiment ce que je fais, qui me demandent et une fois qu'ils m'ont demandé qui aiment ce que je leur livre même après une session de travail. »<sup>98</sup>*

ARK se définit par le fait de pratiquer un art et il amène également la notion du désir de l'autre – celui qui engage l'artiste- notion très présente dans la profession, d'être sollicité en tant que comédien pour tel ou tel rôle, tel ou tel projet. En sous-texte, nous pouvons supposer que pour lui, autrui aussi participe à cette qualification d'artiste. ARK est celui des informateurs qui témoigne le plus fortement au long de l'entretien d'un désir de notoriété et d'une envie intense de parvenir à l'unique fonction de comédien-interprète. Il poursuit et nous pouvons mettre à jour ce qu'il porte comme contradiction : « être dans l'art » et ne pas avoir ce qui caractérise un artiste.

*ARK « J'ai pas cette espèce de folie, grain de folie artistique qui fait que pour moi les artistes existent vraiment et qu'on se dit quand on les voit mais eux ils ont... une patte*

---

96 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.7

97 *Artistes ! Qui suis-je ?* Thierry Lafont, Mémoire DHEPS, Université de Strasbourg, 2015

98 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 4



*et un grain de folie, quelque chose de tellement original que c'est clair ce sont des artistes, je me trouve pas si original que ça en fait, voilà.*

*- cela voudrait dire, ce que je comprend, c'est qu' être artiste c'est être original et avoir un grain de folie ?*

*- c'est être original mais que cette originalité plaise, quoi, tu vois. Pour moi il y a la notion de plaire dans être artiste ou faire parler. »<sup>99</sup>*

Le portrait de l'artiste amené par ID et SP met l'aspect créateur en avant et les liens, voir la confusion avec la définition de l'art, tout aussi complexe.

*ID « L'artiste pour moi c'est un créateur, pour moi, mais tu peux créer... l'ingénieur qui invente une nouvelle voiture ou je-sais-pas-quoi, quelque part y a de la création donc y a aussi une part d'artiste, d'art dans son métier comme le design, ben c'est métier d'art ça aussi, créer des objets même si c'est très.. si c'est sur du matériel, pour moi c'est de l'art aussi ».*

*SP « J'ai un peu l'impression que des fois, on lui en demande beaucoup à l'artiste déjà faudrait déjà savoir ce que c'est un artiste. Je suis pas sûre d'être une artiste je pense que je suis une interprète, je pense que je suis quelqu'un qui peut se mettre au service d'un projet, que je peux aller appeler des compétences de fantaisie d'imagination mais une artiste ? est ce que je fais de l'art ? Qu'est ce que je créé ? J'en sais trop rien ça tu vois et puis du coup, ce mot d'artiste créateur comme ça qui serait un peu l'âme d'une société parce que on entend dire ça un peu des fois heu... ça, je trouve ça un peu un grand défi, en tout cas moi, je me mets pas dans une... je me sens pas appartenir à cette catégorie des artistes qui auraient un peu... qui donneraient un supplément d'âme au monde dans lequel on vit »<sup>100</sup>*

Ces comédien-nes témoignent d'un métier, d'un travail et ne veulent pas endosser la figure de l'artiste avec un grand « A ». Cette figure est l'objet de très nombreux clichés, l'artiste serait par exemple « séparé du commun des mortels » « il n'est pas comme nous » « il est forcément génial, sinon, ce n'est pas un artiste » « c'est un créateur » etc.

---

99 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 4

100 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p.4

*Mme A1 « Et donc pendant une quinzaine d'années j'ai fait des marionnettes et j'ai été co-responsable de la structure. Donc j'étais quand même jeune avec des responsabilités fortes, lourdes, dans des tas de domaines que je ne connaissais pas... les lois sociales et tout ça, les gestions de compagnie, je connaissais pas[...] mais comme Robert se piquait d'être le vrai artiste donc loin de toutes les gestions matérielles, il fallait que je m'y colle. Donc les demandes de subventions, c'était, pfuuu, c'était énorme, c'était contraignant, c'était lourd, c'était pas ma tasse de thé, mais je l'ai fait et on a fait marcher cette compagnie pendant... je t'ai dit une quinzaine d'années à peu près »<sup>101</sup>*

Dans cet extrait, on relève deux points. Celui de l'image de l'artiste éloigné des contingences administratives et matérielles dont la mission serait uniquement dédiée à la création, ce qui alimente la prégnance de cette représentation de l'artiste et celui qui montre à nouveau les compétences qu'il faut acquérir, les efforts à fournir pour créer et maintenir la structure qui permet de travailler. Il ne s'agit pas tant dans ce travail d'exposer ce qui « fait l'artiste » que de relever des indices . La difficulté, la gêne, le « mal-à-l'aise » envers cette désignation, ne sont pas aussi du fait de l'artiste lui-même et de ses propres représentations ?

- Les comédien-nes seraient-ils pas enfermés-es dans leur propre imaginaire de l'identité artistique au point de ne pouvoir « se situer » et « s'affirmer » à l'endroit où ils agissent ?

- Comment assumer de ne pas « réussir » et connaître le succès, tout en étant artiste ?

Nous revenons à la question liée au thème de recherche autour de la relation de l'artiste à la société et aux autres. Lorsque j'ai formulé cette interrogation, j'avais émis l'hypothèse que mes pairs – comédiens pluriactifs - témoignaient peu du sens de leur activité et se tenaient dans une pratique sans réflexion apparente ni prise de recul. Il apparaît clairement la certitude et la satisfaction pour eux d'apporter « quelque chose », dans des paroles teintées d'humilité ou de gêne. Le vocable récurrent est « transmettre » et sa déclinaison « transmission » et ce, sur différents registres et fonctions (formateur ou comédien ou metteur en scène).

---

101 Entretien N°5: Mme A1, Annexe 9, p.3

## 6.7/2 Une dimension pédagogique

Dans la posture d'artistes-intervenants, former et accompagner à la pratique du théâtre nourrit un sentiment « d'utilité ». Il s'agit de participer à l'épanouissement des individus. Pour SP, toute pratique artistique a une fonction sociale et est nécessaire à chacun pour son équilibre psychique.

*SP « Je pense que j'ai pas du tout envie de dire que tout le monde est artiste mais en tout cas tout le monde a besoin de pratiquer une forme artistique, je pense que moi, je suis pas chanteuse professionnelle ni danseuse professionnelle mais j'ai besoin de chanter et danser pour ma survie psychique et je pense que ça devrait, ça c'est quelque chose qui qui nourrit beaucoup et là on peut, enfin moi, je me sens utile à cet endroit là oui. »<sup>102</sup>*

SP estime que le développement des pratiques amateurs, dont celle du théâtre, favorisent l'accès pour tous à la création artistique avec l'idée que l'art ne soit pas uniquement à l'intention d'une élite : « on voit les gens faire beaucoup de ces pratiques et ça je trouve ça vraiment essentiel que ce ne soit pas réservé à une élite qui donnerait le sens à la société et puis les autres qui s'extasieraient devant cette création artistique. »<sup>103</sup> Un avis partagé par ID dont les propos soulignent son engagement dans ce travail de transmission de sa discipline. Celle-ci affirme que cette activité apporte de la confiance en soi et aussi « que tout le monde peut être acteur, ça j'en suis persuadée. »<sup>104</sup> Cette dernière assertion n'est pas un discours courant dans la profession. Si tout le monde peut être acteur, cela peut induire que c'est simple, facile et par conséquent amener l'opinion à déprécier la valeur de l'artiste. Déjà que l'opinion considère que « ce n'est pas vraiment un travail » ! Elle cite l'exemple du film « Ma Loute »<sup>105</sup> dans lequel la distribution met à l'affiche acteurs professionnels reconnus et acteurs amateurs. C'est une façon de « désacraliser » l'image des acteurs. Il y a chez elle, quelque chose de l'ordre de « défendre » cette conviction et nous faisons l'hypothèse que plaider la cause des amateurs, c'est aussi valoriser, le travail de la comédienne-intervenante avec ces amateurs.

---

102 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p.4

103 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p.4

104 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.5

105 *Ma Loute* est un film réalisé par Bruno Dumont avec Fabrice Luchini, Juliette Binoche. 2016

- Les artistes auraient -ils donc un intérêt à maintenir la représentation de l'artiste « sacré », talentueux, l'artiste créateur et mystérieux ?

- Sont-ils prisonniers eux -même de cette représentation ? S'empêcheraient-ils d'assumer toutes leurs fonctions, dont celles qui n'ont pas d'aura publique ?

Une autre fonction sociale dans cette posture de formateur-trice tient dans le champ d'intervention. Les ateliers (cours de théâtre ou formations) sont souvent effectués dans des structures ou pour des institutions non dédiées à la culture. Leur activité s'adresse à une partie de la population éloignée des salles de théâtre, parfois désocialisée, des publics dits « difficiles » ou marginalisés et s'englobe dans l'action « socio-culturelle ». A cette place, les fonctions de comédien-interprète et formateur se trouvent parfois mêlées. ARK cite l'exemple d'interventions auprès de jeunes en prison pour lesquels il joue en tant qu'acteur, puis se retrouve à les faire jouer et ensuite participer à un débat.

### 6.7/3 Une dimension relationnelle

ARK « Le théâtre on a les gens sous les yeux quand même donc on voit bien que c'est humain et que les gens ils existent, ils sont palpables quoi »<sup>106</sup>

Les mots - rencontre/échange/partage- sont prédominants dans les réponses et font commun. La relation à l'autre est une dimension inhérente à ce métier, une évidence corrélée au spectacle vivant. Leur travail s'adresse à l'humain, agit avec et sur les personnes, participants et spectateurs. Ces comédiens soulignent un effet de réciprocité notamment sur le registre des émotions. Les termes – rire/joie/plaisir – abondent dans leur discours dans une dynamique de donner et recevoir. Pour ID s'ajoute l'idée de l'épanouissement au travail, le plaisir ressenti par l'artiste serait transmissible.

ID « *l'idée c'est de prendre du plaisir à faire les choses et de le transmettre et ça c'est communicatif, à partir du moment où tu l'as, tu le transmets et ça se sent et ça ça fait chaud, tu vois* »<sup>107</sup>.

---

106 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 10

107 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.5

## 6.7/4 Une dimension immatérielle

Dans la posture d'interprète et de metteur en scène, le rôle du spectacle est désigné dans leurs réponses qui s'avèrent plus tâtonnantes. Il y a la complexité d'exprimer une dimension immatérielle des effets produits sur le public et une façon de modérer les propos, les ambitions vis à vis du spectateur. Gêne ? Humilité ? Fausse modestie ? Je ne sais comment interpréter cette sensation perçue chez les comédiens lorsqu'ils ont à expliquer à quoi sert le théâtre. Pour FR, « *on est des passages de toute façon...dans la vie des gens, c'est un passage, une émotion, une rencontre* ». Il défend une position de « *catalyseur de sensibilité* » dans ses créations. Il utilise peu la parole dans ses spectacles et ne veut pas porter ou revendiquer un message qui passe par l'intellect.

*FR « Être un catalyseur d'émotion et de sensibilité c'est à dire que ben tiens si moi, être dans cette... aider les gens voilà, à être dans cette forme de réjouissance ou de heu... de bonheur enfin je trouve pas le mot [...]les sensibiliser aussi à des formes artistiques voilà, ça me convient. J'ai pas ...heu...la place de l'artiste dans la société pour moi, pour moi en ce qui me concerne, c'est ça enfin pour moi, c'est de simplement heu permettre, permettre les émotions, permettre que les gens voilà puissent voilà ressentir des choses voilà »<sup>108</sup>*

ARK, lui, est sur le registre du « rêve » et de « l'évasion », il soutient la fonction importante du spectacle d'offrir l'occasion aux gens, pendant un temps donné, d'oublier leur quotidien, leurs soucis. Il est embarrassé avec le terme « vendre du rêve » et amène l'idée du « donnant-donnant » puisque pour lui-même, ce travail est une possibilité d'échapper à la réalité de sa maladie.

*ARK « c'est de l'évasion mais dans un côté onirique parce que vendre du rêve ça fait prétentieux, en mode « j'te fais rêver t'as vu j'suis merveilleux » ouais c'est pas ça mais s'évader, ça permet de s'évader, d'aller ailleurs ben voilà c'est pendant deux heures, oublier totalement d'où tu viens, ce qui t'arrive, tes soucis au travail, tes soucis avec ta bonne femme ou ton monsieur et puis voilà et t'évader, c'est de l'évasion. Si on peut vendre ça, enfin vendre, c'est très moche, c'est péjoratif vendre*

---

108 Entretien N°3 : FR, Annexe 7, p 7

*aussi, si on peut faire toucher du doigt en plus, nous, en s'éclatant à le faire parce qu'on adore faire ça et bien c'est merveilleux, on est tous gagnants à ce moment »<sup>109</sup>*

## 6.7/5 Le sens du propos

Mme A cite des auteurs et parle du plaisir de « servir un texte », elle est comédienne de lecture-spectacle et le langage des mots la touche particulièrement. Sa définition de l'artiste se différencie des autres et c'est la seule avec SP qui amène la notion du sens du propos.

