Document généré le 12 juil. 2025 22:13

Ad machina
L'avenir de l'humain au travail

Professions et carrières artistiques. Un horizon souhaitable des transformations du travail ?

Philippe Barré

Numéro 7, 2023

La nécessité du changement, ou l'arbre qui cache la forêt

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1108638ar
DOI : https://doi.org/10.1522/radm.no7.1665

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des sciences économiques et administratives de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)

ISSN

2369-6907 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Barré, P. (2023). Professions et carrières artistiques. Un horizon souhaitable des transformations du travail ? *Ad machina*, (7), 203–218. https://doi.org/10.1522/radm.no7.1665

Résumé de l'article

Les professions artistiques ont souvent été considérées comme porteuses d'un horizon pour les autres mondes du travail. Les valeurs d'expressivité sur lesquelles elles se fondent, centrées sur l'accomplissement de soi, ont en effet été présentées par certains auteurs comme un idéal du travail libre et épanouissant. Cette contribution questionne à la fois les limites de cette vision idéalisée et la pertinence d'une transposition des conditions d'activité des artistes à celles d'autres professions. Ce prisme sous-tend une analyse plus large portant sur les valeurs contemporaines du travail, la transformation du rapport au travail, et les conditions institutionnelles nécessaires pour que le travail expressif ne soit pas vécu sous la forme d'une précarité, mais permette au contraire de conjuguer sens et contenu du travail créateur sous une forme soutenable pour les individus et leurs milieux professionnels.

© Philippe Barré, 2023

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Revue scientifique
L'avenir de l'humain au travail

Titre : Professions et carrières artistiques. Un horizon souhaitable des transformations du travail?

Rubrique : Perspective théorique

Auteur(s)

1 : Philippe Barré, professeur

Citation : Barré, P. (2023). Professions et carrières artistiques. Un horizon souhaitable des transformations du travail? *Ad Machina*, *7*(1), 203-218. https://doi.org/10.1522/radm.no7.1665

Affiliation des auteurs

1 : Université de Montréal Courriel : philippe.barre@umontreal.ca

Remerciements

Déclaration des conflits d'intérêts

☒ Aucun conflit d'intérêts à déclarer
☐ Conflit d'intérêts à déclarer (veuillez détailler)

Détails :

Revue scientifique
L'avenir de l'humain au travail

Résumé (250 mots)

Les professions artistiques ont souvent été considérées comme porteuses d'un horizon pour les autres mondes du travail. Les valeurs d'expressivité sur lesquelles elles se fondent, centrées sur l'accomplissement de soi, ont en effet été présentées par certains auteurs comme un idéal du travail libre et épanouissant. Cette contribution questionne à la fois les limites de cette vision idéalisée et la pertinence d'une transposition des conditions d'activité des artistes à celles d'autres professions. Ce prisme sous-tend une analyse plus large portant sur les valeurs contemporaines du travail, la transformation du rapport au travail, et les conditions institutionnelles nécessaires pour que le travail expressif ne soit pas vécu sous la forme d'une précarité, mais permette au contraire de conjuguer sens et contenu du travail créateur sous une forme soutenable pour les individus et leurs milieux professionnels.

Abstract

Artistic professions have often been considered as providing a perspective for other spheres of work. The values of expressiveness on which they are based, centred on self-fulfilment, have in fact been presented by certain authors as an ideal of free and fulfilling work. This contribution questions both the limits of this idealized vision and the relevance of transposing the conditions of activity of artists to those of other professions. This prism underlies a broader analysis focusing on contemporary work values, the transformation of the relationship to work, and the institutional conditions required so that expressive work is not experienced as precariousness, but on the contrary allows to combine the meaning and content of creative work in a form that is sustainable for individuals and their professional environments.

Mots clés

Travail créateur; artistes; rapport au travail; expressivité; pluriactivité

Droits d'auteur
Ce document est en libre accès, ce qui signifie que le lectorat a accès gratuitement à son contenu. Toutefois, cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons Attribution (CC BY NC)*.

Professions et carrières artistiques.
Un horizon souhaitable des transformations du travail?

Philippe Barré

Introduction

L'hypothèse d'une métamorphose des mondes du travail (Mercure et Vultur, 2019), voire de leur crise profonde (Dubet, 2019), s'est aujourd'hui largement imposée. Il convient cependant de reconnaître que cette thèse n'est pas totalement nouvelle dans le champ des études du travail. Celle-ci a en effet structuré l'ensemble de ces disciplines dont les développements théoriques et conceptuels se sont appuyés sur l'analyse de multiples transformations touchant aux structures productives, au travail et à l'emploi.

Les facteurs explicatifs des changements qui affectent aujourd'hui le travail et les organisations s'inscrivent eux aussi dans le fil narratif d'une certaine continuité analytique. La puissance transformatrice des mutations du capitalisme, la fragmentation de la société salariale ou encore les bouleversements apportés par les nouvelles technologies ont ainsi servi de socle explicatif principal des mutations du travail observées sur une assez longue période. Dans un autre registre, et à contre-courant de travaux antérieurs arguant la fin du travail (Rifkin, 1996), il semble bien que le facteur de changement le plus distinctif, mais aussi le plus original au regard de l'histoire des idées soit celui d'une mutation du sens du travail. Certains ont avancé la montée en puissance de la valeur du travail dans la société (Boisard, 2009). D'autres ont surtout souligné la place nouvelle qu'occupe le travail dans les subjectivités modernes (Mercure et Vultur, 2010). Dubet résumait parfaitement cette expérience contemporaine selon laquelle « on n'attend pas seulement du travail qu'il apporte des revenus et qu'il insère dans des liens sociaux; on attend de lui qu'il permette à chacun de se réaliser, de s'épanouir, de ne pas perdre sa vie à la gagner » (Dubet, 2019, p. 20).

Le fait que le travail soit de plus en plus associé à des valeurs expressives, c'est-à-dire à l'accomplissement de soi *par* et *dans* le travail, a été appuyé par plusieurs enquêtes internationales (*European Values Study*, *World Values Survey*, etc.). Celles-ci mettent invariablement en évidence la place croissante qu'occupent dans les sociétés occidentales les valeurs postmatérialistes (Inglehart, 2008), centrées notamment sur l'autonomie, l'épanouissement personnel, la recherche d'un équilibre entre les différentes sphères de la vie, la qualité de la vie, et l'inscription dans la communauté. L'expérience ordinaire du travail s'inscrit ainsi, pour un nombre croissant d'individus, dans un processus de transformation culturelle fondamentale. La montée de ces valeurs expressives, les changements d'attitudes et d'engagement dans le travail, ou encore les modifications observées en matière d'identité (professionnelle, organisationnelle, etc.), témoignent des différentes dimensions d'un *rapport au travail* (Mercure, 2019) dont les fondements subjectifs et le sens ont été profondément refaçonnés.

Dans le cadre de cette contribution, nous explorons les contours du *travail créateur* (Menger, 2009) des artistes professionnels et de leurs conditions d'activité. Les artistes ont été, tout au long d'une histoire des idées relativement longue, présentés comme les dépositaires de la forme la plus avancée du travail expressif. Beaucoup ont vu en leurs professions un miroir des transformations contemporaines du travail, mais aussi un horizon de changement possible pour de nombreuses autres professions en quête d'émancipation et de sens (section 1).

