

Université de Montréal

Une étude de la socialisation professionnelle par la distinction de l'identité
professionnelle des artistes formés et autodidactes

Par
Jacques Langlois

Département d'études en éducation et d'administration de l'éducation
Faculté des sciences de l'éducation

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en sciences de l'éducation, option fondements de l'éducation

Décembre 1999

© Jacques Langlois, 1999



LB
5
U57
2000
v.014

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Une étude de la socialisation professionnelle par la distinction de l'identité
professionnelle des artistes formés et autodidactes

présentée par :

Jacques Langlois

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Thèse acceptée le :

Sommaire

Cette thèse présente une réflexion sur la socialisation et la formation professionnelles par le biais d'une étude de la distinction de l'identité professionnelle de deux groupes professionnels partageant une pratique très semblable, mais ayant suivi des parcours d'apprentissage différents. Les deux professions étudiées dans le cadre de la recherche sont celles de comédien et de chanteur populaire. Elles appartiennent toutes deux à la catégorie des artistes interprètes. Cependant, le mode de socialisation professionnelle qui leur donne accès est fort différent. Dans le cas des comédiens, le mode d'accès privilégié est celui de la formation professionnelle tandis que dans celui des chanteurs, le mode de socialisation le plus courant est de type autodidactique.

Le postulat implicite de la recherche est à l'effet que, en découvrant les différences existant entre l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes, il sera possible de mieux comprendre les forces et les faiblesses de leur mode respectif de socialisation professionnelle.

Le problème de la recherche est décrit en détail dans le premier chapitre de la thèse. Le second chapitre est composé d'une recension des écrits construite dans le but de connaître et d'analyser les différents aspects touchés par la recherche. La recension contient une description de la condition d'artiste, de la façon dont on devient artiste interprète et des différents points de vue théoriques portant sur les liens entre la formation et l'identité professionnelles. La recension des écrits conduit à l'identification des quatre principales composantes de l'identité professionnelle qui constituent le cadre de référence.

La méthodologie de la recherche présentée dans le troisième chapitre est étroitement rattachée aux particularités du questionnement et liée aux informations contenues dans le cadre de référence. La méthodologie adoptée est qualitative. Elle est opérationnalisée par les techniques d'échantillonnage raisonné par contraste-saturation, d'entretien qualitatif et d'analyse descriptive. Le corpus de données est composé des verbatims de 26 entrevues réalisées auprès d'artistes interprètes autodidactes et formés auxquels ont été ajoutées les informations recueillies au cours de quatre entretiens de type vérificateur effectués à la fin de la recherche.

Au chapitre quatre, les résultats de la recherche sont présentés en trois étapes : la description de l'échantillon de recherche; l'analyse de la trame identitaire commune aux artistes interprètes formés et autodidactes; et la présentation détaillée de la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. La dernière étape de présentation des résultats est divisée en fonction des quatre composantes de l'identité professionnelle : les actions, les relations avec l'entourage, les perspectives et la reconnaissance. Les résultats obtenus par la recherche montrent que l'encadrement et la reconnaissance reçus à l'école par les sujets formés les ont conduits à développer une identité professionnelle plus solide que leurs collègues autodidactes. L'identité professionnelle de ces derniers est caractérisée par les hésitations, le piétinement, les abus de confiance et le doute. La solidité constatée chez les premiers comparée à la fragilité des seconds laisse penser que la formation professionnelle est un moyen efficace et pertinent de socialisation professionnelle et que la socialisation autodidacte est beaucoup plus hasardeuse. En somme, la recherche fournit un argument à ceux qui font la promotion de la multiplication des formations professionnelles. De même, elle

démonte un peu le mythe de la valorisation de l'autodidaxie chez les artistes et autres personnages symboles de réussite.

Table des matières

Sommaire.....	i
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	viii
Introduction	1
Chapitre 1. La description contextualisée du problème.....	4
1.1. L'accroissement du champ d'action de l'école.....	5
1.2. La question de recherche.....	9
Chap. 2. La recension des écrits.....	15
1. La condition d'artiste.....	15
1.1. Définition de l'artiste.....	16
1.2. La démographie des artistes.....	16
1.3. La situation économique des artistes.....	18
1.3.1. <i>Un système de travail par intermittence</i>	19
1.3.2. <i>Les revenus des artistes</i>	21
1.4. La qualification des artistes.....	24
1.4.1. <i>L'artiste et la connaissance</i>	24
1.4.2. <i>L'autonomie-contrôle de l'artiste</i>	25
1.5. La loi et la pratique artistique.....	28
1.6. Conclusion sur la condition d'artiste.....	29
2. Devenir artiste interprète	31
2.1. La formation scolaire des artistes.....	32
2.1.1. <i>Les programmes de formation en théâtre au Québec</i>	33
2.1.2. <i>À propos de la formation en théâtre</i>	36
2.1.3. <i>La sélection des candidats</i>	37
2.1.4. <i>Le travail de transformation</i>	38
2.1.5. <i>L'institution d'une éthique de travail</i>	39
2.2. La formation extra-scolaire des artistes.....	41
2.2.1. <i>La chanson populaire à l'école</i>	41
2.2.2. <i>Une formation «sur le tas»</i>	43
2.3. L'accès à la profession.....	47
2.4. Synthèse sur la formation des artistes.....	48
3. L'identité professionnelle et la formation.....	50

3.1. Le fonctionnalisme.....	51
3.1.1. <i>la socialisation</i>	52
3.1.2. <i>La formation</i>	54
3.1.3. <i>Implications du fonctionnalisme pour la recherche</i>	55
3.2. Le déterminisme radical de Pierre Bourdieu.....	58
3.3. L'interactionnisme symbolique.....	64
3.3.1. <i>La formation professionnelle</i>	66
3.3.2. <i>La perspective, la culture et l'action</i>	68
3.3.3. <i>Devenir</i>	71
3.3.4. <i>Conclusion sur la position interactionniste symbolique</i>	75
4. Formulation du cadre de référence.....	79
Chapitre 3. La méthodologie.....	89
1. La stratégie de recherche	89
2. Échantillonnage	90
3. Technique de collecte et de traitement des données.....	93
3.1. L'entretien qualitatif	93
3.2. Type et techniques de l'entretien qualitatif.....	95
3.3. Le déroulement des entretiens.....	97
3.4. L'enregistrement et le traitement des données.....	99
3.5. Un complément d'information, l'entretien vérificateur.....	100
4. Analyse des données.....	100
4.1. Le choix de la stratégie d'analyse	100
4.2. La méthode d'analyse employée.....	102
4.3. Les limites de l'analyse qualitative.....	105
5. Qualité scientifique et limites de la recherche.....	106
Chapitre 4. La présentation des résultats.....	107
1. Présentation des sujets de la recherche.....	110
1.1. Description générale de l'échantillon de recherche	110
1.2. La présentation des sujets de la recherche.....	115
1.2.1. <i>Les chanteurs</i>	117
1.2.2. <i>Les comédiens</i>	125
2. Une part d'identité professionnelle commune à tous les sujets.....	135
2.1. La trame identitaire commune à tous les artistes interprètes	135
2.2. Trois niveaux d'avancement dans la carrière.....	140

2.1.1. Description du groupe A.....	142
2.1.2. Description du groupe B.....	146
2.1.3. Description du groupe C.....	150
3. La distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes.....	156
3.1. La distinction au plan des actions.....	158
3.1.1. Distinctions au plan des compétences.....	159
3.1.2. La distinction dans les démarches artistiques.....	168
3.2. La distinction dans les relations avec le groupe d'appartenance.....	175
3.2.1. La socialisation à l'art des artistes interprètes.....	176
3.2.2. La composition de l'entourage des artistes interprètes...	183
3.2.3. «Pour être un chanteur, il faut s'être fait avoir» (René)...	190
3.2.4. L'inconvénient du groupe, c'est le nombre.....	203
3.3. La distinction au plan des perspectives.....	207
3.3.1. Des différences d'ambition.....	208
3.3.2. Des différences de valeurs.....	215
3.4. La distinction au plan de la reconnaissance.....	228
3.4.1. Devenir artiste, le cas des sujets formés.....	229
3.4.2. Devenir artiste, le cas des sujets autodidactes.....	233
4. Synthèse des résultats.....	244
Conclusion.....	250
1. Bref retour sur la recherche.....	250
2. Conséquences des résultats de la recherche.....	255
3. Un questionnement à élargir.....	258
Références.....	261
Annexe 1.....	276

Liste des tableaux

Tableau 1 Récapitulation des caractéristiques des deux modèles de formation des artistes interprètes	49
Tableau 2 Synthèse des constituants de l'identité professionnelle	84
Tableau 3 Répartition des sujets selon leur occupation et leur formation.....	111
Tableau 4 Répartition des sujets selon leur expérience.....	115
Tableau 5 Relation entre le mode de socialisation et la formation scolaire...	180
Tableau 6 Tableau synthèse des résultats d'analyse.....	245

Liste des figures

Figure 1 La distinction des identités professionnelles opérée par la formation.....	51
Figure 2 La dynamique de l'identité professionnelle.....	86
Figure 3 La séquence d'échantillonnage.....	114
Figure 4 Représentation du but de la carrière artistique.....	136
Figure 5 Les plateaux de réussite des artistes.....	141

Une étude de la socialisation professionnelle par la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes

Introduction

Cette thèse de doctorat est divisée en quatre chapitres. Le premier chapitre, intitulé «Description du problème contextualisé», a pour objet d'amener le problème particulier de la recherche. Le problème concerne la relation, plus ou moins directe, entre la formation et l'identité professionnelle¹ des artistes interprètes. Il est situé dans la problématique plus large des relations entre le monde du travail et celui de l'éducation. Le cas particulier choisi est celui des artistes interprètes. La description du problème contextualisé se termine par la formulation d'une question principale de recherche.

Le deuxième chapitre du projet, intitulé «La recension des écrits en trois parties», a pour objet de décrire et de problématiser les trois principaux éléments contenus dans la question principale de la recherche, en prenant appui sur la littérature scientifique pertinente. La question principale de la recherche est : «Comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes ayant et n'ayant pas suivi de formation?» Les trois éléments contenus dans cette question sont la distinction de l'identité professionnelle, la condition d'artiste et la formation des artistes. L'objectif de la revue de littérature est double : faire le point sur l'état de la question et conduire à l'élaboration d'un cadre de référence.

¹Il sera vu plus loin que le terme «profession» et ce qui s'y rattache a deux sens en français. Dans le texte, à moins d'avis contraire, le terme «profession» et les termes affiliés seront employés au sens général d'occupation.

Le troisième chapitre du projet a pour titre : «La méthodologie». Son objet porte sur la conception et l'opérationnalisation d'une démarche de recherche qui permette de répondre au questionnement. La méthodologie retenue dans le cadre du chapitre consiste en une démarche de recherche qualitative opérationnalisée par les techniques d'échantillonnage raisonné par contraste-saturation, d'entretien qualitatif et d'analyse descriptive. Par ailleurs, les principaux problèmes auxquels la partie méthodologique tente de trouver solution sont ceux de l'arrimage des résultats produits aux questions posées, de la faisabilité et de la qualité scientifique de la recherche.

Le chapitre de la présentation des résultats contient quatre parties. La première est consacrée à la description détaillée de l'échantillon ainsi qu'à la présentation personnalisée de chacun des sujets de la recherche. Une minuscule biographie y est produite pour chacun des sujets afin de les «incarner» pour le lecteur. La seconde partie a pour objet de décrire la trame identitaire commune à tous les artistes interprètes. Cette trame est définie par les deux principaux axes autour desquels pivote la carrière artistique. Ces deux axes sont définis par la quête de travail monnayable et par le goût de la production artistique. Sur la base de la trame identitaire commune aux artistes interprètes, les sujets de l'échantillon sont ensuite divisés en trois groupes définis en fonction du niveau d'avancement de leur carrière. Une brève description des caractéristiques des membres des trois groupes clos la présentation de la trame identitaire commune aux artistes interprètes.

La troisième partie de la présentation des résultats est la plus importante et la plus volumineuse. Elle est consacrée à la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. Elle est divisée en quatre sections

abordant chacune un des quatre éléments constituant de la définition de l'identité professionnelle : les actions, les relations avec l'entourage, les perspectives et la reconnaissance. Pour chacun de ces éléments, les différences constatées entre les artistes formés et autodidactes sont présentées en détail. Enfin, avant la conclusion, j'ai cru bon de présenter dans la quatrième partie de la thèse une synthèse de l'ensemble des distinctions mises en relief entre l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. La synthèse des résultats a pour objet de rassembler les distinctions entre les deux groupes à l'étude ainsi que d'en mesurer le sens et l'ampleur.

Chapitre 1. La description contextualisée du problème

Le problème s'inscrit dans le champ d'étude des fondements de l'éducation. Comme son nom l'indique, ce champ peut être défini par l'étude des idées, des idéologies, des idéaux, des théories, des modes, des pratiques concrètes, des organisations et des conventions sociales et de l'histoire qui sont aux fondements de l'éducation. Le terme fondement doit être compris comme la matière et la structure qui composent l'éducation. L'éducation, quant à elle, peut être comprise de nombreuses façons, incluses dans le cadre occidental et scolaire ou non, selon qu'on la considère dans une définition large ou étroite. Lorsqu'il est question de la définition étroite de l'éducation, les frontières du terme sont relativement claires et faciles à tracer. On parle des écoles, des institutions scolaires, de la formation générale et professionnelle. Bref, au Québec, il s'agit d'à peu près tout ce qui relève du Ministère de l'éducation et de l'enseignement supérieur. Lorsqu'il est question de la définition large de l'éducation, les frontières du terme sont floues. Kaestle affirme qu'on peut y inclure pratiquement tout ce qui comprend des phénomènes d'apprentissage ou de socialisation (Kaestle 1997).

La recherche touchera un aspect particulier des fondements de l'éducation qui se situe à cheval entre les définitions étroite et large de l'éducation. Il sera question de formation professionnelle, entendue au sens de formation spécialisée, subséquente à la formation scolaire générale, visant à préparer les individus à leurs occupations respectives (Dubar 1996; Petitat 1982). Dans le passé, pour la plupart des individus, la formation professionnelle se déroulait dans le cadre même des occupations, dans un contexte d'éducation entendu au sens large. Celui qui cherchait à devenir maçon, par exemple, accompagnait un maçon durant quelques années pour apprendre son métier et, lorsque sa

compétence était suffisante et reconnue, il quittait son maître pour aller travailler de son côté. Ce mode de reproduction professionnelle est celui qui a prévalu depuis l'Antiquité jusqu'à l'Industrialisation (Petitat 1982). Seules quelques élites ont fait exception à travers les époques et ont eut un mode de formation semblable au nôtre. Aujourd'hui, c'est l'inverse. La majorité des formations professionnelles ont lieu en contexte scolaire et seule une minorité de travailleurs ne passent pas par la formation professionnelle scolaire.

1.1. L'accroissement du champ d'action de l'école

Depuis l'industrialisation, au Québec comme partout ailleurs en Occident et dans les pays économiquement développés, les sociologues constatent que le système scolaire accroît son rôle sur trois plans, celui de la possession des connaissances, celui de la durée des études et celui des formations professionnelles terminales.

La majorité des individus acquièrent désormais une formation professionnelle scolaire, qu'elle soit de niveau secondaire, collégiale ou universitaire avant de tenter de s'insérer au marché du travail. Le système scolaire, l'université en tête, est en voie de devenir l'endroit obligé de passage pour l'obtention de la compétence, le plus souvent scientifique, reconnue socialement et économiquement.

Selon Pierre Dandurand et Émile Ollivier (Dandurand 1991) les universités sont au coeur du processus de constitution de la connaissance :

L'université est ainsi confirmée comme lieu par excellence de la science et de la scientificité en même temps qu'elle participe à la normalisation des pratiques sociales de tout ordre allant, par exemple, de l'entretien du corps et de l'esprit (...) à l'imposition des goûts et des modes de pensée (avec l'enseignement des lettres, des

arts et de la philosophie). Cette centralité de l'université, c'est peut-être Parson qui l'a le mieux montrée et justifiée de la façon la plus succincte en définissant l'université d'abord comme porteuse et reproductrice de la rationalité scientifique, celle-ci s'imposant comme valeur fonctionnelle centrale des sociétés de capitalisme avancé.

L'institution scolaire, c'est aussi une puissante machine avaleuse de connaissances et de savoirs en instance d'être canonisés et recodifiés pour entrer dans la catégorie du «vrai» (et, à un moindre degré, du juste). p. 10.

Au plan de la durée des études, Pierre Bourdieu (Bourdieu 1978) révèle qu'en France, le niveau de diplômation augmente à tous les échelons sociaux, et au même rythme ². Par contre, les écarts entre les classes demeurent les mêmes ou se creusent. Le niveau monte, mais les différences sont préservées :

L'entrée dans la course et dans la concurrence pour le titre scolaire de fractions jusque-là faibles utilisatrices de l'école a eu pour effet de contraindre les fractions de classe dont la reproduction était assurée principalement ou exclusivement par l'école à intensifier leurs investissements pour maintenir la rareté relative de leurs titres et, corrélativement, leur position dans la structure des classes, le titre scolaire et le système scolaire qui le décerne devenant ainsi un des enjeux privilégiés d'une concurrence entre les classes qui engendre un accroissement général et continu de la demande d'éducation et une inflation des titres scolaires. p. 3. (Bourdieu 1978)

L'école opère une attraction croissante sur les différentes classes sociales. La demande croît vers le haut, la quantité et le niveau des diplômes augmentent sans cesse. En plus, la durée de certaines formations a été allongée. C'est le cas des futurs enseignants du niveau secondaire qui se sont vu ajouter une année à leurs études universitaires, ou celui des futurs médecins qui sont majoritairement obligés de passer par des formations universitaires en sciences avant d'avoir

²Ce que Bourdieu constate en France, d'autres le constatent ici et, incidemment, partout en Occident (Laflamme 1993b; Trottier 1995).

accès aux facultés de médecine et qui, après l'obtention du diplôme de médecine, poursuivent leurs études encore quelques années dans les branches spécialisées.

L'école accapare également une quantité grandissante d'occupations qui, traditionnellement, n'avaient pas recours à la formation professionnelle. Le titre scolaire étend son emprise :

Comme les taxinomies bureaucratiques qui intègrent toutes les situations professionnelles, celle du côneur et celle du conseiller d'état, dans un système de catégories homogènes et explicites, le système d'enseignement fait entrer peu à peu toutes les professions, même les moins rationalisées et les plus abandonnées à la pédagogie traditionnelle, dans l'univers hiérarchisé du titre scolaire, en sorte que l'effet de naturalisation et d'éternisation des classements qu'il tend à produire en raison de son inertie, s'étend peu à peu à toutes la structure sociale. p. 107. (Bourdieu 1975b)(C'est moi qui souligne)

Au Québec, ce phénomène se traduit par l'impressionnante quantité d'occupations qui «entrent dans l'univers hiérarchisé du titre scolaire». Ce phénomène se produit tant au niveau secondaire que collégial ou universitaire. Incidemment, de nouvelles formations ont été créés récemment dans des domaines aussi diversifiés que l'alimentation, la santé ou les finances. À chaque année, de nouvelles formations sont offertes dans le réseau scolaire, comme la bureautique et les métiers de l'imprimerie au secondaire, les techniques juridiques et d'assurances au collégial, et la gestion des services informatisés ou la chiropractie à l'université, sans compter tous les nouveaux diplômes offerts à ceux qui sont en emploi dans le cadre de programmes de formations permanentes, ni les centaines de nouvelles formations offertes dans des instituts indépendants.

En résumé, l'étalement du pouvoir scolaire a lieu au niveau de la reconnaissance des savoirs (Dandurand 1991), au niveau de l'augmentation de la diplomation, à travers les classes sociales et les titres décernés (Bourdieu 1978), et au niveau de la quantité grandissante d'occupations investies par le système scolaire (Bourdieu 1975b). L'étalement du pouvoir scolaire se traduit au Québec par l'allongement généralisé des études (Laflamme 1993a; Tremblay 1997). Cet allongement des études est confirmé et salué dans *Les États généraux sur l'éducation* de 1995 (MEQ 1996) où il est déclaré que :

Il est essentiel de tout mettre en oeuvre pour qu'aucun jeune ne quitte le système scolaire sans y avoir acquis une qualification professionnelle qui lui permette de s'intégrer au marché du travail. p. 23.

Le même rapport plaide pour une «démocratisation» accrue de l'enseignement supérieur, pour une augmentation de la formation dite permanente ainsi que pour une augmentation des services publics à la petite enfance que la ministre Pauline Marois a traduit en 1997 par l'implantation de la maternelle à temps plein pour tous. Bref, les décideurs du système d'éducation québécois veulent que l'école commence plus tôt, qu'elle finisse plus tard et qu'elle conduise vers plus de diplômes terminaux. Autrement dit, ils souhaitent que la tendance à l'étalement scolaire se poursuive, dans la lignée des volontés du «Rapport Parent» de 1964 et du «Rapport annuel 1987-1988 sur l'état et les besoins de l'éducation» du Conseil supérieur de l'éducation.

Cependant, les apprentissages qui se font hors des murs scolaires perdent leur crédit ce qui, aux dires de Pierre Dandurand et Émile Ollivier, demande réflexion:

En définitive, ce qui nous semble devoir être soumis à la réflexion, c'est l'importance du mouvement d'incorporation et de disqualification des savoirs et des connaissances dans le développement du système scolaire : c'est l'impérialisme de

l'école qui l'amène à dévaluer les apprentissages nombreux qui se font hors de ses murs.» p. 10. (Dandurand 1991)(C'est moi qui souligne)

D'une part, donc, il y a le système scolaire qui étend son emprise de multiples façons, sans que l'on questionne le bien-fondé de sa croissance, et, d'autre part, il y a «les apprentissages nombreux qui se font hors de ses murs» qui sont mésestimés parce qu'ils sont informels et mal connus. C'est à partir de ces constats que l'étalement du système scolaire et de la méconnaissance des apprentissages informels réalisés ailleurs que la question de recherche a été conçue.

1.2. La question de recherche

Je me propose de questionner l'agrandissement du pouvoir scolaire par le biais d'une dimension particulière du phénomène, celle des identités professionnelles. Dans l'étude projetée, l'attention sera portée sur la comparaison des identités professionnelles de travailleurs partageant le même type d'emploi mais n'ayant pas le même passé scolaire. La comparaison portera sur un groupe d'individus ayant suivi une formation professionnelle et un groupe n'en ayant pas suivi. Tous les sujets de l'étude appartiendront au même groupe occupationnel.

L'enjeu de la comparaison des identités professionnelles de travailleurs ayant et n'ayant pas suivi de formation professionnelle mais ayant des activités communes est de mesurer la portée et les limites de la formation professionnelle. La question est de savoir si la formation professionnelle a un pouvoir de distinction réel sur les identités professionnelles et, si oui, de découvrir quelles sont l'étendue et la nature de ce pouvoir. D'autre part, l'étude de travailleurs n'ayant pas suivi de formation professionnelle vise à savoir s'ils n'ont pas eux

aussi une identité distincte. La recherche permettra de découvrir certains des avantages et des inconvénients rattachés au fait d'avoir ou à ne pas avoir suivi de formation professionnelle.

Au plan politique, la recherche porte un enjeu de remise en question. Comparer les identités professionnelles de travailleurs formés et autodidactes pourrait conduire à reconsidérer la multiplication des formations professionnelles offertes selon le modèle scolaire actuel. Cette comparaison pourrait aussi servir à nuancer les discours politiques univoques faisant de la formation professionnelle collégiale et universitaire les voies exclusives de qualification des travailleurs aux «emplois du XXI^e siècle» (Martin 1998; MEQ 1996).

Dans le cadre de la recherche, l'attention porte sur une seule profession comprenant dans ses rangs une bonne part d'individus ayant suivi une formation professionnelle et aussi une bonne part d'individus n'en ayant pas suivi. La profession retenue dans le cadre de la recherche est celle d'artiste interprète. En plus de comprendre une proportion importante d'individus ayant et n'ayant pas suivi de formation professionnelle (Paradeise 1988), le cas des artistes interprètes est également fort intéressant parce qu'il s'agit de travailleurs fortement qualifiés. Eliot Freidson affirme que le cas des arts, à cause de sa richesse et de sa complexité, est instructif pour les analyses concernant le monde du travail (Freidson 1994). Parmi les artistes interprètes, seuls les comédiens et les chanteurs feront l'objet de l'étude. Ces deux groupes composent la majorité des artistes interprètes québécois. Ils sont choisis en grande partie parce que la majorité des comédiens a suivi une formation professionnelle alors que les chanteurs n'en ont pas suivi.

La question principale de la recherche s'énonce ainsi : Comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes ayant et n'ayant pas suivi de formation professionnelle? Par formation, entendons la formation professionnelle terminale et spécialisée que des artistes interprètes peuvent suivre avant de pratiquer leur art et qui n'existe au Québec qu'en théâtre, en ce qui concerne les comédiens et les chanteurs. Pour les fins de la recherche, ce sens exclut tous les autres types de formations que des artistes auraient pu suivre et qui seraient connexes à leur pratique, comme des études en musique classique, en art, en technique de son ou en littérature par exemple. Nous décrivons plus loin avec plus de précision les différents types de formation qui s'offrent aux artistes interprètes. Les artistes diplômés des programmes de théâtre seront désignés comme étant «formés». En ce qui concerne les autres, les chanteurs surtout, ils seront désignés sur l'appellation «d'autodidactes». Le terme autodidacte est employé ici au sens où ces individus n'ont pas suivi de formation professionnelle spécifique à leur statut d'artistes interprètes, contrairement aux artistes formés. Cela ne signifie pas qu'ils ne se sont pas instruit autrement. Nous verrons plus loin comment ils se forment professionnellement.

La question de recherche repose sur l'articulation de deux concepts, la distinction et l'identité professionnelle. Dans le concept de distinction, il y a celui de différence, d'être à part, d'être autrement. Ce concept peut être compris au sens de la différence entre deux individus, de la même façon dont il serait employé pour distinguer deux couleurs. Il peut également être chargé d'un jugement de valeur (Bourdieu 1979). Un individu ou une oeuvre distingués possèdent une valeur attribuée socialement qui la place au-dessus des autres, qui les distingue (Petitat 1982). La formation peut avoir un rôle de distinction dans les deux sens : celui de différenciation, et celui d'ajout de valeur. La

conception de la distinction retenue pour la recherche se rattache à la compréhension des différences existant entre les individus dans le cadre d'une logique propre à l'identité professionnelle. L'objet de la thèse n'est pas de faire la mise en relief des rapports de domination entre les groupes par l'étude de leurs modes de distinction ni de produire une critique du jugement social comme l'a fait Pierre Bourdieu (Bourdieu 1979). Le concept de distinction est employé pour saisir la marque que laisse la formation professionnelle sur les artistes interprètes.

Le concept d'identité professionnelle peut être défini sur quatre plans : celui des activités, celui des groupes d'appartenances, celui des représentations et des valeurs professionnelles et celui de la reconnaissance par autrui. On peut dire que ceux qui partagent les mêmes activités, les mêmes relations, des représentations semblables et sont reconnus de la même façon ont une identité professionnelle commune. Il s'agit donc de déterminer, au plan de l'identité professionnelle, si les artistes interprètes qui ont suivi une formation professionnelle sont différents, ou semblables, de ceux qui n'en ont pas suivi. S'ils sont différents, en quoi le sont-ils? Sur quel plan? Où sont les similarités et où sont les différences? Serait-il possible de confondre un artiste formé avec un artiste autodidacte? De les confondre tous? Sur chacun des plans de la définition de l'identité professionnelle, il est possible que les artistes se distinguent les uns des autres, au plan des activités, des groupes d'appartenances, des représentations artistiques et professionnelles ou de la reconnaissance par autrui.

Voyons de façon plus détaillée les possibilités de distinction qui se posent sur chaque plan de l'identité professionnelle.

Au plan des activités, il faut se demander si les artistes partagent les mêmes tâches, s'ils occupent les mêmes emplois, s'ils ont les mêmes opportunités. Un artiste n'ayant pas suivi de formation peut-il occuper le même poste qu'un artiste qui en a suivi une? Travaillera-t-il de la même façon? Reçoit-il le même salaire? Existe-t-il des tâches que des artistes interprètes autodidactes pourraient faire mieux ou moins bien que les autres? Sont-ils interchangeables?

Au plan des groupes d'appartenance, les artistes formés et autodidactes appartiennent-ils aux mêmes mondes (Becker 1988)? Autrement dit, est-ce que les artistes partagent la même culture? Ont-ils les mêmes relations? Se fréquentent-ils? Ont-ils le sentiment de n'être qu'un seul groupe? Travaillent-ils ensemble?

Quant aux représentations artistiques et professionnelles, est-ce que les artistes formés ou non donnent le même sens à leur identité professionnelle. Ont-ils les mêmes objectifs? Les mêmes valeurs? Est-ce que les membres d'un groupe se sentent plus «artiste» que les autres? Se présentent-ils de la même façon? Donnent-ils la même signification à leur art?

Il faut aussi se demander si les pairs, les producteurs-employeurs, les critiques et le public distinguent les artistes formés des artistes autodidactes. Leur travail a-t-il la même valeur? La même légitimité? Est-ce que des artistes sont catalogués en fonction de leur cheminement scolaire?

Telles sont les questions à débattre. Je vais présenter les connaissances principales existant à propos de la question posée au cours de la recension des écrits.

Avant de révéler la théorie portant sur les liens à faire entre identité professionnelle et formation, je vais décrire la pratique des arts d'interprétation. Cette démarche permettra de décrire le contexte du problème. J'aborderai ensuite la question du contexte particulier de la formation professionnelle des artistes interprètes, contexte où une partie des débutants passe par l'école et où une autre chemine autrement. Enfin, je traiterai des liens théoriques à faire entre identité professionnelle et formation. L'objectif de cette partie sera de présenter quelques positions théoriques sur la question de la distinction de l'identité professionnelle posée en relation à la formation professionnelle.

Chap. 2. La recension des écrits

1. La condition d'artiste

La présentation des particularités de la pratique des arts d'interprétation sert deux fonctions. La première est de situer le contexte de la recherche, nécessaire à la bonne compréhension du phénomène (Corbin 1990; Laperrière 1997a). La deuxième fonction est théorique et est liée à la spécificité du problème posé. J'ai écrit plus haut, au moment de décrire le problème à l'étude, que l'intérêt de choisir les artistes interprètes venait, d'une part, du fait que ce groupe se divise en sujets ayant suivi une formation professionnelle et en sujets n'en ayant pas suivi, et d'autre part, du fait que la pratique artistique est fortement qualifiée, ce qui semble assez singulier pour une occupation où la formation professionnelle n'est pas une condition d'accès obligatoire. La présente partie de la revue de littérature visera donc à montrer que la pratique artistique demande une forte qualification.

La description de la condition d'artiste comprendra les principaux éléments à considérer dans l'analyse d'une profession. Ces éléments sont la définition de la profession, la population, la situation économique des membres de la profession, la qualification du travail, la législation et la formation préalable (Frederickson 1988; Freidson 1994; Heinich 1995b). Il est à noter que le contexte de la pratique artistique sera exposé sans distinction quant au passé scolaire des artistes. La littérature sur la condition d'artiste ne faisant pas de séparation systématique entre les artistes formés et autodidactes. Ce fait pourrait être interprété comme si la littérature considérait que les artistes interprètes formés et autodidactes ne forment qu'un seul groupe, possédant une identité professionnelle unique. Ce n'est toutefois pas aussi simple. En réalité, les recherches n'abordent pas la

question sous cet angle, elles séparent les artistes interprètes entre les chanteurs et les comédiens plutôt qu'entre artistes formés et autodidactes. Également, plusieurs études traitent l'ensemble des artistes interprètes sans distinction de pratique ou de formation. Dans le texte, j'indiquerai si des informations sont fournies spécifiquement sur les chanteurs ou les comédiens ou si des informations distinguent les artistes interprètes formés et autodidactes.