*Mme A2 « il y a d'une part la possible disponibilité aux choses, au temps, aux événements et la notion de pouvoir être passeur. C'est à dire comme si tu étais une éponge pour restituer quelque chose dont les formes différentes puissent rendre ces choses accessibles et c'est pour ça que l'essence même de l'artiste pourrait être le poète [...] Les écritures poétiques sont extrêmement différentes, permettent au public de rentrer dans l'indicible. Il est dans un langage mais un langage qui nous dit l'inexprimable »<sup>110</sup>*

Très peu de réponses contiennent des paroles sur les sujets portés par leurs productions. C'est à dire le contenu, les textes, les auteurs utilisés dans les spectacles. Ce que permet d'exprimer leur discipline. Ils disent à quoi ça sert mais ne relient pas les créations à un patrimoine littéraire, à des sujets de société, aux valeurs, aux convictions, au contexte historique etc. Porter un message, une idée à travers un texte, une création ou le projet de leur structure sont des éléments à peine évoqués, jamais précisés. Les vocables art et culture<sup>111</sup> apparaissent si peu que c'est un aspect à prendre en compte dans cette enquête. Les attentes de l'actrice-chercheuse sur cette question de la fonction sociale sont liées à l'expérience personnelle et les tensions altérant le plaisir de ce métier. Ces informateurs et informatrices ne revendiquent pas un rôle social dans le sens d'un engagement ou d'une mission de l'artiste comme le dit clairement FR.

*« moi je suis pas dans un théâtre on peut dire ou de texte ou de valeur sociale, de combats sociaux enfin je suis pas sur ce genre de théâtre moi, je suis sur un théâtre plus sensible enfin... sensible... d'émotions, de choses où le public ouais il est là*

---

109 Entretien N°2 : ARK, Annexe 6, p 7

110 Entretien N°6 : Mme A2, Annexe 10, p.11

111 Réf. 6.3/1 .Tableau p. 48

*d'abord pour recevoir quelque chose, ressentir quelque chose de ce qu'ils vont voir de ce qui est donné à entendre »<sup>112</sup>.*

Ils et elles, désignent plusieurs fonctions sociales : sur la relation aux autres, leur pratique et les effets du théâtre. Non pas, sur le contenu ou le rôle du comédien-interprète. Ils n'expriment pas d'objectifs à réaliser mais parlent de « petites choses » de « tout simple », seul ARK fait montre d'un idéal, son rêve à atteindre, il est également le plus jeune dans la profession.

## 6.8 Les points de Tensions <sup>113</sup>

Pour clore ce chapitre, nous présenterons les tensions et les difficultés rapportées par nos informateurs et informatrices ou perçues au travers des récits. Dans le guide de l'entretien, la chercheuse ne questionne pas directement sur les difficultés du métier. C'est un oubli, une omission involontaire qui nous apparaît aujourd'hui comme une erreur. Néanmoins l'analyse des matériaux met à jour des tensions et les points suivants trouvent des ressources sur les réponses apportées à la question : « As tu connu des périodes d'inactivités et comment étaient elles vécues ?

### 6.8/1 Se maintenir dans le régime de l'intermittence

Les comédiens connaissent la précarité de l'emploi et des revenus économiques, revenus complétés par les indemnités chômage. Leur relation au statut est une relation de dépendance dont les incidences se révèlent dans le choix de certains emplois . Ainsi pour ARK, la fonction d'intervenant est indispensable économiquement, ce qui lui permet de maintenir le statut lequel lui permet de subvenir à ses besoins mais il aspire à gagner sa vie uniquement en tant qu'interprète. FR a raconté qu'avec le statut il peut être rémunéré quand il gère sa structure, il en tire bénéfice par une bonne connaissance et une agilité à suivre le dispositif. SP se sent contrainte à certaines postures d'animation qui lui conviennent peu. L'interdépendance entre statut et reconnaissance professionnelle s'ajoute à l'aspect économique. « Perdre le statut » est source d'angoisse, comparable à la perte d'emploi. Ne

---

112 Entretien N°3 : FR, Annexe 7, p 6

113 Relevé thématique, Annexe 16

plus exercer dans ce champ d'activité du spectacle n'est pas envisagé par nos interlocuteurs, il est redouté. Ils s'organisent autour de ce régime particulier afin d'exercer une activité qui les anime, afin d'alimenter leur motivation originelle : jouer, et travailler sur un plateau de théâtre. Cela entraîne des compromis avec leurs désirs, parfois leur éthique et des entorses à la législation.

#### 6.8/2 Se positionner sur le marché de l'emploi

Pour les comédiens, l'expression « se vendre » est usuelle et se pose en contradiction avec « faire appel à moi », deux manières utilisées par nos informateurs pour parler de leur recherche d'emploi. Ils et elles, se déclarent incompetents pour « se vendre » et par extension « vendre » les spectacles. Ce vocabulaire commercial souligne un caractère péjoratif et accentue ce qui est vécu comme une contrainte du métier. Pour eux, la plus facile des positions est celle d'être sollicité et se manifeste par le réseau et grâce à une certaine notoriété. Cette posture d'attente, cet espoir de « plaire » alimente la notion d'incertitude liée à ce métier et induit certains choix.

*ID « et des occasions de jouer ben, y en avait plus et je me sentais pas de me vendre je sais pas comment dire d'aller démarcher pour trouver des emplois etc. C'était pas du tout dans mon esprit et du coup j'ai continué à faire de la formation et après j'ai fais presque plus que ça sauf quelques incursions dans quelques compagnies »*

*FR « Je bosse aussi avec d'autres compagnies enfin principalement une qui est « les Quidams » qui est donc une compagnie de rue dans laquelle je suis rentré y a seize ans et qui continue à faire appel à moi »<sup>114</sup>*

Pour expliquer les difficultés pour obtenir des contrats de jeu (principalement) ils évoquent une évolution du « marché culturel », sans utiliser ces termes et sans détailler ce qu'ils présentent comme un fait, une évidence.

*FR « depuis vingt ans là quand même c'est de plus en plus compliqué de vendre des spectacles »<sup>115</sup>*

---

114 Entretien N°3 : FR, Annexe 7, p 1

115 Entretien N°3 : FR, Annexe 7, p 5



SP « Aujourd'hui effectivement avec un peu des difficultés financières dans le milieu culturel de ces dernières années, il y a un certain nombre de boulots de création qui se sont raréfiés, des compagnies qui ont arrêté de travailler ou qui vendent plus de leurs spectacles, des spectacles qui tournent plus, tout ça se met un peu en sommeil [...] à priori là en terme de création à venir, j'ai pas j'ai pas de proposition, pas de compagnie qui ait fait appel à moi donc pour l'instant je suis un peu voilà sur la partie comédienne moins active. »<sup>116</sup>

### 6.8/3 Concilier aspiration et réalité des pratiques

Les tensions surgissent pour l'artiste sur la gestion de son temps et les choix professionnels. Se rendre disponible pour des contrats de jeu est un aspect en contradiction avec le rythme régulier, souvent hebdomadaire du travail de formateur. Cette fonction d'intervenant génère des contraintes parfois incompatibles avec des séances de répétition, des représentations, des tournées. L'activité « spectacle » est plus incertaine, moins pérenne qu'un atelier renouvelé chaque année dans des structures qui les connaissent et pour lesquels parfois ils sont investis personnellement. Les tâches liées à la fonction d'administration de sa compagnie contraignent l'artiste à grignoter sur le temps attribuable à ses projets professionnels ou à surajouter des heures de travail. Paradoxalement cette activité soutient sa création d'emploi. « *On travaille pour pouvoir travailler* » dit un ami artiste à propos des réunions partenariales, de la facturation de ses propres interventions et des dossiers de financement à remplir.

ID « *J'aime pas (directrice), disons c'est pas un terme qui me convient disons j'étais responsable, de fait, puisque je faisais tout. Aussi bien la communication, la gestion, les fiches de paie, la comptabilité que l'organisation que... tout quoi, je centralisais toutes les casquettes et c'est pour ça que c'était très pesant.* »<sup>117</sup>

### **Échapper à la routine/ nourrir un besoin de stimulation créative**

Un des moteurs de ce métier est le choix d'une vie professionnelle stimulante, non routinière et aux expériences multiples. Lorsque l'artiste se retrouve en situation d'inactivité ou de

---

116 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p 1

117 Entretien N°1 : ID, Annexe 5, p.2

chômage, lorsque certaines fonctions l'éloignent du travail scénique et de la part créative de la pratique artistique, il n'est plus stimulé. Il peut rencontrer une forme de routine et une perte de sens. Certains mettent en place des stratégies de contournement .

*SP « Ce métier je le fais aussi pour pas faire trois fois la même chose du coup et ben j'avais jamais dirigé un monologue, ça me tentait de l'essayer donc voilà, typiquement c'est un travail sur lequel j'ai déjà passé je sais pas une centaine d'heures et où il y pas de salaire typiquement là et je pense y'en aura pas donc mais c'est pas grave, c'est pas ça le... c'est ce que j'y apprend et puis me nourrir puis et puis parce que voilà c'est mon métier ,je vais pas passer ma vie à je sais-pas-quoi juste donner des cours et toucher mon salaire enfin tu vois c'est pas ça qui me plaît. »<sup>118</sup>*

*FR « Pour moi la petite structure elle me correspond parfaitement parce que de toute façon, si tu veux, tu n'es jamais sans boulot, t'es toujours sur un projet ou sur de la diffusion, sur préparer un autre truc après ou... toujours »<sup>119</sup>*

### **Travailler en équipe**

Les artistes sont confrontés au travail collectif, c'est une des motivations dans le choix du métier et Les liens amicaux et affectifs sont privilégiés et sont même un critère de choix pour certains emplois. Le pendant de cet aspect, la solitude, est un thème peut saillant dans les récits. Mais il est présent et nous savons que les périodes d'inactivité, de recherche d'emploi ainsi que la fonction de salarié employeur engendrent un sentiment d'isolement, il est évoqué par SP et FR sur des registres différents.

*SP « je ne sais pas fondamentalement pas, travailler seule, je sais pas m'auto-propulser et en tout cas pas sur un champ créatif. J'ai vraiment besoin d'échanger avec d'autres, de dire « oui mais là ...mais comment on pourrait faire pour ça ?.. etc. etc.» et l'émulation collective me fait avancer »<sup>120</sup>*

---

118 Entretien N°4 : SP, Annexe 8, p 5

119 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 5

120 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p 5

FR « Par le fait de notre statut d'intermittent, on est tous individuels et on n'est jamais regroupés. On a pléthore de compagnies qui sont pas enfin... qu' on appelle compagnies mais qui sont en fait des individualités et qui sont menées par des personnes parce que si on était obligé de se regrouper parce qu'il n'y aurait pas le statut d'intermittent ben on le ferait et on ferait des compagnies qui seraient autrement enfin j'imagine. Moi j'ai vraiment l'impression que le statut d'intermittent il nous emmène dans cette voie là qui est chacun son truc et puis voilà ,tu vois ? chacun fait sa sauce de son coté . »<sup>121</sup>

#### 6.8/4 Se sentir légitime

Les personnes concernées par cette enquête font partie d'un réseau de petites compagnies définit par comparaison à un autre réseau. Dialectiquement il y a donc le réseau des grandes compagnies. Ils ne nomment pas cet autre milieu précisément, leur propos englobe : Les institutions et les grandes salles culturelles (grosse jauge de spectateurs), les théâtres publics et privés, les professionnels à notoriété publique quelle soit internationale ou locale, les artistes « reconnus », ceux qui exercent dans les sphères où les conditions matérielles et les rémunérations sont à un niveau supérieur, tous ceux qui ne sont pas dans leur réseau et qu'ils semblent situer « au dessus ».

SP « le réseau dans lequel j'évolue, c'est à dire des petits salaires, des conditions de travail, tu te lèves à 6h du mat, tu prends ta petite voiture, tu vas jouer à Tri fouillis-les-oies, tu montes ton décor tu démontes ton décor et t'as gagné 50 balles ! »<sup>122</sup>

Mme A et ARK font de nombreuses références à des artistes « connus » , ceux qui ont réussi. ID déplore le fait que les autres professionnels ne viennent pas voir les spectacles, SP et FR connaissent la difficulté de rendre visibles leurs spectacles. Le besoin de reconnaissance et de légitimité au regard du milieu professionnel semble peser.