Un *horizon*, dans son origine grecque ancienne (*horizôn*, ὁρίζων), signifie deux choses distinctes. D'abord, celle d'une pierre (*horos*) qui délimite quelque chose, marque une frontière. Ensuite, celle d'un au-delà, d'un point de vue extérieur à la situation vécue sur terre, qui force à sortir de l'autoréférencement. Ce qui suit s'inscrit dans cette double perspective. Nous remettons en question d'abord ce que l'on peut considérer comme deux limites du travail expressif des artistes. La première touche à son caractère construit. Si la passion et la vocation sont souvent invoquées pour expliquer l'engagement hors norme des personnes actives dans ces professions, les dynamiques de l'expressivité au travail sont dans les faits moins naturelles qu'il n'y paraît (section 2). La seconde limite relève des conditions matérielles, mais aussi du sens que les artistes assignent à leur activité. S'il est a priori gratifiant en soi, le travail artistique comporte en effet de nombreuses incertitudes qui rendent son exercice exigeant et, à certains moments de la carrière, fortement problématique (section 3). Nous nous interrogeons enfin sur cet « au-delà du travail », qu'offre comme horizon le travail artistique, autant pour les artistes eux-mêmes que pour les autres mondes du travail qui auraient à s'en inspirer. À quelles conditions peut-il prendre la forme d'un véritable idéal à atteindre (section 4)?

Dans un contexte marqué par une accélération fulgurante des changements à l'œuvre dans les multiples dimensions du travail, l'analyse des ressorts de ce travail expressif des artistes, autant que des limites matérielles et institutionnelles qu'ils rencontrent dans son exercice, offre des perspectives stimulantes qui permettent de penser, dans un même mouvement, le sens et le contenu du travail contemporain. C'est l'objectif que nous poursuivons ici.

1. Figure rêvée du travail expressif

Tout au long d'une histoire des idées aux origines relativement anciennes, ces valeurs expressives du travail, dont nous soulignons ici la centralité dans le contexte des mutations contemporaines, ont été au cœur de ce que l'on peut considérer comme une « figure rêvée du travail ». C'est au XIXe siècle que Hegel fonde philosophiquement le schéma utopique selon lequel le travail est l'essence de la personne. Le travail dont il est question ici n'est pas le *labores* (qui exprime la sujétion et la dépendance économique du salarié) qui prend forme dans les structures préindustrielles de l'époque, mais au contraire « l'activité spirituelle elle-même, l'essence de l'histoire de l'humanité, qui est activité créatrice et expression de soi » (Méda, 2021, p. 103). Marx va reprendre cette thèse en faisant du *travail libre*, qu'il oppose à la réalité du travail, ce par quoi toute personne peut exprimer l'essence de son humanité. Pour lui, c'est par l'activité du « faire » qu'une personne est à même d'exprimer son individualité, à la fois pour elle-même mais aussi pour autrui, révélant par cela son inscription dans la société (Méda, 2021).

Dans les écrits de Marx[1], la création artistique fait exception à ce qu'il qualifie de « défiguration du travail ». Elle constitue pour lui « un modèle du travail non aliéné, de l'activité concrète par laquelle le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en extériorisant et en objectivant les forces qui font l'essence de son humanité » (Menger, 2009, p. 287). À l'aune de ce schème utopique, le travail artistique est ainsi considéré comme l'une des seules activités qui résiste, par son caractère foncièrement libre, à l'assujettissement.

Comme le souligne Bédard (2020), à partir de Marx se formule une pensée de l'*activité* artistique qui est considérée sous sa nature fondamentalement professionnelle (elle n'est pas amateure ou juste divertissante) et comme une source à la fois d'agentivité et de création du social. Apparaît alors, avec l'artiste professionnel, le paradigme du travail libre, insoumis, qui est le fruit d'un développement autonome de capacités, et qui n'est pas dérobé par le capitalisme durant son processus de production (Bédard, 2020).

L'activité artistique professionnelle devient aussi le lieu d'une critique fondamentale du travail salarié, en même temps qu'un horizon souhaitable qui permettrait à chacun de sortir du travail assujetti. Va se déployer dans cet environnement un courant de pensée relativement foisonnant[2] dans le cadre duquel l'activité créatrice, en particulier celle des artistes, constitue le repère d'un monde meilleur où le travail expressif serait étendu au plus grand nombre, révélant l'essence même d'une humanité inventive et civilisatrice.

Miroir des transformations contemporaines

Certains auteurs ont interrogé le caractère potentiellement anticipateur du travail artistique et de son caractère expressif dans la transformation des mondes contemporains du travail. C'est le cas notamment de Florida (2002) pour qui les artistes constituent le noyau d'une classe créative à l'avant-garde des emplois hautement qualifiés ou, à partir d'une approche très différente, de Boltanski et Chiapello (1999) qui ont relevé la forte congruence des dimensions expressives des professions artistiques avec celles des valeurs et des injonctions managériales contemporaines centrées sur l'innovation, l'engagement, la mobilisation des connaissances, etc.

Menger (2002), dans le cadre d'un essai précurseur, a avancé que les activités de création artistique ne constituent plus aujourd'hui un envers du travail, ou son horizon enviable, mais au contraire l'expression la plus aboutie des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrées par les mutations récentes du capitalisme. « Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans l'économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles. […] Comme si l'artiste lui-même exprimait à présent, avec toutes ses ambivalences, un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée » (Menger, 2002, p. 9).

La conception expressiviste de l'artiste, qui s'est aussi construite sur le socle de l'anticonformisme et de l'anticonservatisme (Heinich, 2014), semble en cela être au plus près des subjectivités contemporaines d'émancipation, notamment vis-à-vis de la subordination salariale et du monde du travail « ordinaire » dont de nombreuses personnes chercheraient aujourd'hui à se soustraire (Cingolani, 2014). Le fait, largement paradoxal, que ce travail artistique d'essence expressive soit aussi marqué par les plus fortes inégalités de réussite et de rémunération contribuerait au plus grand prestige social de ces professions. Ce dernier agissant comme un *différentiel compensateur* de la précarité de leurs conditions d'activité et des revenus monétaires relativement limités qu'en retirent les artistes (Menger, 2010, 2018).

Il apparaît de plus en clairement que les dynamiques de flexibilité observables sur les marchés du travail artistiques convergent avec celles d'autres professions créatives. C'est ce qui ressort notamment de l'étude comparative des mondes musicaux et universitaires menée par François et Musselin (2015). Les formes de concurrence et de substituabilité observables sur ces deux marchés du travail présentent en effet de nombreuses similarités. Elles portent, dans ces deux mondes du travail qui relèvent d'emplois hautement qualifiés, sur des mécanismes de réallocation rapide : on embauche et on met fin rapidement à un engagement contractuel, avec un nombre comparativement réduit de barrières à l'entrée et à la sortie. Les formes d'organisations par lesquelles transitent ces contrats sont également très similaires : d'un côté, des organisations permanentes, peu nombreuses, qui offrent des emplois stables à une minorité de professionnels de ces secteurs; de l'autre, un grand nombre d'organisations éphémères, responsables d'emplois souvent très temporaires, destinés à la plus grande part des personnes actives sur ces marchés du travail.