1.1. Définition de l'artiste

Parmi les formules définissant ce qu'est un artiste, les deux plus répandues sont celle de l'autodétermination (Bernier 1985b; Mitchell 1992; Moulin 1983; Moulin 1985) et celle basée sur la production (Lacroix 1990; Menger 1991; Menger 1994; Throsby 1992). La définition selon l'autodétermination renvoie à l'identification déclarée et vécue par l'individu (identité pour soi). Pour Léon Bernier et Isabelle Perrault, un artiste est quelqu'un qui «fait de la pratique de l'art le pôle d'intégration de son existence.» (Bernier 1985a) p. 659. La définition basée sur la production décrit l'artiste comme celui qui s'adonne significativement à des activités artistiques. Il n'est toutefois pas obligatoire que l'individu se consacre exclusivement à l'art pour être artiste puisque les conditions du marché en obligent plusieurs à se trouver des sources de revenus non-artistiques (Bernier 1985b; Menger 1989; Menger 1991; Menger 1994; Throsby 1992; Towse 1992).

1.2. La démographie des artistes

La Direction de la recherche, de l'évaluation et des statistiques du Ministère de la culture et des communications a compilé des statistiques sur la population active du secteur culturel québécois à partir des données fournies par le recensement national de 1991 dans un document intitulé *La population active du secteur*

culturel au Québec (M.C.C. 1996b). Les données produites dans le rapport permettent d'estimer grossièrement l'importance de la population des artistes interprètes qui sont chanteurs ou comédiens au Québec. Le rapport n'est toutefois pas très précis ni fiable. Même si cela n'est pas explicite, il est probable que les données produites sont basées sur l'auto-déclaration des individus recensés, comme c'est la pratique lors des recensements nationaux. Je ne souhaite pas entrer en détail dans l'évaluation de cette méthode, mais je signale que d'aucuns considèrent que son niveau de précision est réduit (Heinich 1995a; Mitchell 1992). De plus, le rapport ne contient pas une définition des groupes recensés, il est donc impossible de connaître la portée exacte des résultats, ni leur fiabilité.

Le rapport du Ministère de la culture et des communications (M.C.C. 1996b) indique toutefois que la population du secteur culturel prit dans son ensemble est estimée à 100 000 individus. De ce nombre, 28 400 oeuvrent dans le secteur artistique général, dont 10 800 dans les arts d'interprétation, toutes formes confondues. Le domaine des arts d'interprétation, le plus peuplé des domaines artistiques, inclut les occupations de comédien, de musicien, de chanteur, de danseur, etc.. Le rapport ne révèle pas combien, parmi les 10 800 individus, sont des comédiens ou des chanteurs. Toutefois, on sait qu'en France, et il est probable qu'il en soit ainsi au Québec, l'occupation la plus peuplée des arts d'interprétation est celle de comédien (Menger 1991). On peut donc penser qu'il y a quelques milliers de comédiens au Québec. Il est malheureusement impossible d'en dire plus parce qu'il n'existe pas de données plus précises sur la question. Il demeure également impossible d'estimer le nombre de chanteurs au Québec.

Par ailleurs, le rapport du Ministère de la culture et des communications contient quelques informations sur les caractéristiques de la population artistique québécoise. La région métropolitaine de Montréal regroupe plus des deux tiers de la population des domaines artistiques (68.8%) et près des trois quarts des personnes oeuvrant dans les arts d'interprétation (73.1%). Il y a plus d'hommes que de femmes dans les arts d'interprétation, dans une proportion de 64% contre 36%. Cependant, en ce qui concerne les comédiens, les proportions sont semblables avec 51.6% d'hommes et 48,4% de femmes. La population du domaine des arts d'interprétation est la plus jeune dans l'ensemble des domaines artistiques. 10.3% de son effectif ont moins de 25 ans. Dans le domaine de la musique et des divertissements musicaux, ce pourcentage augmente à 29.7%. Les taux de chômage recensés étaient de 11.2% de l'ensemble de l'effectif du domaine des arts d'interprétation et de 20.7% des acteurs.

Malgré ses défauts, on peut retenir du rapport du Ministère de la culture et des communications que la population concernée par la recherche se compte en milliers d'individus, qu'elle est concentrée à Montréal, et qu'elle est composée d'un peu plus d'hommes que de femmes, de jeunes que de vieux.

1.3. La situation économique des artistes

Les sociologues et les économistes ont divisé les emplois du marché du travail en deux types. Les emplois du marché primaire, qui sont à temps plein, à horaire régulier, à haut salaire et auxquels sont attachés des avantages sociaux comme les assurances, les fonds de pensions et les congés payés. Et les emplois du marché secondaire, caractérisés par le temps partiel, la précarité, la mauvaise rémunération, l'absence d'avantages sociaux et leur courte durée (Bellemare

1986; Tremblay 1990; Tremblay 1997). Dans la majorité des cas, le travail des artistes appartient au marché secondaire de l'emploi. André Nayer résume bien leur situation :

La situation d'emploi des artistes est essentiellement précaire, faite d'instabilité et de mobilité permanente: les engagements sont en général de courte durée, voire de très courte durée, et les cocontractants des artistes, dont on ne sait exactement s'ils sont employeurs ou simples commanditaires, sont multiples. p. 29. (Nayer 1991)

1.3.1. Un système de travail par intermittence

En général, il est admis que la préoccupation des artistes est de subvenir à leurs besoins en faisant ce qu'ils aiment, de l'art (Frith 1983). Leurs activités sont concentrées autour de deux impératifs : faire de l'art, et «vivre» (économiquement parlant). Lorsqu'ils ne sont pas en train de travailler en dehors du domaine artistique, les artistes partagent leur temps entre les activités visant à faire leur propre promotion et celles reliées à leur pratique artistique, soit le maintien et le développement de leurs habilités artistiques, les répétitions et les performances à proprement parler (Cornil 1986-1987; Lacroix 1990).

Le travail des artistes consiste à mettre sur pied et à participer à des productions diverses, de courte durée, comme des spectacles, des pièces de théâtre, des disques, des chansons, des émissions de télévision, des publicités, des musiques diverses, des films, etc. (Faulkner 1971; Lacroix 1990; Menger 1989). Les productions artistiques durent des journées, des semaines, parfois des mois, rarement une année et presque jamais plus. Le travail est intermittent, les artistes doivent donc très souvent voir à se trouver du travail. Le temps partiel est fréquent, le recensement canadien de 1991 indique que 50.5% des musiciens et des chanteurs et 39.4% des acteurs ont principalement travaillé à temps partiel durant l'année 1990 (M.C.C. 1996b).

Il n'y a que les artistes qui ont atteint un certain seuil de renommée qui sont dégagés, en tout ou en partie, de la préoccupation de la recherche de travail. Mais très rares sont ceux qui atteignent le point où le travail devient abondant (Menger 1994). Les autres, moins connus, sont, par opposition aux vedettes, interchangeables puisque pratiquement anonymes. Ils ne travaillent pas autant qu'ils souhaiteraient, ils chôment souvent et passent beaucoup de temps à chercher du travail (Faulkner 1971; Lacroix 1990; Menger 1991; Menger 1994). Les artistes se construisent des réseaux de cooptation à l'intérieur desquels ils se tiennent au courant des demandes de travail et où ils s'entraident à décrocher des contrats. Selon la nature de la demande et leurs disponibilités, les artistes vont souvent se refiler des contrats à l'intérieur des réseaux de cooptation (Lacroix 1990).

La recherche d'emploi est d'autant plus difficile que l'offre de travail artistique dépasse largement la demande. Depuis la seconde guerre mondiale, l'offre de travail augmente plus rapidement que la demande partout en occident (B.I.T. 1992; Menger 1994). Au Québec, la quantité de diplômés en arts augmente plus vite que la demande de travail depuis la révolution tranquille (Lacroix 1990; M.C.C. 1996b; Raymond 1993). Il en résulte que le vivier d'artistes croît.

Lorsque l'offre de travail dépasse la demande, le temps consacré à la recherche d'emploi augmente (Bourdon 1994), et les conditions de travail se détériorent (Tremblay 1997). Les artistes accordent beaucoup de temps à la recherche d'emploi (Lacroix 1990). Ils assistent à toutes sortes d'événements comme des cocktails, des remises de prix, des lancements de disques et des premières pour augmenter leur visibilité et pour être au fait des opportunités qui s'ouvrent

(Lacroix 1990). Ils font aussi parfois appel à des intermédiaires, les agents et les agences, qui sont chargés de les faire connaître et de leur procurer du travail. (Cornil 1986-1987; Kibbe 1982; Lacroix 1990; Negus 1992) Le rendement et l'utilité de ces intermédiaires sont mitigés (Cornil 1986-1987). C'est le succès qui demeure la meilleure assurance-emploi, parce qu'il attire le travail... et l'argent (Faulkner 1987).

En résumé, les artistes sont très préoccupés par la recherche d'emploi et le manque de travail. Ils consacrent beaucoup de temps à faire leur propre promotion et ne travaillent souvent pas autant qu'ils le souhaiteraient. Le système d'emploi par intermittence a également des répercussions sur leur revenus.

1.3.2. Les revenus des artistes

Malgré les succès économiques éclatants de certaines vedettes, l'ensemble de la communauté artistique vit une situation financière difficile. Les revenus sont faibles, surtout pour les jeunes, les femmes et les vieux (ce qui ne laisse que les hommes d'âge moyen), ils sont distribués irrégulièrement au fil du temps et ils sont très inégaux entre les artistes.

Dans la littérature, un débat existe autour de la question du niveau des revenus des artistes. Deux camps s'affrontent. Celui de ceux qui prétendent que les artistes sont pauvres et souffrent d'un déficit économique important lié à leur choix de carrière (B.I.T. 1992; Lacroix 1990; Lacroix 1985; Menger 1989; Menger 1991; Menger 1994; Stohs 1991); et celui de ceux qui pensent plutôt que, malgré un léger retard économique, les artistes ne souffrent pas vraiment d'un déficit important par rapport aux autres travailleurs (Filer 1986; Wassall 1992).

La divergence d'opinions des auteurs s'explique par leurs méthodes de travail. Ceux qui croient à un léger déficit de revenus travaillent à partir de sources secondaires tels les rapports de statistiques gouvernementales alors que ceux qui affirment que les artistes sont pauvres travaillent à partir des données recueillies directement auprès des regroupements d'artistes et des artistes eux-mêmes. Parmi ceux qui travaillent à partir de données primaires, Jean-Guy Lacroix (Lacroix 1990) a calculé qu'en 1985, les artistes québécois ont gagné en moyenne 8170\$ et que leur revenu médian s'est élevé (!) à 2545\$. Ces résultats concordent avec ceux de Pierre-Michel Menger qui a calculé un revenu annuel moyen par artiste de 33 453 F en 1987 et de 37 067F en 1988 et un revenu médian de 9 902F en 1987 et de 11 407F en 1988. (Menger 1994). À quatre francs par dollars et avec quelques points d'inflations, on peut considérer que ces résultats sont équivalents. On peut donc affirmer qu'au moins la moitié des artistes interprètes québécois et français ne peuvent pas vivre convenablement de leurs revenus³. Autrement dit, à qualification égale, les artistes seraient plus riches s'ils avaient choisi une autre occupation (Menger 1994).

La structure des revenus des artistes présente quelques particularités donnant appui à l'hypothèse selon laquelle la majorité sont pauvres :

- La dispersion des gains entre les artistes est colossale (Adler 1985; B.I.T. 1992; Filer 1986; Lacroix 1990; Menger 1989; Menger 1991; Menger 1994; Throsby 1992; Towse 1992) (les technologies d'information, la théorie de l'information et

³Tous s'entendent pour accorder une meilleure valeur d'indication au revenu médian par rapport au revenu moyen qui, à cause des salaires astronomiques des vedettes, représente mal le revenu de l'ensemble des artistes interprètes (B.I.T. 1992; Lacroix 1990; Menger 1994).

la théorie du capital humain sont les principales explications de la dispersion des gains des artistes (Adler 1985; Throsby 1992; Towse 1992))

- La distribution des gains est dualisée : une poignée d'artistes se partagent la grosse part des engagements tandis que les autres sont continuellement en manque de travail, et de revenus (Faulkner 1971; Lacroix 1990; Menger 1991)
- À cause de la précarité de leur système d'emploi, les artistes connaissent d'importantes variations de salaires entre les années (Lacroix 1990)
- La courbe de revenus des artistes au cours de leur vie est «en forme de cloche»: les débuts sont particulièrement lents et les revenus déclinent dès 50 ans (Menger 1989; Raymond 1993)
- Il existe un écart de revenus entre les hommes et les femmes en faveur des hommes (Frith 1983; Frith 1992; Hennion 1981; Lacroix 1990; Lacroix 1992a; Mast 1986; Negus 1992; Raymond 1993)

Bref, les artistes ont des revenus faibles, hétérogènes et instables. L'art est l'antithèse d'un gagne-pain stable et financièrement enrichissant. En plus de gagner peu, les artistes participent de surcroît aux dépenses qu'entraînent leurs activités. Ils défraient les coûts de leur perfectionnement, des locaux qu'ils utilisent pour répéter et s'entraîner, des instruments et des accessoires nécessaires à leur occupation. Avec l'avènement technologique, ces coûts ont augmenté. De nombreux chanteurs et musiciens ont de véritables studios électroniques à la maison dont la valeur dépasse facilement 10 000\$ (Frith 1992; Lacroix 1992b).

1.4. La qualification des artistes

Je vais discuter la qualification des artistes en vertu des deux critères principaux reconnus dans la problématique de la qualification : la connaissance nécessaire à l'accomplissement d'un travail et l'autonomie-contrôle dont bénéficie un individu dans son travail (Alaluf 1986; Antoine 1988; Langlois 1996; Zuboff 1989).

1.4.1. L'artiste et la connaissance

Contrairement au modèle professionnel qui fonde l'expertise sur un corpus de connaissances scientifiques établies, les artistes ne soumettent leur pratique à aucun consensus ni à aucune autorité régulatrice (Freidson 1994). Au contraire, l'art est en régime de singularité (Heinich 1993; Heinich 1996). Le concept de régime de singularité signifie que la compétence artistique repose sur la distinction systématique de ce qui a été fait par le passé, des canons, de la connaissance et de la science souveraine (Heinich 1998; Sumner 1994). Au consensus est substitué l'éclatement de l'individualité. La compétence artistique réside dans la construction pour l'artiste d'une identité propre, d'une façon d'être personnelle, reconnaissable parmi toutes.

L'art signifiait, dans son sens premier, la règle, la pratique régulée. Dans la locution «suivre les règles de l'art», on entend «faire les choses comme il faut, comme il est prescrit». Or, depuis le début du siècle, l'art signifie plutôt «faire autrement, surprendre, déstabiliser, déconstruire». Nathalie Heinich (Heinich 1993) qualifie la pratique artistique contemporaine en ces termes:

Individualité, originalité, valorisation de l'avant-garde, projection dans la postérité, démultiplication des niveaux de réception, incommensurabilité et irréductibilité à des propriétés générales ou à des critères communs, marginalité voire excentricité des créateurs : telles sont les principales caractéristiques de ce

régime de singularité en lequel prennent leur cohérence les valeurs du monde artistique, sans qu'il soit nécessaire de les interpréter comme effets pervers d'un régime économique «normal», ou de les dénoncer comme illusions du sens commun. p. 505.

La qualification artistique s'est déplacée de la pratique documentée et érudite vers la personne elle-même (Heinich 1993). Elle est devenue une affaire de génie personnel. Toutefois, même si elle n'est pas formelle ou scientifique, la «compétence» imputable au génie ou au talent est une forme de qualification, en conformité avec une définition de la qualification basée sur les qualités personnelles du travailleur (Antoine 1988). Le lieu principal de la qualification reconnue à l'artiste est différent de celui du professionnel, mais on ne peut affirmer que sa qualification est inférieure. La valeur intellectuelle du travail de certains artistes est culturellement reconnue. Par exemple, de nombreux sociologues américains et même français citent des oeuvres du chansonnier américain Bob Dylan pour éclairer leurs propos (Heinich 1998; Matza 1969; Pontell 1996; Sumner 1994).

1.4.2. L'autonomie-contrôle de l'artiste

Le concept d'autonomie-contrôle développé par les sociologues de la qualification veut que plus un travailleur est libre dans l'accomplissement de ses tâches et plus il a de pouvoir sur le résultat final de ses démarches, plus il est qualifié (Alaluf 1986; Bernier 1990; Dubar 1987). Par définition, l'art est sous le contrôle de l'artiste. À ce chapitre, malgré les quelques bémols que j'ajouterai, aucune profession ne peut rivaliser avec la condition d'artiste.

L'autonomie-contrôle des artistes n'est évidemment pas pure. Deux éléments l'entravent. Le premier vient des limites intrinsèques à l'art : il demeure toujours

des règles à suivre. Un chanteur doit suivre une mélodie, un comédien un texte, un musicien une partition. L'artiste doit structurer sa liberté d'une façon ou d'une autre, sinon il n'y a rien. Le deuxième élément se situe au niveau de l'organisation de la production artistique.

L'organisation du travail artistique limite la liberté de l'artiste sur deux plans. Premièrement sur un plan de relations de pouvoir. Le marché de l'emploi artistique étant comme il est, les artistes, vedettes exceptées, sont en position de défaveur par rapport aux producteurs. Ces derniers peuvent en profiter. Plusieurs le font. Ils structurent et orientent le travail des artistes dans les directions qu'ils souhaitent (Kibbe 1982; Lacroix 1990). Sous cet angle, les artistes sont souvent en position d'exécutants, comme de simples travailleurs.

Le deuxième plan sur lequel la liberté de l'artiste se trouve limitée est celui de l'organisation du travail. Les productions artistiques sont le plus souvent des oeuvres communes et de courtes durées. Les films, les spectacles ou les disques, par exemple, mobilisent des dizaines d'artistes. Par souci de cohérence, il est nécessaire que les efforts créateurs des artistes soient canalisés. La façon de faire la plus économique et efficace de parvenir à des résultats est de hiérarchiser les rapports et de subordonner le travail des artistes à celui des directeurs artistiques (Faulkner 1971; Hennion 1981; Kibbe 1982; Lacroix 1990; Negus 1992). Ceci limite la liberté individuelle des artistes.

Les deux éléments d'aliénation de la liberté artistique, intrinsèque ou extrinsèque, n'empêchent tout de même pas les artistes de pratiquer dans un espace d'autonomie-contrôle plus considérable que dans n'importe quelle autre profession. L'art donne sens à la liberté. La locution «faire son travail avec art»,

signifie insuffler une valeur d'excellence personnelle, imputable à une marge d'autonomie-contrôle judicieusement utilisée.

1.5. La loi et la pratique artistique

Pour être en présence d'une profession, au sens restrictif du terme, il faut que le législateur lui octroie un monopole (Freidson 1994). Dans son sens étroit, dérivé de l'anglais, le concept de profession ne concerne que les occupations désignées en français comme étant des professions libérales, comme la médecine ou le droit par exemple (Heinich 1995b). Au Québec, les monopoles professionnels portent sur les titres professionnels ou sur les actes professionnels. La loi limite soit l'accès aux titres, soit l'accès aux tâches aux seuls membres des ordres professionnels. La réservation des titres et des tâches limite le nombre de professionnels dans les marchés et leur assure un niveau de revenu et un prestige élevés.

Au Québec, il n'y a pas de loi permettant aux artistes de se réunir en un ordre professionnel. L'accès à la pratique et le port du titre d'artiste ne sont pas non plus réglementés. Eliot Freidson (Freidson 1994) explique que dans un régime de libéralisme économique, comme ici, même si l'État voulait professionnaliser la condition d'artiste, il en serait incapable :

Il est devenu extrêmement problématique d'essayer de définir ce que sont l'art et les artistes, ce qui est pourtant nécessaire pour délimiter les frontières d'un abri viable sur le marché et pour légitimer le recours au pouvoir pour créer et maintenir cet abri (Freidson 1994)p. 133.

Au plan légal, il n'y a donc pas de protection monopolistique du titre d'artiste ni de la pratique artistique. Du reste, avec l'éclatement des critères et des définitions de l'art, il est impossible qu'un monopole puisse être créé. Il faudrait que l'État produise une définition opérationnelle de l'art pour pouvoir en fixer les limites, ce qui n'est possible que dans une économie planifiée (Freidson 1994).

Toutefois, en ce qui concerne certaines pratiques dans les secteurs de la publicité et du doublage, l'Union des Artistes, qui est une sorte de syndicat professionnel des artistes interprètes, a le pouvoir d'exercer un contrôle sur l'accréditation des personnes embauchées. En gros, l'accréditation se fait sur la base d'un certain nombre de cotisations à payer à l'Union par les artistes. De plus, lorsqu'ils sont embauchés pour des prestations publiques, les artistes ont l'obligation de verser une cotisation à l'Union des Artistes. Il est important de noter que rien dans la loi ne discrimine les artistes ayant et n'ayant pas suivi de formation. N'importe qui a accès à l'Union des Artistes, pourvu qu'il paie ses cotisations.

1.6. Conclusion sur la condition d'artiste

J'ai étudié la condition d'artiste sous les aspects de la définition, de la démographie, de la condition économique, de la qualification et de la législation. Il en est ressorti que les artistes représentent un groupe relativement nombreux, comprenant plus de 10 000 membres dans l'ensemble, qu'ils sont souvent pauvres, malgré un niveau de qualification élevé, et qu'il n'existe pas de disposition particulière dans la loi visant à créer une profession artistique possédant un monopole de titre ou de pratique.

L'étude de la condition d'artiste n'a permis d'éclaircir aucune des questions posée à propos de la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. En effet, la littérature ne décrit pas les différences qui pourraient exister entre les artistes formés et autodidactes lorsqu'elle décrit leur condition. Par contre, l'exercice a rempli les objectifs qui avaient été fixés au début, soit décrire le contexte de la pratique artistique et montrer que l'art est, singulièrement, une profession qualifiée où il n'existe pas

de barrière officielle d'accès. Quiconque peut faire du travail artistique pourvu qu'il paie ses cotisations à l'Union des Artistes.

La description du contexte de la pratique artistique permettra à ceux qui sont intéressés d'établir les critères des transferts possibles de la recherche à d'autres contextes (Deslauriers 1997b; Laperrière 1997b).

Avant d'aller plus loin, il importe de souligner que la condition d'artiste a été traitée dans l'analyse comme s'il s'agissait d'une occupation ordinaire. Ceci n'est pas tout à fait exact, la condition d'artiste n'est pas vraiment une occupation comme les autres. Eliot Freidson (Freidson 1994) l'a bien dit :

À proprement parler, l'art n'est ni un métier, ni une activité de loisir. C'est un hybride anormal des deux, dont une étude fine devrait permettre d'étendre et d'approfondir la compréhension et la validité des concepts et des théories que nous utilisons pour l'analyse sociologique du travail. p. 134.

Afin d'ajuster l'impression que le texte doit laisser sur la condition d'artiste, je laisse la place à Nathalie Heinich (Heinich 1993a) qui, en décrivant l'art, montre bien comment il est question de plus qu'une simple occupation :

Éloge du beau contre l'utile, exaltation de l'imagination personnelle contre les règles imposées de l'extérieur, labilité des horaires de travail, dilettantisme affirmé, refus de la nécessité et des contraintes de la commande : se dessinent ici la plupart des thèmes qui alimenteront l'émancipation romantique des artistes, revendiquée non plus seulement, comme l'avait fait explicitement le mouvement académique, contre le statut artisanal (assimilé ici au métier de tailleur : «ainsi qu'on promet un habit») mais aussi, implicitement, contre les valeurs professionnelles. p. 205. (Heinich 1993)

Ce phénomène inédit verra s'ériger l'artiste en «quelque chose de plus» ; héros et anti-héros à la fois, saint et rapin, martyr et bohème. Mais si le passage institutionnalisé de l'artisanat à l'académicien, ou de l'homme de métier à l'homme de profession, s'était effectué en guère plus de deux générations, le passage anti-

institutionnel de l'académicien professionnel à l'artiste vocationnel, ébauché à la veille de la Révolution, mettra plus d'un siècle à s'imposer : jusqu'à ce que ce nouveau statut devienne un paradigme, et non plus seulement une heureuse exception, dont la force irradiera bien au-delà des seuls arts du dessin. p. 213 (Heinich 1993)

2. Devenir artiste interprète

Le problème de la recherche repose sur le fait que les artistes interprètes, tout en partageant la même condition, n'ont pas tous suivi le même parcours pour accéder à leur occupation. La majorité des comédiens ont suivi une formation professionnelle alors que la majorité des chanteurs n'en ont pas suivi. Plus haut, la condition d'artiste interprète a été décrite, chanteurs et comédiens, artistes formés et artistes autodidactes confondus. En ce qui concerne la question de la formation professionnelle, ou de son absence, sauf avis contraire, les deux groupes seront désormais abordés séparément, en fonction de la présence ou de l'absence de formation professionnelle dans leur parcours.

Pour étudier la formation des artistes interprètes, il est nécessaire de distinguer les comédiens des chanteurs, parce que la formation professionnelle des premiers est scolaire alors que celle des seconds ne l'est pas. Je n'ai pas trouvé de statistique révélant la proportion de comédiens ayant ou n'ayant pas reçu une formation en théâtre. Cependant, tout indique que la majorité des comédiens actifs aujourd'hui ont suivi une formation et que la tendance vers la scolarisation augmente depuis la deuxième guerre mondiale, avec la création de nombreuses formations en théâtre (Paradeise 1988). D'autre part, les chanteurs ne suivent habituellement pas de formation scolaire spécialisée dans leur domaine parce qu'une telle formation n'existe pas vraiment. Cependant, pour les musiciens et, également, pour la minorité de comédiens n'étant pas passés par l'école, les

indices fournis dans la littérature sur la question montrent que malgré l'absence de formation, ils ont quand même vécu un parcours initiatique pour devenir artiste. C'est de ce parcours dont je tenterai de rendre compte. Ce parcours sera appelé désormais la formation extra-scolaire des artistes.

L'analyse qui suit a pour objectif de souligner les principaux éléments de la formation des artistes qui risquent d'avoir influencé la construction de leur identité professionnelle et qui pourraient conduire à les distinguer. Ces éléments sont des actions, des structures sociales, des acteurs sociaux ou des façons de faire qui ont pu être retracés dans la littérature. Le lecteur notera que les analyses ne sont pas formulées en regard des contenus artistiques, ce qui aurait détourné l'attention de l'objet de la recherche. Nous débuterons par la formation scolaire des artistes, ensuite nous verrons comment les autres deviennent artistes.

2.1. La formation scolaire des artistes

La formation scolaire professionnelle des artistes concerne principalement, voire exclusivement, les comédiens. Par contre, il importe de mentionner qu'aux niveaux primaire et secondaire, il fait partie des grandes orientations du curriculum, en ce qui a trait à la «finalité culturelle» (MEQ 1997) p. 25, d'initier les élèves au théâtre et à la musique. À ce titre, une certaine place est accordée à l'initiation au théâtre et à des ateliers de théâtre dans les écoles secondaires québécoises. Plusieurs écoles possèdent des troupes de théâtre amateur où les élèves ont la chance d'explorer ce médium artistique. Une place encore plus grande est accordée dans les écoles à l'enseignement de la musique qui, avec les arts plastiques, doit «constituer l'enseignement de base commun» (MEQ 1997) p. 54. L'enseignement de la musique est toutefois centré sur la musique

instrumentale et classique plutôt que sur la chanson populaire qui, elle, occupe assez peu d'espace à l'école. La chanson populaire ne fait simplement pas partie du curriculum officiel à l'école.

2.1.1. Les programmes de formation en théâtre au Québec

Au Québec, il existe de nombreuses écoles de théâtre, des Cégeps et des Universités qui offrent des formations spécifiquement conçues pour préparer à la carrière de comédien. La formation professionnelle doit être entendue comme une formation devant conduire directement à la carrière liée à la formation, dans le cas présent, celle de comédien (Laflamme 1993a; Petitat 1982). Les principaux programmes professionnels francophones⁴ québécois de formation en interprétation théâtrale sont offerts par l'Université du Québec à Montréal, par les cégeps de St-Hyacinthe et de Ste-Thérèse, par les Conservatoires de théâtre du Québec, et par l'École Nationale de théâtre du Québec⁵.

Mis à part la formation en théâtre à l'Université du Québec à Montréal, les programmes de formation pour devenir comédien sont assez semblables entre-eux. Ils consistent en des programmes très structurés d'une durée de trois ou quatre ans. La différence de durée entre les programmes réside dans l'ajout d'une année préparatoire à la formation ordinaire de trois ans. Cette année est consacrée à l'acquisition d'une culture générale du théâtre, à la connaissance

⁴Je me borne à ne considérer que les établissements francophones parce que l'échantillon et la population de la recherche sont francophones. Quelques établissements anglophones offrent également au Québec des formations professionnelles en théâtre.

⁵Les informations communiquées ici sur les programmes en théâtre au Québec sont issues des monographies d'informations scolaires publiées par les institutions concernées. Je me suis aussi basé sur le témoignage des artistes qui ont été rencontrés en cours de recherche pour cette section.

des principales écoles et des plus grands auteurs. Cette année préparatoire existe à l'École Nationale de théâtre du Québec et au Cégep de St-Hyacinthe. Les autres institutions proposent un programme de trois ans.

La structure des programmes de formation en théâtre est la même dans toutes les institutions. On commence toujours par la formation la plus générale, touchant les habiletés principales nécessaires au jeu, comme les techniques de voix, de respiration, de projection, d'improvisation, de création, de danse, de chant et autres et, à mesure que le temps avance, on va vers l'entraînement spécifique au jeu théâtral, en montant de grandes productions théâtrales et en confiant des rôles importants à chacun. Dans tous les cas, l'objectif déclaré des programmes de formation est de préparer à la profession de comédien. Il faut aussi mentionner que les programmes de théâtre demandent un investissement en temps et en travail très important. Les heures de cours sont très longues et de nombreuses tâches doivent être effectuées à la maison. La charge de travail est telle que la plupart des institutions interdisent à leurs étudiants d'occuper un emploi à temps partiel pendant leurs études.

Le programme de formation en théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQUAM) se distingue des autres. Sa structure n'est pas aussi rigide qu'ailleurs et il ne conduit pas spécifiquement à la profession de comédien. En effet, le programme est général et vise surtout l'acquisition de connaissances sur le théâtre, contrairement aux autres programmes de formation en théâtre qui visent spécifiquement à développer des comédiens. Également, la charge de travail requise à l'UQUAM est moindre que dans les autres institutions. Le programme n'exige pas plus d'investissement de la part des étudiants que n'importe quel autre bac en sciences humaines, soit généralement 135 heures de travail par

tranche de trois crédits, pour un total de 90 crédits. Une autre différence entre le programme de l'UQUAM et celui des autres vient du fait que sa structure est ouverte. En effet, alors que la structure de formation des autres institutions est la même pour tous et déterminée à l'avance, la structure de formation à l'UQUAM permet aux étudiants de décider de leur parcours à travers un vaste menu de cours offerts. Ainsi, la progression des habiletés générales vers les habiletés spécifiques des autres institutions n'existe pas, et il est aussi possible pour chacun de choisir le rythme de ses études en s'inscrivant à plus ou moins de cours à chaque session.