---

121 Entretien N°3 : FR , Annexe 7, p 4

122 Entretien N°4 SP, Annexe 8, p.6

## 6.9 Résumé de l'exploration

Par ces éléments extraits des entretiens et passés au filtre de la recherche , nous comprenons que le comédien des petites compagnies :

- est pluriactif.
- est dépendant d'un statut spécifique à sa profession.
- rencontre des difficultés à trouver des emplois en tant qu'acteur-actrice.
- s'arrange avec un contexte économique défavorable.
- ne revendique pas une vocation sociale de l'artiste mais affirme des fonctions sociales à son art.
- reçoit de la reconnaissance de la part des groupes et du public.
- est motivé dans son activité par la relation aux autres.
- prend du plaisir et s'épanouit dans l'exercice de son travail.
- A de la pudeur à montrer les aspects négatifs de sa vie professionnelle

La pluriactivité présente l'avantage de varier les possibilités de revenus, de maintenir le statut et d'échapper à la routine. C'est une prise de risque pour le comédien de limiter ou renoncer aux contrats d'intervenant. Les difficultés à exercer l'activité de scène sont justifiées par le contexte économique actuel mais aucunement sous d'autres aspects tels : la concurrence, le talent ou l'âge. La difficile conciliation entre une aspiration artistique et les nécessités économiques ou statutaires semble être compensée par la satisfaction et la reconnaissance obtenue dans certaines postures mais une certaine frustration pointe dans les propos. Il transparait une espèce d'évitement à se plaindre et une tendance à minimiser les difficultés et la précarité des conditions de travail. Les ritournelles du « métier privilégié » et de « la chance de faire ce métier » se promènent au travers des paroles recueillies.

## Chapitre 7: Cheminement vers une interprétation

Dans l'exercice de mon métier de comédienne, je me reconnais à de nombreux endroits au travers de ces propos décortiqués et je remarque que certaines données dont j'ai connaissance ne sont pas racontées par les informateurs. La chercheuse constate les limites de l'enquête sur la base unique d'éléments fournis par des entretiens. Une autre ressource se trouve dans de nombreuses conversations avec des partenaires de jeu, des collègues de travail, des membres de la profession, des amis. Ces échanges informels nourrissent tout autant la connaissance du terrain et du milieu que l'expérience personnelle de l'actrice chercheuse.

Du point de vue de la chercheuse, le comédien, la comédienne, méconnaît ses liens d'interdépendance avec le statut, subit la commande socio-artistique et ressent une certaine dévalorisation liée au défaut de réussite médiatique. Il acquiert des compétences au travers des expériences qui jalonnent son parcours et des nouvelles fonctions qu'il investit au cours de sa carrière. Il connaît une évolution de la pratique de son métier choisi initialement par un besoin de satisfaction personnelle et maintenu sur la durée grâce à des facultés d'adaptation et d'autres critères de motivation. Sa trajectoire professionnelle s'inscrit dans un contexte social, culturel et politique lui-même soumis à des transformations au long des années.

Les notions apportés par les ouvrages théoriques dans une approche multi-référentielle éclaircissent certains points et ouvre le champ de notre réflexion. Nous exposeront certains éléments de compréhension afin de tisser des liens entre les faits énoncés par les matériaux, l'analyse et des questionnements levés dans cette recherche.

Le cheminement des interprétations s'articulent autour des paragraphes suivants :

- La rémunération symbolique
- Un jeu professionnel à risque
- Les facteurs de réduction des activités créatrices
- L'intervention sociale : un nouveau marché ?
- La double contrainte

- Saltimbanques et artisans du spectacle : la légitimité
- Les destinations de l'action théâtrale

## 7.1 La rémunération symbolique

Nous commencerons par tenter de répondre au fait que les artistes rencontrés expriment une certaine pudeur à dénoncer leurs conditions de travail et les tensions qui les habitent. Notre hypothèse prend appui sur ce que P-M Menger désigne comme « *la double rémunération du travail* »<sup>123</sup>, avec une composante monétaire et une composante non-monétaire – D'une part le revenu (la rétribution monétaire) de l'autre, les gratifications personnelles, psychiques et sociales attachées à l'exercice d'un travail stimulant et peu routinier. Ces gratifications font office de rémunération symbolique et peuvent pallier à des rémunérations financières insatisfaisantes. C'est un élément constitutif de ce métier, dit privilégié, pour lequel la reconnaissance, l'adrénaline et l'épanouissement personnel entretiennent la motivation. Accepter des contrats sans rémunération se justifie chez les artistes par le plaisir éprouvé dans des activités de scène : ce qui prime c'est jouer, disent-ils. Cette activité, une passion vécue avec ferveur, récolte parfois le succès ou au moins la reconnaissance ponctuelle du public et procure aux artistes ce qu'ils recherchent. C'est la partie visible des gratifications à laquelle s'ajoute la stimulation de l'acte de création et la valorisation sociale (chargée de représentations) d'exercer une profession artistique. Comment alors porter un regard critique sur sa profession ? Comment exiger de meilleures conditions de travail et de rémunération ? Cette rémunération symbolique officierait alors telle un somnifère endormant la prise de conscience des artistes sur la réalité de leurs conditions de travail. Il est socialement indécent de se plaindre d'un métier qui apporte tant de satisfaction.

---

123 *La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur* – P-M Menger, Ed. Collège de France, /Fayard, 2014

## 7.2 Un jeu professionnel à risques

### 7.2/1 Concurrence, réussite et talent

Les artistes concernés par cette enquête évoluent dans un réseau dans lequel les affinités, les sentiments amicaux contribuent à leurs possibilités de contrats. L'évolution sur le marché du spectacle s'appuie sur leur réputation, le « bouche à oreille » et peine à s'extraire du réseau initial. La concurrence s'établit au sein du réseau des petites compagnies sur les spectacles ( il s'agit de vendre aux programmeurs et aux salles de théâtre) et sur les individus (se vendre en tant qu'acteur-actrice). Sur le plan individuel, accéder au milieu des « grosses compagnies » et des institutions culturelles est une probabilité aléatoire. La réussite et le talent sont des facteurs incertains, omniprésents dans le déroulement de la carrière. Lorsqu'un comédien, une comédienne, cherche du travail, répond à une annonce, passe un casting ou une audition (l'entretien d'embauche dans sa profession), il est évalué sur ses compétences, sa personnalité et son physique. Dans l'exercice de son métier, en tant qu'interprète, il s'utilise et s'engage en tant que personne. Ses capacités de travail, son diplôme, son statut sont peu déterminants au profit du profil attendu pour le rôle et des références professionnelles reconnues dans le milieu. Dans cette enquête, les informateurs témoignent d'un rapide renoncement à cette forme de recherche d'emploi. Lorsque le comédien est en posture de formateur avec des groupes, l'évaluation se base sur d'autres critères : ses compétences pédagogiques, ses connaissances du théâtre, du métier, ses capacités à mener un groupe vers une représentation finale valorisante et de qualité. La prise en compte de sa personnalité et de sa réputation est un facteur variable plus fortement dépendant de la subjectivité des participants. C'est une posture où l'artiste est plus en sécurité, économique sans aucun doute, En posture d'acteur-actrice sa situation professionnelle est soumise à une réussite incertaine.

*« L'incertitude quand au résultat pousse à demander de qui dépend la réussite de l'activité. La réponse est toujours énoncée en quatre points : La réussite dépend de l'artiste lui-même ; elle dépend de l'environnement de son activité et des conditions (matérielles, juridiques, politiques) dans lesquelles son travail est entrepris ; elle dépend de la qualité du travail de l'équipe qui s'affaire dans le projet échafaudé pour créer une œuvre ou un spectacle ; elle*

*dépend de l'évaluation de ceux, pairs, professionnels, consommateurs profanes, qui reçoivent l'œuvre achevée. »*<sup>124</sup>

Réduire la réussite au ressort fragile de l'acte créateur, brassé par ses troubles intimes, c'est retenir seulement cette partie du travail artistique qu'est le travail sur soi. C'est nier la situation de création, les conditions extérieures, les relations de concurrence, la coopération entre ceux qui constituent les différents mondes artistiques. De même imputer la réussite au seul talent de l'artiste revient à nier le travail, les efforts, la constance et les expérimentations. Cette notion de « talent » est complexe à définir et évaluer. Selon P-M Menger « *Ce terme sert à agréger en une grandeur mystérieuse, et au nom évocateur, une diversité de traits et de qualités dont l'inventaire est instable. Les tentatives sont incessantes tant pour chercher à identifier les capacités que pour les développer : dans les professions supérieures c'est la recherche fiévreuse de ce qu'on nomme talent. »*<sup>125</sup> Le vocabulaire du talent sert à désigner un mélange de savoirs et d'aptitudes que l'on identifie par des opérations de mise en comparaison des individus. Les qualités et les chances de développer ces qualités creusent des écarts parfois disproportionnés entre les artistes, l'interaction entre ces deux éléments trace des trajectoires professionnelles différentes. On parle de « spéculation sur le talent » dans le domaine du divertissement (spectacle, média, cinéma) et du sport : des activités à la réussite incertaine. Dans cette recherche, les informateurs n'utilisent pas le terme de talent pour s'évaluer ou évaluer leurs pairs. Ils ont été encouragés à continuer dans cette voie professionnelle par des personnes influentes dans la profession, ils ont eu le sentiment d'être « bons » et surtout ils se sont confrontés à la réalité du travail. Leur réussite est celle de perdurer dans une activité à « *l'horizon incertain* »<sup>126</sup> où la concurrence et la notion de talent provoquent des doutes et une complexité à se sentir légitime. Nous apprenons pourtant avec l'expérience que la qualité du jeu et des spectacles repose sur des facteurs variables. En quoi jouer dans un grand théâtre qualifierait l'acteur d'un plus grand talent ? Pourquoi un spectacle produit dans une petite salle par une petite compagnie serait-il de moins bonne qualité ? Et inversement ? Les émotions, l'intensité et l'intérêt éprouvés par le public sont conséquents à des facteurs indépendants de la renommée de la salle, de la pièce ou de l'artiste

---

124 *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain.* P-M Menger- Paris Gallimard / Seuil, 2009. p.12

125 *La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur* -P-M Menger -Ed. Collège de France /Fayard, 2014. p. 40

126 P-M Menger



Cela, les acteurs et les actrices le savent. Ils l'oublient parfois quand le succès et la notoriété ne sont pas au rendez-vous.

J'ai éprouvé en tant qu'actrice la prise au doute sur mes qualités de jeu, ces interrogations muettes à l'égard du metteur en scène afin de savoir si j'étais « juste » ou « douée », si ma manière de jouer plaisait. Je ne suis pas sûre de savoir ce qu'est le talent. Il m'est arrivé de saluer la prestation et le jeu de certains acteurs-actrices, d'être émue, touchée et aussi de dire « Il est mauvais ! Elle joue mal » Dans ma pratique de mise en scène et de formation, je suis amenée à diriger des comédiens, leur donner des indications, des pistes d'interprétation. Mon observation se fixe sur le rôle, le personnage et ce qui est attendu pour servir le spectacle, non pas sur une performance destinée à éblouir le spectateur. Avec les participants amateurs, j'ai eu l'occasion de constater une transformation, une progression dans leur jeu et parfois j'ai été surprise de leur découvrir des capacités que je ne soupçonnais pas. Il me semble que l'essentiel, pour nous comédiens et comédiennes est d'avoir les capacités et la volonté de continuer pour persévérer. Dans mon parcours professionnel, la lecture de l'ouvrage de David Mamet<sup>127</sup> « *Vrai et Faux. Blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur* » a été salutairement dérangeant. Il met à mal certaines méthodes établies et encourage les jeunes acteurs à ne pas aller dans les écoles de théâtre, mais à vivre, créer, jouer. Son propos se distingue du discours académique dominant et reflète une réalité que nous rencontrons, nous, artistes de petites compagnies. Il m'a apporté de la compréhension dans la complexité à trouver ma place, au sein du vaste milieu du spectacle. Ce metteur en scène explique la pratique du théâtre en s'appuyant sur des bases simples et démystifie l'image des acteurs en définissant leur travail. « *Je ne sais pas ce qu'est le talent, et franchement je m'en fiche. Je ne pense pas que ce soit le travail de l'acteur d'être intéressant. Je pense que c'est le travail du texte. Je pense que le travail de l'acteur, c'est de dire la vérité et d'être courageux – deux qualités qui peuvent être développées et exercées à l'aide de la volonté. L'acteur qui se préoccupe de son talent est comme le joueur qui se préoccupe de la chance. [...] Si tu travailles pour améliorer ce qui est en ton pouvoir, tu t'apercevras que tu te récompenseras toi même pour ce que tu es devenu.* »<sup>128</sup>

---

127 David Mamet, né à Chicago en 1947 Professeur, metteur en scène et auteur dramatique, il a travaillé à transmettre à l'acteur sa façon de voir le métier. C'est en cherchant et en travaillant que se sont cristallisées les éléments fondamentaux de sa réflexion. La bible stanislavskienne (méthode Stanivslasky) est profondément mise à mal dans son ouvrage et les méthodes « d'actorat » considérées comme des concepts contre-productif.