Si les professions de l'économie créative se rapprochent de plus en plus de celles des mondes de l'art, on peut aussi faire l'hypothèse que s'opère en réalité une double convergence entre ces mondes du travail. Comme le rappelle Bédard (2020, p. 114), « la pratique artistique s'arrime au marché bien avant que l'œuvre n'atteigne celui-ci. […] L'artiste vit aussi dans le monde économique capitaliste : son œuvre lui coûte quelque chose à produire, et cette dépense s'effectue dans le même système économique que tous les producteurs ». Les mondes artistiques ne sont pas ainsi soustraits aux marchés (du travail, de la marchandise, etc.), aux contraintes économiques ou aux pressions de l'efficacité. C'est notamment en cela aussi que, dans leurs composantes les plus prosaïques, ils ne constituent pas un envers du travail mais bien un « vrai boulot » (Bidet, 2011). Considérés à tort comme placés à la périphérie du travail ou dans un au-delà de celui-ci, les artistes sont situés en réalité au cœur même du travail et de ce que l'on a pu appeler l'économie des singularités (Karpik, 2007).

2. Accomplissement de soi et expressivité

Quelle est, dans les faits, la réalité du travail artistique? Si celui-ci a pu apparaître aux yeux de certains comme la figure idéale du travail, l'est-elle réellement pour ceux et celles qui en font une carrière et pratiquent l'art au quotidien? Il existe à l'évidence une certaine variabilité individuelle à cette appréciation et, comme nous le montrerons dans la section suivante, une perception de l'accomplissement de soi qui peut se transformer au cours de l'avancement de la carrière.

Si la passion et la vocation sont souvent invoquées pour expliquer l'investissement « corps et âmes » des artistes dans leur travail, l'enjeu est de comprendre l'épaisseur collective de ces éléments qui ne se limitent pas à des attributs ou à des cheminements strictement individuels. Passion et vocation relèvent en effet dans ces milieux d'une dimension fortement collective. Au rêve d'enfant ou à la nécessité intérieure de pratiquer une activité artistique, qui sont si souvent invoqués par les artistes, s'opère en effet dans ces milieux une véritable construction de la vocation et de l'engagement, qui s'observe tout au long de la carrière.

2.1 Expressivité et sens du travail

La dimension expressive du travail artistique saute aux yeux de celles et ceux qui étudient les ressorts du travail artistique. L'investissement subjectif des artistes dans leur art peut être qualifié de « total », pour l'immense majorité d'entre elles et d'entre eux. Dans une recherche récente menée au Québec auprès de quatre professions des arts de la scène, près des trois quarts des personnes interrogées indiquaient que leur art « c'est toute ma vie, ça fait entièrement partie de ma personnalité et de mon identité » (Barré et al., 2020, p. 91). C'est donc dire qu'une très large majorité d'artistes s'identifient très profondément, et sans beaucoup de nuance, à leur profession et à leur art. Leur engagement dans le travail (Bidet, 2011) mobilise de la sorte l'entièreté de leur personne, incluant ce qui est habituellement considéré, dans la plupart des autres métiers, comme relevant du hors-travail (vie privée et familiale, temps à soi, etc.).

C'est ainsi que les artistes de la danse de Montréal ont choisi de qualifier de *vivant* et de *sacré* le sens fondamental de leur pratique professionnelle (Barré, 2019). Bien avant de mettre en évidence leurs œuvres, c'est l'acte même de danser qui est mis de l'avant et présenté sous l'angle de la nécessité. Dans cette profession, l'expressivité du travail artistique passe d'abord par ce travail du corps qui permet d'exprimer un langage qui est associé à la *corporéité*. Ces artistes lui attachent invariablement un sens et une finalité ultimes, dans le cadre d'un travail qui est particulièrement exigeant et qui nécessite un engagement « corps et âme ». La valeur associée à ces éléments est considérée comme *sacrée* du fait même de la finalité du travail qui la sous-tend, mais aussi parce que les artistes mettent de l'avant qu'elle les relie directement à leurs communautés professionnelles (interprètes, chorégraphes, travailleuses et travailleurs culturels, etc.) ainsi qu'à leurs publics.

2.2 Vocation et parcours biographique

L'activité artistique s'inscrit par conséquent dans un rapport au travail caractérisé par la passion et le désir affirmé d'exprimer son être profond. « C'est une passion et le rêve de ma vie » indique une comédienne. « C'est mon métier, celui que j'ai choisi. Dès mon plus jeune âge, je savais que je voulais être actrice et j'ai tracé mon chemin pour y arriver. Je ne sais rien faire d'autre »[3].

Du point de vue des artistes, cette passion a souvent des origines assez lointaines, qui remontent à l'enfance ou à l'adolescence. Les origines familiales, et notamment la pratique ou l'intérêt porté à l'art de la part des parents, jouent souvent d'éléments déclencheurs dans leur engagement dans une pratique artistique professionnelle. Cela se réalise aussi parfois de manière autonome, au départ de ce que l'on peut considérer comme une vision précoce, à l'instar ce qu'indique cette circassienne : « À huit ans, j'ai dit à ma mère "Je déménage à Montréal et je vais à l'École du cirque". […] Je suis rentrée à l'École du cirque, ils m'ont prise tout de suite. Puis rapidement je me suis retrouvée dans un groupe de quatre petites filles. On était toutes flexibles [contorsionnistes, NDLR]. J'ai quitté l'école et je suis partie en tournée à 11 ans [avec le Cirque du Soleil, NDLR]. […] On a fait peut-être plus de 3 000 spectacles en 10 ans ». Dans certains cas, cette passion peut aussi avoir pour origine un « choc biographique », notamment à la suite d'une rencontre déterminante avec une personne qui enseigne ou pratique l'art, et qui servira de trait d'union avec le milieu artistique. À ces éléments se superposent aussi très souvent le désir de se soustraire du cadre familial ou scolaire traditionnel, ou la volonté de vivre une autre vie et d'échapper à la destinée de son milieu. L'ensemble de ces éléments déclencheurs marque alors le début d'un long processus à partir duquel les artistes, bien avant leur entrée dans la carrière professionnelle artistique, enclenchent une démarche de construction de sens qui s'ancre dans des valeurs d'accomplissement et de réalisation de soi.

Si cette expressivité du travail est si généralement répandue dans les professions artistiques et que, sur un plan plus individuel, elle demeure si fortement ancrée dans les registres de sens que les artistes lui assignent, indépendamment des épreuves qui se présentent (précarité socio-économique, baisse ou irrégularité de l'activité, etc.) (Barré et al., 2020), c'est aussi parce que les parcours de professionnalisation dans ces métiers reproduisent sa centralité à chacune des étapes de ceux-ci. Plusieurs enquêtes documentent en effet avec précision la manière dont les différents stades de la carrière artistique constituent des moments clés à la fois de sélection, d'apprentissage et de mise à l'épreuve de cet investissement subjectif dans une activité pourtant si incertaine et si peu rémunératrice (Barré et al., 2020; Laillier, 2017; Sorignet, 2014).