Les écoles de théâtre opèrent toutes une très forte sélection des candidats à l'entrée. L'ensemble des informations qui ont pu être réunies permet de dire que chaque institution reçoit en moyenne à chaque années au moins deux cents candidatures (certaines sources affirment qu'elles peuvent en recevoir jusqu'à cinq cents) pour une trentaine de place au maximum dans les programmes. Il est donc très difficile d'entrer dans un programme de théâtre. De plus, les deux cégeps opèrent une seconde sélection en cours de formation. Alors que les autres institutions n'admettent qu'une quinzaine de candidats au programme, avec l'intention d'en mener la large majorité au terme de la formation, les cégeps de St-Hyacinthe et de Ste-Thérèse admettent au moins deux fois plus d'étudiants qu'ils entendent en diplômer. Conséquemment, ils s'adonnent systématiquement à une réduction des effectifs en cours de formation. À la fin de chaque année, les professeurs annoncent aux étudiants qui est autorisé à poursuivre la formation et qui est exclu.

Il découle toutefois de la très forte sélection opérée par les institutions que la formation se déroule en petits groupes. Les groupes ne sont composés que par

quinze individus au plus, à part en première année dans les cégeps. La petite taille des groupes a sans doute une influence sur la qualité de la formation. Le temps accordé à chaque individu est plus grand que dans d'autres programmes fonctionnant avec plus d'étudiants.

2.1.2. À propos de la formation en théâtre

Depuis la deuxième guerre mondiale, la proportion de comédiens ayant eu recours à la formation en théâtre n'a cessé d'augmenter (Paradeise 1988). Les textes portant sur les artistes au Québec indiquent⁶ que la majorité des comédiens de la province a suivi une formation professionnelle (Lacroix 1990; Lacroix 1994; M.C.C. 1996a; M.C.C. 1996b; Raymond 1993). De plus, durant la même période, le nombre de programmes de formations offert a augmenté considérablement (Paradeise 1988).

Les éléments de formation qui risquent d'influencer la construction de l'identité professionnelle des comédiens sont la sélection rigoureuse des candidats aux écoles d'art et de ceux qui seront diplômés, le travail de transformation des habitudes corporelles et psychologiques des étudiants, et l'instauration de normes de conduite serrées. À la lumière des nombreux entretiens qu'il a réalisés auprès de dirigeants d'écoles d'art, Jean-Guy Lacroix affirme que l'opération que cherchent à réaliser ces écoles est d'inculquer et de faire vivre une conception idéalisée de l'art aux futurs comédiens :

Les institutions de formation spécialisée en art sont de véritables lieux de transmutation de l'idéologie d'artiste en artistes et de la théorie de l'art en tant

⁶Les textes indiquent implicitement que la majorité des comédiens a suivi une formation professionnelle. Par contre, je n'ai pas trouvé de statistiques rigoureuses pour le prouver hors de tout doute. Aussi, il m'est impossible de dire dans quelles proportions les comédiens ont recours aux formations professionnelles.

qu'art pratiqué selon les canons «consacrés» de la pratique artistique et, donc, selon la représentation symbolisée (idéologisée) des arts et des artistes. (Lacroix 1994)p. 277.

Dans le texte, l'auteur définit ainsi l'idéologie d'artiste :

L'idéologie d'artiste est un corps de représentations et de justifications constituant une image du groupe social des artistes. Ce noyau dur (l'idéologie d'artiste) fonctionne comme une équation où les termes s'équivalent et s'impliquent mutuellement [Artiste = Génie (talent) = Liberté/Autonomie = Chefs-d'oeuvre = Art]. p. 124-127.

Il prétend que les écoles d'arts cherchent à inculquer aux futurs comédiens l'idée de leur caractère exceptionnel, de leur génie, de leur liberté et de leur capacité à produire des chefs-d'oeuvre. Bref, elles tentent de les idéaliser.

2.1.3. La sélection des candidats

Jean-Guy Lacroix (Lacroix 1991a) soutient que la première opération visant l'idéalisation réalisée par les écoles est la sélection particulièrement serrée des candidats :

La métamorphose de l'idéologie d'artiste en artiste se fait à travers le processus de sélection qui affirme l'équivalence des termes constitutifs du noyau dur de l'idéologie d'artiste. La sélection à l'entrée établit une équivalence entre «devenir artiste» et «être artiste». Durant la formation elle établit une équivalence entre «le caractère exceptionnel», «le talent» (le génie), «l'être artiste» et «la rareté des artistes». La sélection terminale symbolisée par le diplôme garantit à l'artiste nouvellement consacré un caractère exceptionnel. p. 136.

La sélection est effectuée en trois temps, elle a lieu à l'entrée des écoles, durant la formation et lors de la diplômation. Les chercheurs estiment qu'entre 70% et 80% des aspirants échouent à un moment où l'autre du processus (Hearn 1968; Lacroix 1990; Mast 1986). Cette donnée ne tient cependant pas compte des

candidats exclus par une école mais reçus dans une autre la même année, ni de ceux qui re-présentent leur candidature à la même école plusieurs années d'affilée.

Les responsables de la sélection choisissent ceux en qui ils se reconnaissent (Mast 1986) ou, plus précisément, ceux qui sont susceptibles, selon eux, de reproduire la profession (Lacroix 1991a). Dans la théorie de Pierre Bourdieu, l'école est une instance de consécration des caractéristiques «désirables» que portent avant la formation les candidats. Nous y reviendrons.

Reformulé dans la perspective des identités professionnelles, le processus de sélection opéré par les écoles de théâtre laisse aux individus sélectionnés l'idée qu'ils font partie d'une classe à part et qu'ils ont les caractéristiques nécessaires pour représenter et perpétuer cette classe. Autrement dit, les finissants des écoles de théâtre se sentent artistes et ils prêtent au titre d'artiste une charge idéologique d'exception, de génie et d'autonomie. La consécration opérée par l'école se traduit par ailleurs par la disposition favorable de certains employeurs envers les diplômés (Paradeise 1988). J'en reparlerai.

2.1.4. Le travail de transformation

La deuxième opération réalisée dans les écoles de théâtre consiste en une tâche systématique de transformation des habitudes corporelles et psychologiques initiales des candidats en habitudes conformes à l'idéal artistique (Mast 1986). Selon les responsables des écoles de théâtre, un bon comédien doit avoir une posture physique et une disposition psychologique les plus neutres, les plus ouvertes et les plus malléables possibles. Idéalement, un comédien doit pouvoir se métamorphoser à volonté selon les caractéristiques propres aux personnages

qu'il doit interpréter (Stanislavski 1934). Les écoles de théâtre se donnent en conséquence comme mandat «d'apprendre» à leurs étudiants à «être comme il faut».

Pour les rendre conformes à leurs exigences, les enseignants font un repérage et une élimination radicale des habitudes «ordinaires» qu'ils détectent chez les candidats. Selon leurs propres termes, ils doivent transformer la façon d'être des étudiants. Sharon Mast (Mast 1986) a constaté la difficulté et la cruauté du processus. Le travail de transformation est tel qu'il cause de nombreux abandons des étudiants, augmentant l'opération de sélection décrite plus haut.

En somme, l'objectif de l'opération de transformation des habitudes physiologiques et psychologiques est double. À un premier niveau, l'objectif est de laisser une discipline corporelle et psychologique aux comédiens, une conscience d'être et de l'impact provoqué par soi (Mast 1986; Stanislavski 1934). À un second niveau, il s'agit de renforcer le sentiment d'exception des comédiens. En effet, la difficulté de l'opération augmenterait la valeur de ceux qui la traversent avec succès. Cette augmentation serait reconnue autant par l'individu lui-même que par son environnement social.

2.1.5. L'institution d'une éthique de travail

La troisième opération visant à influencer l'identité professionnelle des futurs comédiens porte sur leur attitude envers le travail. Les écoles de théâtre mettent l'accent sur le «professionnalisme» (Hearn 1968; Lacroix 1991a; Mast 1986; Subotnik 1992). Cette utilisation particulière du concept «professionnel» renvoie à un ensemble de représentations associées au terme professionnel. Dans les écoles de théâtre, le «professionnalisme» représente l'implication totale dans la

tâche, le dévouement, la discipline de travail, entendue tant au niveau de la rigueur que de la qualité, et le «sérieux», pris au sens de Bourdieu (Bourdieu 1980a), c'est-à-dire la conformité volontaire aux objectifs établis par l'institution et de la réponse aux attentes des autorités. L'éthique professionnelle entendue ressemble à l'éthique protestante du travail décrite par Max Weber (Weber 1964).

Les écoles emploient plusieurs façons pour «professionnaliser» les étudiants. Premièrement, elles tiennent un discours de promotion des «valeurs professionnelles». Les responsables mettent très vite les étudiants au courant du «professionnalisme» requis (Hearn 1968; Lacroix 1991a). Deuxièmement, les écoles de théâtre instituent des régimes d'étude stricts et très chargés. Les étudiants sont mobilisés plus de soixante heures par semaine par leurs tâches scolaires. La majorité des écoles de théâtre interdisent aux étudiants d'occuper des emplois parallèlement à leurs études (Lacroix 1991a; Mast 1986). Troisièmement, les privilèges dont jouissent les étudiants dans le cadre de la formation sont explicitement accordés en vertu de leur «professionnalisme» (Hearn 1968). Enfin, les écoles de théâtre évaluent la réussite des étudiants en fonction du «professionnalisme» qu'ils démontrent (Hearn 1968; Lacroix 1994). Elles vont jusqu'à faire échouer et exclure ceux qui ne se conforment pas suffisamment aux idéaux de travail véhiculés par l'institution.

En résumé, l'action des écoles de théâtre a pour triple objectif 1. qu'au sortir de leur formation, les comédiens aient le sentiment qu'ils sont élus parce qu'ils sont exceptionnels 2. qu'ils aient acquis des habitudes physiques et psychologiques propres à la carrière de comédien; 3. qu'ils aient une attitude professionnelle envers leur travail. Bref, pas question, pour les écoles de théâtre, de former des comédiens dilettantes prenant l'art à la légère!

Par ailleurs, un autre effet de l'école, au niveau de la carrière des comédiens, est de les aiguiller sur des filères d'emploi (Paradeise 1988). Les relations et les connaissances du milieu qu'ont les professeurs des écoles peuvent être transférées aux élèves. Il faut aussi mentionner que l'étude auprès des comédiens effectuée par Paradeise et Al. révèle que, dans le cas de la France, et c'est sans doute pareil au Québec, il existe une hiérarchie au sein des écoles de théâtre. Certaines écoles ont une grande renommée et offrent des programmes de haute qualité alors que d'autres n'ont pas l'estime des comédiens ni des employeurs, ce qui a un effet certain sur la carrière des diplômés (Paradeise 1988). Enfin, les écoles de théâtre montrent aux élèves «les bons usages, le repérage des étapes à suivre» (Paradeise 1988). p. 69. Ces apprentissages sociaux sont utiles à l'insertion en emploi des comédiens.

2.2. La formation extra-scolaire des artistes

Dans ce qui suit, il sera surtout question des chanteurs parce qu'il n'existe que peu d'information à propos des comédiens n'ayant pas suivi de formation scolaire. Les seuls qui mentionnent des cas de comédiens autodidactes sont Catherine Paradeise et Al. (Paradeise 1988).

2.2.1. La chanson populaire à l'école

J'ai écrit plus haut que les chanteurs ne passent pas par une formation professionnelle scolaire pour accéder à leur profession parce qu'une telle formation n'existe pas vraiment. Le système scolaire offre des cours de musique, mais il n'existe pas de formation professionnelle pour les chanteurs qui soit semblable à celle offerte aux comédiens. La chanson populaire n'occupe pas une place semblable à celle du théâtre à l'école. Sans entrer dans une

discussion sur la situation sociale de la chanson populaire, on peut dire qu'elle est moins intégrée à l'école que le théâtre, entre autres parce qu'il s'agit d'un art iconoclaste et peu familier avec les institutions (Bennett 1980; Frith 1983; Lull 1992; Robinson Campbell 1991).

Il existe tout de même des éléments de formation plus ou moins liés à la chanson populaire dans le système scolaire québécois. Comme c'est écrit plus haut, le curriculum scolaire accorde de l'importance à la formation musicale à l'école. Toutefois, cette formation concerne la musique instrumentale classique bien plus que la chanson populaire. De la même façon, il existe plusieurs programmes d'enseignement supérieur en musique. Par contre, aucun de ces programmes n'a pour objectif principal de former à la profession de chanteur populaire. La formation en musique à l'enseignement supérieur est plus générale et académique. Elle n'est pas centrée sur la performance scénique comme le sont les programmes de formation en théâtre. De plus, la majorité des programmes de formation musicale à l'enseignement supérieur ne sont pas spécialisés en musique populaire mais plutôt en jazz ou en musique classique.

À ma connaissance, il y a tout de même deux institutions qui se sont donné comme mandat de former des chanteurs populaires. Il s'agit de l'école «Prochant» à Montréal, qui est un institut de formation privé offrant un cours de 40 semaines aux personnes intéressées à devenir chanteur, et du Cégep de Granby-Haute Yamaska qui, associé au «Festival international de la chanson de Granby», offre une formation de 60 semaines à temps complet en chanson populaire conduisant à un diplôme d'«Attestation d'Études Collégiales» (AEC), reconnu par le Ministère de l'éducation du Québec. Cette dernière formation aura peut-être un jour un impact semblable à celui des institutions de formation en

théâtre sur la profession de chanteur au Québec. Mais pour l'instant, on ne peut rien affirmer puisque la formation vient d'être mise sur pied et qu'elle n'a fourni aucun diplômé jusqu'à maintenant. On peut tout de même douter que dans sa forme actuelle elle soit comparable à la formation en théâtre puisqu'elle s'étale sur à peine plus d'un an alors que les programmes de théâtre durent au moins trois ans. En ce qui concerne la formation offerte par l'école «Prochant», elle est beaucoup plus courte et moins structurée que les programmes de formation en théâtre. Le peu d'information disponible à propos de cette école permet de penser qu'elle n'a pas un impact comparable à l'École Nationale de théâtre par exemple. On ne peut pas vraiment considérer qu'elle dispense une formation professionnelle complète conduisant à la profession de chanteur.

De toutes façons, il est certain que la profession de chanteur n'a pas la même relation au système scolaire que celle de comédien. Alors que ceux-ci sont en majorité diplômés des écoles de théâtre québécoises, les chanteurs sont en majorité autodidactes. La plupart ont fait l'essentiel de l'apprentissage de leur profession en dehors d'une formation professionnelle.

2.2.2. Une formation «sur le tas»

Dans la littérature, il n'existe pas d'étude portant spécifiquement sur la question de la formation des chanteurs. Cependant, des textes décrivent le processus par lequel on devient chanteur. C'est à partir de ces textes que j'essaierai de dire comment on devient artiste sans passer par l'école. Il ne s'agira que d'une description très sommaire car l'information disponible n'est pas exhaustive, elle n'inclut pas, entre autres, de renseignements sur la formation scolaire mais non-spécialisée en art d'interprétation des chanteurs.

Ceux qui deviennent artistes interprètes sans passer par des formations scolaires traversent un processus souvent long de plusieurs années au cours duquel, au fil des engagements obtenus, ils acquièrent des connaissances, des habiletés et des comportements artistiques (Barac 1994; Bennett 1980). La durée de la formation extra-scolaire des artistes interprètes n'est pas, en moyenne, plus courte que les trois années de la formation scolaire des comédiens (Barac 1994; Bennett 1980; Menger 1991; Menger 1994). À partir du moment où un chanteur «démontre une carrière dans l'industrie», il s'écoule de nombreuses années avant qu'il soit reconnu comme un artiste accompli (Negus 1992). Dans l'intervalle, il doit occuper son temps à accomplir de nombreuses activités d'apprentissage. Il faut noter que le fait que les artistes n'aient pas suivi de formation scolaire professionnelle dans leur domaine spécifique d'activité ne signifie pas qu'ils sont peu scolarisés. En effet, ces artistes peuvent avoir suivi des cheminements de formation long, mais dans d'autres domaines que les arts d'interprétation. Plus de 80% de la population active du domaine des arts d'interprétation, secteur incluant les chanteurs, possédait un niveau de scolarité postsecondaire en 1991. De 1986 à 1991, la proportion de personnes ayant un diplôme universitaire est passé de 28,5% à 32,3% (M.C.C. 1996b).

Le parcours par lequel on devient chanteur n'est pas structuré, il se développe au fil des événements traversant la vie des artistes. Il consiste en des rencontres significatives, des occasions, des périodes creuses, des inspirations ou des influences (Frith 1983). Le processus de formation des chanteurs varie énormément selon les cas. Il y a cependant deux instances de formation communes au cheminement de chacun : les contacts avec les collègues artistes et les contacts avec les producteurs artistiques. (Bennett 1980; Faulkner 1971; Hennion, 1981; Negus 1992; Towse 1992).

Les apprentis artistes multiplient les contacts avec des artistes faits ou, comme soi, en voie de le devenir (la frontière entre les deux est très floue, voire inexistante). Ils travaillent et échangent des informations en constituant des groupes qui se forment et se dissolvent fréquemment. Dans la mouvance des agglutinations, ceux qui sont du même calibre se retrouvent ensemble (Bennett 1980). Stith Bennett affirme que ce sont les années passées à jouer et à explorer la musique avec d'autres artistes qui remplacent chez les musiciens populaires, dont les chanteurs, la formation que suivent les musiciens classiques (Bennett 1980). Autrement dit, au lieu de se faire à l'école, l'apprentissage du métier de chanteur se fait hors structure. L'apprentissage a lieu en grande partie au contact des pairs, selon des modèles de mentorat ou de co-apprentissage par échange.

Par ailleurs, le rôle des producteurs est très important dans la formation des artistes car, à l'instar des écoles de théâtre pour les comédiens, ce sont eux qui décident de la reconnaissance ou du rejet des chanteurs (Hennion 1981). Les producteurs agissent exactement de la même façon que les écoles de théâtre en choisissant ceux qu'ils croient dignes d'être reconnus et en rejetant les autres. Cependant, le critère principal de sélection des producteurs est différent de celui des écoles de théâtre. Alors que ces dernières choisissent leurs étudiants sur la base de la valeur artistique qu'elles leur reconnaissent, les producteurs établissent leur sélection sur la base de la valeur commerciale qu'ils pressentent chez les candidats (Frith 1992; Hennion 1981; Negus 1992). Les éléments recherchés sont : la qualité de la performance sur scène, l'originalité, la voix, l'image, l'implication dans la profession et les accomplissements antérieurs (Hennion 1981; Negus 1992). La sélection opérée par les producteurs est particulièrement serrée. Il y a beaucoup plus de candidats que d'élus.

À titre d'employeurs, les producteurs interviennent également dans le travail des artistes. Dans les grosses boîtes de production, des directeurs artistiques sont chargés d'orienter le travail des jeunes artistes. Le but des directeurs artistiques est d'homogénéiser leur «style» et de les aider à se «mettre en valeur» (Negus 1992). Les producteurs français expliquent à ce sujet que leur travail est d'aider les artistes à «trouver leur identité» (Hennion 1981). Dans le monde de la musique populaire, les particularités individuelles sont fortement valorisées, les producteurs encouragent les artistes à grossir les traits qui les rendent singuliers (Hennion 1981; Lull 1992; Negus 1992)⁷.

En somme, la formation extra-scolaire des artistes n'est pas structurée, elle est un processus indéterminé conduit par les artistes eux-mêmes et influencée par les événements et les individus qui la jalonnent. Dans le processus, les pairs et les employeurs sont les sources d'influence les plus importantes. La formation extra-scolaire comporte certaines particularités. Premièrement, la sélection opérée par les producteurs est serrée. Comme dans le cas de la formation scolaire, il y a plus d'appelés que d'élus. Deuxièmement, les responsables de la sélection ont pour critère principal la valeur commerciale des candidats. Pour devenir chanteur, l'aspirant doit démontrer son potentiel aux producteurs. Troisièmement, l'exacerbation de la personnalité des artistes leur confère leur valeur. Les apprentis chanteurs doivent développer leur personnalité, c'est-à-dire qu'ils doivent souligner et mettre en évidence les traits qui les distinguent. Enfin, les débutants doivent acquérir des habitudes de travail sérieuses (Bennett 1980;

⁷Pour approfondir le problème de la personnalisation de l'art, il peut être utile de se référer à l'article de Nathalie Heinich sur la question dans le monde des arts visuels intitulé : *Entre oeuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité.* (Heinich 1997)

Faulkner 1983; Wills 1988), semblables à celles identifiées au professionnalisme des étudiants des écoles de théâtre.

2.3. L'accès à la profession

Avant de passer à la synthèse concernant les deux façon de devenir artiste, il est important d'attirer l'attention sur une particularité de la profession commune à tous les artistes : la barrière d'accès à la profession. Il n'existe pas de barrière d'accès officielle à la condition d'artiste (Bennett 1980; Paradeise 1988). Quiconque peut se déclarer artiste et obtenir du travail dans la mesure où les producteurs reconnaîtront sa valeur (Heinich 1995a; Heinich 1996; Lacroix 1990; Menger 1989; Menger 1991).

Toutefois, comme Sylvain Bourdon l'écrit : «il ne faut pas confondre l'ouverture de l'espace avec une absence de structure agissante au plan de l'insertion» (Bourdon 1994) p. 169. Même si la pratique artistique apparaît facilement accessible, de nombreuses structures en limitent en réalité l'accès. Il y a plus d'appelés que d'élus. Ensuite, entre l'appel et l'élection, il se déroule de nombreuses années où les événements, les contrats, les formations et les commandites opèrent une sélection très sévère de l'effectif (Menger 1991). Dans les écoles de théâtre, nous avons vu que les chercheurs estiment qu'environ un postulant sur cinq sera choisi et parviendra à la diplômation. Et rien n'assure que les diplômés parviendront à se construire une carrière. Avec un taux de placement de 62% deux ans après les études, la situation en emploi des diplômés universitaire en théâtre est qualifiée de sombre par Marie-Josée

Raymond (Raymond 1993).⁸ L'étude de Catherine Paradeise et Al. montre cependant que les artistes diplômés travaillent plus que les non-diplômés (Paradeise 1988). Dans le monde de la musique, les producteurs disent rencontrer des centaines de candidats avant d'en choisir un seul (Hennion 1981; Negus 1992), la barrière d'accès est là aussi très élevée.

Le marché du travail artistique n'est pas ouvert à tous. Seule une minorité d'aspirants réussissent dans les faits à devenir artiste. La barrière d'accès à la condition d'artiste est diffuse, mais impitoyable. Toutefois dans la littérature, rien n'indique si la barrière d'accès à la profession est plus ou moins élevée selon qu'on est détenteur d'un diplôme en art ou non, à part l'étude de Catherine Paradeise et Al. (Paradeise 1988) qui ont constaté, sans préciser la question, que les comédiens diplômés travaillent plus que les non-diplômés.

2.4. Synthèse sur la formation des artistes

En guise de synthèse sur la formation des artistes interprètes, le Tableau 2 réunit côte à côte les caractéristiques des deux modèles de formation. Les points communs sont la sélection serrée et la valorisation d'habitudes strictes de travail. Les points divergents touchent à la forme de la formation, institutionnalisée et structurée dans le contexte scolaire alors que construite par les individus et sans structure dans le contexte extra-scolaire; à la conception de l'art, idéalisée dans le cas des écoles de théâtre et commercialisée dans celui des producteurs; à la conception de l'artiste, dont la personnalité doit être neutre en ce qui concerne les écoles d'art, mais exacerbée, selon les producteurs artistiques.

⁸Cette statistique est très peu précise car on ne connaît pas la spécialité des diplômés en théâtre, laquelle peut varier entre le jeu, la scénarisation ou la technique, et on ne sait pas non plus quelle proportion des 62% des individus en emploi ont réussi à exercer la profession de comédien.

Tableau 1 Récapitulation des caractéristiques des deux modèles de formation des artistes interprètes

Formation scolaire	Formation extra-scolaire
Institutionnalisée, structurée, durée d'au moins trois ans	Construite individuellement, non-structurée, durée variable mais le plus souvent d'au moins trois ans
Sélection serrée	Sélection serrée
Idéalisation de l'art pour l'art	Prédominance de l'aspect commercial pour les producteurs
Professionnalisme	Professionnalisme
Valorisation d'habitudes neutres	Valorisation des différenciations au niveau de la personnalité

Dans la première partie de la recension des écrits, j'ai décrit la situation partagée par l'ensemble des artistes, ce que j'ai appelé la condition d'artiste. La description a permis de connaître le contexte de la carrière artistique. Cependant, il n'a pas fourni d'indices quant à la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes.

Sans clore le débat, l'analyse faite sur la façon de devenir artiste éclaire mieux la question de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. L'analyse montre que des différences et des ressemblances existent dans le parcours conduisant à l'état d'artiste. (Tableau 2.) Par contre, nous ne savons pas si ces différences produisent une distinction entre les artistes formés et autodidactes. Nous ne savons pas s'il existe encore des traces de la voie de formation empruntée une fois qu'ils sont sur le marché, qu'ils s'organisent une carrière et qu'ils appartiennent à un milieu particulier. Si, par exemple, on trouve des différences aux plans des activités, des groupes

d'appartenance, des représentations et des valeurs professionnelles ou de la reconnaissance par autrui.

En somme, il existe deux façons de devenir artiste interprète, et ces deux façons conduisent à une condition commune, décrite plus haut. Il reste maintenant à étudier les types de réponses que la théorie existante fournit au problème de la distinction de l'identité professionnelle opérée par la présence ou l'absence de formation. Dans ce qui suit, je vais tenter de voir si les principaux courants de la pensée sociologique permettraient de dire comment se distingue l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes.

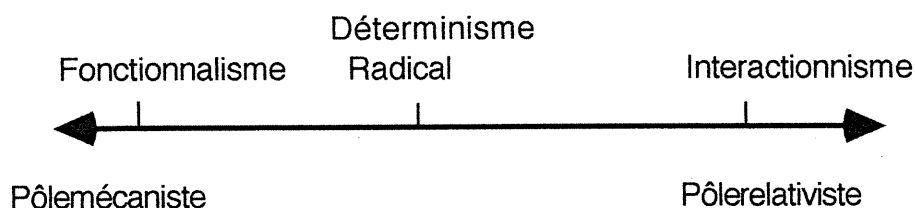
3. L'identité professionnelle et la formation

Les théories sociologiques apportent différentes explications et hypothèses au problème de la distinction des identités professionnelles opérées par la formation. Selon les différentes théories, la formation, étant donnée sa place dans la construction des identités professionnelles, devrait jouer un rôle plus ou moins significatif dans la distinction des identités professionnelles. Pour les tenants des théories les plus mécanistes, la formation serait supposée détenir un rôle central dans la distinction des identités professionnelles. À l'opposé, pour ceux qui adoptent des positions théoriques relativistes, la formation serait moins importante dans la distinction des identités professionnelles. Toutefois, même les plus relativistes reconnaissent que la formation intervient dans la distinction des identités professionnelles.

Afin de couvrir rapidement la question, trois positions théoriques seront présentées parmi l'éventail des théories sociologiques : le fonctionnalisme, le déterminisme-radical et l'interactionnisme symbolique. Ces trois positions

peuvent être situées sur un continuum (Voir la Figure 1) dont une extrémité est définie par la position mécaniste et l'autre par la position relativiste. La première position qui sera présentée, le fonctionnalisme, se situe à l'extrémité mécaniste du continuum. La deuxième position, le déterminisme radical de Pierre Bourdieu, est intermédiaire aux thèses extrêmes et la troisième position, l'interactionnisme symbolique, représente la position relativiste.

Figure 1 La distinction des identités professionnelles opérée par la formation



Dans ce qui suit, je vais tenter de décrire comment les trois courants théoriques conçoivent le lien entre la formation et et la distinction de l'identité professionnelle. Je décrirai comment la construction des identités professionnelles est représentée dans chacun des courants théoriques et je dirai le rôle qui est attribué à la formation.

3.1. Le fonctionnalisme

Pour comprendre comment les fonctionnalistes situent la formation dans la construction de l'identité professionnelle, il est nécessaire de savoir comment ils conçoivent la construction des identités et la formation professionnelle.

Le paradigme fonctionnaliste postule que la société est un ensemble régulé et harmonieux où, d'après Émile Durkheim, les éléments de la réalité sociale ont pour fonction de maintenir et de perpétuer la cohésion sociale (Laflamme 1993a). L'essentiel des théories fonctionnalistes consiste à expliquer comment la société existe et se reproduit grâce à des processus sociaux récurrents (Little 1994, p. 9). La conception fonctionnaliste de l'individu est déterministe. Selon cette conception, ce sont les structures sociales qui façonnent les comportements humains et les identités (Durkheim 1963; Laflamme 1993a; Merton 1957a).

3.1.1. la socialisation

Dans la théorie fonctionnaliste, la construction des identités se fait par le processus de socialisation. Cette idée déterministe signifie qu'un individu est ce qu'il est en fonction de la socialisation qu'il a vécue. Talcott Parson dit que la socialisation est l'opération par laquelle on rend l'individu semblable aux autres membres de la société et, en particulier, à ses parents (Dubar 1996). Le processus de socialisation rend l'individu porteur de la société.

Les fonctionnalistes cherchent conséquemment les causes de l'identité sociale et professionnelle dans les variables de la socialisation des individus (Sumner 1994). Robert King Merton (Merton 1938) pense que les deux variables lourdes de la socialisation sont les buts et les valeurs véhiculés socialement et intégrés individuellement. Pour lui, la notion de but renvoie à ce qu'on cherche à atteindre, le statut social, la richesse, le respect, la notoriété, etc.. Et le concept de valeur correspond aux normes morales balisant les comportements acceptables pour atteindre les buts, comme l'honnêteté, la loi et l'ordre, la famille, etc. La nature des buts et des valeurs est issue de la structure sociale. La théorie de Merton (Merton 1938), veut que ce soit la relation des buts aux valeurs qui

explique la cohésion ou le chaos social. Il y a cohésion lorsque les buts et les valeurs concordent, chaos lorsqu'ils sont discordants. Pour l'auteur, les buts et les valeurs expliquent les comportements.

Les valeurs et les buts véhiculés sont déterminés par les conditions sociales qui les engendrent. La socialisation des individus, les valeurs et les buts qu'ils auront assimilés seront différents en fonction des contextes social et familial où ils ont grandi. On explique donc l'identité par des variables issues du contexte d'origine des individus. Par exemple, les relations entre la réussite scolaire et le milieu d'origine des individus, l'absentéisme et les variables familiales, le revenu des parents et le choix de carrière, ou l'ambition et le rang familial sont des explications typiquement fonctionnalistes de l'identité (Becker, 1963; Crespo, 1973; Sumner, 1994; Weinberg, 1973). Dans le champ des arts, la recherche de Kleeh-Tolley (Kleeh-Tolley 1988) analysant les conditions sociales permettant aux individus de devenir artiste dans les arts classiques représente une explication fonctionnaliste de l'identité professionnelle. L'auteure établit qu'un cadre familial particulier, où les parents sont initiés aux arts, où ils peuvent payer des cours spécialisés et où les opportunités d'apprentissage existent, permettra à un individu de devenir artiste.

Dans la théorie fonctionnaliste, ce sont la famille et l'entourage immédiat qui jouent le rôle central dans la socialisation des individus. Cette socialisation est dite «primaire» (Dubar 1996), elle conduit à l'identité générale. La socialisation dite «secondaire» est le processus qui conduit vers l'identité professionnelle. C'est la formation qui y joue le rôle le plus important (Dubar 1996).