128 *Vrai et Faux. Blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur* David Mamet -Ed. L'Arche 2010. p.93

## 7.2/2 Agir avec l'incertitude

« *L'hypothèse de départ est donc simple : Le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré* »<sup>129</sup>

Les travaux de P-M Menger aboutissent à cette idée que pour créer, l'incertitude est nécessaire aussi bien sur le cheminement que sur le résultat. C'est une satisfaction et une épreuve. Il ne s'agit pas de parler uniquement de l'incertitude de la « réussite » en terme de marché ou de public. Il s'agit de choisir, lorsque un projet, un objet artistique nous tient à cœur, d'éviter les tâches répétitives, faciles et de prendre des risques. Cette activité comportant des facteurs incertitudes n'est pour autant pas chaotique, si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable. S'engager dans une carrière artistique et tenter sa chance en laissant le hasard opérer est la même attitude que jouer au loto. Cela revient à surestimer ses chances de succès et sous-estimer « *la force des comparaisons sélectives* »<sup>130</sup> L'activité artistique est un travail mais précisément un travail dont le cours et l'issue sont incertains. Ce travail comporte des conventions, des règles d'interaction, de procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement des attentes. Une forme de routine, d'habitudes opérationnelles est indispensable à la collaboration entre tous ceux qui concourent à la production, à la diffusion, à la consommation, à l'évaluation des œuvres. « *Nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité* »<sup>131</sup> Paradoxalement l'activité créatrice nécessite de s'écarter des tâches aisément maîtrisables et répétitives, qui sont peu exaltantes, certes, mais qui sont aussi peu risquées, puisque prévisibles dans leurs résultats. Le travail artistique est composé de défis et d'inventions et d'appuis sur des solutions déjà expérimentées antérieurement . Il en résulte une diversité des comportements selon le dosage qui est fait, délibérément ou non, entre les actes déjà éprouvés et les recherches nouvelles. Prendre des risques pour l'artiste revient aussi à se délier des attentes d'autrui, des enjeux économiques et marchands, et des contraintes des financeurs. Par exemple, une action artistique menée dans le cadre d'un projet inscrit dans le champ d'une intervention à dimension sociale place l'artiste dans une posture d'équilibriste.

---

129 *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. P-M Menger- Paris Gallimard / Seuil, 2009. p. 11

130 *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. P-M Menger- Paris Gallimard / Seuil, 2009. p. 11

131 *Ibid.* p 12

C'est une épreuve de s'écarter des tâches répétitives et des productions consensuelles, mais, c'est une prise de risque inhérente à l'acte de création, à l'affirmation de son identité artistique. La satisfaction personnelle s'ajoutant potentiellement tant au résultat qu'au cheminement parcouru, la conscientisation de ce principe d'incertitude et de prise de risque bénéficierait aux artistes sujets envers les sentiments palpables de lassitude et de perte d'enthousiasme vis à vis de leur activité.

*« Et c'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne au travail créateur son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes, et c'est ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute , depuis Aristote. »<sup>132</sup>*

### 7.2/3 Expérimentation créatrice en «bordure » de scène

Métier, pratiques, fonctions, postures sont les mots qui parlent de leur travail. Celui de transmettre, celui de jouer. Nous avons peu d'information sur les processus de création, le rapport aux rôles , au personnages, ce rapport entre art et travail.

*« Je pense qu'aux origines du ministère de la culture c'est encore la figure romantique de l'artiste qui domine. L'artiste est moins un travailleur qu'un créateur.»<sup>133</sup>*

Dans la réalité, il n'y a pour les artistes ni génie ni don, mais ce qu'ils appellent selon les cas leur travail, leur pratique ou encore leur activité. Nous nous appuyons ici, sur un texte de Joelle Zacks<sup>134</sup> « l'accomplissement de l'art par le travail ». Ses travaux traitent de l'art en général et de la sculpture en particulier. Dans le milieu des petites compagnies de théâtre, les créations ou spectacles ne sont pas qualifiées d'oeuvre d'art mais le théâtre est considéré comme un art à part entière et nous trouvons dans ce texte des aspects communs à toute forme de travail artistique. A partir du postulat que l'art est le fruit d'un effort continu au cours duquel les artistes s'entraînent à l'expérience, elle développe cette idée d'une combinaison entre continuité et renouvellement. Le travail artistique comporte l'entraînement et l'expérience. « *Tout d'abord, nombreux sont les artistes qui témoignent de l'ampleur considérable de leurs efforts ; l'entraînement est requis pour chacune de leur activité* » L'entraînement désigne un ensemble d'actions ( percevoir, voir ou entendre) et celles - qui nous

---

132 Ibid

133 *Profession artiste. Extension du domaine de la création* -Pierre-Michel Menger- Les éditions textuels – 2005 p.82

134 Joëlle Zask est maître de conférences à l'Université de Provence et spécialiste de philosophie politique. Elle a écrit de nombreux livres, dont plusieurs sur le sujet de l'art

interpellent- de s'entraîner à se défaire de ses habitudes et s'entraîner à mettre à l'épreuve ses nouvelles idées. L'expérience est le fait de faire une expérience, non d'être impressionné passivement et plus exactement, selon Joelle Zask, il y a « expérience » quand le sujet découvre dans une situation qui le trouble et interrompt sa progression, un moyen de reprendre le fil de ses activités. L'expérience rejoint l'expérimentation.

*« Or on doit remarquer qu'en art comme ailleurs, découvrir dans notre environnement de quoi surmonter les épreuves qui nous affectent et renouveler nos initiatives ne va pas de soi. C'est au contraire ce qu'il y a de plus difficile. Un travail est requis. L'entraînement dont il a été question ne suffit plus car chaque situation est singulière. »*<sup>135</sup>

Certain-nes comédien-nes développent au cours de leur carrière, des activités créatrices au « bord de la scène » : mise en scène, écriture de spectacle, conception de projet artistique etc. Il s'agirait pour le comédien, de se réserver des espaces de lieu et de temps, des espaces de pensée afin d'activer ses capacités de création et de réaction dans ses situations professionnelles insatisfaisantes.

*« La célèbre phrase de Van Gogh, « Réaliser des esquisses revient à planter des graines pour faire pousser des tableaux » est éclairante pour comprendre qu'un artiste provoque ses œuvres et se provoque lui-même sempiternellement à le faire. »*<sup>136</sup>

### 7.3 Les facteurs de réduction des activités créatrices

#### 7.3/1 Le rôle du statut d'intermittent

Nous maintenons l'hypothèse d'une méconnaissance de ces professionnels du spectacle vis à vis du marché économique de leur secteur au profit d'une idée idéalisée du statut d'artiste. Les artistes intermittents du spectacle connaissent des difficultés vis à vis de leur statut d'assurance chômage : obtenir le nombre de cachets nécessaire, « tricher » pour récupérer les quelques cachets manquants pour « boucler » le statut, convertir des contrats de formateur en contrat d'interprète. Certains sont très au point dans leurs prévisions et leurs calculs, d'autres comme une de mes collègues répète régulièrement depuis 20 ans « je n'y comprend rien ». Celui qui porte la casquette d'administrateur de sa compagnie est plus au fait des aspects liés

---

<sup>135</sup> *L'accomplissement de l'art par le travail* - Joelle Zask, Metis Europe, 12/01/2015

<sup>136</sup> Ibid.

à son salaire (charges, taux, etc). L'aspect administratif et ses rouages occulte leur regard critique sur les contradictions et les tensions de ce régime de l'intermittence.

Entre 1991 et 2001, le nombre d'intermittents a doublé, pour passer de 75 000 à 150 000<sup>137</sup>. Pendant la même période les intermittents indemnisés sont passés de 40 000 à 110 000<sup>138</sup>. En 2003, la réforme des annexes 8 et 10 du régime de l'assurance chômage vise la réduction du nombre d'intermittents du spectacle par le resserrement des conditions d'ouverture des droits à l'indemnisation chômage. *« En réduisant le nombre de formations données qui peuvent entrer dans le calcul des heures nécessaires à l'ouverture des droits, la réforme condamne une activité qui est partie intégrante des pratiques de travail. : artiste-intervenant. Cette activité est vécue comme faisant partie intégrante de leur pratique professionnelle, elle participe du travail même de recherche et d'expérimentation, le désir d'« apprendre aux autres » se conjugue avec le désir d'« apprendre des autres apprenants »*<sup>139</sup>. Ceci n'est pas formalisé de façon claire dans les entretiens, mais ma connaissance du terrain et mon choix d'être formatrice me le confirme. L'activité de formation n'est pas seulement transmission de savoir-faire, de pratiques et de méthodes de travail à des amateurs ou à des professionnels, mais, dans beaucoup de cas, elle est activité de création en soi. Les formations débouchent souvent sur des spectacles dans la mesure où elles s'accompagnent d'une obligation de rendu. Une formation donnée peut même être un espace choisi pour expérimenter des pratiques en dehors du milieu professionnel voire un moyen de monter des projets qui ne trouvent pas place dans les structures classiques de production.

En France, le régime de l'intermittence permet des emplois multiples et facilite la diversification professionnelle des artistes du spectacle, tout en l'orientant puisque cette diversification est circonscrite au monde du spectacle et pour certains emplois. Les intermittents sont trop nombreux au regard de la caisse d'assurance chômage et ceux ci, revendiquant un droit d'exercer, luttent dans un esprit corporatiste contre des réformes à effet immédiat sur leurs conditions de vie. Pour nos informateurs, les luttes collectives appartiennent sans doute à leur passé, ils agissent aujourd'hui dans une logique individuelle pour éviter à tout prix de sortir du système. Les incidences sur l'offre culturelle et la qualité des créations ainsi que la logique marchande qui s'empare du secteur artistique n'est pas prise

---

137 Données de la Caisse des congés spectacle

138 Données Unedic

139 L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art M-C Bureau- Marc Perrenoud- Roberta Shapiro. Presses Universitaires du Septentrion., 2009 p.36

en considération par les artistes que j'ai interrogés. Par ailleurs les revenus complémentaires des indemnités chômage profitent à l'artiste ( salarié-employeur) pour gérer sa compagnie et ses projets artistiques. Paradoxalement, dans cette situation, cela profite à la création des productions, une incidence indirecte mais positive sur le maintien d'une autre partie de l'activité créatrice.

### 7.3/2 Le spectacle et sa marchandisation

*« chaque pays dans nos démocraties occidentales, s'est arrangé diversement du problème de la culture, bien privé et/ou bien public, mais le schéma est partout celui d'une combinaison de ressources. Et il en va des financements des protections sociales des artistes comme du reste : si l'on désire éviter les deux écueils d'une pure marchandisation de la production culturelle et d'une forme de fonctionnarisation, il faut un système de financement en cohérence avec les objectifs et les responsabilités de tous ceux qui y sont attachés »*<sup>140</sup> Cette dimension du marché économique du spectacle est peu analysée par les informateurs, ils déclarent ne pas avoir de compétences marchandes et semblent désabusés par une situation qui les place hors d'un circuit économique rentable. J'ai pu constater pour moi-même et mes pairs, ce rejet de la logique marchande incompatible dans nos représentation avec le processus de création. Dans l'imaginaire des artistes, la culture et l'art ne se monnayent pas. *« Lorsque j'ai participé à la mission Latarjet (rapport en 2004), on était considérés comme des suppôts du capitalisme, parce qu'on parlait d'économie, d'offre et de demande »*.<sup>141</sup>

La durée d'exercice de nos informateurs s'étale sur une échelle de six à cinquante années. Quatre d'entre eux sont entrés dans la profession, il y a plus de vingt ans. En 1998 était publiée la Charte des missions du service public qui définit les principes généraux de l'action de l'État en faveur du spectacle vivant dont celui de favoriser le rapprochement entre la population et l'art. Elle intensifiait la collaboration avec les collectivités territoriales, les régions et les départements. *« La coopération entre les partenaires artistiques et culturels à l'échelle d'une ville, d'un département ou d'une région doit être recherchée et développée. Cette coopération recevra un soutien actif des services de l'État. »*<sup>142</sup>. Cette circulaire a

---

140 Profession artiste. Extension du domaine de la création - Les éditions textuels, 2005, p.66

141 Extrait de Le Monde, 6 Février 2018 p.20 Culture. Citation de Fabien JANNELLE, ancien directeur de l'Office national de diffusion artistique et auteur de : *Pour une politique du spectacle vivant*. Les solitaires intempestifs, 2016.