L'entrée des artistes dans les écoles de formation artistique constitue l'un de ces moments clés de cette construction subjective. Cette entrée est souvent précoce (enseignement secondaire) et, dans de nombreux cas, est rendue possible par un parcours d'apprentissage antérieur déjà conséquent et très avancé sur le plan artistique. Ceci est typique dans les arts de la scène où l'âge moyen auquel les artistes estiment avoir commencé leur formation artistique est de 14 ans (Barré et al., 2020), comme l'indique cette musicienne professionnelle : « J'ai commencé à jouer à 3 ans. Quand je suis arrivé au secondaire 5, ça faisait déjà 14 ans que je jouais ».

Cette précocité de la préparation des artistes à leur entrée en carrière, et l'ampleur de la formation qu'elle présuppose, se décline à l'intérieur d'institutions d'enseignement fortement sélectives. Ce processus extrêmement compétitif, et une formation de haut niveau qui touche autant à la préparation technique qu'à l'apprentissage du « savoir-être artiste », prennent la forme d'une expérience de l'*exceptionnalité* (Sorignet, 2012). Celle-ci se traduit par le sentiment de faire partie d'un petit groupe de personnes privilégiées mais aussi, comme on peut l'entendre relativement fréquemment chez les artistes, d'être dans une position d'imposture, devant un monde artistique plus grand que soi. Dans les deux cas cependant, cette expérience est le lieu du développement de l'*ethos artiste*, c'est-à-dire, de « ce qui, pour l'individu, dépasse son individualité et le rattache au monde partagé dans l'orientation qu'il donne consciemment à ses pratiques concrètes » (Bédard, 2015, p. 264).

Les institutions de formation participent ainsi directement à la formation des registres de sens qui relèvent de ce *travail de vocation* (Freidson, 1986) auquel on s'adonne sur le mode de l'engagement et de l'identification au milieu de l'art. En cela, la centralité des valeurs expressives et la traduction d'une passion pour l'art en une activité professionnelle ne constituent pas seulement le fruit d'un cheminement subjectif individuel ou du « pur hasard ». Expressivité et vocation constituent au contraire les produits d'une construction sociale à laquelle participent les nombreuses institutions qui composent ces milieux professionnels (écoles, collectifs artistiques, diffuseurs, organismes subventionneurs, etc.). Il est donc plus précis de parler de *régime de la vocation* (Buscato, 2015), plutôt que de *travail de vocation,* pour insister sur la nature construite et collective de ces régimes de sens du travail, dont les contours sont tracés par des acteurs collectifs qui en assurent aussi la reproduction et la stabilité.

3. Paradoxes de l'engagement

Parmi l'ensemble des singularités qui caractérisent les mondes artistiques, et qui ont attiré l'attention et orienté de nombreux travaux de recherche, figurent aussi ce qu'il a été convenu d'appeler les *paradoxes du travail artistique* (Menger, 2002, 2009). Pour l'essentiel : ce que ce dernier offre de si gratifiant aux artistes qui le pratiquent, et qui est porteur d'expressivité, se décline dans des conditions d'activité totalement incertaines, instables, financièrement précaires, et qui les protègent mal contre les risques professionnels qu'ils doivent assumer individuellement. Comme nous l'avons souligné précédemment, les professions artistiques anticiperaient en cela les transformations possibles de nombreuses professions créatives. On peut dès lors légitimement s'interroger à la fois sur le caractère souhaitable de ces transformations, mais aussi sur l'énigme que constitue l'engagement de soi dans un travail « qui rend pauvre » (Soussi et Noiseux, 2019).

3.1 Hyperflexibilité

Au Québec, comme ailleurs au Canada, le travail artistique relève du statut de travailleur autonome (indépendant). Seule une très faible proportion d'artistes professionnels disposent d'un emploi salarié, par exemple, moins de 10 % dans les professions de la danse et du cirque et moins de 2 % en musique et en théâtre (Barré et al., 2020, p. 73). À l'échelle du Québec, la *Loi visant à harmoniser et à moderniser les règles relatives au statut professionnel de l'artiste*, adoptée le 3 juin 2022, réitère cette présomption du statut autonome chez les artistes et leur ouvre le droit à une représentation collective par des organismes qui défendent leurs intérêts et négocient en leur nom des normes minimales d'emploi (ententes-cadres et contrats types). Si ce régime institue une forme d'hybridité entre le statut de salarié et celui du travail autonome, son effectivité est en réalité très relative. Peu d'ententes sont en effet négociées en dehors des « industries culturelles » (cinéma, télévision) et les artistes se montrent souvent ambivalents à leur sujet, se plaçant souvent à la marge de ces ententes (lorsqu'elles existent) et préférant effectuer un travail « au noir » (Choko, 2020). Enfin, si leur statut leur permet de bénéficier de certains avantages sociaux (assurance maladie, programme d'épargne retraite, etc.) mis en place par les organismes qui les représentent, leur précarité économique ne leur permet pas toujours de cotiser à ces programmes. Ils n'y ont donc pas accès dans les faits, ni à l'assurance-emploi (allocations de chômage) qui est réservée aux seuls salariés.

La réalité concrète du travail artistique autonome est celle de l'organisation par projets. Les artistes sont engagés, la plupart du temps, par un ou une autre artiste-créateur (chorégraphe, metteur en scène, etc.), le temps d'une création, d'un spectacle, d'une tournée, ou parfois simplement pour effectuer un remplacement. La durée de ces projets peut donc varier de quelques heures à quelques jours, parfois quelques semaines, très rarement plus. Il s'agit par conséquent pour les artistes de chercher à multiplier ces engagements, au risque que ceux-ci se superposent, occasionnant du coup une surcharge de travail difficile à organiser.

Selon les situations, ces contrats de service temporaires sont réalisés pour le compte d'un même artiste-créateur, pour lequel on travaille régulièrement mais de manière non exclusive, ou pour une pluralité relativement irrégulière d'« employeurs ». Les formes d'autoemployabilité, où les artistes créent les conditions de leur propre engagement, sont également fréquentes, dans un contexte de montée en importance du modèle de l'artiste-entrepreneur (Bissonnette, Beaupré-Gateau et Simon, 2022). L'accumulation et la succession de ces contrats constituent tout à la fois une nécessité économique impérieuse pour les artistes qui n'ont pas accès à l'assurance-emploi et un moyen incontournable de se construire une réputation qui constitue, dans ces professions, le principal avantage concurrentiel qui permet de se maintenir actif en carrière (Menger, 2009).

Les périodes d'inactivité entre deux contrats sont toutefois fréquentes et touchent l'ensemble des artistes. Dans les arts de la scène au Québec, nous avons observé que plus des trois quarts des artistes de ces professions sont touchés par ces périodes d'inactivité contrainte, dont les durées peuvent aller d'un à trois mois, voire plus de six mois pour les artistes du théâtre (Barré et al., 2020). Si les blessures ou les maladies professionnelles, qui sont nombreuses dans ces professions, sont à la base du tiers de ces arrêts de travail, les deux tiers de ceux-ci sont causés par une absence d'occasions de travail. L'activité artistique rémunérée n'est donc pas continue. Elle est ponctuée de nombreuses périodes au cours desquelles les artistes ne touchent aucun revenu. Comme nous le verrons ci-après, cela ne signifie pas pour autant un arrêt de travail durant ces périodes, bien au contraire.