3.1.2. La formation

Dans la logique fonctionnaliste, l'école est le lieu par excellence de la socialisation professionnelle et de la production des identités professionnelles (Dubar 1996). Les fonctionnalistes conçoivent une relation mécanique entre la formation et l'acquisition de l'identité professionnelle, d'où leur situation au pôle mécaniste à la Figure 1. Robert K. Merton définit la socialisation (scolaire) comme:

Le processus par lequel les individus sont amenés dans leur culture (professionnelle⁹). Ceci implique l'acquisition d'attitudes et de valeurs, de qualifications et de modèles de comportements produisant des rôles sociaux établis dans la structure sociale. (Merton 1957b, p. 41)

L'identité professionnelle est transmise aux étudiants lors de leur formation professionnelle (Merton 1957b). Les différents apprentissages faits à l'école produisent l'assimilation des attitudes, des valeurs et des modèles de comportement (patterns of behavior) constituant l'identité professionnelle. Les attitudes renvoient à la façon qu'ont les individus d'appréhender la réalité et de se situer par rapport à elle (Fox 1957). Les valeurs sont, comme c'est dit plus haut, des normes morales balisant les comportements acceptables. Et les modèles de comportement sont, comme l'expression le dit, des modèles d'action préétablis et jugés adéquats selon les situations. Ces attitudes, valeurs et modèles de comportement à acquérir sont déterminés par la nature de la profession en cause.

Les valeurs, les attitudes et les modèles de comportement sont désignés comme les éléments principaux de l'identité professionnelle (Fox 1957; Merton 1957b;

⁹J'ai ajouté la parenthèse.

Rogoff 1957). Pour acquérir une identité professionnelle, les étudiants doivent intégrer les valeurs, attitudes et comportements propres à leur domaine. Ce sont ces éléments, désignés ensemble par le terme de culture professionnelle, qui assurent que l'aspirant, une fois formé, agira conformément à son identité professionnelle, à l'intérieur et à l'extérieur de sa pratique professionnelle. Dans la théorie, les valeurs sont la pierre angulaire de la culture professionnelle. Elles garantissent que, face aux diverses tentations de la pratique, le futur professionnel respectera ses engagements éthiques et moraux (Merton 1957b).

3.1.3. Implications du fonctionnalisme pour la recherche

En résumé, le paradigme fonctionnaliste postule :

- que la société est un ensemble cohérent et régulé et qu'elle se reproduit par la socialisation.
- que les individus agissent en fonction de buts et de valeurs socialement déterminés, acquis via la socialisation
- que l'identité professionnelle est le résultat direct, entendre le produit, de la formation professionnelle
- que les éléments clés de l'identité professionnelle sont les valeurs, les attitudes et les modèles de comportement acquis lors de la formation.

L'objet de recherche consiste à voir comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes ayant et n'ayant pas suivi de formation professionnelle. Avec le raisonnement causal entre la formation professionnelle et l'identité professionnelle entendu par la théorie fonctionnaliste, il devrait être possible de déduire la nature des distinctions entre l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes.

Selon une approche fonctionnaliste, ce serait au niveau des valeurs, des attitudes et des modèles de comportement qu'il faudrait chercher pour distinguer les artistes formés des artistes autodidactes. Une hypothèse fonctionnaliste voudrait que les artistes formés aient acquis, via la formation, des valeurs, attitudes et modèles de comportement propres à leur profession et qui manqueraient aux artistes autodidactes. L'effet de la formation sur l'identité professionnelle se traduirait aussi en avantage concurrentiel sur le marché (Becker 1964). En ce sens, des études américaines ont montré que les revenus d'emploi des artistes interprètes augmentent avec la longueur de leur scolarité, surtout dans les domaines d'emploi connexes aux arts comme l'enseignement (Throsby 1992; Towse 1992; Wassall 1992). Ces études n'ont pas montré de différence dans les revenus artistiques des artistes formés et autodidactes.

On peut dire que la théorie fonctionnaliste postule que l'identité professionnelle est antérieure à l'individu. Dans ce courant de pensée, l'identité professionnelle est constituée de divers éléments issus de la structure sociale et assemblée d'une telle façon qu'ils forment une identité professionnelle particulière, comme celle des médecins, par exemple, ou des avocats, ou des professeurs. La théorie fonctionnaliste entend que les membres d'une profession partagent tous la même identité professionnelle. Il n'en est rien. Patch Adams et Jean Rochon sont tous les deux médecins. Mais qui soutiendrait qu'ils partagent la même identité professionnelle. Ils ont sans doute des points en commun, mais combien de différences? La formation professionnelle peut conduire à des identités professionnelles bien différentes d'un individu à un autre.

Dans le cas des artistes pour qui on sait que la singularité fait partie de l'identité professionnelle (quoique qu'il existe aussi des artistes orthodoxes, opposés à la

singularité), une étude qui ne porterait que sur les dénominateurs communs de leur identité ne pourrait être que très partielle et ne porter que sur une question très précise. Or, comme la question de la recherche est ouverte et que le but de la recherche est d'explorer toutes les possibilités de distinction qui pourraient exister entre les artistes interprètes formés et autodidactes, il apparaît que la théorie fonctionnaliste n'est pas la meilleure pour parvenir à nos fins.

De plus, en expliquant l'identité professionnelle par la formation professionnelle, ou par tout autre socialisation professionnelle structurée, la théorie fonctionnaliste prend une position mécaniste et déterministe à laquelle je ne souscris pas. Pour penser que l'identité professionnelle peut s'expliquer par la formation professionnelle ou par la socialisation qu'a vécue un individu, il faut admettre que l'individu est une sorte de matière inerte qui se laisse façonnée au gré de ce qui l'entoure. Je pense plutôt que l'individu a un rôle à jouer dans la construction de sa propre identité professionnelle et que ce rôle ne peut être déduit d'aucune façon à partir de variables antérieures.

Enfin, en faisant un lien causal entre la formation professionnelle et l'identité professionnelle, la théorie arrête la construction de cette dernière dans le temps. Or, de nombreux chercheurs pensent que le processus de construction de l'identité professionnelle se poursuit tout au long de la carrière (Becker 1961; Bengle 1991; Dubar 1996). Ceci fait qu'il est impossible de prévoir la forme que peut prendre l'identité professionnelle d'un individu de nombreuses années après qu'il ait été formé. Les recherches interactionnistes montrent que le contact avec le marché du travail, la socialisation vécue au sein des organisations, le contact avec les pairs, les hauts et les bas vécus au cours de la carrière sont autant d'éléments qui surviennent après la diplômation et qui contribuent à

modifier l'identité professionnelle (Bengle 1991; Breton 1993). De plus, l'adéquation entre la formation et les postes de travail occupés n'est jamais parfaite, ce qui nécessite adaptation de la part des travailleurs (Alaluf 1986; Antoine 1988)

En résumé, il est impossible d'entériner sans nuance le lien mécanique fonctionnaliste entre formation professionnelle et identité professionnelle. Le fonctionnalisme a établi que la formation conduit à l'acquisition de valeurs, d'attitudes et de modèles de comportement particuliers aux professions. Cependant, ces éléments peuvent être acquis ou même construits ailleurs et en d'autres moments que lors du strict cadre de la formation professionnelle. De plus, chaque individu joue un rôle actif dans la construction de son identité professionnelle. Il lui donne une forme et une nature qui lui sont propres.

3.2. Le déterminisme radical de Pierre Bourdieu

Dans la théorie de Pierre Bourdieu, l'école joue un rôle important dans la construction de l'identité professionnelle. Cependant, contrairement aux fonctionnalistes qui font de l'école l'instance unique de la production des identités professionnelles, l'auteur place l'école dans un ensemble plus vaste. L'école ferait partie, selon lui, de la structure qui reproduit les classes sociales au fil des générations. L'action principale de l'école en serait une de consécration et de transformation des habitus. La position intermédiaire du déterminisme radical sur le continuum placé plus haut (Figure 1) s'explique parce que la position théorique de Pierre Bourdieu (Bourdieu 1983) n'est que partiellement mécaniste. Selon l'auteur, les structures sociales déterminent les individus tant qu'elles sont prises pour acquises. Cependant, avec les éclairages apportés par la connaissance de la réalité sociale, les liens mécanistes peuvent être

décomposés et la liberté peut être conquise. On pourrait dire de Bourdieu qu'il croit en la liberté mais reconnaît que, dans les faits, la structure sociale est déterminante.

Pour Bourdieu (Bourdieu 1989), la problématique de la distinction des identités professionnelles s'inscrit dans celle, plus large, des rapports de domination entre les classes sociales. Dans son vocabulaire, la formation professionnelle consiste en l'acquisition du capital culturel servant à maintenir la position sociale de ses acquéreurs :

La structure de l'espace social tel qu'il s'observe dans les sociétés différenciées est le produit de deux principes de différenciation fondamentaux, le capital économique et le capital culturel, et, l'institution scolaire qui joue un rôle déterminant dans la reproduction de la distribution du capital culturel et, par là, dans la reproduction de la structure de l'espace social, est devenue un enjeu central des luttes pour le monopole des positions dominantes (Bourdieu 1989). p. 12.

Ce qu'il y a de particulier dans la théorie de Bourdieu (Bourdieu 1980a) c'est que, selon lui, l'école fait partie d'un processus de reproduction de la classe qu'elle sert. Ce processus s'effectue à travers le travail de désignation et de consécration des habitus. Bourdieu définit l'habitus comme :

Des systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations. (Bourdieu 1980a) p. 88.

L'habitus est produit par la socialisation, dans son acception la plus forte, la plus déterministe. Il est structuré par l'origine sociale, la classe d'appartenance et la trajectoire sociale de la famille. L'habitus est, essentiellement, antérieur à l'école.

L'école a pour rôle de consacrer ceux dont l'habitus est déjà semblable à ce qu'elle cherche à produire, à reproduire. Elle est l'institution désignée

socialement pour révéler et sacraliser les qualités des individus. L'école choisit sur la base de critères propres à sa logique interne :

En sélectionnant ceux qu'elle désigne comme les plus doués, c'est-à-dire les mieux disposés à son égard (les plus dociles, au sens vrai du terme) et les mieux dotés en propriétés qu'elle reconnaît, l'École renforce ces dispositions par la consécration qu'elle leur confère dans l'opération même de séparation. Cette action invisible s'exerce à travers l'effet d'assignation statutaire («noblesse oblige») qui résulte de l'affectation à un lieu et à un statut socialement distingués du commun, sorte de marquage qui instaure une frontière magique, souvent sanctionnée par une clôture réelle, entre les inclus et les exclus (Bourdieu 1989). p. 141.

Ceux qui sont choisis par l'école sont donc «socialement distingués du commun», ils sont inclus dans la classe que l'école (re)produit. La diplomation est, selon Bourdieu, l'opération sociale par excellence :

La sanction scolaire réalise l'opération sociale par excellence, celle qui consiste à produire des êtres à part, séparés, sacrés, par le seul fait de faire connaître et reconnaître de tous la frontière qui les met hors du commun, de rendre publique, notoire, garantie par le consensus omnium, la distinction qui les consacre, et de déterminer par là chez les élus la conversion de la croyance qui les amène à se (re)connaître comme différents (Bourdieu 1989). p. 141.

Voilà le premier travail de l'école sur l'identité professionnelle, désigner et consacrer. Celui qui est passé par l'école, qui y a obtenu un diplôme, est distingué. Il se sent à part et, grâce au pouvoir socialement accordé à l'école, il est reconnu comme étant à part.

Pour Pierre Bourdieu (Bourdieu 1970), l'autre travail de l'école sur l'identité est produit par l'action pédagogique :

Du fait que le travail pédagogique (qu'il soit exercé par l'école, par une Église ou un Parti) a pour effet de produire des individus durablement et systématiquement modifiés par une action prolongée de transformation tendant à les doter d'une même

formation durable et transposable (habitus, c'est-à-dire de schèmes communs de pensée, de perception, d'appréciation et d'action). (Bourdieu 1970) p. 233.

Selon l'expression de l'auteur, l'école a pour objet la «production en série d'individus identiquement programmés» (Bourdieu 1970) p. 233. Le programme scolaire a pour objectif la modification permanente de l'habitus des individus. À l'habitus initial, l'école en juxtapose un second portant sur les schèmes de pensée, de perception, d'appréciation et d'action. Donc, non seulement l'école a-t-elle un rôle de consécration, mais elle a aussi un rôle de transformation de l'habitus. Elle choisit des individus préalablement disposés à son égard et à la profession étant objet de la formation. Elle les transforme ou, si on veut, renforce les dispositions qu'elle avait repérées au départ chez-eux, et les consacre. L'expression «identiquement programmés» révèle un effet important de l'école, celui d'homogénéisation. Les transformations effectuées sur les individus doivent leur donner, pour reprendre le mot de l'auteur, des schèmes communs de pensée. L'école rendrait semblable. Cette conception du travail pédagogique est semblable à la conception fonctionnaliste selon laquelle l'école a pour fonction d'introduire l'individu dans sa culture professionnelle en lui inculquant des valeurs, des attitudes et des modèles de comportement.

En somme, la théorie de Pierre Bourdieu nous apprend trois choses sur la distinction de l'identité professionnelle produite par la formation. Premièrement, des individus qui sont passés par l'école ont été sélectionnés et diplômés par une institution reconnue, ce qui les consacre comme étant à part, distingués. Deuxièmement, l'école effectue un travail de modification des habitus. Elle laisse sa marque dans les schèmes de pensée, de perception, d'appréciation et d'action des individus. Et troisièmement, l'action pédagogique a pour objectif la

production d'individus identiquement programmés. Ceci signifie que les détenteurs d'un diplôme commun doivent avoir une identité professionnelle commune. Leurs schèmes de pensée, leur perception, leur appréciation et leurs actions sont supposés être semblables, voire identiques.

Il est nécessaire de nuancer ce que la théorie de Pierre Bourdieu avance sur la distinction de l'identité professionnelle opérée par l'école. La consécration scolaire n'est pas radicale. La théorie de Pierre Bourdieu sur la consécration scolaire vise essentiellement à expliquer comment les classes dominantes se reproduisent en France avec le concours des «grandes Écoles» (Bourdieu 1989; Bourdieu 1970). Lorsqu'il est question de la formation du reste de la population, l'auteur (Bourdieu 1975b) constate lui-même des décalages entre les titres scolaires décernés aux individus et les postes de travail auxquels ils ont finalement accès. Il constate également, en analysant le marché français de la formation, la perte de pouvoir du diplôme, dilué par sa démocratisation (Bourdieu 1978).

Au Québec, de nombreuses études confirment la diminution du pouvoir du diplôme (Dandurand 1995; Diabomba 1995; Lemelin 1995), et le décalage entre les titres obtenus et les postes occupés (Paquet 1995). Tout porte à croire que le diplôme en art perd de la valeur comme les autres puisque, comme cela a été dit plus haut, la quantité de diplômés en art augmente, la quantité d'artistes disponibles sur le marché augmente également, l'offre de formation en art a plus que doublé depuis trente ans au Québec et la situation des finissants est peu reluisante (Raymond 1993). Toutefois, malgré la perte de pouvoir de consécration du diplôme, la question de savoir si la formation professionnelle confère une forme particulière de légitimité aux artistes formés par rapport aux

artistes autodidactes demeure. Même si le diplôme a moins de pouvoir, il est possible que les diplômés se sentent quand même à part, distingués.

Par ailleurs, en ce qui concerne le travail de transformation et d'homogénéisation de l'habitus des individus par la formation, la position du déterminisme-radical n'apparaît pas plus nuancée que celle du fonctionnalisme. Si l'on se fie à ce qu'écrit Pierre Bourdieu (Bourdieu 1970) sur le travail pédagogique, les individus sont modifiés de façon permanente et identique par la formation. Or, comme c'est écrit plus haut, la théorie interactionniste a montré comment l'identité professionnelle peut être appelée à changer après la diplômation. De plus, il serait simpliste de croire que la formation a un effet identique sur chacun. À titre d'illustration, des recherches de type ethnographique ont montré qu'après leur formation en art, des diplômés pourraient avoir des projets de carrière, donc des identités professionnelles, divergents (Hearn 1968; Strauss 1970).

En conclusion, malgré les bémols posés sur la proposition selon laquelle l'école produit une transformation uniforme et permanente chez les individus, il demeure qu'il peut rester des traces de son travail dans l'identité professionnelle. Il est possible qu'il existe une distinction entre l'identité professionnelle des artistes formés et des artistes interprètes autodidactes en ce qui a trait aux schèmes de pensée, aux perceptions, aux interprétations et aux actions qui soit imputable à leur passage à l'école. Aussi, il peut rester quelque chose de la consécration produite par la formation professionnelle. Il faut par contre se demander comment le fait de ne pas avoir suivi de formation distingue les artistes autodidactes. N'ayant pas subi le travail de transformation, d'uniformisation ou de consécration de l'école, ces artistes ont-ils des habitus plus éclatés? Se sentent-ils moins artistes? Dans une position moins légitime?

3.3. L'interactionnisme symbolique

Les deux positions théoriques vues jusqu'ici établissent des relations causales entre la formation professionnelle et l'identité professionnelle qui sont à caractère déterministe. Ces deux positions ont aussi en commun de considérer qu'une formation professionnelle devrait conduire les individus vers des identités professionnelles semblables entre-elles. Enfin, le fonctionnalisme et le déterminisme radical expliquent l'identité professionnelle en regardant vers le passé, dans les variables sociales qui sont intervenues lors du parcours des individus. Ces courants théoriques sont centrés sur l'effet de la structure sociale sur l'individu. À l'opposé, la pensée interactionniste accorde beaucoup d'importance à la liberté des individus et la façon dont ils construisent leur identité et leur façon d'agir. L'interactionnisme symbolique est placé à l'extrémité relativiste du continuum de la Figure 1.

Dans l'interactionnisme, il n'existe pas de relation causale entre la formation (socialisation secondaire) d'un individu et son identité professionnelle parce que l'homme n'y est pas considéré déterminé. Les interactionnistes pensent au contraire qu'il est nécessaire d'envisager les individus comme des sujets libres (Becker 1963; Becker 1961; Blumer 1956; Blumer 1966; Matza 1969). En recherche, l'implication théorique majeure de cette pensée est la considération du sujet comme objet indéterminé, imprévisible. Le sujet possède une raison, une perception des événements, des intentions, un pouvoir décisionnel, une conception de soi. Il interprète les événements, se les approprie. Il a la capacité de traduire son action en fonction de l'interprétation qu'il a de son être dans la réalité et il peut agir sur l'environnement comme sur lui-même (Blumer 1966;

Matza 1969). La pensée interactionniste considère que l'on ne peut que constater l'identité, non la prévoir.

Dans la théorie interactionniste symbolique, les causes de l'identité professionnelle appartiennent à l'individu. C'est à partir de ce que Claude Dubar appelle les représentations et Herbert Blumer les expériences (Blumer 1956; Dubar 1996) que les interactionnistes cherchent l'identité. Les chercheurs doivent faire preuve d'empathie (Mead 1962), utiliser, entre autres, des méthodes ethnographiques et des études de cas pour avoir accès aux processus internes des individus qui sont à l'origine de l'identité (Sturman 1997; Taft 1997).

L'individu existe à l'intérieur du mouvement social qu'il contribue lui-même à créer en interaction avec autrui. Dans les travaux de Becker et Al. (Becker 1961), les individus sont ontologiquement en situation, face à des problèmes. Ils développent des perspectives et ils forgent des systèmes d'action pour résoudre les problèmes rencontrés. Bref, ils interprètent et créent leur réalité, leurs actions. Les interactionnistes ne tentent pas de lier l'identité à des variables discrètes indépendantes les unes des autres, issues de la socialisation, ils essaient plutôt de découvrir les processus et les significations à travers lesquels l'identité, en tant que phénomène social, se construit (Blumer 1956).

La source et l'explication de l'identité sont déplacés. Dans les théories déterministes, l'analyse des structures de socialisation devrait permettre d'expliquer l'identité. À l'opposé, dans la théorie interactionniste, c'est l'individu qui, bien qu'étant sous l'influence de son contexte, est en définitive le responsable de son identité professionnelle. La place et l'imputabilité de la formation professionnelle dans la problématique de l'identité professionnelle se

trouve alors réduite. Elle ne représente plus qu'une partie du problème. L'identité ne peut plus être considérée sans tenir compte du libre arbitre individuelle, de la volonté de construction, de la capacité du sujet à se créer lui-même.

3.3.1. La formation professionnelle

Howard S. Becker, Blanche Geer, Everett Huges et Anselm Strauss (Becker 1961) ont réalisé une recherche importante sur les étudiants en médecine, peu de temps après celle de Robert Merton et Al. (Merton 1957b). Ils ont intitulé leur recherche «Boys in White» pour illustrer les caractères ethnographiques et relativistes de leur démarche. Leur recherche montre comment la formation professionnelle n'est pas mécaniquement liée à l'identité professionnelle. Les «Boys in White», ce sont des étudiants en médecine. Ils ont des perspectives, des systèmes d'action et une culture qui leur sont propres et qui appartiennent à leur situation. Pour les auteurs, l'étude de ces phénomènes ne révèle pas l'identité professionnelle qu'auront les étudiants après leur graduation. La portée accordée aux événements survenus lors de la formation professionnelle est limitée.

En fait, ce n'est qu'une fois en poste que les individus acquièrent leur identité professionnelle définitive, en termes de socialisation, à un poste de travail particulier (Bengle 1991; Breton 1993). L'identité d'un individu n'est jamais autrement qu'intimement liée à sa situation. Celui qui un jour est à l'école, a une identité d'étudiant, et le lendemain, s'il est en emploi, il a une identité de travailleur (étant donnée la complexité de l'intégration à un milieu de travail, pour être précis, il est sans doute en phase d'apprentissage de son nouveau rôle de travailleur). Philippe Horton Cooley (Cooley 1902) illustre le caractère contextualisé de l'identité en écrivant qu'il est dans notre nature que notre état

change selon «qu'on côtoie un type de personne où un autre». p. 185. Il remarque que nous nous sentons gênés d'être évasifs en présence d'une personne directe, couards en présence d'un brave, maladroits en présence d'une personne raffinée, etc.

La perspective interactionniste renverse la problématique de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. Alors que les conceptions sociologiques mécanistes concevaient les causes de l'identité dans la socialisation des individus, plus précisément dans leur formation professionnelle, la conception interactionniste prétend plutôt que l'identité professionnelle est intimement liée à la situation présente des individus. Les interactionnistes distinguent l'identité du temps des études et celle du temps du travail. Selon eux, il s'agit de deux choses différentes et qui doivent être traitées séparément. De plus, si l'identité professionnelle est liée à la situation présente des individus et que les artistes interprètes formés et les artistes interprètes autodidactes ont une situation commune, alors, je suppose que les identités professionnelles des artistes formés et autodidactes pourraient se confondre ou posséder des caractères communs.

L'étude de Becker et Al. (Becker 1961) montre comment des individus placés dans une situation commune développent des identités professionnelles communes aux plans de la perspective, de la culture et de l'action. Ces concepts, développés dans le cadre de la formation des étudiants en médecine, sont transférables au groupe des artistes interprètes formés et autodidactes parce que, comme les étudiants, les artistes partagent une situation commune. Les concepts de perspective, de culture et d'action sont centraux dans la notion d'identité professionnelle.

3.3.2. La perspective, la culture et l'action

Les perspectives sont, d'après la théorie de George Herbert Mead (Blumer 1966), des vues coordonnées et des plans d'action que les individus suivent dans des situations problématiques. Les perspectives contiennent «une définition de la situation dans laquelle les acteurs sont impliqués, une formulation des buts qu'ils cherchent à atteindre, un complexe d'idées spécifiant quelles sortes d'activités sont efficaces et appropriées et un complexe d'activités congruentes avec les idées» (Becker 1961) p. 436. Les perspectives sont construites en fonction de l'interprétation que font les individus de leur situation et des problèmes qui s'y rattachent. Un synonyme de perspective est ce que les phénoménologues appellent l'intuition, qui est la perception investie par des sujets de la réalité (Giorgi 1997).

Dans le cadre de leurs travaux, Becker et Al. (Becker 1961) ont constaté que les étudiants modifient leur perspective à mesure qu'ils avancent dans leur scolarité, selon que les problèmes qu'ils rencontrent évoluent et que les exigences de la Faculté changent.

Puisque les étudiants sont placés dans une situation commune où ils interagissent fréquemment, ils développent des perspectives de groupe. Les perspectives de groupe sont retenues par des individus partageant une situation (Becker 1961, p. 20-21.). Les perspectives de groupe sont le produit des interactions des individus entre eux et avec leur environnement. Becker et Al. (Becker 1961) définissent la culture par l'ensemble des perspectives partagées par un groupe d'individus vivant une situation commune et rencontrant des problèmes communs. Selon cette définition, les éléments du passé individuel de

chacun n'exercent pas une influence décisive sur la culture ou les perspectives. Ce sont les problèmes immédiats qui les influencent directement. Pour qu'il y ait culture de groupe, il faut que les individus interagissent fréquemment et longtemps ensemble. Il faut que leurs perspectives individuelles soient mises en commun et qu'elles s'interpénètrent (Becker 1961).

En ce qui concerne l'action, les interactionnistes considèrent que la direction et la quantité d'efforts fournis par les membres d'un groupe sont issues d'une construction dans l'action et l'interaction pour répondre aux problèmes posés par leur situation (Becker 1961). Ce résultat rappelle ce que Philippe Bernoux nomme le système d'action concret (Bernoux 1985). C'est à Mead que l'on doit la définition interactionniste originale de l'action :

L'action est construite en relation avec le monde au lieu d'être issue de structures psychologiques préexistantes. (...) Pour agir, l'individu doit identifier ce qu'il veut, établir un objectif ou un but, imaginer une ligne de conduite, remarquer et interpréter les actions des autres, jauger la situation, faire le point à certains moments, prévoir ce qu'il fera plus tard, et affronter de mauvaises dispositions ou des situations décourageantes (Blumer 1966). p. 537.

Retenons que les perspectives individuelles, la culture de groupe et l'action sont produits par l'interaction des individus avec leur environnement. Les éléments individuels du passé comptent, mais ils ne sont pas déterminants. C'est le partage d'une situation qui rend les individus semblables, qui les amène à agir d'une même façon. La sociologie des organisations fournit des exemples de ceci avec la description des normes de groupe au sein des entreprises (Bernier 1994; Linhart 1991). En se fiant à la théorie interactionniste, on peut supposer que les artistes interprètes formés et autodidactes partagent des perspectives, une culture et des actions communes, étant donné qu'ils partagent une situation commune. Si tel est le cas, on devra dire que la distinction de l'identité

professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes n'est pas marquée.

En résumé, il n'est pas certain que la formation laisse une identité professionnelle permanente aux individus. Les étudiants partagent une identité commune lors de leur formation parce qu'ils sont dans une situation commune. Cependant, après la diplômation, la situation de chacun est appelée à se différencier de celle des autres et l'identité professionnelle aussi. Par exemple, dans le cadre d'une recherche sur de la formation en théâtre dans un petit collège de la Nouvelle-Angleterre, H. Hearn et Al. (Hearn 1968) ont constaté que les finissantes empruntent des parcours différents après la fin des études. Certaines font carrière au théâtre, mais d'autres sont passées au collège en spectatrices et n'ont pas formulé l'intention de poursuivre dans le domaine. Les étudiantes ont partagé une identité au cours de leurs études, mais cette identité s'est différenciée une fois la formation terminée.

L'interactionnisme reconnaît tout de même que la formation peut jouer un rôle dans la construction de l'identité professionnelle en tant que rite de passage au cours duquel les étudiants se transforment, afin de «devenir» artistes ou autre chose, selon la formation choisie. L'étude de Sharon Mast (Mast 1986) l'illustre en décrivant la crise provoquée volontairement chez les étudiants par une école de théâtre dans le but de modifier leur identité et de la rendre plus conforme aux canons artistiques en vigueur au théâtre. L'auteure rapporte que les étudiants doivent être fermement convaincus du bien fondé de la démarche pour réussir mais que, pour la majorité, c'est trop difficile et ils abandonnent. Son constat est que les diplômés en théâtre se transforment au cours de leur formation. Ils «deviennent» comédiens.

3.3.3. Devenir

La notion interactionniste du devenir est fondée sur l'action de la personne plutôt que sur l'intervention d'institutions, comme dans les paradigmes fonctionnaliste et déterministe. L'individu a la capacité de changer dans le cadre d'un contexte particulier. Ceci s'oppose à la conception de l'individu qui est changé par la structure sociale où il se trouve. Cette particularité du concept du devenir interactionniste permet de comprendre de la même façon comment on devient artiste interprète via la formation professionnelle ou autrement. Le processus du devenir est théoriquement le même pour «l'autodidacte» que pour l'artiste formé, puisque l'action essentielle se déroule «dans» l'individu.

Dans son étude de la déviance, David Matza (Matza 1969) établit trois niveaux d'explication du processus du devenir: l'affinité, l'affiliation et la signification. L'affinité renvoie à l'explication fonctionnaliste de l'identité, elle porte sur la seule facticité (les variables) d'un individu, c'est-à-dire tout ce qui appartient à l'histoire d'un individu mais qui est hors de son contrôle. Le lieu d'origine, les parents, leur condition socio-économique, leur religion, la taille, la couleur des yeux, le sexe sont des exemples de la facticité. Ils sont contingents à l'individu, mais l'influencent. Selon l'explication affinitaire, les personnes, considérées individuellement ou en groupe, développent certaines dispositions envers des phénomènes en fonction de leur facticité. Par exemple, Raymonde Moulin remarque que, en France, les artistes viennent de milieux bourgeois et souvent de Paris (Moulin 1985).

Cependant, tous les enfants de bourgeois de Paris ne deviennent pas artistes. C'est parce que au-delà de l'affinité, il y a l'affiliation. Selon ce concept, ce sont

ceux qui sont attirés par les arts qui s'y dirigent. L'affiliation renvoie au processus de conversion selon lequel un individu attiré vers quelque chose adopte un comportement nouveau pour lui, mais déjà établi par d'autres (Matza 1969). Les personnes ayant déjà posé le geste que l'individu en voie de conversion s'apprête à poser et vers qui il est attiré sont désignées par le terme «groupe de référence» (Glaser 1973; Merton 1957a).

Pour décrire l'affiliation, Matza prend l'exemple des fumeurs de marijuana décrit en détail par Howard Becker dans *Outsiders* (Becker 1963). L'essentiel de l'idée d'affiliation porte sur le processus de conversion activement dirigé par les individus. Les individus sont les acteurs de leur devenir. Il n'y a pas de conversion sans action volontaire. De même que, à chaque moment, il est possible pour l'individu en cours de conversion de changer d'idée, de renoncer, comme dans le cas des étudiants en théâtre qui abandonnent leur formation, par exemple.

Avant de poser un geste nouveau, fumer un joint par exemple, un individu doit se représenter dans le geste (Glaser 1973). Il doit considérer le geste acceptable pour lui ou, plus précisément, établir une concordance entre le geste et l'image qu'il a de soi. De plus, la conversion implique un processus d'apprentissage (Becker 1963; Matza 1969). Pour fumer un joint, on doit savoir comment le rouler, comment respirer la fumée, comment la conserver dans ses poumons, et savoir se laisser aller aux effets planants de la drogue.

La vie place l'individu dans des situations nouvelles auxquelles il doit réagir. Il doit se construire une façon de penser congruente à l'image de soi et ajustée au problème à résoudre. Ce processus s'appelle la fabrication de sens (Bengle

1991). David Matza (Matza 1957) décrit la rationalisation réalisée par des délinquants à propos de leurs gestes violents. Il remarque qu'ils rationalisent leur violence en lui donnant un sens acceptable à leurs propres yeux, pour conserver une image positive de soi (Le roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski (Dostoïevski 1965) fournit une illustration magistrale des rationalisations liées à un crime).