142 Circulaire du 22 octobre 1998 relative à la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant

marqué le début d'une démultiplication des manifestations artistiques dans et hors les murs de l'institution. Depuis, le champ d'intervention des équipes artistiques s'est élargi au champ d'intervention sociale, bénéficiant à cet endroit de possibilités de financements publics. Nous ne retracerons pas l'historique des évolutions de la politique culturelle corrélées aux choix budgétaires et idéologiques portés par les gouvernements. Aujourd'hui, une immense partie du territoire bénéficie – potentiellement – d'un accès au meilleur de la création. Dans la même période, et jusqu'à il y a récemment, le soutien financier de l'État au théâtre n'a cessé de croître, relayé par les collectivités territoriales « *qui contribuent désormais à plus de 60 % au financement du secteur. De fait, celui-ci se trouve dans une dépendance extrême à l'égard des aides redistribuées (subventions publiques ou financements civils tel le régime d'assurance chômage des intermittents) lesquelles représentent 80 % de ses recettes* »<sup>143</sup>. Or, ce modèle atteint ses limites car ces aides ne parviennent pas à suivre la croissance des demandes du milieu professionnel, sans compter les contractions budgétaires actuelles. La compétition fait rage entre les équipes artistiques pour accéder aux fonds publics. Au total, le spectacle évolue dans une économie tout à la fois concurrentielle et administrée. Les concepteurs et producteurs de la « matière première » (les compagnies et les artistes) disposent des plus faibles moyens économiques. Les structures de diffusion concentrent l'essentiel des moyens publics et détiennent le pouvoir de choisir telle ou telle œuvre. Ce dispositif a pour conséquence un déséquilibre entre la création et la production d'une part, la distribution et la diffusion d'autre part. Selon le rapport Latarget « *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant* »<sup>144</sup> la France est le pays d'Europe qui affiche le plus de créations, mais où le nombre de représentations par spectacle est le plus faible. En 2001 et 2002, le ministère de la Culture a réalisé une étude portant sur 1 162 spectacles conçus par 839 compagnies soutenues par le ministère de la Culture. La moitié d'entre eux ont été représentés moins de 25 fois sur deux ans. En Rhône-Alpes, un spectacle de danse produit en 2011 aura été joué 3,3 fois au cours des deux saisons suivant sa création, la médiane étant de 2 fois et 35 % des spectacles n'auront été diffusés qu'une seule fois. Un faisceau de raisons explique que les spectacles tournent si mal dont la surpuissance de nombreux programmateurs, qui possèdent l'essentiel des moyens financiers du secteur et sont courtisés par une myriade de compagnies. Ils sont en

---

143 <https://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-du-management-2015-4-page-38.htm>

144 La mission dirigée par Bernard Latarget avait pour but d'établir un diagnostic sur l'état des politiques publiques et des enjeux pour l'avenir du spectacle vivant, diagnostic sur la base duquel devait être finalisé le plan de soutien à l'emploi artistique. Ministère de la Culture et de la communication. Mai 2004

position d'imposer leurs conditions, en achetant les spectacles le moins cher possible mais aussi en exigeant une relative exclusivité.

### 7.2/3 Les incidences du marché du spectacle

Les « petites » compagnies considérées dans notre enquête n'obtiennent pas ou très rarement d'aides publiques, leurs missions en tant qu'artistes-intervenant sont plus régulièrement financés via les structures qui les emploie. Dans la description de mon expérience de terrain, le projet « accordage » est le cas unique de subventions conséquentes octroyées pendant trois ans à une compagnie, que j'ai vécu. Produire et diffuser des spectacles est une aventure stimulante en début de carrière, décourageante sur la durée. La chaîne du spectacle débute par les étapes de création et de production de l'œuvre par une équipe artistique, suivies de la distribution (la mise sur le marché de cette œuvre) et de la diffusion (la programmation par des théâtres, festivals, etc). Il est non seulement difficile d'accéder aux programmeurs (les acheteurs) mais sans partenariat financier et matériel s'engager dans une création représente une prise de risque économique pour des associations à petit budget.

*« Une compagnie, c'est une petite entreprise ?*

*- Il me semble que la question essentielle dans le théâtre en France aujourd'hui est que les compagnies ne sont pas, ne peuvent pas être de vraies entreprises, au sens où elles n'ont pas vraiment d'autonomie. On ne donne pas aux compagnies dites « indépendantes » les moyens de l'être. On finance l'illusion de l'indépendance, en les obligeant à se faire coopter, on met les théâtres dans une position ultra-dominante. Donc, dans les faits, les théâtres cooptent des compagnies, ce qui entretient leur précarité et les met sous la coupe des directeurs de théâtre. Et puis il faut bien dire que cela sélectionne les compagnies sur de drôles de talents : il faut savoir se mettre en réseau, or il y a des gens qui font de mauvais spectacles mais qui savent très bien faire ça, et se vendre. »<sup>145</sup>*

L'économie marchande frappe encore plus durement et présente plus de risques de paupérisation pour les professionnels issus du milieu étudié dans cette enquête. Nous observons un affaiblissement des possibilités de création car les artistes se dirigent vers des fonctions qui peuvent leur assurer des revenus. Conséquence positive, ils ont développés des

<sup>145</sup> Entretien avec Gwenaël Morin. 2016. Théâtre permanent-Théâtre du point du jour

<http://www.thaetre.com/2016/01/10/comment-tu-torganises/7/>



capacités à investir des secteurs parallèles à ce marché : spectacle à domicile, milieu carcéral, l'hôpital etc..

#### 7.4 L'intervention sociale : un nouveau marché ?

Depuis vingt ans, nos artistes interviennent sur le champ social, alors même qu'à l'époque ce type d'action était peu répandu et méprisé par une partie de la profession. Méprisé dans les fonctions de formateur ou d'intervenant, stigmatisant l'artiste comme « raté » et dans les lieux de spectacles « hors les murs », c'est à dire hors des grands plateaux et des scènes reconnues. Depuis quelques années, la concurrence est rude pour qui cherche des contrats d'artistes-intervenant. Les écoles spécialisées proposent à présent dans leurs programmes aux futurs acteurs et actrices, des formations à l'animation : « *Il ou elle sait conduire d'un bout à l'autre un projet de spectacle de forme légère, animer des ateliers de formation ou de sensibilisation auprès de publics scolaires ou amateurs.* »<sup>146</sup> . Ils ont dans leur apprentissage un apport de connaissance sur le contexte social : « *Il ou elle a une approche globale d'une histoire des politiques publiques de l'art et de la culture dans notre pays* »<sup>147</sup>, le métier est en évolution. Il nous semblerait instructif d'analyser de plus près ces différentes formations proposées aujourd'hui pour comprendre de quelle manière est envisagée cette profession dans l'avenir et comment on « prépare » les futurs acteurs à la réalité de terrain. Nous ne pouvons l'envisager dans cette recherche mais nous relevons des indicateurs qui soulignent certaines attentes à leur égard. Par exemple, concernant un troisième cycle de formation dans une autre structure, on peut lire « *Ce second apprentissage destiné à amener l'acteur à la plus grande autonomie possible, s'oriente également vers l'invention la plus variée et vers l'observation, l'analyse et l'écoute du monde dans lequel nous évoluons.* »<sup>148</sup> Le terme « autonomie » pourrait signifier solitude et/ou aptitude à gérer seul une compagnie...mais nous manquons d'éléments et de temps pour aller plus en avant dans cette piste.

---

146 Extrait du programme de formation 2017-2018 de l'ENSATT- École Nationale Supérieure Des Arts Et Techniques Du Théâtre- Lyon( haut lieu de la formation initiale qui fête en 2016 ses 75 ans d'existence). A l'issue de leur cursus se voient délivrer le Diplôme ENSATT et la Licence nationale "Arts du spectacle" délivrée par l'université Lyon2.

147 A l'issue de leur cursus, les étudiants ayant rempli les conditions fixées par le règlement pédagogique se voient délivrer le Diplôme ENSATT et la Licence nationale "Arts du spectacle" délivrée par l'université Lyon2,

148 Extrait du programme du THÉÂTRE DE L'IRIS- La Fabrique de Théâtre.( l'enseignement de l'art dramatique existe depuis 1988) Villeurbanne.

Su le plan de ce que nous nommons, la commande sociale, dont l'exemple du projet « Accordage » portée par l'actrice, c'est à dire une offre portée par les pouvoirs publics et les institutions, ce secteur est en expansion dans la sollicitation faite aux équipes artistiques. Dans pratiquement toutes les villes de France et quelque soit la discipline, les municipalités demandent aux artistes, en contrepartie des financements qu'ils reçoivent d'avoir une « démarche citoyenne », de présenter et d'expliquer ce qu'ils font à leurs concitoyens (scènes ouvertes, ateliers, stages, débats, tables-rondes). Par ce moyen, ils peuvent être employés en tant que formateur et/ ou comédien et/ou porteur de projet. Dans une coopération avec les partenaires territoriaux et associatifs, les projets soumis à des conventions amènent les artistes sur le terrain de la médiation sociale. Terrain occupé traditionnellement par les animateurs, les travailleurs sociaux, les éducateurs mais la figure de l'artiste comme intervenant socio-culturel est désormais une composante de presque toutes les disciplines. Et en retour, l'intervention sociale semble devenir un champ quasi incontournable pour le devenir de l'artiste.

## 7.5 La double contrainte

Selon Serge Proust « *l'artiste se trouve placé dans une situation de double contrainte : il est évalué par les financeurs sur son utilité sociale, mais jugé par ses pairs sur sa valeur artistique.* »<sup>149</sup> Les artistes intervenants disent que ce qu'ils font est indissociablement artistique et social. Si certains artistes revendiquent pleinement ces changements, d'autres cependant y voient une contradiction avec les aspects artistiques de leur activité. C'est le cas précisément de l'actrice chercheuse pour qui la question du métier et du sens de l'activité est brassée par cette double contrainte. Répondre aux missions de la commande du financeur et intervenir dans le champ social amène l'artiste à interroger le sens artistique de son action, son éthique.

## 7.6 Saltimbanque et Artisan du spectacle : la légitimité

« *Au sens sociologique, la légitimité est un accord tacite subjectif et consensuel axé selon des critères éthiques et de mérite quant au bien-fondé existentiel d'une action humaine.* »<sup>150</sup>

---

149 L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art M-C Bureau- Marc Perrenoud- Roberta Shapiro. Presses Universitaires du Septentrion, 2009 p. 27

150 Wikipédia

Un certain nombre d'éléments montrent une complexité chez ces artistes à asseoir leur légitimité à l'endroit où ils exercent et sur la manière dont ils pratiquent leur métier. Douter de ses compétences et de ses qualités d'interprète, connaître des conditions de revenus aléatoires, « être dans la galère » de la recherche d'emploi, ne pas « réussir » construisent une combinaison fragile que l'artiste est tenté de quitter. La notion de légitimité fait écho à ma situation personnelle. Au cours de cette formation, j'ai sollicité un artiste danseur, titulaire du DHEPS afin qu'il me questionne sur mon travail de recherche. Dans cet échange, il a mis à jour, entre autres, cette question de la légitimité et m'a renvoyé à cette interrogation essentielle : « se sentir légitime envers qui ? » La réponse de la chercheuse, aujourd'hui, est qu'il est nécessaire de s'affirmer une légitimité d'abord à soi-même afin de se sentir légitime au regard des pairs, des proches et de la société en général. Nous voyons au travers de l'analyse des matériaux où se cristallise cette espèce de complexe d'illégitimité sur plusieurs registres :

- Dans la relation au milieu concurrentiel des « grandes compagnies » et des professionnels dont la notoriété et la réussite établissent une forme de légitimité indiscutable.

SP raconte une anecdote de son parcours ou faute d'emploi, elle s'est faite embaucher ponctuellement comme habilleuse dans un théâtre. Un soir de représentation, elle reconnaît l'auteur du spectacle, un de ses premiers partenaires comédiens, quinze ans auparavant :

*SP « je suis en train de passer avec le linge sale et ce gars et toute l'équipe de comédiens sont là avec une verre de champagne à la main, c'est le soir de la première, ils sont tous au bar et je passe et moi je suis dans les invisibles, hein parce que l'habilleuse c'est juste une femme de ménage en fait donc pas une lingère mais voilà donc voilà, je sais même plus enfin j'ose même pas aller lui dire bonjour et là c'est des vrais bons moments de doute, c'est « est ce que j'ai bien fais ? Qu'est ce que je fais là ? Est ce que c'est pertinent de vouloir rester dans le domaine artistique si c'est pour se retrouver à laver des chemises ? » Donc là c'est des moments de doute et c'est pas un problème de manque d'activité. »<sup>151</sup>*

- Par une auto-dévalorisation :

---

151 Entretien N°4 : SP, Annexe 8 p. 2

C'est une tendance frappante chez Mme A et qui se profile chez les autres par des propos emprunts d'humilité, de modestie ou de gêne, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent.

*Mme A « Donc ce que je fais actuellement, je ne suis plus comédienne de plateau mais comédienne de lecture-spectacle et je passe mon temps à faire des choses qui professionnellement passent pour des sous-produits. C'est à dire la lecture-spectacle, c'est un sous-produit du théâtre, la marionnette c'est un sous-produit du théâtre »<sup>152</sup>*

- Dans le rapport à la représentation de l'artiste participant à de grands objectifs sociétaux :

Notre interlocuteur, FR, ne veut pas être associé à l'image d'un artiste avec un grand « A ». Se positionner en rejetant ce stéréotype provoque dans ses paroles une confusion et une pénibilité à assumer le sens qu'il donne à son action.