3.2 Pluriactivité et rémunération inversée

Un indicateur notable de ce *paradoxe du travail artistique* tient au décalage observable entre les niveaux de formation des artistes, nettement supérieurs à ceux de la moyenne de la population active, et leurs niveaux de rémunération comparativement plus bas. Les différences de niveau de qualification s'observent le plus fortement chez les artistes de la musique et du théâtre. La majorité d'entre elles et d'entre eux détiennent en effet un diplôme universitaire (73 % des artistes de la musique et 56 % des artistes de la danse), ce qui est bien supérieur à la population active du Québec (32 %). En 2019, la majorité des artistes de la scène du Québec ne disposaient toutefois que de revenus inférieurs à 30 000 $. C'était le cas de 74 % des artistes de la danse, de 52 % des circassiens, de 50 % des artistes de la musique et de 51 % des artistes du théâtre (Barré et al., 2020), ce qui plaçait donc la majorité des artistes à la limite ou en dessous du seuil de faible revenu[4], et bien en deçà du revenu moyen du Québec qui est de 40 000 $[5].

Ces (très) bas revenus masquent en réalité l'existence d'une forme étendue de *pluriactivité* (Bureau, Perrenoud et Shapiro, 2009). La faiblesse des rémunérations perçues de leurs activités de création, d'interprétation ou de production oblige en effet les artistes à s'engager dans d'autres activités rémunératrices afin de survivre économiquement. Il s'agit en quelque sorte d'« emplois alimentaires » (« day jobs ») qui leur permettent de subvenir à leurs besoins élémentaires (payer l'épicerie, le loyer, etc.). Certains, parmi ces derniers, sont aujourd'hui de plus en plus problématiques pour les artistes professionnels, notamment celui de se loger dans les grandes villes, qui concentrent une très grande part de l'activité artistique et culturelle, marquées par une hausse significative du coût de la vie.

Si l'importance de ces emplois alimentaires peut être significative pour les artistes en début de carrière, notamment à leur sortie des institutions d'enseignement, le sens commun lui a attribué une importance qui ne correspond pas à la réalité des faits. Une conception romantique de ces professions voit en effet dans celles-ci des individus hors normes qui travaillent le jour dans un emploi « ordinaire » (commerce, restaurant…) et dont les soirées et les nuits se déroulent dans les théâtres, les salles de spectacles ou les autres lieux d'art où s'exerce leur passion. De nombreuses enquêtes ont invalidé cette vision erronée (voir notamment Rannou et Roharik, 2009). Dans la réalité des faits, leur travail est très peu *polyactif*, c'est-à-dire

qu'il ne s'exerce que de manière marginale dans d'autres champs d'activités que celui de l'art et de la culture. À l'inverse, il relève d'une forte *pluriactivité*, dans le sens où les artistes exercent classiquement plusieurs métiers à l'intérieur même du monde artistique. Il est dès lors plus exact de parler d'*emplois-abris* (Menger, 2009), plutôt que d'emplois alimentaires, pour qualifier ces métiers qu'exercent les artistes pour assurer des revenus à l'intérieur même de leur profession. Les métiers liés à l'enseignement de l'art constituent à cet égard une figure typique de cette pluriactivité pour beaucoup d'artistes interprètes et créateurs.

À ce travail pluriactif s'ajoutent également d'autres activités, extrêmement nombreuses, qu'exercent les artistes et qui sont constitutives d'un *travail invisible* et souvent gratuit. Les mondes de l'art prennent en effet la forme de chaînes d'interaction entre de multiples acteurs qui occupent des fonctions, des rôles et des métiers distincts (Becker, 1982). Cela les place dans une situation de forte interdépendance avec leurs pairs, mais également avec de multiples autres professions culturelles. Une partie importante de leur activité prend alors la forme d'un travail fondamentalement relationnel qui est central dans les projets poursuivis. Il s'agit de partager et de tester des idées, d'identifier et de nouer des collaborations, de rechercher des sources de financement et des lieux de diffusion, etc. Toutes ces actions, qui entourent la part visible de leur travail (la production, le spectacle, l'exposition) nécessitent un investissement en temps significatif qui n'est, la plupart du temps, jamais rémunéré et souvent invisible au regard des politiques publiques culturelles (Barré et Dubuc, 2021).

Tout ceci est constitutif de ce que l'on a appelé une *économie inversée* (Bourdieu, 1992; Heinich, 2008) : dans les secteurs artistiques, on ne travaille pas pour gagner sa vie, on gagne sa vie pour pouvoir exercer son activité. Si cette formulation peut sembler caricaturale, il faut reconnaître que le sens et la finalité de leur pluriactivité visent d'abord à assurer la continuité de leur activité et leur maintien dans la carrière. Multiplier les projets, exercer plusieurs métiers, consacrer de nombreuses heures à mettre en place des collaborations, ne relève donc pas du choix mais de la nécessité et de la contrainte, qui sont inhérentes à l'exercice de ces professions.

4. Horizon souhaitable du changement?

Au regard de ces conditions paradoxales de l'activité artistique, qui conjuguent les plus fortes gratifications sociales et personnelles avec l'ensemble des composantes qui sont habituellement associées à la précarité du travail (faibles revenus, instabilité, discontinuité, insécurité, etc.) (Vultur, 2019), il y a lieu de se demander si cette activité constitue véritablement un horizon souhaitable du travail, d'une part pour les artistes eux-mêmes et d'autre part, pour l'ensemble des professions qui sont aujourd'hui en quête d'une plus forte expressivité et autonomie dans le travail.

En définitive, l'activité artistique constitue-t-elle cet idéal du travail qu'ont exprimé certains auteurs? Si cette figure d'un travail typiquement expressif constituait bel et bien un horizon enviable, une perspective de changement souhaitable, à quelles conditions serait-il alors permis d'envisager que l'accomplissement de soi dans le travail ne relève plus d'une réalité paradoxale, et à bien des égards contradictoire, comme nous l'avons montré ci-dessus?

4.1 Épreuves et limites de l'engagement de soi

Dans le domaine des arts, et ceci constitue une réalité à la fois peu étudiée et totalement absente des politiques publiques culturelles et du travail, les artistes sont autant attachés à leur activité professionnelle, à laquelle ils s'identifient fortement, qu'ils sont nombreux à envisager de la quitter. La recherche que nous avons menée sur les enjeux et les besoins reliés à la transition de carrière des artistes de la scène du Québec a établi ce constat édifiant que, au cours de l'année 2019, trois artistes sur quatre avaient déjà envisagé de quitter *définitivement* leur carrière artistique (Barré et al., 2020). La proportion de celles et ceux qui y

songeaient souvent ou très souvent était également saisissante (entre 20 % et 40 % des artistes, selon les professions), de même que l'horizon temporel de cette transition puisque, parmi les artistes qui envisageaient d'opérer une transition de carrière, 4 sur 10 projetaient de le faire dans un délai 5 ans et près de 2 sur 10 dans un horizon inférieur à 12 mois. Les enquêtes internes menées par plusieurs organismes représentatifs de ces milieux, durant ou après la pandémie, ont établi un portrait plus sombre que celui que nous avions dressé quelques mois auparavant, relevant non seulement une forte proportion de ceux et celles qui envisagent d'abandonner leur profession artistique, mais aussi une part plus grande de personnes qui l'ont effectivement quittée pour exercer un autre métier.