Dans le contexte artistique, le phénomène de la rationalisation a été observé. Des recherches révèlent que les artistes doivent se justifier à leurs propres yeux pour s'orienter vers certaines pratiques dites «commerciales» et perçues comme «impures». Les musiciens de studio d'Hollywood et les musiciens jouant dans les salles de danse se justifient les compromis faits à l'art par les nécessités économiques (Becker 1963; Faulkner 1971; Faulkner 1983).

Après l'affinité et l'affiliation, la signification est la troisième dimension du processus du devenir. La signification renvoie à l'identité que l'on a pour soi et pour les autres. Selon la théorie interactionniste, l'identité n'est point sans autrui. On est incapable de ne pas se voir à travers l'autre généralisé (Becker 1963; Cooley 1902; Matza 1969; Mead 1962; Sumner 1994). Selon la théorie interactionniste du «labeling», les individus posent des gestes qui sont interprétés par l'environnement social et cette interprétation conduit l'individu à poser d'autres gestes, à maintenir ou à reconstruire son identité (Becker 1963; Pontell 1996). L'individu s'approprie ses gestes et son identité selon l'interprétation sociale qu'il en reçoit. Il y a interaction entre l'identité pour soi et l'identité pour autrui (Matza 1969). La vie sociale engendre la conscience d'être (Blumer 1966).

Howard Becker (Becker 1963) montre l'influence du social sur l'identité. Après avoir consulté les registres policiers et interrogé des agents de police, il a constaté qu'à acte criminel égal, le pauvre de la rue sera incriminé, condamné et stigmatisé alors que le riche ne sera probablement pas pris, car il a les moyens de se cacher et, s'il est pris, il bénéficie d'une indulgence à laquelle le pauvre n'a pas droit. Le riche n'hérite donc pas des mêmes stigmates, à acte criminel égal, que le pauvre. Le cas exemplaire analysé par Jean-Paul Sartre (Sartre 1952) de Jean Genet qui, encore enfant, a reçu «l'étiquette» : «tu es un voleur!» montre toute la portée que peut avoir la stigmatisation sur le destin d'un individu.

Le sens des choses n'est pas prédéterminé, il est construit. La vie de groupe est un processus de définitions perpétuel (Blumer 1956; Blumer 1966). L'accent mis sur la façon dont les individus construisent le sens des comportements d'autrui est à l'origine du «symbolique» dans l'appellation «interactionnisme symbolique» (Becker 1990). Nous sommes continuellement occupés à interpréter les événements qui nous entourent et à définir la réalité. L'interprétation d'un geste, d'une valeur ou d'une attitude dépend du sens défini socialement à son sujet et accepté par chacun. Les significations sont relatives, construites, redéfinissables. Ce qui est bon pour un, peut être mauvais pour l'autre. Un fou hier, pourrait être génial demain. C'est d'ailleurs ce qui s'est passé avec Vincent Van Gogh entre le début du siècle et les années vingt (Heinich 1991a). (Obsédé par la réception de ses oeuvres, le pauvre s'est suicidé trop vite!)

Selon l'identité des individus, le sens des choses peut aussi changer. Des auteurs ont montré, par exemple, comment le succès et la valeur commerciale sont perçus comme des menaces à leur intégrité par certains artistes alors que

pour d'autres, ils sont recherchés et valorisés (Becker 1994; Fournier 1988; Kibbe 1982; Stohs 1991)

Léon Bernier et Isabelle Perrault ont étudié la construction identitaire chez les artistes des arts visuels (Bernier 1985a; Bernier 1985b). Ils ont décrit le passage d'une situation affinitaire à une identité établie (significative) en passant par l'époque d'affiliation. Ils ont montré la progression de la «consistance» de l'art dans la vie des artistes peintres et sculpteurs. Dans la construction de l'identité d'artiste, l'art est d'abord ressenti comme un intérêt parmi d'autres (affinité et affiliation), puis il devient progressivement un pôle d'intégration de l'existence, de l'identité (signification).

3.3.4. Conclusion sur la position interactionniste symbolique

En résumé, dans la conception interactionniste, l'identité est conçue comme une construction accomplie par l'individu en relation avec son environnement (Mead 1962). Ceci signifie que, si l'identité est influencée par la structure sociale, comme cela est dit dans le concept d'affinité, dans le fonctionnalisme ou dans le déterminisme radical, son essence appartient à la construction libre et individuelle. Pour prendre une expression chère aux phénoménologues européens : l'individu est «à être» (Heidegger 1927). C'est cet «à-être» qui empêche de prévoir l'individu et l'identité et qui lui donne toute sa dimension (Matza 1969).

Dans la conception interactionniste, la problématique de l'identité est en partie inversée. Au lieu de l'étude des influences antérieures (facticité, variables, habitus de classe) à l'individu, c'est l'étude des actions et des significations, de la projection qui prévaut. David Matza (Matza 1969) écrit que :

La question de l'identité en est une d'indices, ou d'indicateurs : De toutes les choses que j'ai faites ou que je peux concevoir faire, quel est le meilleur index de ce que je suis? Qu'est-ce qui reflète ou représente le mieux mon être véritable? (...) L'enjeu significatif de l'identité est de savoir si cette activité ou quelque qu'autre activité me représente, ou peut être perçue comme une indication correcte de mon être. p. 166 et 170

Nous avons vu dans le paradigme interactionniste symbolique que la place de la formation professionnelle dans la problématique de la distinction de l'identité professionnelle est bien différente de ce qu'elle était dans les paradigmes fonctionnaliste et déterministe-radical. Avec le déplacement du foyer de l'identité professionnelle de la structure sociale vers la construction individuelle, et contextualisée, l'influence de la formation professionnelle n'est plus prévisible. Il est reconnu que les étudiants partagent au cours de leurs études une identité commune, liée à leur situation. Et il est également reconnu qu'ils peuvent transformer leur identité au cours de leur formation, à travers le processus de devenir décrit plus haut. Ils peuvent acquérir une identité conforme à celle que l'institution tente de leur inculquer, tout en étant les acteurs principaux de cette acquisition.

L'interactionnisme symbolique révèle que la relation entre l'identité professionnelle et la formation n'est pas mécanique. Lorsque la formation s'achève, les étudiants empruntent des routes différentes qui conduisent vers des identités professionnelles différentes. De plus, la relation entre la formation et le marché du travail n'est pas parfaite, loin de là. Il faut alors considérer que le passage vers le marché du travail entraîne un nouveau processus identitaire de transformation. Donc, il est possible de penser qu'il existe des différences identitaires entre les artistes qui ont suivi la formation professionnelle.

Une fois diplômés, les artistes interprètes formés se retrouvent dans la même situation que les autres artistes. Or, la théorie interactionniste soutient que des individus placés dans une situation commune et qui ont des relations entre eux développeront une identité commune à travers des perspectives, une culture et des actions communes. Il n'est pas certain que les artistes interprètes formés et les artistes interprètes autodidactes ont suffisamment de relations entre-eux pour conduire à la construction d'une culture commune. Par contre, il est possible d'affirmer qu'ils partagent la même situation puisqu'ils vivent la même condition et puisqu'il n'existe pas de mécanisme sur le marché pour séparer les artistes formés des artistes autodidactes (voir la partie sur la condition d'artiste). Si on considère que les artistes interprètes partagent une situation commune, on peut penser que leur identité professionnelle doit partager plusieurs traits communs, qu'ils soient formés ou autodidactes.

La question de la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes ayant et n'ayant pas suivi de formation reste donc entière. La formation d'une partie d'entre-eux permet de croire qu'il existe deux groupes avec des identités distinctes, mais leur situation commune permet de penser le contraire.

Peut-être, comme certains l'affirment (Empey 1994; Walker 1988), les interactionnistes se laissent-ils emporter par leur position humaniste et oublient-ils l'importance de la structure sociale. Si c'est le cas, alors il faut se fier aux positions mécanistes qui sont centrées sur l'effet des structures sociales et du passé des individus pour expliquer l'identité professionnelle et penser qu'il doit y avoir distinction nette entre les artistes interprètes formés et autodidactes et que cette distinction est imputable à la formation professionnelle.

De toutes manières, la position interactionniste qui est centrée sur la relation individu-situation pour expliquer l'identité professionnelle, même si on s'y fie, ne permet pas vraiment de trancher la question. Elle ne permet que de l'envisager avec toute l'ouverture nécessaire. Il est impossible de dire avec la théorie interactionniste si le processus de transformation vécu au cours de la formation professionnelle est permanent et se reflète dans l'identité professionnelle des artistes interprètes une fois qu'ils sont sur le marché, mêlés aux artistes autodidactes. Il est également impossible d'affirmer que la situation partagée entre les artistes formés et autodidactes et les relations entretenues entre-eux peut amener les deux catégories à se confondre.

En somme, les positions paradigmatiques présentées dans la recension des écrits ne permettent pas de clore le débat de la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes.

4. Formulation du cadre de référence

La question de départ était : Comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. J'avais écrit lors de la formulation du problème que les principaux éléments constituant l'identité professionnelle sur lesquels la distinction pouvait survenir étaient les activités, les groupes d'appartenance, les représentations et valeurs professionnelles et la reconnaissance d'autrui. En faisant la synthèse de la recension des écrits, je reformulerai une définition de l'identité professionnelle bonifiée par rapport à celle qui avait été proposée au début du texte. Cette seconde définition servira de base à l'opérationnalisation de la recherche.

La première partie de la recension des écrits a porté sur la condition d'artiste interprète. Elle a surtout permis de voir dans quel contexte ils évoluent. C'en est essentiellement un de précarité et de pauvreté. L'offre de travail dépasse la demande, ce qui a pour effet d'engager les artistes à consacrer une grosse part de leur temps dans des activités de recherche de travail et d'argent. Par ailleurs, la profession artistique peut-être conçue comme fortement qualifiée. Mais, en même temps, il n'existe pas de barrière officielle qui en régit l'accès. L'étude de la condition d'artiste n'a pas éclairé le débat de la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes parce que les deux groupes y ont été confondus dans le traitement. La littérature disponible sur la condition d'artiste n'a pas permis un traitement séparé des artistes formés et autodidactes.

Les deux façons possibles de devenir artiste interprète, par la formation scolaire ou par un cheminement autodidacte ont été décrites dans la deuxième partie de la recension des écrits. Ces deux façons ont en commun la sélection serrée des

candidats et la valorisation d'attitudes associées au concept de «professionnalisme» telles que le sérieux, la rigueur, la ponctualité, l'implication, etc.. Quant aux divergences révélées sur la formation, elles portent sur l'institutionnalisation, sur l'idéalisation de l'art et sur la valorisation d'habitudes neutres dans le cas de la formation scolaire, et sur l'absence de structure, l'accent mis sur la valeur commerciale et la valorisation des traits de personnalité des artistes dans le cas de la formation non-scolaire. En bout de ligne, l'étude des différences et des ressemblances entre la formation scolaire et non-scolaire des artistes interprètes ne permet pas de résoudre le problème de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. Les différences qui existent entre les deux façons de devenir artiste ne montrent pas comment l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes se distingue après coup.

La troisième partie de la revue de littérature a permis d'explorer des pistes de réponses au problème de la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. Selon les trois positions théoriques présentées, la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes devrait être plus ou moins nette.

Dans la conception fonctionnaliste, l'essentiel de l'effet de la formation professionnelle porte sur les constituants fondamentaux de l'identité professionnelle que sont l'attitude, les valeurs et les modèles de comportement. Selon la conception véhiculée dans ce paradigme, les artistes formés devraient être les porteurs des valeurs, des attitudes et des modèles de comportement appris lors de la formation. Ces valeurs, attitudes et modèles de comportement devraient réunir l'essentiel de leur identité professionnelle et les distinguer

nettement des artistes interprètes autodidactes. Ceux-ci devraient porter la marque de leur absence de formation en étant moins structurés que les artistes formés, et en se montrant facilement influençables par les producteurs artistiques et leurs pairs qui agissent en tant que groupes de référence (Dubar 1996).

La conception déterministe-radical conçoit une triple action de l'école sur l'identité professionnelle. Premièrement, il y a l'action de distinction, conférant aux diplômés le sentiment d'être à part et leur donnant une reconnaissance sociale liée au diplôme. Selon la thèse de Jean-Guy Lacroix (Lacroix 1991a), cette action de consécration est traduite par la sélection serrée des candidats. L'auteur n'indique pas si la consécration scolaire des comédiens peut être retracée dans leur identité professionnelle au-delà de la formation. Ensuite, il y a la modification et l'homogénéisation des habitus des individus aux plans des schèmes de pensée, de perception, d'interprétation et d'action. Selon la théorie déterministe-radical, des individus possédant le même diplôme devraient avoir des schèmes de pensée, de perception, d'interprétation et d'action communs. Bref, ils devraient posséder une identité professionnelle semblable et distincte de celle des non-diplômés. L'homogénéité de l'identité professionnelle des individus ayant suivi une même formation n'est cependant pas prouvée, aucune recherche n'a abordé la question sous cet angle.

La position interactionniste symbolique présente la conception la plus nuancée, la plus ouverte et la plus complète sur les liens entre identité professionnelle et formation professionnelle. Dans l'interactionnisme, l'essentiel de l'identité professionnelle est créé par l'individu en relation avec la situation particulière où il se trouve. L'identité professionnelle est directement liée au contexte social et au groupe d'appartenance. Elle se traduit par des actions, des perspectives et

elle existe en relation avec la reconnaissance d'autrui. Les concepts clés de l'identité professionnelle dans cette théorie sont l'action, la perspective, la culture de groupe, la signification et la reconnaissance par autrui (identité pour autrui). Ces concepts sont liés à la situation immédiate dans laquelle l'individu se trouve et n'ont de sens que s'ils sont mis en relation avec elle.

Dans le paradigme interactionniste, l'essentiel de l'identité professionnelle n'est pas causé par le passé ni par la structure sociale, mais bien par l'individu lui-même. Théoriquement, il est possible que l'individu se soit transformé durablement lors de sa formation. Cependant, l'identité qui était vécue alors n'est pas automatiquement conservée ensuite. Il est aussi théoriquement possible que celui qui n'est pas passé par l'école ait acquis une identité professionnelle d'artiste interprète semblable à celle de celui qui y est passé.

Le déplacement interactionniste des causes de l'identité professionnelle de la formation vers l'individu fait qu'il est impossible, selon cette théorie, de prédire des relations de cause à effet entre l'identité professionnelle et la formation. Selon ce paradigme, ce n'est qu'une fois que les individus sont dans leur situation d'artistes interprètes que l'on peut dire comment se distingue l'identité professionnelle de ceux qui sont formés et de ceux qui ne le sont pas. L'interactionnisme symbolique permet de concevoir que des individus formés et autodidactes puissent appartenir à la même profession et partager la même condition. C'est un des avantages parmi les plus importants de ce paradigme sur les deux autres.

En somme, l'état de la littérature ne permet pas de dire avec certitude comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et

autodidactes. Les théories mécanistes laissent penser que la distinction est nette et porte sur les caractéristiques laissées aux individus par la formation alors que la théorie interactionniste laisse le débat de la distinction pratiquement ouvert. La solution à cette impasse théorique est d'aller voir auprès d'artistes comment, dans les faits, se distingue l'identité professionnelle d'artistes formés et autodidactes. Il importe pour cela de construire une définition de l'identité professionnelle qui servira de point de départ à la recherche.

Pour construire une définition de l'identité professionnelle, il est possible de réunir ses différents constituants nommés dans les trois grands paradigmes sociologiques. Les paradigmes divergent dans leur conception de l'identité professionnelle quant à sa nature et à ses causes, mais en ce qui concerne les grands concepts qui la constituent, ils présentent de nombreuses similitudes. Dans le tableau 2, les conceptions de l'identité professionnelle sont réunies.

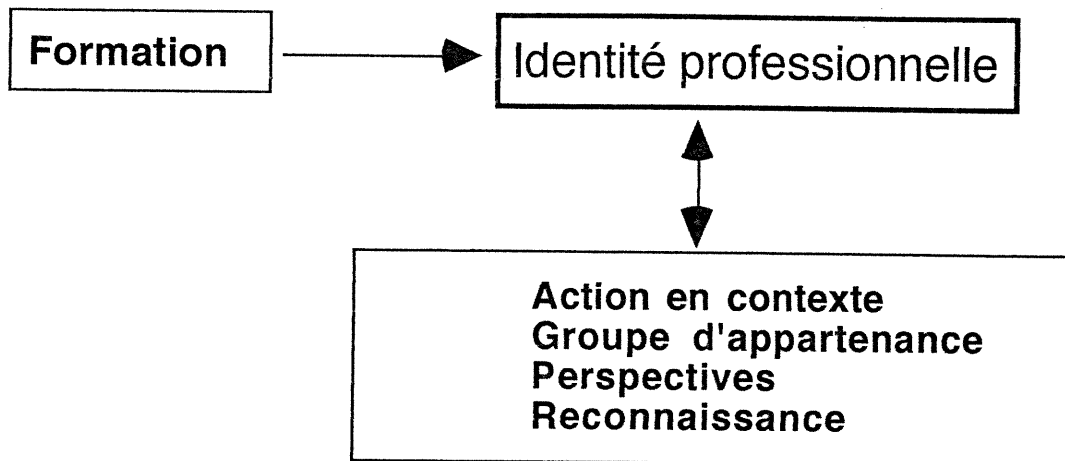
Tableau 2 Synthèse des constituants de l'identité professionnelle

<u>Fonctionnalisme</u>	Modèles de comportement		Valeurs Attitudes	
<u>Déterminisme-Radical</u>	Action	Classe Homogénéisation	Schémas de pensée, de perception, d'interprétation	Consécration Sentiment d'être à part
<u>Interactionnisme symbolique</u>	Action en contexte	Groupe immédiat (Culture)	Signification Perspectives	Identité pour soi, pour autrui
Constituants de l'identité	Action en contexte	Groupe d'appartenance	Perspectives (Valeurs)	Reconnaissance

Le tableau permet de voir que les différents constituants de l'identité professionnelle identifiés dans chaque paradigme se recoupent et peuvent être réunis autour des concepts d'action, du groupe d'appartenance, des perspectives (valeurs) et de la reconnaissance par autrui. Ces concepts sont placés sur la dernière ligne du tableau. **L'identité professionnelle est donc définie par l'action, le groupe d'appartenance, les perspectives et la reconnaissance par autrui.** Cette définition est assez près de la définition interactionniste symbolique et de la définition qui avait été énoncée lors de la formulation du problème. Conformément à la théorie interactionniste symbolique, il faut ajouter que la conception retenue de l'identité professionnelle reconnaît l'importance du contexte dans la constitution de l'identité, et qu'elle est un phénomène dynamique et évolutif.

Pour bien comprendre le sens donné au concept d'identité professionnelle, il faut la placer en relation avec la formation professionnelle qu'ont suivi ou non les individus. Il faut concevoir l'identité professionnelle comme un phénomène dynamique où le passé scolaire a pu avoir son influence mais où les éléments constitutifs de l'identité professionnelle la font continuellement évoluer. La Figure 2 illustre le caractère dynamique de l'identité professionnelle, une fois la formation passée.

Figure 2 La dynamique de l'identité professionnelle



On voit que la formation a pu influencer l'identité professionnelle, dans une relation unidirectionnelle, mais que l'identité professionnelle est également définie par ses quatre constituants. Contrairement à la formation professionnelle, qui précède l'identité professionnelle, les quatre constituants sont continuellement en interaction avec l'identité. Ils évoluent en parallèle avec elle.

C'est sur la base des cinq termes de la définition que pourra être résolue la question de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. La comparaison des deux groupes au plan de leurs actions, de leur groupe d'appartenance, de leurs perspectives (valeurs) et de leur reconnaissance par autrui mise en relation avec le mode de formation qu'ils ont emprunté permettra de révéler comment le fait d'avoir suivi ou non une formation professionnelle a pu les distinguer. Je vais maintenant décrire chacun des termes de la définition de l'identité professionnelle, en considérant les

particularités qu'ils doivent posséder en fonction du cas particulier des artistes interprètes.

- La **formation** des artistes interprètes peut prendre deux formes, scolaire et non-scolaire. La formation scolaire désigne les formations professionnelles en théâtre suivies par les comédiens. La formation non-scolaire renvoie au parcours d'apprentissage des artistes interprètes définis par la scolarité générale, par les cours privés suivis et par les contacts avec les pairs et les gens du milieu artistique.

- L'**action** est définie par les occupations, les emplois, les activités de recherche d'emploi, les activités liées au maintien et à l'approfondissement des habiletés artistiques, et les projets auxquels l'individu participe. L'action peut être artistique ou non, appartenir aux mondes du jeu ou de la chanson. L'action est intimement liée au contexte dans lequel se trouve l'individu et aux problèmes qu'il rencontre.

- Le **groupe d'appartenance** se définit par les relations significatives au plan professionnel, au nombre desquels sont les pairs, les employeurs et les collaborateurs avec qui l'artiste travaille et/ou a l'habitude de travailler. Le groupe d'appartenance inclut le réseau de cooptation. C'est la nature des relations avec le groupe d'appartenance qui doit être considérée pour saisir l'identité professionnelle.

- Les **perspectives** renvoient à ce que l'individu pense de sa situation, de ses activités, de sa profession, à ce qu'il souhaite faire et à l'écart qui existe entre ce qu'il souhaite faire et ce qu'il fait. Elles renvoient également à ce qui est important pour l'individu, à ses valeurs, à son attitude, à ce qu'il veut montrer, véhiculer et à

son éthique de travail. Les perspectives des artistes révèlent une tension continue entre l'art et l'argent.

- La **reconnaissance** se définit à travers la notoriété, l'inclusion dans le milieu, l'accès aux emplois ou l'exclusion. La reconnaissance se traduit par un sentiment d'élection ressenti par l'artiste et/ou communiqué par autrui et se révèle à travers les activités, le discours et les rétroactions. Le concept joue aussi sur le plan de l'identité pour soi, on se reconnaît une identité au même titre que les autres la reconnaissent. Le traitement reçu dans la critique et la réputation sont de bons indicateurs du rayonnement d'un artiste.

Voilà donc les principaux points auxquels la recherche a dû s'attarder pour découvrir comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. La prochaine partie du projet de recherche consiste maintenant à déterminer comment a été documentée la comparaison de l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes.

Chapitre 3. La méthodologie

Je vais maintenant décrire la méthodologie de la recherche. Les différentes parties qui seront traitées dans ce chapitre sont la stratégie de recherche, l'échantillonnage, la méthode de collecte des données, la stratégie d'analyse des données et la planification de la recherche.

La méthodologie de la recherche est de type qualitatif, elle consiste essentiellement à comparer les données recueillies lors d'entrevues auprès d'artistes interprètes formés et autodidactes par l'analyse qualitative.

1. La stratégie de recherche

Le choix d'adopter une méthodologie qualitative repose sur le fait que l'étude est exploratoire. Ce type d'étude se définit par un questionnement ouvert et qui ne met pas en cause des variables prédéterminées (Lincoln 1985; Deslauriers 1991). C'est la méthodologie qualitative qui est la plus appropriée pour traiter les questions d'identité car ces questions requièrent qu'on obtienne directement des individus concernés des informations complexes et nuancées (Deslauriers 1997b; Dubar 1996). Les avantages de la méthode qualitative dans le cadre d'une étude exploratoire sont sa souplesse, son pouvoir d'aborder des objets complexes et d'acquérir des données riches et diversifiées, sa capacité à approfondir le questionnement et son ouverture au monde empirique (Pires 1997b).

Toutefois, l'utilisation de la méthode qualitative pour recueillir des données sur l'identité professionnelle des artistes interprètes commande une position de recherche à la fois relativement près et éloignée des sujets de l'étude. D'une

part, la proximité des sujets de l'étude, appelée subjectivisme, est nécessaire afin de permettre l'accès à l'information. La proximité, aux plans cognitif et affectif, favorise l'ouverture des sujets au chercheur et également la compréhension de leur réalité dans toute sa complexité, sa subtilité et son dynamisme (Groulx 1997; Marshall 1995). D'autre part, la distance maintenue avec les sujets permet au chercheur de préserver sa liberté et son objectivité (Laperrière 1997b). Les stratégies utilisées afin d'assurer la qualité scientifique de la recherche font contreponds au parti pris subjectiviste de la recherche qualitative. Ces moyens assurent que les résultats soient ancrés dans la réalité et qu'ils ne soient pas (trop) conditionnés par les «biais» et les préjugés du chercheur (Marshall 1995). Les stratégies qui ont été utilisées afin d'assurer la scientificité de la recherche sont décrites au cours de la présentation de la méthodologie. La description de ces stratégies a pour objectif de permettre au lecteur de se faire une opinion à propos de la scientificité de la démarche.

2. Échantillonnage

Constituer un échantillon consiste à choisir les sujets qui permettent de produire des données de la recherche parmi la population concernée. Dans le cas présent, il s'est agi de choisir des artistes interprètes formés et autodidactes parmi l'ensemble de la population des artistes interprètes, telle quelle est décrite plus haut. La méthode utilisée pour la constitution de l'échantillon a été celle de l'échantillonnage raisonné par contraste et saturation. L'appellation de la méthode choisie contient trois termes clés révélant la technique employée: **raisonné, contraste et saturation.**

La méthode d'échantillonnage **raisonnée** consiste à choisir des individus à partir d'idées préconçues basées sur le problème de recherche (Pires 1997a;

Van der Maren 1995). C'est en conformité avec la définition d'artiste interprète énoncée plus haut qu'ont été choisis les sujets de la recherche. Ils devaient se déclarer artistes interprètes et se sentir tels. De plus, ils devaient s'adonner significativement à des activités artistiques en tant que chanteurs populaires ou comédiens. Il était utile d'assurer une certaine homogénéité à l'intérieur des groupes soumis à la comparaison (Pires 1997a). C'est pourquoi les autres types d'artistes interprètes comme les danseurs, les musiciens ou les humoristes n'ont pas été retenus pour participer à la recherche.

En plus d'être pertinent et accessible, un bon échantillon doit aussi être diversifié, afin de bien représenter la population concernée par la recherche (Pires 1997a). Pour cela, j'ai demandé aux informateurs de me référer à des collègues présentant des caractéristiques différenciées basées sur le sexe et sur l'état de la carrière, en conformité avec la technique d'échantillonnage dite «en cascades» (Pires 1997a; Van der Maren 1995). J'ai aussi essayé de rencontrer des artistes dont le statut allait de débutant à expérimenté, de peu connu à célèbre. Toutefois, puisque l'objet de la recherche est l'identité professionnelle en lien avec la formation, les artistes qui ont été choisis étaient tout de même dans l'ensemble plutôt en début de carrière, que plus loin. Il était préférable de choisir des artistes en début de carrière pour que les distinctions entre les sujets formés et autodidactes soient les plus claires possibles. Les distinctions entre les artistes formés et autodidactes risquent en effet de s'estomper avec le temps. De plus, le fait d'avoir choisi des artistes assez jeunes reflète bien la réalité démographique de la population générale des artistes interprètes québécois. Cette population est composée d'une forte proportion de jeunes (M.C.C. 1996b). Plus loin dans le texte, un tableau a été placé au début de la présentation des résultats afin de rendre compte de la diversité de l'échantillon retenu et de permettre au lecteur

d'en apprécier les limites. La majorité des sujets interrogés vient de Montréal ou des environs.

La méthode d'échantillonnage raisonnée vise donc à rencontrer les principaux critères qui président au choix d'un échantillon : éclairer le phénomène à l'étude, répondre à la question et être accessible au chercheur (Jaccoud 1997; Laperrière 1997a). Le concept de **contraste** concerne quant à lui le problème particulier de la comparaison de deux groupes, les artistes formés et autodidactes. L'échantillon de la recherche a été constitué de deux groupes d'importance égale d'artistes formés et autodidactes. Les artistes formés qui ont été rencontrés sont surtout des comédiens, tandis que les autodidactes sont le plus souvent des chanteurs. Ce partage respecte le fait que, comme nous l'avons vu, les comédiens ont en majorité fait une formation professionnelle et les autodidactes sont majoritairement autodidactes. La composition de l'échantillon de recherche est révélée plus en détails au début de la présentation des résultats, à la section 6.1. intitulée «description générale de l'échantillon de recherche».

Enfin, le terme de **saturation** renvoie à la quantité et à la diversité des sujets compris dans chacun des deux groupes d'artistes interprètes choisis. Au total, l'échantillon est composé de 26 sujets. Ce total est le produit d'un compromis. D'un côté, il faut un minimum de cas pour pouvoir prétendre à la saturation et donner de la crédibilité à la démarche. Mais de l'autre, il est nécessaire de limiter l'importance de l'échantillon en fonction de la taille du corpus de données que l'on souhaite obtenir. Les ressources disponibles pour le chercheur et la capacité de traiter l'ensemble du matériel ont déterminé la taille maximale de l'échantillon (Pires 1997a; Marshall 1995). Cependant, en limitant le nombre de sujets à 26, il

a été possible de conduire des entrevues longues et profondes et d'obtenir une quantité de matériel à la fois suffisante pour être crédible et assez modeste pour être traitée.

Pour ce qui est de la diversité des sujets à l'intérieur de chaque groupe, elle porte sur le sexe et l'état de la carrière des artistes interrogés. Comme c'est écrit plus haut, j'ai cherché à interroger autant de femmes que d'hommes et des artistes à différentes étapes de leur carrière. Tous les détails sur la construction effective de l'échantillon et sur sa constitution sont présentés au début du chapitre quatre à la section 1.1. consacrée à la présentation générale de l'échantillon de recherche.

3. Technique de collecte et de traitement des données

La technique principale de collecte des données employée lors de la collecte des données a été l'entretien qualitatif (ouvert ou libre). Je décrirai dans cette section quel type particulier d'entretien a été privilégié, je révélerai comment les entrevues se sont déroulées. Je traiterai aussi des limites de l'entretien qualitatif, de l'aspect éthique de la technique, de l'enregistrement et de la transcription des données, et de la tenue d'entretiens vérificatoires.

3.1. L'entretien qualitatif

La technique de l'entretien de type qualitatif se définit comme «une conversation visant un objectif» (conversation with a purpose) (Marshall 1995, p. 36). C'est un moyen d'engager un sujet à dire ce qu'il pense, à dévoiler ses représentations (Poupart 1997). La technique consiste à faire assumer au sujet le rôle d'exploration généralement détenu par le chercheur (Michelat 1975). Le sujet

permet de s'informer sur ses représentations (ce qui n'est pas observable : les perspectives et la reconnaissance), mais aussi sur sa situation (ce qui est observable et dont il rend compte : le groupe d'appartenance et les actions) (Michelat 1975; Poupart 1997).

Du point de vue de Claude Dubar (Dubar 1996), l'entretien qualitatif représente la meilleure technique pour recueillir des données qui existe lorsqu'il est question d'identité professionnelle. Jean Poupart ajoute que le recours à l'entretien qualitatif permet d'explorer en profondeur la perspective des sujets, qu'il donne accès à leurs expériences et qu'il permet de comprendre à partir d'un point de vue interne les dilemmes et les problèmes rencontrés (Poupart 1997, p. 174). En somme, l'entretien qualitatif est un moyen efficace de connaître les composantes essentielles de l'identité professionnelle que sont les actions, le groupe d'appartenance, les perspectives et la reconnaissance des artistes interprètes.

C'est parce que les acteurs sociaux sont les mieux placés pour dire qui ils sont que l'entretien qualitatif est la meilleure méthode d'accès à l'identité professionnelle. Il s'agit de la méthode la plus efficace pour explorer en profondeur les différentes facettes de l'expérience et pour mettre en perspective les points de vue recueillis (Poupart 1997). De plus, l'entretien permet d'obtenir sur-le-champ des clarifications et des approfondissements sur les données recueillies (Marshall 1995). Sa souplesse est un grand avantage dans l'investigation de l'identité professionnelle. Elle permet de s'assurer de la bonne compréhension des témoignages qui peuvent porter à confusion et conduire vers des interprétations erronées dues à une mauvaise compréhension des intentions réelles des sujets.