*FR « c'est pas quelque chose comme, j'ai l'impression d'autres personnes, pourraient revendiquer cette place de l'artiste sur la réflexion, sur une vie sans artistes enfin je veux dire une société sans artistes, j'ai du mal avec ça enfin j'ai du mal parce que non pas que je ne crois pas à ce que je fais ou à ce que peut apporter enfin j'en suis persuadé et en même temps j'ai du mal à le revendiquer c'est plutôt ça. »*

- Envers soi-même :

Il s'agit de la complexité de se sentir artiste dans toutes les configurations du métier ou plutôt malgré des fonctions et des tâches qui ne sont pas considérées du point de vue artistique. Même du côté législatif, par le statut, certaines fonctions ne sont pas reconnues ou limitées. La pratique d'une forme de « triche »<sup>153</sup> auprès de pole emploi participe à cet embarras pour se situer et s'affirmer en tant qu'artiste pluriactif, ayant des compétences sur scène et hors scène. De plus ces artistes ont besoin d'intensité et d'espace de créativité dans leur activité,

---

152 Entretien N°6 : Mme A2, Annexe 10, p

153 La triche c'est le fait pour un comédien de déclarer des heures de travail sous l'intitulé « artiste dramatique » ou « metteur en scène » auprès de Pole emploi afin de maintenir ses droits au régime de l'intermittence, alors que ces heures concernent un travail d'intervenant, de formateur, d'administration, de coordination. Dès que j'ai commencé dans la profession, par donner des cours pour obtenir mon statut, on m'a expliqué ce système, comment m'y prendre pour ne pas me faire prendre et surtout « ne pas en parler ». C'est un sujet tabou et un secret de polichinelle. Diverses études rapportent cette situation, on peut supposer que Pole emploi fait la sourde oreille. En écrivant cela, j'éprouve encore un sentiment de délation vis à vis de la profession !

deux éléments qui nourrissent une part de leur motivation et de leur épanouissement au travail. Lorsque l'intensité disparaît, lorsque les possibilités créatives s'amenuisent, la probabilité que la personne doute de sa légitimité augmente.

Nous ajouterons à ces différents registres de la légitimité, celui lié à la durée d'exercice. Voici un extrait d'une conversation de palier entre l'actrice et un de ses voisins, Adjel, 61 ans:

*A- « ah, j'en connais des comme toi. j'en connais une, elle fait des spectacles et tout. De la danse je crois. Mais c'est une vraie, une professionnelle quoi.*

*- comment ça ? c'est quoi une vraie ?*

*- ben, elle fait ça depuis longtemps ! »*

A cet endroit là, la légitimité semble s'asseoir sur l'ancienneté, la longévité d'une carrière dans une profession artistique. Effectivement au bout de vingt ans de métier, mon environnement social et relationnel reconnaît mon état de comédienne beaucoup plus facilement qu'à mes débuts qui se frottaient à ces questions récurrentes « à part ça tu fais quoi ? Tu en vis ? ». Cette légitimité est octroyée par autrui comme une évidence et le fait de « durer » dans ce milieu sert d'appui à l'artiste pour se légitimer. Il en va différemment pour eux d'assumer et encore moins de revendiquer le type d'actions et de fonctions qui constituent leur travail. Pourtant ceux qui résistent dans le temps, hormis ceux qui ont la chance du succès (peu nombreux) sont ceux qui diversifient leur activité et leurs champs d'action.

Cette question de la légitimité nous amène au fait que les artistes sont marqués eux-mêmes par les représentations sociales de l'artiste (génie, talent, sacré.. et autres superlatifs) et se dégagent peu de l'idée du métier privilégié. Paradoxalement, dans leurs propos, nous avons constaté en premier lieu, la récurrence de la notion de travail, à contrario ils parlent peu d'art et encore moins de culture.

## 7.7 Les destinations de l'action théâtrale

### 7.7/1 Un rôle émancipateur ?

*« l'art c'est ce que l'on fait et la culture c'est ce qui nous est fait »<sup>154</sup>*

Nos informateurs ne font pas référence à la culture, les assertions du type « la culture est un droit pour tous » ou « la culture est indispensable pour la société » ne font pas partie de leurs justifications quand au rôle social des artistes. Ils s'expriment également peu sur l'art et de fait ne participent ainsi pas à la confusion qui s'insinue fréquemment dans les discours, entre art et culture. Mes pairs ne s'expriment pas sur leur rôle social mais sur les fonctions sociales de la pratique du théâtre et les effets du spectacle sur les publics. Il se sont engagés dans des postures de formation auprès de publics éloignés des théâtre. Ce ne peut être uniquement pour des raisons économiques, ou du moins pas systématiquement, et difficilement tenable sur des années. Leur pratique en tant qu'intervenant induit une attention à l'autre, implique l'artiste dans la relation. Il s'agit d'accompagner des individualités dans la pratique théâtrale qui révèle une part de soi et nécessite de composer avec le collectif. Le spectacle, aboutissement de ces interventions, transforme les personnes en groupe, en équipe. Les informateurs témoignent d'une grande satisfaction dans ce travail dont ils retirent de la reconnaissance, certes, mais qui souligne chez ceux-là, l'investissement de leur part. Par ailleurs, ils relatent peu leur relation aux spectateurs hormis sur l'aspect de la « rencontre », des émotions et de nouveau de la reconnaissance. Très rarement, ils rapportent une forme d'implication du théâtre dans ce qu'il montre et propose au spectateur. Sur le versant du sens porté par les productions, dans leur fonction d'acteur-actrice ou de mise en scène, aucune notion « politique » n'est abordée : le sens de l'art via son exposition au public. Ma relative habileté sur le clavier d'un ordinateur amène régulièrement cette erreur de frappe : **spectacteur**, « spect-acteur » ? Celui à qui le spectacle est destiné - sinon à quoi servirait les comédiennes ?- celui que l'on sollicite, parfois trop. Le spectateur dans un secteur marchand en devient « le client » qu'il paie ou non sa place. La profusion des spectacles et festivals de rue à caractère « gratuit » en témoigne. Nous nous demandons souvent comment le spectateur

---

<sup>154</sup> Carl Andre, peintre et sculpteur minimaliste américain, né en 1935.

parvient-il à faire son choix parmi la multitude de l'offre. C'est un sujet à part entière, nous nous saisissons d'un morceau seulement. Le théâtre peut avoir un rôle émancipateur, pour celui qui pratique, qu'il soit amateur ou professionnel, et pour celui qui reçoit. Comme le défend Jacques Rancière, l'émancipation du spectateur du spectateur, c'est alors l'affirmation de sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire<sup>155</sup>.

« *Il ne fait pas partie du travail d'un artiste de prétendre que ce qu'il fait est universellement nécessaire.[...]ce qu'il fait relève d'une proposition qui, en général, rencontre les propositions des autres ou s'y frotte et s'en nourrit* »<sup>156</sup>

#### 7.7/2 Un rôle politique ?

Sur la fin de mon parcours de recherche, j'ai découvert l'ouvrage de Michel Surya « *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination* »<sup>157</sup> d'une part et d'autre part j'ai retrouvé dans ma bibliothèque de travail, celui d'Olivier Neveux « *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui* »<sup>158</sup>. Le second, dans son livre cite le premier, mais c'est le hasard qui les a associés dans mes lectures. Leurs idées font commun et divergence mais s'imposent comme déterminantes dans la poursuite de la réflexion. Au moment où je termine ce travail, il m'apparaît irréaliste vis à vis du temps qu'il me reste de les développer de façon satisfaisante et approfondie, c'est à dire suffisamment critique. Néanmoins cette ressource apporte un éclairage sur le versant politique du spectacle. Nous proposons d'en présenter les grandes lignes.

Michel Surya utilise cette désignation « *les intermittents de l'industrie du spectacle et du divertissement de masse* » affichant sa position radicale sur le pouvoir de domination exercé par l'instrumentalisation de l'art, de la culture et des artistes. Pour lui partout où il y a des représentations du spectacle, partout il y a domination. Le mot d'ordre « *qu'il y ait de l'art partout et de l'art pour tous* » étant brandi par les intermittents eux-mêmes, il les désigne

---

155 *Le spectateur émancipé* Jacques Rancière- Ed : La Fabrique, 2008

156 *L'accomplissement de l'art par le travail* - Joelle Zacks, Metis Europe, 12/01/2015

157 *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination* – Michel Surya, Nouvelle lignes, 2007, p.35

158 *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Olivier Neveux La Découverte, 2013

comme supplétifs<sup>159</sup> de cette domination. Pour lui, l'art « dit vivant » est avant tout une économie, ce que les gouvernements saisissent à défaut de s'occuper de l'art. La domination confère à l'art les moyens dont il a besoin et de fait « il n'y a pas d'art qui puisse être ou rester révolutionnaire » dans nos sociétés capitalistes. « *Il n'y a plus d'art dorénavant qui ne soit menacé de se transformer en divertissement, il n'y a plus de divertissement qui ne puisse pareillement passer pour de l'art* »<sup>160</sup> Il dénonce « le divertissement de masse » comme une uniformisation des offres artistiques servant des intérêts économiques. Pour conclure sur les idées de ce philosophe, l'art s'il était vraiment « vivant » desservirait les intérêts de la domination capitaliste au lieu de les servir. Lorsque l'art est exhibé sans vergogne, il a, dit-il, une fonction de « *leurre démocratique* »<sup>161</sup>.

« *L'art n'a ni à intéresser ni à servir. Son authenticité se reconnaît à cela me qu'il passe outre toute utilité et tout intérêt. Ce qui suffit à définir l'art comme politique dans un système qui tient l'utilité et l'intérêt pour ses valeurs suréminentes* »<sup>162</sup>

Les propos d'Olivier Neveu portent tempèrent cette précédente vision plutôt pessimiste. Dans son ouvrage il décrit la multiplication des festivals et met en doute la capacité « *désordonnatrice* » du théâtre. Celui-ci porte une image transgressive ou perturbatrice, mais si celle-ci est encouragée, soutenue, en quoi est-elle transgressive ? « *La logique transgressive trouve sa place dans le grand mécanisme des flux et des réseaux. Des cases lui sont dévolues et la festivisation des arts du spectacle participe de sa neutralisation* ». <sup>163</sup> L'ordre a besoin de ce négatif « positif ». Les artistes ont la possibilité d'occuper leur créneau programmé, leur secteur de marché avec une radicalité d'autant plus grande qu'elle se borne à l'espace qui leur est alloué. Mais l'ensemble de son livre porte sur l'idée que la politique au théâtre se découvre aussi, de façon décisive, dans le rapport que le spectacle entend entretenir avec le spectateur. Il interroge les conceptions de l'émancipation soutenues par les théâtres et la part que peut y prendre le spectacle : les possibilités d'émancipation du spectateur, de l'artiste et

---

159 Définition : *supplétif, supplétive* adjectif (latin suppletum, de supplere, suppléer) 1. Se dit d'une unité formée de supplétifs et servant de complément aux unités régulières. <https://www.larousse.fr/> 2. Qui complète ; qui sert de supplément. Wikipédia

160 *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination* – Michel Surya, Nouvelle lignes, 2007, p.35

161 Ibid p. 23

162 Ibid. p 48

163 *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Olivier Neveux La Découverte, 2013, p.69



de l'œuvre. « *Le théâtre traditionnel, postmoderne ou militant, tente d'imposer des émotions et des réflexions au spectateur. En revanche, le théâtre des capacités s'adresse à l'individu et non aux masses. Il s'inscrit dans une démarche émancipatrice qui postule une égale capacité de chacun à réfléchir. Il invente un autre rapport au public qui peut librement s'approprier la pièce qu'il regarde. Le théâtre politique peut ne pas se réduire à une simple propagande.* ».<sup>164</sup>

L'offre artistique produite par l'ensemble des acteurs du spectacle, à faible proportion pour les petites compagnies (quelque soit leur discipline), cette offre présente sur le marché implique tous les artistes. Le risque de contribuer à une certaine normalisation du spectacle est effectif. Celui de devenir un instrument du divertissement, un amuseur, un animateur aussi. Nous ne nous opposons pas au divertissement, nous mettons en question la lucidité des artistes sur l'uniformisation des propositions artistiques, celles qui sont visibles, celles qui récoltent les moyens de se produire. Lorsque les intermittents défilent dans la rue, pour la majorité d'entre eux, le combat n'est pas fait au nom de l'art ou de ce que le théâtre exprime et permet. Les artistes défendent leurs conditions économiques et c'est bien légitime de vouloir éviter la précarité et continuer de faire son métier. La valeur émancipatrice de l'art et du spectacle est peu défendue.