La passion et la vocation, en dépit de la puissance des mécanismes collectifs internes à ces milieux, qui reproduisent leur exercice et leur mobilisation au cours de la carrière, peuvent en effet ne pas résister à la réalité de l'exercice de ces professions. Les enquêtes empiriques révèlent à cet égard que les artistes quittent parfois rapidement leur profession artistique. Dans les arts du cirque, Salaméro (2015) constate, par exemple, que les carrières durent généralement entre 4 et 15 ans, et qu'il est très rare de voir des artistes performer au-delà de l'âge de 40 ans. Dans la danse, Coconnier et Juhle (2017) dressent le même constat : les artistes-interprètes cessent de performer activement, en moyenne, entre 30 et 40 ans. Bien avant de décider d'abandonner leur profession, les artistes peuvent aussi prendre conscience de manière très précoce des difficultés inhérentes à leur maintien dans la carrière. Cela peut prendre la forme de « crises de la vocation » (Laillier, 2017), mais aussi d'une situation plus ordinaire dans le cadre de laquelle l'artiste reconnaît l'impossibilité de bien vivre de son art, tout en l'exerçant de manière à être reconnu par ses pairs, par le public, par les producteurs et diffuseurs, etc. Buscatto (2015) souligne à cet égard que beaucoup d'artistes se maintiennent dans leur profession alors que leur vocation trouve difficilement à se réaliser dans sa forme rêvée, ce qui est alors vécu difficilement sur le plan subjectif.

Par conséquent, l'horizon rêvé d'une carrière à laquelle on s'identifie complètement, dans laquelle on s'engage, et qui constitue une source infinie d'accomplissement de soi, représente *aussi*, du point de vue des artistes eux-mêmes, une visée idéalisée qui, si elle peut être centrale durant une partie de leur carrière, est en réalité appelée à être redéfinie sous des traits et des périmètres plus réalistes.

Cet exercice de redéfinition de la passion, qui peut débuter très rapidement, dès l'entrée sur le marché du travail artistique, est bien sûr causé par la précarité socio-économique qui caractérise ces métiers. Il s'agit, selon Hennekam et Bennett (2016), de la première cause de transition de carrière chez les artistes. Comme nous l'avons vu, la faiblesse des revenus qu'ils retirent de leur travail, malgré l'étendue de leur pluriactivité, mais aussi le rôle pivot qu'ils assument individuellement dans la conduite de leurs projets, sont à un moment donné à l'origine de l'impression qu'ils exercent un métier « qui ne paie pas ».

Il se dégage un constat, très largement partagé par les artistes, selon lequel l'abandon de leur profession, au-delà d'un certain âge, peut être lié à des formes d'inégalités, voire de discriminations liées à l'âge, en particulier dans certaines disciplines[6]. Mais le facteur de l'âge occulte en réalité d'autres éléments qui contribuent, chez les artistes, à percevoir des limites structurelles à leur quête d'accomplissement. La première d'entre elles est celle du vieillissement et de l'usure de leur corps. Les professionnels du cirque sont à cet égard particulièrement nombreux à indiquer qu'il s'agit d'une des causes principales de leur transition de carrière (Barré et al., 2020). Comme l'a mis en évidence Sorignet (2004), l'usure physique se combine souvent à la précarité matérielle et s'inscrit dans le corps de l'artiste. Les multiples facteurs de risque et d'instabilité économique transparaissent en effet dans la manière dont les artistes se représentent subjectivement leur propre corps. Les pratiques d'autoexclusion et d'autodévalorisation du corps sont fréquentes dans ces milieux. L'exercice d'un métier « qui envahit tout » est aussi, avec l'avancement en âge, difficilement conciliable avec la parentalité et la vie familiale. Les tournées, particulièrement lorsqu'elles sont internationales, sont, par exemple, vécues comme un poids qu'il est à terme difficile de porter lorsque

l'on a des enfants ou que l'on souhaite fonder une famille. Le choix d'accorder davantage de présence à l'entourage familial constitue souvent un moment charnière qui amène à reconsidérer le périmètre de sa vocation artistique.

Du point de vue des artistes, leur activité ne relève donc pas entièrement de cet idéal du travail libre et expressif, mis en évidence et porté par une partie de l'histoire des idées. Leur travail est ponctué d'épreuves économiques, statutaires mais aussi identitaires, qui enclenchent un processus de « resignification » de la manière dont ils et elles se représentent l'exercice de leur métier. La recherche s'est jusqu'ici peu penchée sur l'étude des effets concrets de la manière dont ces périmètres du travail et de la passion sont redessinés par ce processus. Nous formulons toutefois l'hypothèse, sur base d'observations qui appelleraient un travail d'enquête plus approfondi, que les changements de trajectoire qu'opèrent les artistes sont surtout d'ordre cognitif ou subjectif, plus qu'ils ne se traduisent par des actes concrets de bifurcation, de transition de carrière ou de changement radical du point de vue professionnel. Malgré les épreuves, les artistes restent fondamentalement attachés à leur profession, à laquelle ils continuent à s'identifier largement, et considèrent toute forme de réorientation de carrière sous le mode du deuil, de l'échec et d'un processus qu'ils ne sentent pas en mesure de réaliser avec succès.

4.2 Conditions d'un travail expressif et émancipateur

Dans leur format actuel, les mondes du travail artistique ne constituent donc pas une figure totalement enviable pour l'ensemble de ces professions en quête de sens, d'un plus fort épanouissement personnel dans le travail, d'une appartenance également plus marquée à un collectif ou une communauté professionnelle. Si les valeurs et les dimensions expressives sont centrales dans l'exercice des professions artistiques et sont porteuses d'un ensemble de valeurs, d'attitudes, de croyances, mais aussi de pratiques, qui sont constitutives de l'*ethos artiste* (Bédard, 2015), ce que nous enseigne l'étude du travail artistique c'est aussi leur étroite dépendance aux dimensions fondamentalement matérielles et institutionnelles du travail.

L'extrême pauvreté qui caractérise les conditions socio-économiques d'une majorité d'artistes, en regard de leurs niveaux élevés de formation et de qualification, relève moins d'une énigme ou d'un paradoxe qu'il conviendrait d'expliquer que d'un problème lié à la matérialité de leur travail et, en définitive, à la place qui lui est reconnue dans la société. La faiblesse des rémunérations et des protections sociales dont les artistes disposent pourrait en effet être facilement expliquée par la plus forte autonomie dont ils jouissent dans l'exercice de leur travail expressif, par le poids moins grand des routines et des techniques qui participent aujourd'hui à enfermer le travail dans des formes nouvelles et élargies d'*autonomie contrainte* (Durand, 2017) ou encore, comme nous l'avons souligné précédemment, par leur plus forte satisfaction au travail, qui agirait comme un différentiel compensateur de leurs faibles revenus monétaires. Mais il s'agirait à nouveau, avec ces arguments, d'enfermer les artistes dans la sphère du *hors-travail* et de reproduire à l'infini l'archétype romantique qui a dominé une partie importante de la pensée en Occident, et selon lequel l'artiste est moins un travailleur qu'un créateur.