3.2. Type et techniques de l'entretien qualitatif

Le type d'entretien privilégié pour la recherche a été l'entretien biographique ouvert, ou non-dirigé. Claude Dubar et Didier Demazière soutiennent que la technique de l'entretien biographique, parmi les types d'entretiens qualitatifs, est la plus appropriée lorsqu'il est question d'identité professionnelle (Dubar 1997). Cette méthode consiste à donner une consigne de départ aux sujets interrogés, et de leur laisser par la suite une liberté quasi-totale pour y répondre. Une fois la consigne de départ donnée, le rôle du chercheur est de faciliter la tâche aux sujets (Michelat 1975), en adoptant une attitude d'écoute active et en intervenant pour relancer le discours de son interlocuteur (Marshall 1995; Poupart 1997). La stratégie d'interview consiste à laisser les artistes diriger la conversation comme ils le souhaitent. Le postulat derrière cette stratégie est que les sujets sont les mieux placés pour parler de leur propre identité et que ce sont eux qui conduiront vers l'information la plus riche, et la moins polluée par les «biais» du chercheur (Matza 1969; Poupart 1997). Je tiens à souligner qu'au cours de tous les entretiens de la recherche, ce sont les artistes qui ont dirigé la conversation. Le contenu de leurs témoignages est donc relativement peu dévié par les influences du chercheur.

La consigne de départ qui a été donnée aux artistes interprètes lors des entretiens a été inspirée des travaux de Claude Dubar et Didier Demazière sur l'identité professionnelle (Dubar 1997). En gros, cette consigne consiste à demander aux sujets de la recherche de raconter en détails leur histoire professionnelle à partir du début, remontant souvent à la plus tendre enfance, et, progressivement d'en arriver à aujourd'hui. Une fois que la consigne était bien saisie par les artistes, souvent après quelques questions d'éclaircissement, ils

pouvaient prendre la parole pour de bon et révéler la trame de leur carrière. Spontanément, en répondant à la consigne, les artistes ont tous touché les points essentiels constituant l'identité professionnelle : les actions, le groupe d'appartenance, les perspectives et la reconnaissance. L'utilisation de l'entretien biographique ouvert comme le conçoivent Dubar et Demazière (Dubar 1997) comporte plusieurs avantages. Premièrement, la méthode implique un minimum d'interférence du chercheur dans la collecte des données. Deuxièmement, elle est efficace, elle permet de réunir le plus souvent les informations nécessaires à la compréhension de l'identité professionnelle des sujets. Enfin, et ce n'est pas négligeable, cette technique permet d'avoir un bon contact avec les sujets de la recherche et elle leur permet de s'exprimer et d'être écoutés. La majorité des sujets ont dit à la fin des rencontres qu'ils avaient beaucoup apprécié cette façon de faire, qu'ils étaient heureux d'avoir pu parler et de s'être sentis écoutés.

Afin d'obtenir l'information la plus riche et profonde possible, et de respecter les règles d'éthique en vigueur dans la recherche scientifique, les techniques d'entretien qualitatif, telles qu'indiquées dans les ouvrages méthodologiques (Lincoln 1985; Marshall 1995; Michelat 1975; Ouellet 1994; Poupart 1997; Van der Maren 1995), ont été appliquées. À chaque entrevue, j'ai procédé en :

- expliquant le but de la rencontre à l'informateur et ce qui est attendu de lui
- présentant le rôle du chercheur au cours de l'entretien et en amenant l'informateur à prendre l'initiative du récit
- obtenant le plus grand engagement possible de l'interviewé
- interrogeant de préférence les sujets chez-eux ou dans un endroit public, mais calme, afin de favoriser un climat d'ouverture

- décrivant ce qui sera fait avec les données, les visées de la recherche et sa diffusion
- en indiquant comment la confidentialité des sujets sera protégée¹⁰
- résumant et en clarifiant les informations obtenues en fin d'entrevue afin de clarifier mes perceptions et d'offrir la chance au sujet de corriger ce qu'il souhaitait corriger

3.3. Le déroulement des entretiens

Les conditions du déroulement des entrevues peuvent influencer les résultats et il importe d'en tenir compte : «le contexte imprègne les discours» (Poupart 1997). p. 205. Le climat, les compétences sociales de l'interviewer, l'établissement de la relation de confiance, l'engagement de l'informateur et encore bien d'autres impondérables peuvent influencer les résultats et doivent être considérés lors de l'analyse. Ce qui suit est une description de la manière dont les entretiens ont eu lieu avec les artistes.

Tous les entretiens de la recherche ont eu lieu entre le mois de Juin 1998 et le mois de février 1999, la majorité d'entre eux ont été faits à l'automne 1998, à Montréal. Quelques-uns ont eu lieu à Sherbrooke et à Trois-Rivières. Le scénario qui a permis de rejoindre les sujets a toujours été le même. À partir des six sujets avec qui le chercheur avait contact, il a été possible d'obtenir par référence le numéro de téléphone des autres. Une fois en possession des coordonnées des

¹⁰Les noms des artistes interrogés ont été changés dans la thèse. De plus, étant donné que plusieurs sujets interrogés sont célèbres, plusieurs informations contenues dans leur témoignage ont dû être filtrées afin d'interdire leur identification. L'entente sur la confidentialité a été soigneusement clarifiée avant chaque entretien. Chacun s'est dit d'accord avec l'utilisation annoncée du fruit des entretiens.

artistes, je leur ai téléphoné pour solliciter leur participation à la recherche. Lors du premier contact téléphonique avec les artistes, ma routine était de me présenter, d'expliquer les grandes lignes et le but de la recherche, d'informer les artistes sur la personne qui me les avait référés et de les inviter à participer à la recherche en spécifiant ce que j'attendais d'eux. Aucun artiste n'a refusé d'accéder à ma requête. À partir de là, je m'enquerais du moment et de l'endroit où il serait possible de les rencontrer en spécifiant qu'idéalement, ce serait chez-eux, ou bien dans un endroit tranquille où ils seraient à l'aise (Poupart 1997). Neuf entrevues ont eu lieu dans des endroits publics, les autres ont eu lieu au domicile des artistes.

Au moment des rencontres, avant de passer à l'entretien proprement dit, une période de dix à trente minutes était consacrée à ré-expliquer la recherche aux artistes, pour me présenter et pour traiter des questions de la confidentialité, de l'enregistrement des données et de la diffusion de la recherche. Cette période avait pour objectif d'établir un bon contact et de créer un lien de confiance réciproque. Les artistes se sont montrés curieux et très intéressés par la démarche. Ils avaient souvent hâte de débiter l'entrevue. Une fois que la relation de travail était bien éclaircie, nous procédions à l'entretien comme tel.

Parmi tous les sujets rencontrés, il n'y en a que deux qui ont montré de la difficulté à se confier et qui ont manifesté l'envie d'écourter la rencontre. Je crois que c'est entre autres parce qu'ils avaient le sentiment d'avoir bien peu à raconter. Il s'agit de deux chanteurs très peu expérimentés. Malgré tout, en leur demandant à quelques reprises de détailler divers points de leur récit, il a été possible de compléter les entretiens avec ces sujets. Dans tous les autres cas les artistes ont montré de la facilité et de l'enthousiasme à mettre leur histoire en

récit. Dans plusieurs cas, j'ai pu me contenter d'intervenir très peu en cours d'entrevue.

À la fin des entretiens, lorsque l'enregistrement était fini, un retour sur la rencontre a été fait à chaque fois pour recueillir les impressions des artistes, et parfois aussi afin de vérifier ma compréhension de certains points. Enfin, avant de quitter les artistes, je leur ai demandé s'il était possible qu'ils me réfèrent à des collègues afin que la recherche se poursuive. Encore une fois, ils ont été très coopératifs, je n'ai jamais manqué de références.

3.4. L'enregistrement et le traitement des données

Le gros du corpus sera constitué des données recueillies dans le cadre des entretiens biographiques faits auprès des vingt-six sujets de l'échantillon. Ces entretiens ont été enregistrés sur bande magnétique et retranscrits intégralement sur traitement de texte par la même personne qui a réalisé les entretiens. Selon Claude Dubar et Didier Demazière (Dubar 1997), il est préférable que ce soit fait ainsi parce que celui qui a recueilli les entretiens est le mieux placé pour «restituer les marques non-verbales du dialogue» p. 90. Les transcriptions ont également été faites le plus tôt possible après les entretiens, afin d'en maximiser la fidélité (Poupart 1997). Enfin, un petit compte rendu du déroulement de chaque rencontre a également été rédigé pour ne pas perdre les indications concernant l'influence du contexte de l'entretien sur son contenu (Poupart 1997). Un extrait de verbatim issu d'un des entretiens réalisés auprès des artistes interprètes est présenté en annexe.

Il n'a pas été jugé nécessaire d'enregistrer et de retranscrire les entretiens vérificatoires, étant donné leur rôle et le moment où ils ont été employés dans la

recherche. Les notes prises durant et immédiatement après ces entretiens ont suffi pour l'utilisation qui en a été faite. Ces notes, tout comme celles qui seront prises après les entretiens ont été transcrites sur traitement de texte.

3.5. Un complément d'information, l'entretien vérificateur

En plus des vingt-six entretiens qui ont été réalisés dans un premier temps auprès des artistes interprètes formés et autodidactes, quatre entrevues vérificatoires ont eu lieu alors que l'analyse des résultats tirait à sa fin. Ces entretiens avaient pour objectif de confronter l'état des résultats en fin de parcours à la perception des individus concernés par l'étude. Dans les termes de Yvonna Lincoln et Egon Guba, la vérification auprès des participants «fournit une occasion de vérification locale de la crédibilité de l'étude sur les plans généraux et particuliers» (Lincoln 1985). p. 235. Les thèmes couverts lors des entretiens vérificatoires ont émergé en cours d'étude. Les individus contactés pour ces entretiens ont été choisis parmi les sujets déjà interrogés, ils ont été invités à se prononcer sur les principaux éléments de distinctions qui ont émergé de l'analyse des verbatims des premiers entretiens. Les artistes qui ont fait l'objet des quatre entrevues vérificatoires seront identifiés plus loin.

4. Analyse des données

4.1. Le choix de la stratégie d'analyse

Une stratégie d'analyse de type qualitative/descriptive a été employée pour l'analyse des résultats. Ce choix s'explique par la capacité de ce type d'analyse à résoudre des problèmes de recherche ouverts et à traiter des données qualitatives. Le problème de la recherche consistait à distinguer l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. C'est un

problème qui appelait une description. Il s'agissait surtout de nommer, de comprendre, d'induire, d'interpréter et de générer de l'information pour distinguer les deux groupes de l'échantillon. D'une façon accessoire, si cela s'avérait possible, il s'agissait d'expliquer, de théoriser. La stratégie d'analyse qualitative permet l'interprétation, l'exploration, la description et la compréhension d'un phénomène (Laperrière 1997a).

Plus spécifiquement, parmi les méthodes d'analyse qualitative, l'analyse qui a été appliquée au corpus de données est un amalgame d'analyse purement descriptive et d'analyse biographique. D'une part, l'analyse descriptive semblait être pertinente à utiliser, vu ses objectifs (décrire en profondeur) et objets traditionnels (les discours et les représentations) (Laperrière 1997a). C'est également la méthode la plus attachée à la description des phénomènes et à la compréhension des personnes (Taylor 1984). Ses objectifs sont les plus conformes au type de réponse recherchée. L'objectif de l'analyse descriptive est de rendre compte d'un phénomène de la meilleure façon en demeurant aussi près que possible du témoignage des sujets. La méthode consiste à maintenir le niveau d'inférence analytique au minimum pour laisser le plus de place au contenu initial du corpus de données (Taylor 1984). Les énoncés produits dans le cadre de l'analyse descriptive doivent être «falsifiables» (Van der Maren 1995). p. 71. C'est-à-dire qu'ils doivent être appuyés par les données du corpus. Enfin, parce qu'il s'agit d'une approche souple d'analyse des données, l'analyse descriptive permettait d'envisager le corpus sous l'angle de la distinction des identités professionnelles des artistes formés et autodidactes.

L'analyse biographique, telle que formulée par Claude Dubar et Didier Demazière (Dubar 1997), est assez semblable à l'analyse descriptive au plan

des fondements épistémologiques. Elle est cependant plus spécifique dans le traitement des questions d'identité professionnelle. C'est pourquoi elle a été fusionnée à la méthode strictement descriptive dans l'analyse des résultats. La principale force de cette méthode est de permettre d'arriver à des synthèses très brèves et très précises de chacun des récits des sujets de la recherche strictement par un processus de classement et de réduction des informations. Les synthèses issues de l'analyse biographique sont constituées en trois catégories d'information permettant de reconstituer l'identité professionnelle des sujets comme elle a été définie plus haut, selon leurs actions, leur groupe d'appartenance, leurs perspectives et la reconnaissance qu'ils obtiennent. La méthode d'analyse biographique est précisément conçue pour différencier les types d'identité professionnelle (Dubar 1997). Les synthèses des récits sont de plus constituées de façon telle qu'il devient simple de distinguer les principaux types d'identité professionnelle représentés dans l'échantillon de recherche, et donc d'effectuer la comparaison des artistes formés et autodidactes.

4.2. La méthode d'analyse employée

Contrairement à ce qui aurait été le cas dans l'emploi de méthodes d'analyse par théorisation ancrée, inductive ou mixte (Deslauriers 1997a; Glaser 1967; Miles 1994), il n'y a pas eu de chevauchement entre la collecte et l'analyse des données. Ce n'est qu'au moment où toutes les entrevues ont été réalisées et transcrites sur traitement de texte que l'analyse a débuté. Par contre, des mémos analytiques ont été rédigés simultanément à la transcription des entrevues. Pour Glaser et Strauss, les mémos sont des écrits théoriques qui surgissent en cours d'analyse et qui permettent au chercheur de consigner des idées qu'il emploiera lors de la rédaction du rapport de recherche (Glaser 1967). Le temps de la

transcription était propice à la réflexion sur les caractéristiques des sujets de l'étude.

Les grandes étapes d'analyse qui ont été effectuées empruntent à la méthode de la théorisation ancrée et à celle de l'analyse biographique (Dubar 1997; Laperrière 1997a; Lincoln 1985; Taylor 1984) Dans un premier temps, j'ai procédé suivant strictement la méthode biographique de Dubar et Demazière (Dubar 1997) par la division des transcriptions d'entrevues en trois niveaux de codification : les séquences, les arguments et les actants. Le niveau des séquences correspond aux événements vécus par les sujets; le niveau arguments correspond aux interventions dialogiques, cherchant à convaincre, et le niveau des actants réfère aux proches du sujet et à lui-même, à leur relation et à leur distinction : pareil/pas pareils. À partir d'une transcription d'entretien divisée ainsi, l'étape suivante d'analyse consistait à procéder à la réduction de l'information. Cette étape permettait de diviser par quatre ou cinq l'importance des données brutes pour ne laisser que l'essentiel des discours. Cette étape se compare à la distillation de l'alcool. Il s'agit de partir d'un produit brut et dilué pour arriver à un produit fin et concentré.

À ce moment de l'analyse, plutôt que de continuer à réduire l'information pour schématiser les entretiens, comme la méthode d'analyse créée par Dubar et Demazière (Dubar 1997) le suggère, le matériel a été conservé à cette dimension. J'ai alors procédé à l'analyse des principales conjonctions et disjonctions contenues dans le discours de chacun des sujets. Cette étape a permis de mettre en relief le sens des propos des artistes, de résoudre l'énigme de leurs récits, d'en saisir les grandes dimensions et les grands enjeux. C'est essentiellement à partir de l'analyse de ces conjonctions et disjonctions qu'ont

pu émerger les principales ressemblances et dissemblances entre les artistes formés et autodidactes. Autrement dit, c'est à cette étape que les principaux résultats de la recherche ont été dégagés.

De là, j'ai entamé la rédaction d'un texte à visée descriptive, et accessoirement théorique, rendant compte des résultats des analyses. Ce faisant, je suis revenu vers une méthode d'analyse plus descriptive (Taylor 1984) que celle proposée par Dubar de Demazière. Ce choix a été fait de façon à respecter l'objet de la recherche qui est de découvrir les distinctions qui existent entre les artistes interprètes formés et autodidactes.

Par ailleurs, en plus des procédés susmentionnés qui ont été employés pour l'analyse des données, trois procédés généraux ont été utilisés afin de raffiner les analyses et d'en améliorer la qualité scientifique. Premièrement, de l'information dont il est rendu compte dans la revue de littérature a été collectée à propos du contexte de l'étude afin de favoriser la contextualisation des résultats (Corbin 1990; Goetz 1981; Lacroix 1985; Laperrière 1997a). Deuxièmement, tout au long de l'analyse, les résultats émergeant ont été confrontés aux informations contenues dans la littérature scientifique (Bengle 1991; Corbin 1990; Laperrière 1997a; Lincoln 1988; Miles 1994). Ainsi, tout au long de la présentation des résultats, de nombreux liens sont établis entre la recherche et les écrits d'autres chercheurs. Enfin, les cas négatifs ou divergents ont systématiquement été pris en considération tout au long de l'analyse et de l'élaboration des résultats de la recherche (Deslauriers 1997a; Glaser 1973; Laperrière 1997a; Laperrière 1997b; Pires 1997b). Dit autrement, aucune information n'a été rejetée sous prétexte qu'elle cadrerait mal avec l'ensemble des résultats.

En somme, toute la procédure d'analyse a été mise au service de deux objectifs, la résolution du problème de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes, et la production d'une réponse aussi fiable, valide et fidèle que possible. Cette procédure a été élaborée et conduite en fonction du problème de recherche des données recueillies.

4.3. Les limites de l'analyse qualitative

Dans l'analyse qualitative, l'instrument principal de traitement et d'interprétation des données est le chercheur. L'analyse est soumise aux limites de sa subjectivité. Malgré toutes les précautions prises et toute la procédure employée, il reste toujours des limites et des contraintes liées à l'utilisation de l'analyse qualitative. Yvonna S. Lincoln et Egon G. Guba ont répertorié les principales :

La sur-abondance de données, la persistance des premières impressions, l'information difficile à obtenir reçoit moins d'attention, la tendance à nier les paradoxes et à escamoter les informations extrémistes, la négation des différences de crédibilité dans les informations, les réactions désajustées aux nouvelles informations (négation ou exagération), la tendance à interpréter les cooccurrences en corrélations et l'instabilité des évaluations de l'information (Lincoln 1985). p. 355.

Ces limites et obstacles de l'analyse qualitative ont été gardées à l'esprit tout au long du travail afin de s'en prémunir. Malgré tout, force est d'admettre qu'il demeure toujours une part de subjectivité. Par contre, la tâche du chercheur est de réduire tant qu'il peut cette marge par les moyens dont il dispose. Ces moyens sont ceux qui sont décrits tout au long du chapitre méthodologique afin d'assurer la qualité scientifique de la recherche.

5. Qualité scientifique et limites de la recherche

Malgré l'ensemble des moyens pris pour assurer la qualité scientifique de la recherche, il demeure des limites. Les principales sont liées à la méthode employée. Les principaux problèmes soulevés par la recherche qualitative par entrevue sont, selon Jean-Marie Van der Maren :

Le rôle de la reconnaissance dans l'observation, l'«hypervalorisation» du cas, les déformations dans la reconstruction du passé, la réduction du sujet dans la communication et l'élévation de la subjectivité du chercheur (Van der Maren 1995). p. 103.

Par ailleurs, la qualité scientifique de la recherche est limitée par les ressources disponibles. Dans de meilleures conditions, avec plus de temps et d'argent disponible et peut-être dans le cadre d'un groupe de recherche, le protocole aurait inclu des périodes d'observation directe et, peut-être, certaines mesures quantitatives. Ceci aurait représenté une meilleure triangulation (Lincoln 1985; Sturman 1997) des méthodes et aurait donc fourni des données plus riches et plus valides. Il aurait également été souhaitable que des démarches de dépouillement des données et de vérification et comparaison des analyses par un ou des pairs soit ajoutées au protocole afin d'améliorer la fiabilité des résultats.

Chapitre 4. La présentation des résultats

La question de recherche est de savoir comment se distingue l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. La présentation des résultats de la recherche est formulée afin de répondre le mieux possible à cette question. Pour ce faire, la présentation est divisée en trois parties intitulées : 1. La présentation des sujets de la recherche; 2. Une part d'identité professionnelle commune à tous les sujets; 3. La distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. Les deux premières parties de la présentation des résultats servent surtout à la compréhension du contexte de la recherche tandis que la troisième représente le coeur de la recherche, puisqu'elle fournit la réponse à la question de la recherche.

La première étape de la présentation des résultats consiste à décrire les caractéristiques des personnes qui ont participé à la recherche par une description générale de l'échantillon de recherche d'abord et ensuite, par une mini-biographie de chaque artiste interrogé. Cette étape permettra de mieux connaître les sujets, et d'établir la première classification des artistes, à savoir s'ils sont chanteurs ou comédiens, s'ils ont acquis une formation ou non, ou s'ils sont avancés dans leur carrière ou non. Une fois que les sujets de la recherche auront été présentés, il sera plus facile d'entamer la discussion sur la distinction de leurs identités. Le lecteur pourra suivre, à la lumière des informations qu'il aura lues sur les sujets, la logique de la discussion. Dans cette première étape de la présentation des résultats, il ne sera pas directement question de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. Cette question sera abordée plus loin.

La seconde partie de la présentation des résultats a pour objet de mettre en évidence la part d'identité professionnelle qui est commune à tous les sujets de la recherche. Autrement dit, l'intrigue identitaire (Dubar 1997) unifiant tous les artistes interprètes est présentée dans cette partie. Ensuite, sur la base de l'intrigue identitaire qui aura été définie, l'échantillon de recherche est divisé en trois sous-groupes en fonction de l'état d'avancement de la carrière des sujets. L'identité professionnelle des sujets des trois sous-groupes, artistes formés et autodidactes confondus, est sommairement décrite en fonction de l'avancement de leur carrière. Cette description vise à montrer les différences identitaires existant entre les artistes interprètes attribuables à l'état de leur carrière. Il s'agit de ne pas confondre ces différences avec celles qui sont imputables à la présence ou à l'absence de formation professionnelle. La division de sujets en fonction de l'avancement de la carrière permettra dans la troisième partie de la présentation des résultats de comparer les membres des groupes en fonction de la présence ou de l'absence de formation professionnelle dans leur cheminement.

La troisième partie de la présentation des résultats consiste en la discussion de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes. La distinction des artistes interprètes formés et autodidactes s'opère en fonction des quatre éléments constituant de l'identité professionnelle : les actions, les relations à l'entourage, les perspectives et la reconnaissance. De façon systématique, dans le cadre de chacun des éléments constituant de l'identité professionnelle, la discussion a pour objet de révéler les différences existant entre les artistes formés et autodidactes. Tout au long de la discussion, une attention spéciale est portée aux quelques cas d'exception qui se sont révélés dans la première partie de la présentation des résultats. Aussi, lorsque c'est utile,

les comparaisons entre les sujets formés et autodidactes sont mises en relief en fonction de leur appartenance à l'un des trois groupes définis dans la deuxième partie des résultats. À la fin de la troisième partie de la présentation des résultats, alors que la distinction des sujets formés et autodidactes en fonction des quatre éléments constituant de l'identité professionnelle est complétée, une synthèse des résultats est établie. Elle réunit toutes les distinctions qui ont été faites en un tout relativement cohérent permettant d'apprécier de façon succincte ce qui différencie les artistes formés des artistes autodidactes.

1. Présentation des sujets de la recherche

1.1. Description générale de l'échantillon de recherche

La présente section consiste en la description de quelques caractéristiques concernant l'identité des sujets de la recherche. Les informations présentées portent sur la répartition des sujets selon leur occupation, selon leur formation, selon l'établissement de formation et selon leur expérience. La séquence d'échantillonnage est également décrite. La description générale des sujets et de la séquence d'échantillonnage sert, entre autres, à établir les limites de fiabilité et de validité de l'échantillon, en montrant en quoi il est représentatif et comment il a été choisi afin de rencontrer les critères préétablis.

L'échantillon de recherche comprend quatorze comédiens et douze chanteurs (voir tableau 3). Parmi les comédiens, onze sont diplômés des écoles de théâtre, un est allé à l'école de théâtre, mais il l'a quittée au bout d'un an et demi, et deux n'y sont pas allés du tout. La population des comédiens comprend autant d'hommes que de femmes, celle des chanteurs aussi. Chez ces derniers, une seule est diplômée d'une école de théâtre, quatre ont reçu une certaine formation artistique et sont donc classés comme «ambigus», et sept sont des autodidactes.

	COMÉDIENS	CHANTEURS
FORMÉS	Charlot Nicole Robin Gaby Elsa Nathalie Lucie Dominique Jasmin Sofi Marcel	Claudia
AMBIGUS ¹¹	Andy	Marco Marie-Soleil Paul Simone
AUTODIDACTES	Patrick Natasha	Philippe Juliette Sonia Michel René Daniel Marylène

Tableau 3 Répartition des sujets selon leur occupation et leur formation

Parmi les comédiens formés, quatre l'ont été au Cégep de St-Hyacinthe, quatre à l'École Nationale de théâtre, deux au Cégep de Ste-Thérèse et un au Conservatoire de Québec. Aucun artiste issu du Conservatoire de Montréal n'a été interrogé. Andy, qui a été classé parmi les «ambigus», a fait presque trois sessions sur les six nécessaires à l'obtention du diplôme en théâtre au Cégep de St-Hyacinthe. Il sera donc considéré comme un cas de relative exception, en tant que comédien «presque» formé.

¹¹La catégorie «ambigus» désigne les artistes qui ne peuvent pas être classés sans équivoque

Chez les chanteurs, Claudia, classée parmi les artistes formés, est diplômée du Cégep de St-Hyacinthe. En ce qui concerne les sujets classés parmi les «ambigus», Marco et Paul sont tous les deux diplômés du Cégep en musique (Marco en interprétation vocale au Cégep de Ste-Thérèse, et Paul en musique classique, option piano, au Cégep de Sherbrooke). Marie-Soleil a fait trois sessions en théâtre au Cégep de St-Hyacinthe avant d'abandonner et de se tourner vers la chanson. Simone a, quant à elle, accumulé une soixantaine de crédits universitaires au bacc en théâtre, option interprétation, à l'Université du Québec à Montréal; elle a aussi étudié à l'école de chant «Prochant». Une attention spéciale sera accordée au cas de ces quatre chanteurs tout au long de la présentation des résultats afin de voir si leur formation, que l'on peut considérer comme partielle en regard de leur carrière actuelle, conduit à la distinction de leur identité professionnelle par rapport à leurs collègues autodidactes. Souvent, leur cas sera confondu avec celui des chanteurs autodidactes, car ils sont chanteurs et ils ne sont que partiellement formés à la carrière d'artistes interprètes.

L'École Nationale de théâtre et le Cégep de St-Hyacinthe sont sur-représentés dans la population de recherche. Ça n'a pas été fait exprès. C'est plutôt le hasard de la méthode d'échantillonnage en cascades qui a conduit à la répartition des sujets entre les institutions de formation. La séquence de l'échantillonnage de la recherche, représentée à la figure 3, a été en grande partie façonnée par l'accessibilité des artistes qui m'ont été référés. La façon dont cela s'est passé est la suivante. J'ai contacté directement la première vague d'artistes qui ont été interrogés. Dans les cas de Paul, Jasmin, René et Daniel, je les connaissais déjà dans un contexte étranger à la recherche et je les ai contactés dans le cadre de la recherche. Dans les cas de Lucie et de Marcel, il s'agit de visages connus du

monde du spectacle québécois que j'ai croisés par hasard au cours de la période de la construction du projet de recherche. Après leur avoir expliqué le projet, ils ont accepté de participer à la recherche. Ces deux vedettes québécoises ont été approchées justement à cause de leur notoriété. Ce sont les artistes de la première vague qui m'ont conduit aux autres sujets de la recherche, en conformité avec la méthode de l'échantillonnage en cascades décrite plus haut à la section 2 du chapitre 3 portant sur l'échantillonnage.

J'ai demandé à chaque artiste interrogé de me référer à des collègues. Selon les besoins de la recherche, il leur a été demandé de me référer à des artistes répondant à certains critères afin de saturer qualitativement l'échantillon. J'ai demandé à rencontrer des chanteurs ou des comédiens, des hommes ou des femmes, des diplômés de certaines écoles, des artistes établis ou non, etc. La plupart du temps, les artistes ont obtempéré aux demandes et les références ont été nombreuses. Certains des artistes référés n'ont pas été rejoints, quelques-uns ont déclaré ne pas être disponibles au moment des entrevues. Cependant, l'échantillon a été complété sans encombre, sans que tous les artistes auxquels j'ai été référé ne soient rejoints. Je n'ai essuyé aucun refus de la part des artistes, même ceux qui n'étaient pas disponibles m'ont proposé de différer l'entrevue, ce qui n'a pas été nécessaire grâce à l'abondance de références.

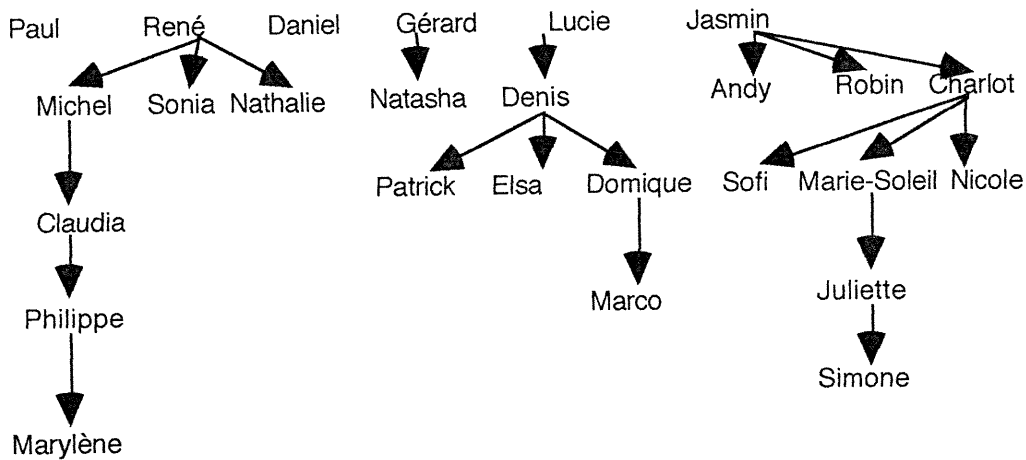


Figure 3 La séquence d'échantillonnage

Les principaux critères qui avaient été fixés pour l'échantillonnage ont été rencontrés. Ces critères avaient été fixés sur le choix raisonné de sujets définis comme artistes interprètes, sur le contraste des deux populations et sur la diversité des sujets. Il avait été décidé de rencontrer autant d'artistes formés que d'autodidactes, ce qui est à peu près le cas. Comme le montre le tableau 3, il y a un peu plus d'artistes formés que d'autodidactes. Il en est ainsi parce que certains des chanteurs sélectionnés comme autodidactes, soit Paul, Marco, Simone et Marie-Soleil, se sont avérés être partiellement formés. Il avait aussi été prévu de rencontrer autant d'homme que de femmes. De fait, l'échantillon comprend treize hommes et treize femmes pour un total de vingt-six sujets. Et enfin, il avait été établi que les sujets seraient choisis en fonction du nombre d'années d'expérience qu'ils auraient à leur actif, ce qui a été fait. La figure 4 montre qu'il a été possible de répartir assez également les sujets en fonction de leur expérience, tant chez les chanteurs que chez les comédiens.