La chercheuse s'interroge sur la position des artistes vis à vis de l'idée « d'utilité sociale » du théâtre. Depuis quelques années, des formes de spectacles sollicitant la participation du spectateur se répandent à profusion. Les formules se bousculent : Théâtre participatif, Théâtre d'intervention, Théâtre-débat etc. Pour diverses raisons et par divers moyens, parfois chargés de bonnes intentions, parfois pour couvrir les desseins d'une commande de médiation sociale, voire de « paix sociale ». Le risque d'instrumentalisation à cet endroit aussi est présent. Les pouvoirs publics et territoriaux font face à des difficultés, notamment dans les quartiers soumis à la politique de la ville, qu'ils ne savent ni résoudre, ni penser sur le long terme. Les artistes sont utilisés comme une énième tentative de rétablir le lien social avec une partie des citoyens. Là se situent de nouvelles perspectives de pratiques et de ressources économiques pour les artistes. Les incursions artistiques dans le champ social participent à la dynamique de la société et à son évolution. Là, plus qu'ailleurs peut-être les artistes ont à penser leur action .

---

164 Pour Malraux, la culture est surtout la rencontre vivante avec l'art et remplit une fonction métaphysique : celle de relier les hommes et les civilisations. Elle doit également orienter les politiques.

*« Pour moi l'acteur c'est celui qui sait faire écouter et faire entendre, il a cet art de faire en sorte que les choses soient entendues, et du coup pour moi il est un rouage essentiel de la société »<sup>165</sup>*

## 7.8 S'inscrire dans nouvelles perspectives

Les petites compagnies du spectacle vivant participent peu à l'offre artistique globale. Les exigences du marché, les moyens à leur disposition et le soutien partial des pouvoirs publics freinent leur accession à la visibilité du public. Pour ses artistes, l'activité créatrice devient de plus en plus difficile à réaliser. Elle se raréfie en ce qui concerne le travail scénique (interprétation de rôles) et tend à diminuer dans la partie formation où la concurrence se déploie. De nouvelles perspectives s'annoncent dans le champ social sous réserve de faire preuve de discernement. Le risque d'instrumentalisation de l'artiste existe, les productions à caractère artistique (spectacles, créations) se négocient. Nos saltimbanques et artisans du spectacle ont toutes les aptitudes et les expériences d'un travail modelé par l'incertitude pour faire face à ces nouvelles perspectives professionnelles. Cela nécessite de réactiver leur ligne de force en intégrant le désenchantement comme une donnée nécessaire à la pérennité dans ce métier. Il appartient aux artistes de concevoir des projets qui laissent la place à leurs activités créatives. Celles qui nourrissent leur puissance d'exister. Nous pouvons imaginer ainsi que ces saltimbanques et artisans du spectacles seront présents dans la diversité de l'offre artistique dans une pratique théâtrale possiblement émancipatrice .

---

165 Extrait d'un entretien avec AF, comédien et metteur-en-scène, membre du Collectif X. Juillet 2018

## CONCLUSION

### Regard de la chercheuse

Les artistes des petites compagnies sont des acteurs de terrain qui exercent un travail en relation avec les autres. Ils participent de fait à l'offre artistique sur leur territoire, à l'échelle des moyens financiers auxquels ils ont accès. Ils ont fait leur place dans l'apprentissage de la pratique théâtrale proposé aux amateurs et rencontrent une variété de public et de types de populations. D'une manière générale, l'activité et les compétences créatrices sont devenues insuffisantes pour l'exercice d'un métier artistique. Ces artistes ont pour atouts les savoir-faire qu'ils ont acquis et leur grande capacité à persévérer dans leur profession en dépit d'un contexte économique défavorable. Jusqu'à présent ils se sont glissés dans les interstices du marché du spectacle et ont maintenu leurs activités dans un secteur social et culturel en évolution. L'artiste de ces petites compagnies s'engage dans une profession à risque : être évalué , rester dans l'ombre, vivre dans la précarité, se trouver face à des compromis et des compromissions. Ce « jeu » risqué fait partie de la motivation de même que le désir d'une vie intense et le besoin d'épanouissement personnel. Ils éprouvent une certaine frustration à l'égard du jeu, de l'interprétation des rôles. Cette part de leur activité a été plus importante en début de leur carrière, quelle soit non-rémunérée ou salariée. L'aspect créatif peut s'exprimer à l'occasion de mises-en-scènes et de projets artistiques. Ces occasions se raréfient ou sont en attente de réalisation avec une issue incertaine. Or ces activités de scène sont des facteurs de stimulation individuelle et de valorisation sociale. Peu à peu, au fil des années, l'artiste voit son métier initial se transformer. La personne (l'artiste) est parfois indissociable de la « compagnie » (l'association) « Artisan du spectacle » s'approcherait d'une définition de leur profession actuelle. Conciliant ainsi l'habileté artistique aux compétences administratives et techniques. Un artisan n'est-il pas aussi un entrepreneur a qui incombe des tâches « rébarbatives »? La comparaison est plus délicate sur l'aspect de la représentation des spectacles dans le métier de comédien-ne. La scène cet espace où l'acteur et l'actrice nourrissent ce que j'appelle la ligne de force. Cet endroit ou plutôt ce moment de présence sur scène face à un public agit sur les comédien-nes comme un aimant. Certains artistes décrivent ce que la narratrice a nommé dans son récit personnel : un « enchantement ». Tel un

envoûtement ! On jette un sort au comédien qui devient personnage et lorsque la scène est finie, l'effet magique s'estompe. Bien sûr, la réalité du travail (technique, répétition, apprentissage du texte), tout tend à montrer dans les faits que le comédien, la comédienne, n'est pas pris par la magie mais bien par un apprentissage. Cette expérience, l'artiste cherche à la renouveler. Et il doit composer avec nombreuses désillusions, les écarts entre ses aspirations et la réalité que la scène lui permet occasionnellement de mettre à distance. Le plus grand risque serait de s'étioler, de ne plus s'accomplir dans ce travail et de « jeter l'éponge ». Ils et elles, font pourtant preuve de courage. Les acteurs-actrices connaissent la peur de monter sur scène, il leur faut se tenir prêts à l'imprévu, à ce qu'il se passe et va se passer. *« l'apprentissage du jeu de l'acteur consiste avant tout à sortir de ses habitudes, à faire avec l'incertitude et à se sentir à l'aise avec le fait de se sentir mal à l'aise »*<sup>166</sup> Cette aptitude à surmonter la peur et à relever des défis participe sans doute à surmonter les difficultés personnelles et professionnelles. Leur courage est d'exercer ce métier sur la durée, sans le succès, en jouant peu, en subissant les préjugés et la critique et en se frottant à la concurrence. Leur potentiel d'adaptation est certain, leur tendance à se jeter dans l'expérimentation également. En ont-ils conscience ?

Du point de vue de la chercheuse, il et elle, semblent se contenter de leur situation malgré la perception au travers des paroles entendues dans cette enquête, d'une forme de lassitude, qui s'apparente au renoncement. Le renoncement signifié par une acceptation de leur condition d'artiste en marge du système dominant, pudique à assumer l'ensemble de ses pratiques. Il est vraisemblable qu'il est plus valorisant pour soi de laisser agir les représentations positives de l'artiste. *« Bon an mal an »*<sup>167</sup> ils perdurent dans le milieu du spectacle. Les artistes de ces petites compagnies gagneraient à porter un regard critique et une analyse sur leur pratique. Les institutions n'ont pas pour rôle de dire quel faisceau de tâches constitue le travail artistique d'autant plus s'il correspond aux demandes du marché et à la réalité des pratiques. N'est il pas de la responsabilité des artistes de ne pas s'assujettir à ce marché et d'être lucides sur leurs manières d'intervenir sur le champ social ? Il s'agirait donc pour les comédien-nes d'assumer leur pluriactivité, de valoriser leur travail et de désacraliser l'image de l'artiste, et

---

166 *Vrai et Faux. Blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur* David Mamet -Ed. L'Arche 2010. p

167 Depuis le XVIIe siècle, on utilise l'expression lorsque l'on est en présence d'un fait répétitif, sur une durée donnée. En faisant la moyenne sur cette durée, on va tenir compte du bon et du mauvais succès d'un événement ou d'un fait. Comme pour un agriculteur céréalier, il aura des années des années avec de bonnes récoltes ("bon"), et d'autres années avec de mauvaises récoltes ("mal"). Il faut donc faire une moyenne, afin d'avoir une vision globale des variations qu'il y a eu pendant ces périodes.

ce, à leurs propres yeux. Cela contribue, tant au niveau personnel que professionnel, à s'émanciper, des attaches réelles et imaginaires qui nuisent à l'épanouissement, à la créativité et à la puissance d'agir.

## Point de vue de l'actrice impliquée dans la recherche

L'actrice se reconnaît et accède à une certaine compréhension de sa pratique et de ses conditions professionnelles. Elle repère ce qui fait commun avec les informateurs et informatrices qui ont participé à ce travail et réagit à ce qu'elle ne partage pas avec eux, du moins par ce qu'ils ont livré dans les limites de l'enquête. Les facteurs d'incertitude liés au contexte économique et au maintien du statut prennent le pas sur l'incertitude de pouvoir mener à bien des projets artistiques et de jouer. Du coup, j'ai la sensation qu'un confort s'installe avec les années, une forme de routine assortie de quelques regrets. Est-ce lié à l'âge ? En excluant ARK, les artistes soumis à mes questions, ont plus de 40 ans. Comme je le constate régulièrement dans mon entourage, dès cet âge là (et cela s'accroît encore à 50 ans), les gens se « sentent vieux », plaisantent sur le sujet de leur baisse d'énergie, bref, se plient à un discours généraliste, négatif qui feraient de nous tous très rapidement des retraités inactifs. Je ressens cela chez mes pairs, un truc insidieux qui les assagit, leur fait préférer la sécurité au risque. Pourquoi pas ? Mais alors, ce n'est pas l'unique responsabilité du contexte ou du marché s'il y a de moins en moins accès à des aventures artistiques stimulantes et si le travail évolue. La société est en mouvement et nous aussi. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement sur les positions des uns et des autres vis à vis des choix professionnels et personnels. Je relève qu'il y a un défaut de clairvoyance, un manque d'analyse et d'explications raisonnées sur les situations insatisfaisantes. Nous sommes des habitués de l'incertitude et de la précarité. Si nous continuons ce métier depuis dix ou vingt ans c'est que nous savons faire « avec ». Nous, artistes des petites compagnies du spectacle vivant, avons le pouvoir de construire des propositions. En proposant et en restant en accord avec nos valeurs et notre éthique, nous pouvons agir dans la société face à l'uniformisation de la proposition culturelle et le contrôle exercé par les institutions et l'état sur cette offre. Le rapport aux autres paraît comme essentiel, le théâtre ne se pratique pas en solitaire. L'espoir et le désir centrés sur la réussite peuvent annihiler le sens de l'action artistique. La précarité aussi. La logique

individuelle endormirait ainsi la capacité de s'inscrire dans des perspectives d'actions collectives.

## De l'actrice à la chercheuse et réciproquement

La prise de fonction dans le projet accordage et la nature de ce projet sont la sonnerie du réveil. La fin de l'enchantement. Ce qui m' a amenée à réfléchir à mon action. Je suis sortie d'une forme d'assoupissement. Ce n'est pas forcément le cas pour les artistes que j'ai sollicité et ils n'ont pas nécessairement besoin d'être réveillés. Je n'ai pas rencontré chez eux le niveau de tensions qui m'agitait. Mon tempérament combatif, mes traits de personnalités, mon exigence artistique, mon engagement dans les rapports sociaux constituent ma singularité. Pour l'actrice en recherche, se réveiller , c'est regarder les mécanismes mis en place au cours des années, les déconstruire et faire le tri. Cette recherche a apporté du discernement dans ce qui faisait confusion, ce qui générait des tensions dans ma vie : le besoin de cohérence entre l'action et les valeurs qui me sont propres et individuelles. Au cours de ce travail, j'ai exploré de nombreuses sources d'informations, j'ai du renoncer à déployer certaines pistes. Par exemple, le champ d'exploration concernant l'aspect politique est vaste et m'intéresse. Certaines pistes m'invitent à revenir, à rencontrer des professionnels, ceux qui font autrement, ceux qui inventent de nouvelles formes collectives d'action théâtrale. Ceux qui s'inscrivent dans une démarche engagée. Ceci afin de confronter et conforter mes positionnements artistiques et sociaux.

### Une mort symbolique

C'est la fin d'une illusion, l'illusion de l'artiste destiné uniquement à la scène avec le secret espoir de rencontrer le succès. Je le savais pourtant, je ne l'éprouvais pas. Aujourd'hui je me sens légitime dans les places que j'occupe. Le désenchantement a été long et éprouvant. Les circonstances réunissant la coordination de projet et le travail de recherche ont provoqué une situation perturbante physiquement et psychiquement. Il fallait bien ça pour mettre à jour des évidences invisibles pour l'actrice. Le sujet de la mort me tient toujours à cœur, d'un point de vue artistique et social, en tant que projet à concevoir.