Or, si les œuvres artistiques ne constituent pas des marchandises comme les autres, en particulier dans les arts du vivant où leur réalité relève de l'éphémère, cela signifie-t-il que les artistes ne devraient pas être rémunérés pour leur *labor*? C'est la même interrogation que l'on pourrait formuler à l'égard des savoirs que produisent les chercheurs universitaires, dont la rationalité échappe aussi à celle de la marchandise et du système de la valeur monétaire. Les scientifiques devraient-ils être payés pour produire ces savoirs et ces connaissances qui sont hors du système des prix? La question ne mérite pas qu'on s'y arrête tant la réponse est évidente.

Au même titre que les professions de la recherche, du journalisme, de l'éducation, des soins, etc., les artistes sont, depuis des décennies, insérés dans des dynamiques de professionnalisation qui prennent la forme d'une structuration en disciplines, en métiers, en système de qualifications, en un régime de relations de travail, etc. L'activité artistique professionnelle ne relève donc pas d'un en deçà du travail mais bien du travail lui-même. Il est par conséquent inconcevable de penser sa dimension expressive sans aborder sa réalité instrumentale et statutaire qui relève non seulement d'une rémunération du travail, mais aussi d'un système institutionnel de distribution de revenus, de droits et de protections du travail.

Dans les arts comme dans de nombreuses autres professions, il y a aujourd'hui une certaine urgence, comme l'a défendu avec force Supiot (2019), de repenser les bases institutionnelles, et notamment juridiques, qui soutiennent le sens et le contenu du travail, c'est-à-dire à la fois les questions du *pourquoi travailler* et du *comment travailler*. Selon les termes de celui-ci, il s'agit de réinstaurer une conception *ergologique* du travail « qui, partant de l'expérience même du travail, restaure la hiérarchie des moyens et des fins en indexant le statut du travailleur sur l'œuvre à réaliser et non pas sur son produit financier » (Supiot, 2019). Si la question du « pourquoi travailler » peut paraître évidente chez les artistes, nous avons vu dans la section qui précède que cette dimension de leur travail est aussi étroitement dépendante des conditions matérielles, institutionnelles et statutaires dans lesquelles ils œuvrent. Il faut reconnaître à cet égard que s'ils disposent d'une certaine liberté *dans* le travail, à l'inverse, leurs conditions de travail les enferment dans une précarité multiforme.

Le système institutionnel et statutaire dans lequel est enchâssé le travail artistique n'est, comme nous l'avons vu, ni celui de l'emploi salarié, ni celui de l'emploi autonome. Qu'est-il alors? Une forme d'hybridité, d'entre-deux, dans lequel les « quasi-employeurs » (producteurs, diffuseurs, etc.) ne sont finalement responsables que de contrats de courte durée qu'ils passent avec les artistes (Menger, 2005). Une offre abondante de « services » permet aux premiers d'embaucher et de mettre à pied rapidement les seconds, à l'intérieur d'un cadre institutionnel éphémère qui échappe en grande partie au droit du travail et à la protection sociale. Une forme de désintégration parfaite du marché du travail en quelque sorte, dans laquelle l'entièreté de la responsabilité du travail artistique repose sur l'artiste lui-même. Ce dernier devient alors le symbole parfait de ces carrières dites *protéennes* (Briscoe et Hall, 2006) dans lesquelles le travailleur est le seul responsable et preneur des risques liés aux engagements qu'il prend, à ses choix de formation, aux réorientations de carrière qu'il décide d'entreprendre ou pas, etc. Dans ce cadre, l'État n'agit qu'indirectement, comme subventionneur de cette offre de services, par l'intermédiaire des aides qu'il octroie pour soutenir les créations et les organismes artistiques. D'aucune manière, il ne structure un marché du travail artistique ou ne protège celles et ceux qui en font partie. Ce système, dans ses principes mêmes, est le principal facteur de précarité du travail artistique.

Le travail créateur des artistes, en dépit de ses ressorts expressifs, ne constitue donc pas entièrement cet au-delà rêvé par certains. Pour qu'il se déploie de manière pérenne, et qu'il constitue un véritable horizon, il conviendrait d'abord que l'art et la culture soient reconnus comme des finalités. La rationalité qui entoure l'affirmation de cette « valeur en soi de l'art », qui peut paraître purement vertueuse, est qu'une société qui se préoccupe de sa culture, de l'éducation, du développement des savoirs, est aussi une société plus en santé et plus avancée socialement et économiquement. C'est sur la base de ce principe fondamental qu'il conviendrait de refonder les bases institutionnelles – qui définit le « comment travailler » – d'un véritable statut professionnel de l'artiste qui n'enferme pas celui-ci dans une simple contractualisation de son travail. Il s'agit à cet égard de conjuguer des conditions permettant de préserver cette *liberté dans le travail,* qui est indispensable au travail créateur des artistes, tout en assurant une sécurisation de leurs parcours professionnels qui sont, comparativement à d'autres professions, plus sujets à des périodes d'inactivité contrainte et à des besoins aigus de protection sociale de leur travail.

Conclusion

Le caractère supposément atypique des professions artistiques au regard des autres mondes du travail peut être interprété sous l'angle d'une réalité plurielle, dont les perspectives extrêmes voient dans celles-ci soit un *en deçà* du travail contemporain soit son *au-delà*. Un examen plus minutieux de leurs réalités laisse toutefois entrevoir une perspective différente dans laquelle les artistes ne sont pas placés aux marges du travail, mais représentent au contraire des témoins privilégiés de ses transformations structurelles. L'étude de leurs conditions d'activité porte ainsi en elle de puissants indicateurs de ce que nous avons présenté comme les éléments constitutifs d'un horizon du travail : les limites d'un travail idéalement expressif, d'une part, et leur au-delà, d'autre part, qui ouvre à un changement radical du travail. Les valeurs et la dimension expressive du travail artistique, si centrales dans le fonctionnement de ces professions, rencontrent en effet des limites matérielles et institutionnelles importantes qui rendent à terme l'exercice de ce travail créateur insoutenable à la fois à l'échelle des individus, qui peinent à se maintenir en carrière, mais aussi à celle de leurs collectifs (associations d'artistes, compagnies, etc.) et de leurs milieux. L'horizon d'un au-delà, qui permettrait dans ces professions, comme dans beaucoup d'autres, de rencontrer cette quête de sens du travail – qui définit le « pourquoi travailler » – si centrale dans la transformation contemporaine du rapport au travail, est étroitement dépendant de la manière dont nos sociétés sont en mesure de penser de nouvelles dispositions institutionnelles – « le comment travailler » – qui permettent aux individus de s'engager dans une activité créatrice qui offre à la fois liberté et sécurité.

NOTES

1 Essentiellement dans ses premiers écrits, et en particulier dans ses *Manuscrits de 1844* (Marx, 1999).

2 Pour une analyse détaillée de cette littérature, se référer aux travaux de Menger (2002, 2009).

3 Les extraits de comptes rendus exhaustifs qui sont utilisés dans ce texte sont issus d'une recherche récente que nous avons consacrée à l'étude de quatre professions des arts de la scène au Québec (Barré et al., 2020).