	COMÉDIENS	CHANTEURS
Moins de trois ans d'expérience	Charlot Robin Nathalie Jasmin Sofi Andy	Marco Marie-Soleil Simone Paul
Entre trois et dix ans d'expérience	Nicole Denis Elsa Dominique	Juliette René Daniel
Plus de dix ans d'expérience	Patrick Lucie Natasha Marcel	Philippe Claudia Sonia Michel Marylène

Tableau 4 Répartition des sujets selon leur expérience

Comme il est, l'échantillon de la recherche me semble répondre de façon satisfaisante aux critères de contraste et de saturation requis. L'importance à peu près égale du groupe des artistes formés et autodidactes, la quantité de sujets qu'ils contiennent, leur symétrie au plan de la répartition des sujets selon l'expérience et le sexe favorise la comparaison. L'échantillon qui a été constitué peut donc permettre d'avoir une idée scientifiquement fiable et valide de ce qui distingue l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes.

1.2. La présentation des sujets de la recherche

Ce qui précède a montré que l'échantillon de recherche rencontre les principaux critères pour que puisse se faire la comparaison des artistes formés et autodidactes qui ont été interrogés. Avant de commencer cette tâche, il est utile prendre le temps de présenter les membres de l'échantillon afin d'aider le lecteur à suivre l'analyse de la comparaison des deux groupes. Cette présentation sommaire des sujets est descriptive (Marshall 1995), elle est basée essentiellement sur les principaux événements professionnels contenus dans les

récits qu'ils ont fournis¹². L'attention est portée sur les principaux événements de la carrière des sujets de la recherche afin de fournir une première impression de la construction de leur identité professionnelle.

Une certaine logique de présentation est suivie. Les chanteurs sont présentés en premier, en commençant par les moins expérimentés. Claudia, chanteuse diplômée du Cégep de St-Hyacinthe, est présentée la dernière. En ce qui concerne les autres chanteurs classés plus haut parmi les artistes de formation «ambiguë», ils sont confondus avec les autres chanteurs. Les distinctions entre ces sujets et les chanteurs autodidactes seront établies plus tard.

Les comédiens sont présentés après les chanteurs dans le même ordre, c'est-à-dire en allant des moins expérimentés vers les plus expérimentés. De plus, en tenant compte du critère de l'expérience, les diplômés des mêmes écoles sont présentés côte à côte, ce qui aide à percevoir les points qui les unissent. Andy est présenté en même temps que ses collègues débutants. Par contre, Natasha et Patrick sont placés à la toute fin parce qu'ils représentent deux cas d'exception en tant que comédiens autodidactes.

Afin de respecter l'anonymat des sujets de la recherche, j'ai pris soin d'éliminer de leur présentation tous les éléments qui pourraient conduire à leur identification. La question de la confidentialité est spécialement délicate dans le cadre de la présente recherche, étant donné qu'une partie des sujets jouissent d'une certaine célébrité et que plusieurs éléments de leur vie sont connus publiquement. En conséquence, tout au long de la présentation des résultats de

¹²Les guillemets dans les présentations indiquent des passages tirés directement du verbatim des témoignages.

la recherche, une attention spéciale sera portée à rendre les sujets de la recherche aussi peu identifiables que possible.

Une fois que les sujets de l'étude auront été présentés, la discussion de ce qui les unit et de ce que les distingue pourra débiter.

1.2.1. Les chanteurs

Marie-Soleil

Vingt-six ans, auteure-compositeure-interprète¹³, un an d'expérience¹⁴, vit à Montréal.

Marie-Soleil a fait du théâtre au secondaire et au cégep, elle a suivi trois ans de cours de mime à Montréal.

Marie-Soleil a fait presque quatre sessions en théâtre au Cégep de St-Hyacinthe, elle a été boursière la deuxième année. Ses collègues vantaient son talent de chanteuse.

C'est pour meubler le vide laissé par l'abandon de l'école de théâtre que Marie-Soleil s'est mise à la guitare et à la chanson. Elle y a pris goût, a découvert sa voix et le plaisir de composer. Elle a ensuite suivi un cours de chant, et elle a rencontré un guitariste qu'elle prend depuis pour guide.

Marie-Soleil a participé à deux concours, elle en a gagné un, mais n'a pas dépassé l'étape de l'audition pour l'autre.

¹³Auteur signifie qu'elle compose les textes de ses chansons, compositeure signifie qu'elle crée aussi la musique et interprète veut dire qu'elle chante.

¹⁴Le nombre d'années d'expérience est une indication comportant une part d'arbitraire, il est parfois difficile d'établir précisément la date du début de la carrière des artistes (Bennett 1980; Negus 1992).

En tout, Marie-Soleil a un spectacle solo à son actif. Elle a fait des compositions¹⁵.

Elle enregistre présentement un démo¹⁶ qu'elle souhaite soumettre aux compagnies de disques. Si ça ne marche pas, elle dit qu'elle se réorientera à l'université.

Marco :

Marco a vingt-trois ans, il vit à Montréal. Il est compositeur-interprète. Deux ans d'expérience.

Il a commencé très jeune à jouer et composer de la musique.

Marco est titulaire d'un DEC en musique, spécialisé en chant jazz.

Au Cégep, il a formé un groupe rock produisant des chansons originales. Il a fait un disque, autofinancé, qu'il a écoulé à 500 exemplaires.

Marco a participé à quatre concours, il en a gagné un d'importance moyenne, et il a accédé à la finale d'un autre, plus important.

Dans le cadre des concours, il a participé à des ateliers de formation et à deux gros spectacles.

Par ailleurs, Marco a travaillé deux ans comme concierge dès sa sortie du cégep, il a arrêté récemment et enseigne la musique depuis.

Il est associé à un agent et à un studio. Il réalise un disque, tranquillement. Il travaille ses chansons et souhaite produire un spectacle bientôt.

¹⁵Composition, compo, synonyme de chanson originale.

¹⁶«Démo» vient de démonstrateur. C'est un enregistrement de quelques chansons que les chanteurs adressent le plus souvent aux compagnies de disques afin de les intéresser à leur carrière. C'est pratiquement l'équivalent musical d'un CV.

Simone

Simone, trente ans, chanteuse et comédienne. Un an d'expérience, habite Montréal.

Simone se définit autant comme une chanteuse que comme une comédienne. C'est parce qu'elle n'a presque aucune expérience comme comédienne et qu'elle n'est pas diplômée d'une école de théâtre que je l'ai placée du côté des chanteurs.

Elle suit des cours de chant et de théâtre depuis une quinzaine d'année. Elle a fait trois ans en chanson à l'école Prochant, été inscrite deux ans au bac en théâtre, option interprétation, à l'UQAM. Elle a arrêté de fréquenter l'université depuis neuf mois.

En tout, Simone a remporté trois des quatre concours de chant auxquels elle a participé. Elle a fait quelques spectacles, des tours de chant dans des petites salles. Elle cherche un agent.

D'ici un an, elle voudrait faire un spectacle solo. Elle cherche des musiciens.

Par ailleurs, elle travaille comme guichetière dans un théâtre depuis dix ans.

Paul

Vingt-sept ans, musicien-compositeur-interprète, habite le bateau sur lequel il travaille. Deux ans d'expérience.

À l'adolescence, Paul a suivi des cours de piano. Il est titulaire d'un DEC en musique classique, enrichi d'un an de piano jazz au Cégep. Il a fait deux ans à l'Université de Montréal, en interprétation jazz.

Paul a décidé de «faire ça professionnellement» à dix-neuf ans.

Tout au long de ses études, il a eu de petits contrats, comme chanter dans des bars, ou pour des mariages.

Depuis qu'il est sorti de l'université, il y a deux ans, il chante et joue du piano dans une petite formation jazz-pop sur un bateau de croisière.

Souvent, il compose «pour le fun».

Un jour, il aimerait quitter les bateaux, jouer autre chose, composer, gagner sa vie «sur terre».

Comme Marco, ses bases musicales sont scolaires, mais sa socialisation de chanteur ne l'est pas.

Juliette

Juliette, vingt-six ans, interprète, six ans d'expérience, habite Montréal. Titulaire d'un DEC en communication du Cégep de Jonquière.

Juliette a toujours voulu être chanteuse.

Elle a suivi d'innombrables cours de chant privés, et elle en suit encore.

Elle a gagné des concours de chant très importants.

Elle est passé très très près de «percer». Elle a fait des prestations importantes, chanté auprès des plus grandes vedettes du Québec. Elle a fait beaucoup de

télé. Mais, sans raisons apparentes, sa carrière n'a pas pris son envol. Elle a plutôt régressé.

Depuis trois ans, Juliette est plus effacée. Elle gagne sa vie en chantant pour des publicités de grandes compagnies.

Ce qu'elle voudrait, c'est faire de la comédie musicale, et que sa carrière redémarre avec un album, un agent, des spectacles, etc.

René

René, compositeur-interprète, vingt-six ans, habite à Sherbrooke. Sept ans d'expérience. Sa réussite est exceptionnelle.

René a appris la musique à l'école secondaire, dans l'armée, et avec son père. Adolescent, il a fait partie d'un groupe de musique populaire, en tant que guitariste au début, et en tant que chanteur ensuite.

Il est devenu chansonnier vers 19 ans, un peu par hasard, parce qu'on l'a poussé sur scène.

De succès en succès, René est passé de chansonnier à vedette locale. Assez rapidement, il a obtenu la reconnaissance du public, de ses pairs et des employeurs.

Récemment, il a participé à une production majeure qui a métamorphosé sa carrière. Le succès phénoménal qu'a connu la production l'a propulsé au statut de vedette internationale.

L'album qu'il souhaite enregistrer l'an prochain, il le fera avec les meilleurs, dans de grands studios, pour une compagnie de disque internationale.

Daniel

Daniel, vingt-sept ans, neuf ans d'expérience. Auteur-compositeur-interprète, chansonnier. Il habite Trois-Rivières.

Daniel fait de la musique et chante depuis douze ans. Il gagne bien sa vie dans les bars. Par contre, il n'a pas encore réussi à intéresser une compagnie de disques et à percer comme il le souhaite.

Daniel a pratiquement appris la musique seul. Au fil des ans, il a créé quelques groupes et quelques spectacles qui ont connu des succès locaux. Pour des raisons financières, il s'est tourné vers le travail de chansonnier.

Depuis un an, il crée le matériel pour faire un disque et un spectacle de son crû. Il a également participé à quelques concours.

Il se donne trois ans pour que «ça marche».

Sonia

Sonia, trente et un ans, chanteuse, dix ans d'expérience, habite Montréal.

Sonia vient d'une famille de musiciens, ses deux frères sont musiciens, son père jouait du jazz.

Sonia a grandi avec la musique et, comme René, c'est un peu par hasard qu'elle est montée sur scène la première fois.

Sonia est connue dans le milieu de la chanson, mais pas du grand public.

Elle a failli faire un disque. Tout était terminé mais pour des raisons artistiques et esthétiques, elle a abandonné. Cet événement a ralenti sa carrière.

Comme Juliette, elle a ensuite chanté dans des publicités pour vivre.

Sonia a présentement un nouveau projet d'album qui semble cette fois mieux lui convenir.

Marylène

Marylène, trente-quatre ans, interprète et comédienne, quatorze ans d'expérience. Elle habite Montréal.

Son père et son frère sont artistes interprètes.

Marylène est chanteuse et comédienne à la télévision. Elle a été mannequin.

Marylène chante depuis toujours. C'est toutefois un petit rôle au cinéma obtenu quinze ans qui a cristallisé son envie d'être artiste interprète.

Au début des années 90, Marylène a enregistré un disque qui a obtenu passablement de succès, elle est connue du grand public. Cependant, de nombreux conflits avec la compagnie de disques et le producteur ainsi que la piètre qualité du disque qu'elle a fait l'ont dégoûté et détourné de la production de disques.

Depuis quelques années, elle se produit dans différents spectacles. Elle tient aussi présentement un rôle dans un téléroman. Marylène n'a pas de projets d'avenir définis.

Philippe

Philippe, trente-cinq ans, compositeur interprète, quinze ans d'expérience, il habite près de Montréal.

Sa femme, sa soeur et son père sont artistes interprètes.

Vers 18 ans, il a abandonné le cégep pour faire de la musique. À 20 ans, par hasard, il a dû chanter pour un démo. Cet événement a cristallisé sa vocation de chanteur.

Le succès et la célébrité sont arrivés rapidement. Il a enregistré un album en 1990, «le plus vite possible pour capitaliser sur le succès, trop vite.» (p. 14)

Des conflits avec son gérant l'ont détourné de la chanson. Il a alors travaillé comme comédien et fait de la publicité.

Il a en ce moment un projet d'album et il tient un rôle dans une comédie musicale.

Michel

Michel, trente-quatre ans, compositeur interprète. Dix-huit ans d'expérience, il habite Montréal.

Michel a commencé à chanter en public à neuf ans, encouragé par ses parents.

Michel est très connu, il compte plusieurs albums à succès à son actif. Son parcours s'est toutefois déroulé en dents de scie. Michel a été associé à des gérants qui l'ont rendu célèbre, mais qui l'ont aussi conduit à la faillite.

Après sa faillite, il a dû réorganiser sa carrière et accepter des engagements plus modestes. Depuis un an, sa carrière reprend. Il prépare un album et participe à une importante production musicale.

Claudia

Claudia, trente-neuf ans, auteure-interprète et comédienne, habite près de Montréal. Elle a dix-sept ans d'expérience. Elle est diplômée du Cégep de St-Hyacinthe en théâtre.

Son mari est artiste interprète.

Claudia est très connue. Elle a deux albums à son actif, et elle tient des rôles importants à la télévision.

Claudia a toujours voulu être chanteuse, mais elle n'a osé essayer qu'après avoir fini ses études en théâtre, où elle a acquis un peu de confiance. C'est en chantant dans des pièces de théâtre que le désir d'être chanteuse a pu se cristalliser.

C'est le succès son premier spectacle auto-produit qui lui a ouvert les portes des producteurs.

Contrairement à Sonia, Marylène et Michel, elle a toujours contrôlé de très près la création de ses spectacles et albums. Elle a une conception multi-disciplinaire de la création, et elle travaille toujours en collaboration avec d'autres créateurs.

Claudia est prolifique. Lors de ses périodes de repos, elle imagine toujours de nouveaux projets. En ce moment, Claudia écrit un nouvel album et cherche (passivement) une équipe de production.

1.2.2. Les comédiens

Robin

Robin a vingt-quatre ans, il est diplômé du Cégep de St-Hyacinthe en théâtre. Il n'a pas tout à fait un an d'expérience. Il est comédien, artiste créateur, habite Montréal.

C'est au cégep, alors qu'il s'intéressait à différents médiums artistiques, qu'il a décidé d'étudier le théâtre.

Durant ses études, il s'est senti confronté à lui-même, a acquis les techniques du jeu, et il s'est ouvert. Cependant, les professeurs se sont montrés sceptiques quant à son talent de comédien. Il a par ailleurs participé à Cégep en spectacles et à chaque été, il a joué dans des théâtres d'été.

Depuis qu'il est diplômé, il a obtenu quelques troisièmes rôles¹⁷ à la télévision et il a participé à un jeu de rôles dans un camp d'été.

Présentement, il travaille à quelques projets d'écritures. Il s'entraîne un peu et il prépare une audition pour le Cirque du soleil.

Il jouera peut-être dans une pièce l'année prochaine, rien n'est certain.

Pour gagner un peu d'argent, il est cuisinier à l'occasion dans des restaurants.

¹⁷Les acteurs classent les rôles en quatre catégories. Les premiers rôles, centraux aux spectacles, les seconds rôles, en soutien aux premiers rôles, mais où ils ont quand même une place significative dans le spectacle, les troisièmes rôles, très peu exigeants, ne requérant souvent qu'une présence physique et comprenant parfois quelques répliques, et les rôles de figurants, qui ne demandent pratiquement aucune compétence, uniquement une présence physique.

Jasmin

Jasmin, vingt-six ans, comédien, écrivain. Un an et demi d'expérience, habite Montréal. Diplômé en théâtre du Cégep de St-Hyacinthe.

Jasmin a fait beaucoup de théâtre à l'adolescence. Sa formation à l'école de théâtre, entamée à 22 ans, a été difficile. Jasmin s'est fait reprocher de nombreux aspects dans sa façon de jouer. Par opposition à comédien, il s'est fait cataloguer comme «homme de théâtre».

Depuis qu'il est diplômé, c'est difficile pour lui. Il n'a obtenu qu'une seule audition.

Faute d'engagements, Jasmin a résolu de faire sa place lui-même, en écrivant ses propres rôles. C'est difficile, il doit «combattre sa paresse pour écrire».

Il alterne les petits boulots et les périodes de chômage.

Charlot

Charlot, vingt et un ans, comédien. Un an et demi d'expérience, habite Montréal. Diplômé en théâtre du Cégep de St-Hyacinthe en même temps que Jasmin.

Charlot fait du théâtre depuis qu'il a six ans. Le jeu au théâtral a «toujours» été sa passion. Il s'est dirigé directement en théâtre au Cégep.

L'école de théâtre l'a déstabilisé, mais il y a appris à se connaître, à donner son opinion aussi.

Depuis sa diplomation la carrière de Charlot va assez bien. Il a eu quatre engagements au théâtre, dont un premier rôle.

Il tient présentement un troisième rôle dans un téléroman. Cet emploi est peu gratifiant parce que son personnage est superficiel, «en carton», mais c'est payant. Enfin, il participe à une création¹⁸ avec une troupe nouvellement fondée.

¹⁸Une création, c'est une pièce de théâtre qui n'a pas de passé, qui est créée de toutes pièces.

Il n'a pas d'agent présentement. Il en a eu deux, mais les deux ont fermé boutique coup sur coup.

Par ailleurs, Charlot enseigne le théâtre le samedi à des enfants, mais il n'aime pas ça.

Sofi

Sofi, vingt-sept ans, comédienne. Un an et demi d'expérience, habite Montréal. Diplômée en théâtre du Cégep de Ste-Thérèse.

Dès l'âge de douze ans, Sofi voulait être artiste. Elle a fait beaucoup de danse, joué dans des petits films, fait du théâtre à l'école, au secondaire et au Cégep. Elle a tenu deux rôles pour un théâtre professionnel. Insatisfaite de son jeu dans la deuxième pièce, elle a décidé d'étudier le théâtre.

À l'école de théâtre, elle a souvent souffert de la peur d'être exclue du programme. Elle y a par ailleurs découvert son goût pour la comédie, surtout pour le théâtre absurde.

En sortant de l'école, elle a obtenu quelques contrats, un rôle dans un film, qu'elle n'a finalement pas tourné, et quelques pièces de théâtre. Elle a eu un premier rôle au théâtre. Ensuite, rien. Pour l'hiver, elle a quelques projets mineurs au théâtre.

Sofi souhaiterait faire de la postsynchronisation, parce que c'est payant, et suivre des cours de jeu à la caméra. Elle a un agent, qui ne lui apporte pas grand-chose.

Andy

Andy, vingt-cinq ans, comédien, deux ans d'expérience, habite Montréal. Andy a abandonné à mi-chemin le programme de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe.

Andy a commencé le théâtre au secondaire et n'a jamais arrêté depuis. C'est parce qu'il ne réussissait pas à obtenir d'engagements en tant qu'autodidacte qu'il s'est inscrit à l'école de théâtre.

Il a fait trois sessions à St-Hyacinthe. Il a abandonné pour des raisons financières, et parce qu'il n'était pas tellement satisfait de l'enseignement.

Après l'école, Andy a passé un an à Sherbrooke, où il a obtenu quelques rôles intéressants, dans des troupes régionales, mais rien dans la métropole. Son déménagement à Montréal a marqué un nouveau départ. Il a depuis obtenu des engagements en publicité, au théâtre et à la télévision.

Grâce à son agent, Andy passe deux ou trois auditions par mois.

Présentement, il peut vivre de son art. En période creuse, il dispose toutefois d'un emploi qu'il peut occuper ou quitter comme il le souhaite.

Nathalie

Nathalie, vingt-six ans, comédienne, habite Montréal. Deux ans d'expérience. Diplômée de l'École Nationale de théâtre du Québec.

Nathalie a fait un an en théâtre au Cégep de Ste-Thérèse avant d'aller à l'École Nationale.

Le passage à l'école de théâtre s'est bien déroulé pour Nathalie. L'année de sa sortie de l'école, elle a fait du théâtre pour enfants, des lectures publiques, quelques tournages mineurs, et elle a eu de nombreuses auditions. Elle a surtout décroché un premier rôle au cinéma.

Ensuite, les auditions ont arrêté net pendant six mois. Depuis cette période, elle a fait un spectacle pour adolescents, des spectacles autogérés et quelques auditions pour des publicités.

Pour l'avenir, Nathalie entend enregistrer un démo afin de d'investir le marché du travail de voix¹⁹.

Elle pense que la sortie en salle de son film l'aidera beaucoup.

Parallèlement à sa carrière artistique, Nathalie occupe un emploi de barmaid.

Denis

Denis, vingt-huit ans, comédien, quatre ans d'expérience, habite Montréal. Denis est diplômé de l'École Nationale de théâtre du Québec.

Malgré le fait que son père est artiste interprète, c'est par l'école que Denis a eu ses premiers contacts significatifs avec le théâtre.

Après deux ans de cégep en lettres, Denis a décidé d'aller à l'École Nationale.

En sortant, Denis a fait des stages de formation à Boston et à Paris pour lesquels il avait obtenu une bourse d'excellence.

Depuis sa sortie de l'École Nationale, Denis a travaillé sans arrêt. Au théâtre, il a enchaîné les rôles de jeunes premiers à raison de quatre par année. De plus, avec un collègue de classe, il a créé douze spectacles théâtraux en douze mois qui ont obtenu beaucoup de succès, toutes proportions gardées.

Il a aussi travaillé à la télévision. Au moment de l'entrevue, Denis avait en poche plusieurs contrats au théâtre.

Par ailleurs, il a entamé l'écriture d'un scénario pour le cinéma.

Dominique

Dominique, vingt-huit ans, comédienne, quatre ans d'expérience, habite Montréal. Dominique est diplômée de l'École Nationale de théâtre du Québec.

¹⁹Le «travail de voix», ce sont tous les engagements où les acteurs doivent prêter leur voix pour la télévision, le cinéma ou la radio, mais sans qu'on les voit. Les voix hors-champ en pu licit et le doublage de film américains sont deux marchés très importants du «travail de voix».

À quatorze ans, Dominique voulait devenir comédienne.

Elle a dû faire trois tentatives pour être admise à l'École Nationale. Elle a décroché un DEC entre-temps.

Elle a trouvé sa formation en théâtre très difficile et confrontante.

Malgré un lent départ, elle a participé à une douzaine de productions théâtrales et fait un peu de télévision depuis qu'elle est diplômée. Elle a eu des gros rôles dans des petits théâtres, et des petits rôles dans des gros théâtres. Dominique fait aussi partie de trois ligues d'improvisation, elle a participé à plusieurs créations théâtrales, souvent écrites par son conjoint, et a eu des seconds rôles et des troisièmes rôles à la télévision.

Cette année, Dominique aura un premier rôle à la télévision. Sa carrière va très bien.

Elsa

Elsa, vingt-huit ans, comédienne, quatre ans d'expérience, habite Montréal. Elsa est diplômée de l'École Nationale de théâtre du Québec.

Enfant, Elsa rêvait d'être danseuse. C'est au secondaire qu'elle a découvert le théâtre. Au cégep, elle s'est inscrite à l'École Nationale.

Elsa a beaucoup aimé l'École Nationale, mais elle y a beaucoup souffert aussi.

Sa carrière a commencé très lentement. Son insertion professionnelle a été pénible. Faute de travail rémunéré, Elsa a participé à plusieurs pièces autogérées, à des créations, à de l'improvisation, chaque fois bénévolement. Toutefois, par l'entremise du milieu de l'improvisation, Elsa a obtenu deux rôles dans des théâtres d'été et elle tourne présentement une série pour la télévision. Par-dessus tout, elle a décroché un premier rôle pour une importante compagnie théâtrale cette année. Ce rôle l'a rassurée sur ses compétences.

Elsa a quelques projets d'avenir pour le théâtre, mais rien de confirmé. Elle sent tout de même que sa carrière va mieux depuis quelque temps.

Nicole

Nicole, trente-quatre ans, comédienne, neuf ans d'expérience, habite Montréal. Elle est diplômée du Cégep de St-Hyacinthe en théâtre.

Nicole a découvert le théâtre à l'école secondaire.

Durant le programme, Nicole a joué de «super beaux rôles». Elle est cependant amère de ne pas y avoir appris à se battre. La sortie du cégep lui a donné l'impression d'une chute libre, et douloureuse.

Après l'école de théâtre, elle a travaillé trois ans à Sherbrooke. De retour à Montréal, elle a ensuite délaissé le métier durant trois ans. Après, elle a enseigné le théâtre, ce qu'elle fait encore aujourd'hui. Parallèlement à l'enseignement, Nicole a obtenu des contrats mineurs dans des productions marginales au cours des dernières années. Elle se réjouit tout de même d'avoir toujours réussi à ne travailler que comme artiste.

Son grand espoir, c'est de jouer dans une pièce qu'une amie écrit, où elle pourrait enfin avoir un rôle stimulant, après toutes ces années de rôles mineurs.

Lucie

Lucie, trente-huit ans, comédienne, douze ans d'expérience, habite Montréal, diplômée en théâtre au Cégep de Ste-Thérèse.

Lucie a fait du théâtre au secondaire mais, malgré son intérêt, elle s'est dirigée en travail social. Après avoir travaillé dans son domaine d'études, elle a choisi de retourner étudier en théâtre.

Durant la formation, elle a appris l'interprétation. Sur les quatre productions qu'ils ont faites au cégep, elle a eu trois premiers rôles.

Diplômée, elle a commencé à travailler immédiatement, à raison de quatre productions théâtrales par année, occupant le plus souvent le premier rôle. Rapidement, elle a aussi eu des rôles importants à la télévision et elle a obtenu du travail de voix, dans des commerciaux et du doublage de films. Lucie a aussi joué dans quelques films.

Depuis ses débuts, ses revenus ont toujours augmenté d'une année à l'autre, et elle n'a jamais eu besoin de chercher activement du travail.

Cette année, elle a des rôles importants au théâtre et à la télévision, et elle fait des voix hors champ. Son objectif est de maintenir la cadence de sa carrière.

Marcel

Marcel, quarante-neuf ans, comédien, vingt-cinq ans d'expérience, habite Montréal. Marcel est diplômé du Conservatoire de théâtre de Québec.

Marcel a commencé à faire du théâtre à treize ans, à l'école, et il n'a jamais arrêté par la suite.

Il a abandonné ses études à l'université pour s'inscrire à l'école de théâtre. Il voulait être formé avant de se lancer dans la carrière.

À l'école de théâtre, il a appris la création théâtrale, ce qui lui a permis d'écrire ensuite.

Après avoir mené une carrière fructueuse mais ruineuse en région, il a déménagé à Montréal. Sa carrière a alors «démarré très fort», et n'a jamais ralenti par la suite. Depuis une quinzaine d'année, il fait partie des artistes les plus en vue au Québec. Il fait du cinéma, du théâtre, de la télévision, des voix hors champs et il écrit un peu pour le théâtre. Marcel travaille énormément.

Cette année, il a refusé les offres de théâtre pour ménager sa vie familiale. Il a de nombreux projets de films, de télévision et de théâtre pour les prochaines années.

Natasha

Natasha, trente-deux ans, comédienne, seize ans d'expérience, habite en région.

Natasha est autodidacte.

Natasha a travaillé comme mannequin avant d'être comédienne.

Vers vingt ans, inexpérimentée mais connue des agents à cause de son travail de mannequin, elle a auditionné pour un premier rôle à la télévision qu'elle a obtenu. Ça a été la piqûre. Candide, curieuse et ouverte, elle a appris très vite le métier. Ses collègues l'ont soutenue.

Pendant dix ans, elle a été une des vedettes les plus vues au Québec. Parfaitement bilingue, elle a aussi travaillé en anglais au Canada et aux États-Unis. Depuis cinq ans, le rythme de sa carrière a ralenti, elle a varié ses activités. Natasha a fait du théâtre, un peu de production, de la traduction et une fois des voix hors champ.

Pour l'avenir, elle a quelques projets de séries télévisées et elle entend continuer à diversifier ses activités. Le rythme désormais un peu plus tranquille de sa carrière lui convient.

Patrick

Patrick, trente-cinq ans, comédien autodidacte, vingt et un an d'expérience, habite Montréal.

Son père est artiste interprète. Il a mis Patrick en contact avec l'art très jeune.

De quatorze à vingt-trois ans, Patrick a fait beaucoup de théâtre et de télévision. À vingt-trois, alors qu'il réalisait qu'il souhaitait faire carrière en art, les offres de travail ont cessé. Il a connu un pénible creux de deux ans. Une fois ce creux passé, sa carrière a redémarré et n'a jamais ralenti par la suite. Patrick a fait

beaucoup de télévision et de théâtre, il a aussi fait un peu de cinéma et beaucoup de travail de voix.

Il y a quelques années, Patrick a ralenti volontairement ses activités à la télévision. Vidé, fatigué, il a voulu prendre du recul.

Cette année, il ne souhaite faire que du théâtre et du travail de voix, il ne reviendra que plus tard à la télévision.

Voilà les vingt-six artistes composant l'échantillon. Ils sont présentés ainsi pour permettre au lecteur de s'en faire une idée. C'est une façon de rendre le texte plus facile à suivre. Il est possible de voir, à la lecture des courts portraits, quand est né l'intérêt des sujets pour l'art, comment il s'est manifesté et comment il s'est concrétisé. Aussi, les portraits ont pour objet de retracer les grandes lignes de la carrière des sujets. On peut ainsi voir qui a travaillé beaucoup, à quel type d'activités chacun s'est surtout adonné au cours de sa carrière et quels sont ses projets d'avenir. Toutes ces informations feront partie de l'analyse de la distinction de l'identité professionnelle des artistes.

2. Une part d'identité professionnelle commune à tous les sujets

La présente section est divisée en deux parties. La première se veut une présentation de l'intrigue²⁰ identitaire qui est commune à tous les artistes interprètes. Elle consiste à montrer que l'identité professionnelle des artistes interprètes tend vers l'accomplissement simultané de deux objectifs : travailler, au sens monétaire du terme, et faire de l'art. Ensuite, la deuxième partie de la présente section consiste en la description sommaire de l'identité professionnelle des sujets de la recherche en fonction de l'intrigue identitaire structurée par les deux objectifs définis. Pour cette description, l'échantillon de recherche est divisé en trois sous-groupes en fonction de l'avancement de leur carrière. Les artistes interprètes formés et autodidactes partagent plusieurs traits communs d'actions, de relations à l'entourage et de perspectives variant selon l'avancement de leur carrière. Dans la description de leur identité professionnelle, l'accent est mis sur les points communs unissant les artistes autodidactes et formés au sein de chaque groupe. En somme, la présente section a pour objet de montrer les ressemblances entre les artistes formés et autodidactes avant de les distinguer.