## Les effets de la recherche sur l'actrice

La recherche action permet à la chercheuse d'observer le milieu dans lequel l'actrice vit et travaille. Ce pas de côté m'a permis de regarder mon activité autrement, de « voir » quelques-unes de mes représentations, de mes illusions. De manière concrète, j'ai pu nommer mon métier (je choisis Saltimbanque!) en distinguer les différentes fonctions et cela participe à affirmer (surtout pour moi-même) mon état d'artiste dans toutes ses postures, sur le terrain de la pratique. Une prise de conscience vis à vis du travail, de ma place dans la société et de la création artistique est à l'œuvre. De même, devenir chercheuse, s'appliquer à de la méthode pour tendre à l'objectivation, recourir à l'argumentation théorique et s'ouvrir à la connaissance, ces actions produisent des effets que je ne mesure pas encore. La sensation avec cette recherche de comprendre ce dans quoi je suis impliquée, les plis qui constituent les conditions, les fondements, les mécanismes, les enjeux de mon activité artistique. Accéder à cette compréhension c'est ouvrir une fenêtre sur un paysage aux détails saillants, aux reliefs colorés. et aux plages d'ombres : des perspectives nouvelles pour l'exercice de mon métier. Une action à venir, où la pensée et le raisonnement sont un soutien à l'impulsion créatrice. Cette recherche a eu un effet émancipateur. Ce n'est pas rien dans une vie .

Cheminer dans le processus de recherche-action, c'était me départir peu à peu, de ce sentiment enfoui, latent de ne pas avoir les compétences et l'habileté d'écriture de la pensée, nécessaires aux chercheurs. Je comprends que cela peut s'acquérir et que cela demande du travail. La recherche a réveillé ma pensée. Je suis sur un chemin de doutes accompagné de certitudes naissantes. J'acquies la confiance en cette capacité émergente à élaborer une production qui ne relève pas du champ artistique. Mais dans laquelle, la créativité peut être convoquée.

*« Je suis un homme de théâtre, je le serais toujours ! j'ai arrêté, c'était une question de lassitude, de trouver du sens. J'ai un problème avec la représentation, le spectacle. Par exemple, un des derniers trucs que j'ai fait en tant que comédien, c'était une ballade urbaine mais là j'étais pas vraiment comédien, j'ai besoin d'être plus proche des gens »<sup>168</sup>*

---

168 Extrait d'une conversation en juin 2017 avec Francis. comédien, poète. enseignant en F.L.E (Français Langue Etrangère). et animateur d'atelier d'écriture en autres avec des publics désocialisés.



## Bibliographie

***Vrai et Faux. Blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*** - David Mamet - Ed. L'Arche, 2010

***Pour une politique du spectacle vivant - Fabien Jannelle*** - Les solitaires intempestifs, 2016

***Le spectateur émancipé*** - Jacques Rancière - La Fabrique éditions, 2008

***Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*** - Michel Surya - Nouvelle lignes, 2007

***L'artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art-*** M-C Bureau, Marc Perrenoud-Roberta Shapiro - Presses Universitaires du Septentrion, 2009

***En finir avec les idées fausses sur les professionnels du spectacle*** - Vincent Edin - Ed. Les éditions de l'atelier, 2015

Les ouvrages de Pierre-Michel MENGER :

***Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*** - Paris Gallimard, Seuil, 2009

***Portrait de l'artiste en travailleur*** - Paris, République des Idées & Seuil, 2003

***Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*** - 2e édition augmentée, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011

***Profession artiste. Extension du domaine de la création*** - Les éditions textuels, 2005

***La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur*** - Ed. Collège de France, /Fayard, 2014

***La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi Paris, Documentation Française,*** 1998,

***Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*** - Paris, Éditions de l'EHESS, 2005

### MÉTHODE

***Voyage de classes : Des étudiants de Seine Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers*** - Nicolas Jounin - Ed. La découverte/poche, 2016

***L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*** - Pierre Paillé-Alex Mucchielli - Ed : Armand Colin, 2008

***Apprendre à chercher*** - Luc Albarello - Ed. De Boeck, Coll. Méthodes en sciences humaines, 2014

*Les récits de vie, théorie et pratique* - Poirier J, Clapier S, Raybaud P – PUF, 1989, Paris

*L'autobiographie. Anthologie* - Loïc Marcou - Flammarion, Paris, 2001

#### ÉTUDES ET ENQUÊTES

*Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audio-visuel : les annexes 8 et 10, cas particulier d'une problématique plus générale. Comment financer la protection sociale dans le cadre de la discontinuité de l'emploi* - Corsani Antonella, Lazzarato Maurizio, Oliveau Jean-Baptiste - Premier rapport général - CES-Matisse Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juillet 2005

*Enquête socio-économique: première phase exploratoire de l'analyse statistique* - Corsani Antonella, Lazzarato Maurizio, Oliveau Jean-Baptiste, CES-Matisse Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, novembre 2005

*La qualification des comédiens des compagnies indépendantes. L'expérience du Geiq Spectacle vivant de Bordeaux* - Serge Proust - Modys, Geiq, 2008

*Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique* - Eliot Freidson - Revue française de sociologie, 1986

*Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux länder* - Laure de Verdalle - Paris EHESS, Collection Dialogiques, 2006

*La communauté théâtrale, Entreprises théâtrales et idéal de la troupe* – Serge Proust - Revue Française de sociologie, 2003

*Artistes ! Qui suis-je ? Du renoncement à un état à l'investissement d'une fonction* - Thierry Lafont Mémoire DHEPS, Université de Strasbourg, 2015

#### ARTICLES

« *Et Bourdieu inventa le capital culturel* » - Eric FASSIN (sociologue) L'Obs /n°2714-10/11/2016

« *le spectacle vivant en observation* » - Sandrine Blanchard - Le Monde / 6-02-2018, p.20-Culture

« *Des footballeurs au travail : au cœur d'un club professionnel* » - Entretien avec Frédéric Rasera Libération. 18/11/2016

#### ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES

« *Être artiste, à quel prix ?* » - Jean-Marc Bustamante (Directeur de l'école des beaux arts de Paris) France Culture, l'invité des matins, 22/04/2016

<https://www.franceculture.fr/emissions/l-invite-des-matins/etre-artiste-quel-prix>

« *Comédien, le plus beau métier du monde ?* » - LSD, la série documentaire, France culture 7/05/2018. <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire>

« **Finir en beauté** » - Mohamed ElKathib - France Culture, les Nouvelles vagues 3/03/2015  
[www.franceculture.fr/personne-mohamed-el-khatib.htm](http://www.franceculture.fr/personne-mohamed-el-khatib.htm)

#### SOURCES INTERNET

**L'accomplissement de l'art par le travail** - Joelle Zask - Metis Europe, 12/01/2015  
[http://www.metiseurope.eu/l-art-rouage-du-monde\\_fr\\_70\\_art\\_30033.html](http://www.metiseurope.eu/l-art-rouage-du-monde_fr_70_art_30033.html)

**L'énigmatique question du talent** - Pierre-Michel Menger <https://www.youtube.com/watch>

« **Comment tu t'organises ?** » - Entretien avec Gwenaél Mori-  
<http://www.theatre.com/2016/01/10/comment-tu-torganises/7/>

**Structures conventionnées et/ou financées : Des chiffres en Rhône-Alpes**, 2015  
<http://www.la-nacre.org>

#### SOURCES QUI ONT ACCOMPAGNÉ LA RECHERCHE

**Penser la mort** - Vladimir Jankélévitch - Coll. Piccolo, Liana Levi, 1994

**La vieillesse en analyse** - Charlotte Herfray - Edition Erès, 2006

**La mort intime** - Marie de Hennezel - Ed. Robert Laffont, 1995

**Biographie d'Alexandre Soljenitsyne** - L. Saraskina, Fayard, 2010

**Au bonheur des morts** - Vincianne Desprest, La découverte, 2015

**L'âme humaine** - Oscar Wilde - Arléa, 2006 (Pall mall gazette , 1891)

Film : « **Comme si de rien n'était** » - Pierre -Olivier Mornas, 2003

Théâtre : « **La mastication des morts** » - Patrick Kerman, Lansman, 1999

# Table des matières

Introduction.....	1
PARTIE 1 : l'actrice-chercheuse.....	5
Chapitre 1 : Parcours de vie et Parcours artistique.....	6
1.1 Vers une autobiographie raisonnée.....	6
1.2 Une pratique artistique.....	12
1.2/1 Interpréter un rôle : Être comédienne .....	12
1.3 Une pratique professionnelle.....	13
1.3/1 La professionnalisation.....	13
1.3 La pratique jusqu'à l'entrée en recherche.....	14
1.3/1 Le travail avec l'Irepscènes Théâtre.....	14
1.3/2 Fins et commencements.....	16
Chapitre 2 :Regard sur le parcours et la pratique.....	18
2.1 La ligne de force.....	18
2.2 Le désenchantement.....	18
2.3 Vers une posture de chercheuse.....	19
2.3/1 Le miroir.....	20
PARTIE 2 : La recherche.....	21
Chapitre 3 : Le contexte de la recherche.....	22
3.1 Description du terrain de recherche .....	22
3.1/1 Le spectacle vivant.....	22
3.1/2 Le milieu des « petites compagnies ».....	24
3.1/3 Comédien*ne : plusieurs appellations.....	25
3.1/4 Une définition du théâtre.....	27
3.2 Pratique professionnelle de l'actrice pendant la recherche.....	28
3.2/1 Le projet « Accordage ».....	28
3.2/2 Nouvelle fonction, cumul et pénibilité.....	30
3.3 Prise en considération des effets de cette pratique .....	31
Chapitre 4 : Les questions posées par la recherche.....	34
4.1 Cheminement vers un sujet de recherche.....	34

4.1/1 Faire le tri.....	34
4.1/2 Impliquer la situation de l'actrice dans le terrain de recherche.....	35
4.2 Le point d'appui sur la situation personnelle.....	36
4.3 Poser les questions de recherche.....	38
Chapitre 5 : Récolte des matériaux.....	39
5.1 Les entretiens.....	39
5.1/1 Le choix de l'entretien.....	39
5.1/2 Le choix des informateurs et informatrices.....	40
5.1/3 Des précautions préalables et déroulement des entretiens.....	40
5.1/4 La relation aux informateurs et informatrices.....	42
5.1/4 Le guide de questions.....	43
5.2 Commentaires sur la méthode et le déroulement.....	46
Chapitre 6 : Exploration et analyse des matériaux.....	47
6.1 Méthode : une approche qualitative.....	47
6.2 Outils théoriques : une approche sociologique avec P-M Menger.....	53
6.3. Travail et Métier.....	55
6.3/1 Premier constat .....	55
6.3/2 Choix du métier.....	56
6.3/4 Formation.....	58
6.4 Une figure professionnelle complexe.....	60
6.4/1 Comédien- interprète.....	64
6.4/2 Formateur ou artiste-intervenant.....	65
6.4/3 Metteur-en-scène.....	67
6.4/4 Salarié employeur.....	68
6.4/5 Porteur de projet.....	69
6.4/5 Conclusion sur les multiples fonctions .....	69
6.5 Revenus économiques et statut.....	71
6.6 Réalisation de soi , notoriété et reconnaissance.....	74
6.7 Des fonctions sociales.....	77
6.7/1 Se définir.....	77
6.7/2 Une dimension pédagogique.....	82
6.7/3 Une dimension relationnelle.....	83

6.7/4 Une dimension immatérielle.....	84
6.7/5 Le sens du propos .....	85
6.8 Les points de Tensions.....	86
6.8/1 Se maintenir dans le régime de l’intermittence.....	86
6.8/2 Se positionner sur le marché de l’emploi .....	87
6.8/3 Concilier aspiration et réalité des pratiques.....	88
6.8/4 Se sentir légitime.....	90
6.9 Résumé de l’exploration.....	91
Chapitre 7: Cheminement vers une interprétation.....	92
7.1 La rémunération symbolique.....	93
7.2 Un jeu professionnel à risques.....	94
7.2/1 Concurrence, réussite et talent.....	94
7.2/2 Agir avec l’incertitude.....	97
7.2/3 Expérimentation créatrice en «bordure » de scène.....	98
7.3 Les facteurs de réduction des activités créatrices.....	99
7.3/1 Le rôle du statut d’intermittent.....	99
7.3/2 Le spectacle et sa marchandisation.....	101
7.3/3 Les incidences du marché du spectacle.....	103
7.4 L’intervention sociale : un nouveau marché ?.....	104
7.5 La double contrainte.....	105
7.6 Saltimbanque et Artisan du spectacle : la légitimité .....	105
7.7 Les destinations de l’action théâtrale.....	109
7.7/1 Un rôle émancipateur ?.....	109
7.7/2 Un rôle politique ?.....	110
7.8 S’inscrire dans nouvelles perspectives .....	113
CONCLUSION.....	114
Regard de la chercheuse.....	114
Point de vue de l’actrice impliquée dans la recherche.....	116
De l’actrice à la chercheuse et réciproquement.....	117
Une mort symbolique .....	117
Les effets de la recherche sur l’actrice.....	118
Bibliographie.....	120