4 En 2019, le seuil de faible revenu, ou de revenu viable, était établi au Canada à 25 153 $. (Statistique Canada. Tableau 11-10-0232-01 Seuils de la Mesure de faible revenu (MFR) selon la source de revenu et la taille du ménage). https://doi.org/10.25318/1110023201-fra

5 Institut de la statistique du Québec, *Vitrine statistique sur l'égalité entre les hommes et les femmes*. https://statistique.quebec.ca/vitrine/egalite/dimensions-egalite/revenu/revenu-moyen

6 C'est le cas notamment de nombreuses comédiennes qui voient leurs occasions professionnelles se réduire avec leur avancée en âge (Ibert et Schmidt, 2014).

RÉFÉRENCES

Barré, P. et Dubuc, L. (2021). Lorsque le travail devient invisible. L'action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire. *Revue Interventions économiques*, *66*. https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.14349

Barré, P., Bédard, P., Dubuc, L. et MacDonald, I., en collaboration avec Vallée, G. (2020). *La transition de carrière des artistes de la scène du Québec : Enjeux et besoins*, Montréal, École de relations industrielles, Université de Montréal. https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/culture-communications/publications-adm/rapport/RA-transition-carriere-artistes-MCC.pdf

Barré, P. (2019). Expressivité, inconstance et usure du travail d'artiste-interprète en danse à Montréal. *Les cahiers de recherche sociologique*, *66-67*, 283-301. https://doi.org/10.7202/1075984ar

Becker, H. S. (1982). *Arts Worlds*. University of California Press.

Bédard, P. (2020). Art et marchandise: penser le travail artistique avec Marx. *Cahiers Société*, (2), 97-129. https://doi.org/10.7202/1075555ar

Bédard, P. (2015). L'ethos en sociologie: perspectives de recherche pour un concept toujours fertile. *Cahiers de recherche sociologique*, *59*, 259-276. https://doi.org/10.7202/1036797ar

Bidet, A. (2015). *L'engagement dans le travail: qu'est-ce que le vrai boulot?* Presses universitaires de France.

Bissonnette, J., Beaupré-Gateau, T. et Simon, L. (2022). *L'esprit entrepreneurial des artistes à l'ère numérique. Autoproduction et réseaux de collaboration dans les secteurs culturels au Québec*. JFD Éditions.

Boisard, P. (2009). *Le nouvel âge du travail: Les nouveaux visages du travail*. Hachette Littératures.

Boltanski, L. et Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.

Briscoe, J. P. et Hall, D. T. (2006). The Iinterplay of Boundaryless and Protean Careers: Combinations and Implications. *Journal of Vocational Behavior*, *69*(1), 4-18. https://doi.org/10.1016/j.jvb.2005.09.002

Bureau, M. C., Perrenoud, M. et Shapiro, R. (dir.) (2009). *L'artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses Universitaires Septentrion.

Buscatto, M. (2015). Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? Dans N. Le Roux et M. Loriol (dir.), *Le travail passionné: L'engagement artistique, sportif ou politique* (p. 29-56). Érès.

Choko, M. (2020). L'ambivalence de la solidarité des artistes interprètes face à l'Union des artistes. *Canadian Journal of Law and Society/La Revue Canadienne Droit et Société*, *35*(3), 521-539. https://www.muse.jhu.edu/article/778571

Cingolani, P. (2014). *Révolutions précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation*. La Découverte.

Coconnier, C. et Julhe, S. (2017). L'accompagnement des danseurs en transition professionnelle. Un dispositif révélateur des décalages entre une institution et ses usagers. *Terrains et travaux, 31*(2), 201-222. https://doi.org/10.3917/tt.031.0201

Dubet, F. (dir.) (2019). *Les mutations du travail*. La Découverte.

Durand, J. P. (2017). *La fabrique de l'homme nouveau. Travailler, consommer et se taire?* Éditions Le bord de l'eau.

Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.

François, P. et Musselin, C. (2015). Les organisations et leurs marchés du travail. Une comparaison des marchés musical et universitaires. *L'année sociologique*, *65*(2), 305-332. https://doi.org/10.3917/anso.152.0305

Freidson, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, *27*(3), 431-443.

Hennekam, S., et D. Bennett (2016). Involuntary Career Transition and Identity Within the Artist Population. *Personnel Review*, *45*(6), 1114-1131. https://doi.org/10.1108/PR-01-2015-0020

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Gallimard.

Heinich, N. (2008). Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains: une perspective compréhensive et ses incompréhensions. *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie,* (3). https://doi.org/10.4000/socio-logos.1793

Ibert, O. et S. Schmidt (2014). Once You Are in You Might Need to Get Out: Adaptation and Adaptability in Volatile Labor Markets — the Case of Musical Actors. *Social Sciences*, (3), 1-23. https://doi.org/10.3390/socsci3010001

Inglehart, R. F. (2008). Changing values among western publics from 1970 to 2006. *West european politics*, *31*(1-2), 130-146.

Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. NRF Gallimard.

Laillier, J. (2017). *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. CNRS Éditions.

Marx, K. (1999). *Manuscrits de 1844*. trad. Française, Garnier et Flammarion.

Méda, D. (2021). *Le travail: Une valeur en voie de disparition?* Flammarion.

Menger, P.M. (dir.) (2018). *Le talent en débat*. Presses universitaires de France.

Menger, P.M. (2010). Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques. *Revue d'économie politique*, *120*, 205-236.

Menger, P. M. (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Seuil/Gallimard.

Menger, P. M. (2005). *Profession artiste. Extension du domaine de la création*. Éditions Textuel.

Menger, P. M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Éditions du Seuil et de La République des Idées.

Mercure, D. et Vultur, M. (dir.) (2019). *Dix concepts pour penser le nouveau monde du travail*. Presses de l'Université Laval.

Mercure, D. et Vultur, M. (2010). *La signification du travail. Nouveau modèle productif et ethos du travail au Québec*. Presses de l'Université Laval.

Rannou, J. et Roharik, I. (2009). Vivre et survivre sur le marché de la danse. Dans M.-C. Bureau, *M*. Perrenoud et R. Shapiro (dir.), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art (p. 109-126)*. Presses universitaires du Septentrion.

Rifkin, J. (1996). *La fin du travail*. La Découverte.

Salaméro, É. (2015). Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps: de l'état du champ aux trajectoires professionnelles. *Sociologie et sociétés*, *47*(2), 237-259. https://doi.org/10.7202/1036347ar

Sorignet, P.-E. (2014). Le métier de danseur. Retour sur une enquête. *Staps*, 103, 119-131. https://doi.org/10.3917/sta.103.0119

Sorignet, P.-E. (2012). *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte.

Sorignet, P.-E. (2004). Sortir d'un métier de vocation: le cas des danseurs contemporains. *Sociétés contemporaines*, *56*(4), 111-132. https://doi.org/10.3917/soco.056.0111

Soussi, S. A. et Noiseux, Y. (2019). Le travail qui rend pauvre: action publique et résistances au Nord et au Sud. *Cahiers de recherche sociologique*, (66-67), 7-22. https://doi.org/10.7202/1075973ar

Supiot, A. (2019). *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XXIe siècle*. Éditions du Collège de France.

Vultur, M. (2019). Le concept de précarité : quelle adéquation aux transformations actuelles du monde du travail ? Dans M. Mercure et M. Vultur, (dir.), *Dix concepts pour penser le nouveau monde du travail (p. 29-50)*. Presses de l'Université Laval.