2.1. La trame identitaire commune à tous les artistes interprètes

La trame commune à tous les artistes que j'ai rencontrés, sans exception, est portée par le problème de chacun à vouloir gagner sa vie en faisant ce qu'il aime: être interprète. Tout leur discours regorge de formulations diverses pour exprimer ce problème. Pour les artistes, la «chance», le «bien», les «cadeaux», les «bons coups», le «merveilleux», ce qui «fait du bien», etc., ce sont toutes des

²⁰L'intrigue identitaire est un concept développé par Claude Dubar [Dubar, 1996 #332]. Il signifie qu'il y a toujours une part de suspense, de tension et d'indétermination dans la structure identitaire entre la situation présente et la situation souhaitée des individus.

façons de dire le travail artistique. À l'opposé, ce qui est «mauvais», «difficile», «pénible», «mal», «creux», «angoissant», «épeurant», etc., ce sont les obstacles entre leurs objectifs et leur situation. L'intrigue identitaire de tous les artistes est structurée entre deux pôles, celui du travail et de la réussite, et celui de l'art. La carrière artistique peut être schématisée sur un graphique à deux dimensions dont l'abscisse mesure l'argent gagné, l'ordonnée mesure la qualité et la jouissance artistique du travail, et dont la courbe représente la trajectoire de la carrière. La définition du but de la carrière artistique est de placer autant d'espace possible sous la courbe (voir la figure 5). Il s'agit donc de faire autant d'argent que possible tout en travaillant sur les oeuvres les plus intéressantes possibles.

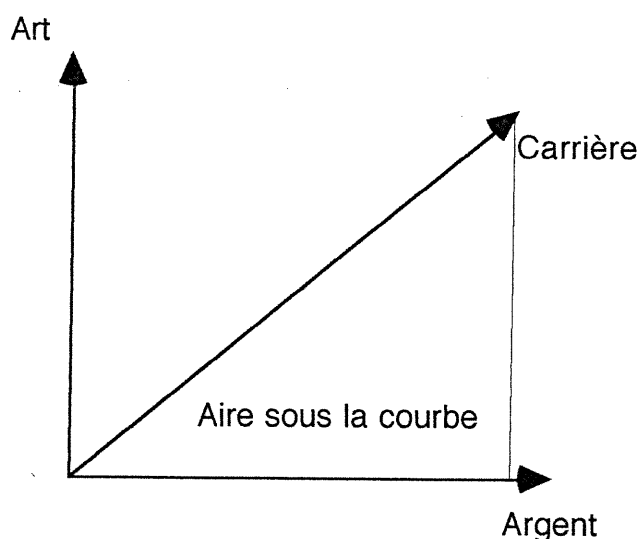


Figure 4 Représentation du but de la carrière artistique

Le but de la carrière artistique n'est sans doute pas exactement le même pour chacun. Certains visent une pente plus raide, donc dirigée plutôt vers l'art, et d'autres visent une plus douce, donc plus attirés par l'argent. Éventuellement, les préférences des artistes interprètes pourraient être mesurées et analysées à l'aide de courbes d'indifférences, cet instrument économique qui sert à ordonner

des combinaisons d'équivalence entre des possibilités différenciées (Tremblay 1997). Nous verrons plus loin une différence entre les artistes formés et autodidactes en ce qui concerne la poursuite des objectifs artistiques et financiers.

Il est possible de définir la réussite de la carrière artistique en fonction de l'aire sous la courbe (figure 4) représentant les valeurs monétaires et artistiques «produites» par un artiste. Plus l'aire sous la courbe est grande, plus un artiste a le sentiment d'avoir réussi. Lorsqu'ils parlent de leur carrière, les artistes expriment pratiquement toujours l'idée d'agrandir, d'une façon ou d'une autre, l'aire sous la courbe de réussite. La réussite ainsi définie n'est toutefois pas issue d'une prise de position artistique ou philosophique de ma part mais découle simplement de ce que tous les artistes pensent de la réussite artistique. De plus, la définition donnée à l'art dans cette conception de la réussite n'est pas déterminée, elle dépend de la représentation de chaque artiste. Or, ce qui est de l'art pour l'un pourrait ne pas en être pour l'autre (Heinich 1998). En ce qui concerne la présente étude, il n'est de toute façon pas important de clarifier davantage la notion d'art.

En règle générale, à mesure que la carrière progresse sur l'axe monétaire, elle progresse aussi simultanément et proportionnellement sur l'axe artistique. Ceci signifie que plus la carrière des artistes avance, plus ils font d'argent, et plus les propositions qu'ils reçoivent sont intéressantes au plan artistique. À l'opposé, les artistes qui sont au bas de l'échelle de la réussite font moins d'argent et, de plus, ils affirment que les engagements qu'ils obtiennent sont souvent d'un intérêt artistique médiocre. Ceci est vrai autant pour les chanteurs que pour les comédiens.

Je vais en fournir des exemples à titre d'illustration. Il ne faut pas, par contre, penser que j'essaie d'établir une hiérarchie de la valeur des emplois artistiques. Prenons le cas d'un comédien qui débute et d'une comédienne²¹ qui est établie et faisons de même pour les chanteurs. Charlot, comédien, réussit à peu près à vivre avec ses cachets d'artistes. Cependant, il se plaint de certains rôles qu'il obtient. Il qualifie un troisième rôle qu'il occupe à la télé de ridicule, artistiquement parlant, parce qu'il est peu important, flou et anonyme. À l'opposé, pensons à Lucie qui, au moment de l'entrevue, était en période de tournage pour deux premiers rôles à la télévision et qui préparait également un premier rôle pour un peu plus tard au théâtre. Lucie se dit très satisfaite de ses engagements, ils sont payants et très intéressants au plan artistique.

Dans le cas des chanteurs, opposons Daniel à Claudia. Dans les deux cas, ils sont occupés à préparer un album. Cependant, quand vient le temps de gagner de l'argent, Claudia présente en tournée au Québec un spectacle qu'elle dit adorer faire, et elle tient un premier rôle à la télévision. De son côté, Daniel se produit en tant que chansonnier dans les bars de la région de Trois-Rivières. Ce type de travail le satisfait au plan financier, il gagne décemment sa vie, mais beaucoup moins bien que Claudia. Cependant, même s'il dit être chanceux de pouvoir vivre en chantant, il voudrait bien pouvoir faire autre chose pour gagner de l'argent. Il n'est pas satisfait du tout de sa situation parce qu'il trouve le travail de chansonnier ingrat et peu stimulant.

²¹En général, étant donné que l'échantillon est équilibré entre les sexes, j'essaierai de produire des exemples concernant aussi souvent les femmes et les hommes.

En somme, comme Faulkner l'a montré, le succès engendre le succès (Faulkner 1983). Et, dans la carrière d'artiste interprète, les succès artistiques et financiers sont étroitement liés (sans toutefois être interdépendants). Même si les proportions peuvent changer, la progression de la carrière conduit à l'augmentation concomitante de la satisfaction artistique et des revenus. À l'opposé, il est tout aussi vrai d'affirmer que moins un artiste travaille et obtient de succès, moins les engagements qu'il obtient sont artistiquement satisfaisants. Si on excepte les situations marginales, le cas des artistes interprètes est donc différent de celui des artistes des arts visuels pour qui, à part Andy Warhol et autres Picasso, les succès financiers sont différés des accomplissements artistiques (Heinich 1991a). Cependant, la réussite, en termes de carrière artistique, s'évalue en bout de ligne de la même façon par la capacité à monnayer le travail artistique (Heinich 1995b).

Maintenant que la réussite artistique est définie, je vais décrire l'identité professionnelle des artistes en fonction du niveau de leur réussite. Le but est de montrer que l'identité professionnelle des sujets est différenciée selon l'état de leur carrière mais que ces différences sont indépendantes du fait que les sujets soient formés ou autodidactes. Autrement dit, certaines caractéristiques distinctives de l'identité professionnelle des artistes interprètes sont attribuables à l'état de leur carrière avant de l'être au mode de leur socialisation secondaire. C'est parce que les artistes interprètes, qu'ils soient formés ou non, vivent une identité semblable face au double objectif de leur réussite. C'est la part d'identité qui leur est commune.

2.2. Trois niveaux d'avancement dans la carrière

Il est possible de diviser les sujets de la recherche en trois groupes selon leur niveau de réussite, que l'on peut situer par rapport aux mêmes axes qui ont été présentés à la figure 4. Le niveau de la réussite artistique s'évalue de cette façon en fonction de la quantité d'activités artistiques réalisées par un artiste et de la quantité d'argent qu'il retire de son travail artistique. La figure 5 représente la division en trois de l'échantillon en fonction de l'état de la carrière des sujets. Plus un groupe est situé près de l'origine de la figure, moins ses membres connaissent de réussite, et, à l'inverse, plus un groupe est loin de l'origine, plus ses membres réussissent. Le groupe A réunit les artistes les moins avancés dans leur carrière, le groupe B, ceux qui sont dans une position intermédiaire, et le groupe C représente les artistes dont la carrière est bien établie. Il y a un écart entre la situation des artistes de chaque groupe, c'est pourquoi il y a un espace contenu entre les trois plateaux de la figure 5. Le passage d'un statut à un autre est illustré par une ligne pointillée, cette ligne représente une démarcation entre les plateaux, une sorte de barrière d'insertion (Laflamme 1993b) ou la marque du changement de statut (Becker 1961).

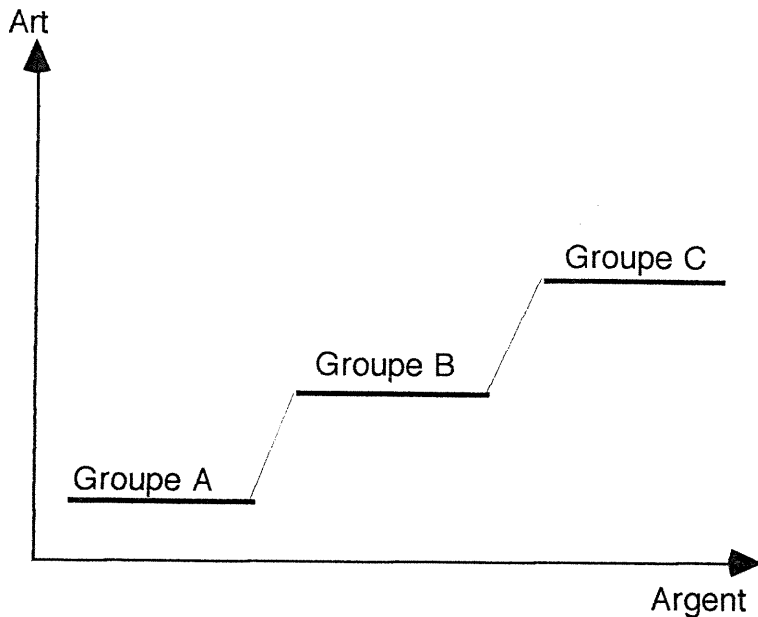


Figure 5 Les plateaux de réussite des artistes

Il a été convenu plus haut, à la section portant sur la formulation du cadre de référence (p. 70) que les traits essentiels de l'identité professionnelle se rapportent essentiellement aux éléments biographiques révélés par les actions, l'entourage, les perspectives et la reconnaissance. L'objet de la présente section est par ailleurs de montrer en quoi les artistes formés et les autodidactes partagent une trame identitaire commune en ce qui a trait à leur préoccupation professionnelle principale. Afin d'illustrer ce fait, je vais produire une brève description de chacun des trois groupes de l'échantillon selon leurs actions, leurs perspectives, leur entourage et la reconnaissance qu'ils obtiennent. L'objet de cet exercice est de montrer comment se vit l'identité professionnelle d'artiste interprète, à chacun des trois niveaux de la carrière. À cet effet, le texte est surtout centré sur l'aspect unissant tous les artistes, celui de la progression de la carrière. Il s'agit de montrer que l'identité professionnelle des artistes gravite toujours autour de l'axe art-travail. La part d'identité commune aux artistes formés

et autodidactes sera utile au moment où il s'agira d'établir la distinction d'identité professionnelle entre les deux groupes.

2.1.1. Description du groupe A

Le groupe A est celui qui est situé le plus près du point d'origine de la figure 5, c'est donc celui qui réunit les artistes les moins avancés dans leur carrière. Ce sont les sujets dans l'échantillon qui travaillent le moins en tant qu'artistes, qui sont les moins satisfaits de leurs activités artistiques et qui gagnent le moins d'argent par leur travail artistique. Le critère déterminant pour classer les sujets dans le groupe A a été de savoir s'ils pouvaient vivre de leur art. Aucun des membres du groupe ne pouvait gagner régulièrement sa vie au moment de la collecte des données. Le groupe A est composé de trois comédiens, Robin, Jasmin et Nicole, et d'autant de chanteurs, Marco, Marie-Soleil et Simone.

2.1.1.1. Les actions

La caractéristique principale du champ d'action des membres du groupe A est une certaine position d'attente causée par un manque de travail. Comme ils ne travaillent pas autant qu'ils le souhaitent en tant qu'artistes interprètes, ils s'adonnent principalement à des activités qui pourraient les conduire à travailler plus. Très souvent, ils occupent des emplois liés ou non au domaine artistique pour «gagner leur vie». Les activités artistiques auxquelles ils s'adonnent sont souvent bénévoles.

Les activités des artistes du groupe A sont relativement variées. Robin participe à des ateliers d'exploration théâtrale et s'adonne à certaines activités physiques. Il travaille aussi comme cuisinier quand il a absolument besoin d'argent. Jasmin s'acharne à écrire pour le théâtre ou le cinéma. Il occupe des petits boulots à

l'occasion. Nicole travaille surtout en tant que régisseur et enseignante de théâtre. Elle est dans l'attente d'une subvention qu'elle espère beaucoup avoir pour enfin, à 35 ans, avoir la chance de faire un vrai rôle. Marco, Simone et Marie-Soleil partagent tous le même espoir de se produire en spectacle et d'enregistrer un disque. Marco passe le plus clair de son temps à «travailler» ses chansons, pour améliorer son produit. Marie-Soleil, qui s'est plainte lors de l'entrevue de son inactivité, a enregistré un démo qu'elle entend soumettre à des compagnies de disques. À l'époque de l'entrevue, elle était inactive. Simone travaille à temps partiel au guichet d'un théâtre. Elle est à la recherche d'un agent et elle cherche des musiciens pour créer un spectacle. Il se passe assez peu de choses de son côté également. En somme, au plan des activités, on peut dire que les artistes du groupe A sont essentiellement dans l'expectative. Leur présent est relativement vide. Leurs activités ont essentiellement pour but de les sortir de leur inactivité, justement.

2.1.1.2. L'entourage et la reconnaissance

La position des membres du groupe A par rapport au milieu artistique en est une d'éloignement. Leurs contacts avec des artistes actifs sont limités. Dans leur discours, ils placent les artistes qui ont réussi en opposition avec eux-mêmes, ces artistes sont perçus comme différents d'eux. Ou encore, leurs modèles sont très éloignés de leur réalité. Lorsqu'ils nomment ceux dont ils voudraient suivre la trace, ils nomment des artistes très célèbres. Ceux qui sont «comme eux», leur groupe d'appartenance donc, ce sont d'autres artistes qui partagent leur condition de précarité et d'éloignement du milieu artistique. Enfin, les membres du groupe A se caractérisent par leurs rares relations avec des personnes qui pourraient éventuellement leur procurer du travail, comme des agents, des gérants, des metteurs en scène ou des producteurs par exemple. Bref, ils sont

isolés, mal pourvus de capital social (Bourdieu 1980b) dans le milieu artistique. Leur réseau de cooptation est restreint. La frustration liée à leur situation rend quelquefois les débutants aigres. Ils conçoivent du ressentiment pour le milieu artistique dont ils se sentent rejetés. Ceci s'est traduit dans leur témoignage par des jugements très durs dirigés envers d'autres artistes «trop capitalistes» ou encore «complètement mauvais», ou envers des agents de distribution artistique «aveugles» et des réalisateurs «incompétents». On peut comprendre le rejet du milieu des arts par ces artistes comme un comportement de défense face au sentiment de rejet ressenti (Berne 1964).

Par ailleurs, au plan de la reconnaissance, ce que les artistes du groupe A cherchent, c'est d'attirer un peu d'attention du monde artistique vers eux. Ils souhaitent se mettre au monde, avoir une place, exister, afin de pouvoir travailler. Ils sont anonymes, inconnus du public comme du milieu artistique. Ils sont à peine connus de quelques pairs qui représentent, selon Nathalie Heinich, le premier cercle de reconnaissance conduisant à «l'intégration progressive au marché de l'art» (Heinich 1995b), p. 45. Les membres du groupe A sont conscients du fait qu'il faut se faire connaître pour travailler, mais qu'en même temps, ils se butent au fait qu'il faut travailler pour être connu (Lacroix 1990). La reconnaissance est un problème épineux pour les artistes du groupe A.

2.1.1.3. Les perspectives

L'élément principal de la perspective des artistes du groupe A consiste en une insatisfaction liée à l'écart entre les ambitions et la situation réelle. Dans la plupart des cas, cette insatisfaction est accompagnée de sentiments d'isolement, d'impuissance, de rage parfois et d'injustice. Malgré leurs efforts acharnés et leur

désir profond de travailler en tant qu'artistes, les sujets du groupe sont bien conscients qu'ils sont loin du compte.

D'une part, ils parlent avec passion de leur amour de l'art. Pour le décrire, ils emploient nombre de superlatifs comme formidable, merveilleux, fantastique, magique, etc. L'art est pour eux une façon de s'exprimer, une façon de changer le monde, une façon d'être. Les artistes du groupe A ont souvent une conception idéalisée (par la distance) de l'art. Ce qu'ils souhaitent, c'est créer, jouer, être sur scène, avoir la liberté de faire de la pratique de l'art l'activité principale de leur existence, sans égard aux contraintes économiques. Dans le cadre de l'art, leurs ambitions sont toutefois relativement modestes. Le but n'est pas de devenir une vedette ni de s'enrichir, mais bien de pouvoir être simplement artiste, pour le plaisir de l'art. Cependant, ils parlent avec envie des contrats auxquels ils rêvent dans les domaines du doublage et des voix hors-champ, où les gains sont très importants, et le travail facile.

D'autre part, la description qu'ils font de leur situation est assez sombre. À part Marco et Nicole qui sont plus optimistes, les artistes du groupe A trouvent leur situation pénible et très longue à s'améliorer. La crainte principale qu'ils formulent, c'est de devoir abandonner complètement la carrière artistique, découragés de n'avoir pas fini par réussir. Aussi, avec le temps, leur confiance en leurs capacités s'effrite. Ils finissent par se demander s'ils ont bien leur place en tant qu'artistes. Pour ne pas perdre confiance en leurs moyens et en leur avenir, les artistes du groupe A réagissent de trois façons. Premièrement, ils cultivent soigneusement les bonnes impressions, le plaisir et la satisfaction que leur ont laissés leurs victoires antérieures, aussi modestes soient-elles. Ensuite, ils émettent un discours de rationalisation construit pour leur permettre de se

contenter des moindres choses qu'ils obtiennent. Ils se concentrent pour cela à mettre en évidence chaque bénéfice ou avantage qu'une situation peut leur procurer. Dans cette perspective, chaque petit contrat ou marque d'attention prend une très grande importance. C'est ce qui permet à Marco et surtout à Nicole d'être optimistes comme ils le sont. Enfin, les artistes du groupe A entretiennent toujours certains espoirs plus ou moins concrets à propos d'éventuels projets. À ce chapitre, les comédiens sont surtout centrés sur d'éventuelles créations théâtrales dont ils feraient partie, alors que les chanteurs visent surtout un contrat de disque qui changerait tout. Contrairement à l'explication strictement économique que donne Pierre-Michel Menger (Menger 1989), ces trois réactions ne sont pas motivées par le désir de devenir riche et célèbre, mais par le besoin de maintenir l'identité d'artiste qui est une fin en soi.

L'identité professionnelle des artistes interprètes du groupe A se résume ainsi. Au plan des actions, ils s'emploient surtout dans des activités visant à améliorer leur situation, et ils obtiennent peu de travail artistique rémunéré. Ensuite, au plan des relations, les artistes du groupe A sont en marge du monde des arts. Ils ne possèdent pas de réseau de cooptation efficace (Lacroix 1990). L'élément le plus marquant de leur perspective est l'espoir qu'ils entretiennent d'arriver un jour à travailler comme artiste. Toute leur identité est tournée vers une trajectoire ascendante. Leur souhait, c'est d'avoir leur place au soleil, de travailler et vivre en tant que chanteur ou comédien.

2.1.2. Description du groupe B

Le groupe B est situé au milieu à la figure 6, il comprend donc les artistes qui sont dans une position intermédiaire entre l'anonymat et la réussite. Le groupe B est, des trois groupes, le plus important en nombre. Il est composé de cinq

chanteurs, Paul, Juliette, Sonia, Daniel et Marylène, et de six comédiens, Charlot, Nathalie, Dominique, Elsa, Sofi et Andy.

2.1.2.1. Les actions

La grande différence entre les artistes du groupe A et ceux du groupe B, c'est que les seconds réussissent à travailler suffisamment pour pouvoir vivre en tant qu'artistes, même si certains, comme Nathalie, Andy ou Charlot, occupent aussi d'autres emplois, plus ou moins reliés au domaine artistique. Au moment même de l'étude, chaque artiste avait une source de revenus stable ou occupait plusieurs petits emplois simultanés liés à l'art. Les artistes du groupe B possèdent un champ d'activités plus varié que les débutants. Ils ont eu plus d'expériences de travail artistique. Ils ont également déjà obtenu quelques succès, dans un premier rôle au théâtre ou à la télévision pour les comédiens, ou avec un disque ou un spectacle important pour les chanteurs. Ils ont des projets importants mais incertains.

La carrière des artistes du groupe B demeure toutefois essentiellement faite d'instabilité et de précarité. Le travail est souvent irrégulier, intermittent. Ils connaissent des passages à vide. Parce qu'ils ne sont pas riches et qu'ils ont besoin de travail, les artistes du groupe B acceptent pratiquement tout ce qui peut s'offrir à eux, même si des contrats ne leur conviennent pas tout à fait. La publicité et les voix hors-champ représentent une source de revenus importante pour plusieurs. Aussi, ils s'adonnent souvent à des activités visant à faire leur promotion. Les comédiens multiplient les auditions alors que les chanteurs peaufinent continuellement des démos à présenter aux compagnies de disques. Ils font aussi parfois de la sollicitation directe auprès des employeurs.

En plus de leurs activités rémunérées, les artistes du groupe s'adonnent aussi à des activités non-rémunérées. Les comédiens font souvent partie de ligues d'improvisation et de productions autonomes au théâtre et au cinéma. Les chanteurs se concentrent de leur côté à écrire des chansons pour faire des disques. Ils participent parfois à des représentations de façon bénévole. Un objectif déclaré des actions des artistes est d'apprendre, de continuer à s'améliorer, de développer leur talent et d'établir des contacts fructueux.

2.1.2.2. L'entourage et la reconnaissance

Ce qui est le plus évident quand on compare les relations à l'entourage des artistes du groupe B à celles du groupe A, c'est que celles des premiers sont plus nombreuses et plus souvent en rapport direct avec leur carrière. Ils sont mieux intégrés au monde des arts, ils connaissent plus de personnes évoluant dans le milieu. Ils ont souvent des amis ou des parents artistes. Ils ont des exemples d'échec ou de réussite près d'eux. D'ailleurs, il arrive que les succès de l'entourage suscitent une certaine souffrance chez eux, par envie de connaître aussi la réussite.

Les membres du groupe B ont des relations avec des artistes établis. Par contre, ils disent qu'ils n'appartiennent pas au même monde qu'eux. Ceci se traduit entre autres par la valeur qu'ils accordent aux engagements où ils sont mis en présence de vedettes. Les vedettes avec qui ils travaillent leur servent parfois de modèle ou de mentor. En contrepartie, à l'occasion, certains sujets ont exprimé du ressentiment et du dédain envers les artistes établis et le monde artistique. Il s'agit sans doute d'une façon de conjurer un sentiment de rejet qu'ils partagent à l'occasion avec les membres du groupe A.

Les artistes du groupe B ont souvent accès à l'information et aux emplois par l'intermédiaire d'une personne clé dans leur carrière. Ces personnes sont en position de pouvoir dans le milieu artistique et elles les réfèrent pour des contrats. La relation de cooptation entre ces personnes et les membres du groupe B est unidirectionnelle, ces derniers sont dépendants et ne sont pas en position de rendre ce qu'ils reçoivent.

Les membres du groupe B ont une importance modeste dans le monde des arts. Ils sont en quelque sorte remplaçables. Cela se répercute dans leurs relations avec leur entourage professionnel. Il leur arrive souvent de devoir changer de gérant ou d'agent parce que cette personne s'occupe mal de leurs intérêts. Ils sont aussi remplaçables dans l'attribution des contrats. S'ils ne sont pas disponibles ou commettent des fautes, ils savent qu'ils peuvent être rapidement substitués.

2.1.2.3. Les perspectives

Il est possible de résumer la perspective des membres du groupe B par la perception mitigée qu'ils ont de leur situation actuelle et par la trajectoire ascendante qu'ils cherchent à emprunter. D'une part, elle leur procure des bonheurs dont ils jouissent pleinement. Ils prennent beaucoup de plaisir aux contrats qu'ils obtiennent, ils s'en trouvent chanceux et apprécient «d'être payés pour ça». Ils sont contents de travailler, et le travail pour lequel ils déploient tout leur talent et toutes leurs énergies leur procure joie et satisfaction. D'autre part, la situation des membres du groupe B comprend une part de frustration et de manque d'accomplissement. Leur travail n'est pas toujours valorisant. Parfois, ils sont engagés dans des projets qui ne leur conviennent pas artistiquement, mais dont ils ont besoin financièrement. Ils se sentent dévalorisés, utilisés. Par ailleurs,

ils aimeraient bien pouvoir stabiliser et augmenter leurs revenus, l'insécurité est très présente, les contrats ne sont pas toujours très payants.

La trajectoire des membres du groupe B est ascendante. Ils conçoivent leurs activités comme une fin en soi, mais aussi comme autant d'occasions d'apprendre, d'assimiler, de se perfectionner, d'observer, de se prouver et de se faire connaître afin d'améliorer leur situation. Un critère parmi les plus importants pour juger de ce qu'ils font est de savoir où cela va les conduire. Ils s'efforcent d'adopter au travail des attitudes visant à se faire une bonne réputation, comme la ponctualité ou l'ouverture d'esprit. Ils conçoivent que l'ascension de la carrière est difficile, que le marché de l'art est relativement fermé et le passage vers le succès étroit. En réaction, ils éprouvent le besoin de se faire mieux connaître, surtout par les personnes en position d'embauche.

En somme, les membres du groupe B sont dans une position de transition. Leur carrière est démarrée, ils occupent une place dans le monde des arts et ils en sont heureux. Cependant, ils souhaiteraient donner plus d'ampleur à leur carrière, travailler plus, avoir des projets plus importants, artistiquement et financièrement. Bref, ils souhaiteraient progresser vers l'identité professionnelle des membres du groupe C.

2.1.3. Description du groupe C

Le groupe C est situé à la position la plus éloignée de l'origine à la figure 5. Il est donc composé des artistes qui sont les plus avancés dans leur carrière au plan des gains comme des réalisations artistiques. Les artistes qui font partie de ce groupe sont bien établis dans la profession. Le groupe C est composé de cinq comédiens : Denis, Patrick, Lucie, Natasha et Marcel, et de quatre chanteurs :

Philippe, René, Claudia et Michel. Les membres du groupe C sont en général plus âgés que ceux des deux autres groupes. À l'exception de Denis et de René, ils ont tous plus de trente ans.

2.1.3.1. Les actions

Si on résume schématiquement les actions des artistes du groupe C, ils ont des revenus et des activités artistiques réguliers, diversifiés et nombreux. Ils occupent souvent plusieurs emplois simultanément. Ils n'ont pas de temps morts entre leurs projets. Les offres d'engagements sont abondantes. Cependant, les artistes du groupe C soulignent dans leur témoignage que tout pourrait s'arrêter ou qu'ils pourraient connaître de longs temps morts. Ça n'est pourtant jamais arrivé à aucun d'entre eux depuis qu'ils ont connu le succès. Les artistes du groupe C peuvent choisir parmi des projets qui leur sont soumis en fonction de ce qu'ils ont envie de faire ce qui, pour un artiste interprète, représente un luxe inouï (Lacroix 1990). La plupart travaillent énormément, ils ont plaisir à s'engager dans une foule de projets. En général, les productions dans lesquelles ils sont impliqués sont importantes, elles connaissent du succès et sont largement diffusées. Un autre signe de la réussite des artistes du groupe C est perceptible dans le fait qu'ils ont tous en réserve d'importants projets d'avenir dont l'accomplissement est presque assuré. Leur agenda est souvent rempli un an à l'avance. Enfin, ils ont aussi pour la plupart connu du succès avec leurs propres créations.

2.1.3.2. L'entourage et la reconnaissance

En réfléchissant sur le vocable apparemment paradoxal de «carrière artistique», Nathalie Heinich a écrit ceci :

On pourra décrire les principaux moments d'une vie professionnelle réussie, à travers l'intégration progressive au marché de l'art, grâce à la reconnaissance par les quatre cercles successifs que constituent les pairs, la critique, les marchands ou mécènes et, enfin, le

public. La réussite pourra donc s'évaluer en fonction de critères relativement standards. (Heinich 1991b)p. 45.

À la lumière de cette réflexion, on peut dire que les artistes du groupe C ont réussi puisqu'ils ont la reconnaissance de leurs pairs, de la critique, des employeurs (remplaçant ici les mécènes ou les marchands) et enfin du public. Leur statut de vedette transforme leurs relations sociales les plus banales. «Le monde» est impressionné et mal à l'aise en leur présence, ce qui laisse souvent aux artistes un sentiment de gêne étrange. Les artistes sont troublés et étonnés de voir la réaction qu'ils suscitent, de constater les émotions qu'ils éveillent.

Les membres du groupe C sont fortement intégrés au monde des arts. Ils ont tous des relations intimes et nombreuses avec d'autres artistes ou des personnes impliquées dans le monde artistique comme des agents ou des producteurs par exemple. Grâce à toutes leurs relations, ils ont accès directement aux informations importantes concernant les productions à venir. Aussi, les personnes en position d'embauche pensent d'abord à eux quand ils ont du travail à offrir. Et le nombre de personnes susceptibles de faire appel à eux est plus important que celui des artistes du groupe B. Les artistes établis transigent d'une position d'égal à égal avec les employeurs, contrairement à leurs collègues des deux autres groupes qui se sentent en position d'infériorité face aux employeurs. Aussi, la position favorable des artistes du groupe C leur permet de collaborer avec ceux qui sont reconnus comme les meilleurs de la profession tant au plan de la gestion de leur carrière que sur celui de la production artistique. Le succès attire le succès, et il attire aussi les personnes qui réussissent (Faulkner 1987).

Les artistes du groupe C sont conscients de leur réussite. Dans leur témoignage, ils affirment spontanément que leur situation est relativement bonne par rapport à celle de l'ensemble de la profession. Aussi, ils conçoivent leurs relations avec les autres membres établis de la profession d'égal à égal. Ils parlent de leurs collègues avec beaucoup de respect et les récits tirés des entrevues montrent que les autres artistes avec qui ils évoluent leur témoignent aussi du respect. Le ressentiment qui était perceptible chez les membres des deux autres groupes envers les collègues qui ont mieux réussi leur est étranger.

2.1.3.4. Les perspectives

L'analyse de leur récit met en évidence le fait que les artistes du groupe C se sentent privilégiés et satisfaits de leur situation professionnelle. Ils savent qu'ils ont réussi et qu'ils sont dans une position avantageuse dans le monde artistique. Ils en retirent des sentiments d'élection et de chance. Leurs objectifs de carrière peuvent conséquemment être redéfinis selon deux axes : celui du maintien du niveau de la carrière, et celui de la jouissance des avantages liés au statut de vedette.

Les artistes du groupe C accordent beaucoup d'importance au maintien de leur succès, ce qu'ils appellent «durer». Tous les artistes veulent durer. Ils ont tous peur d'être oubliés, ou d'accumuler quelques échecs qui ravageront leur réputation et réduiront leur valeur sur le marché. Ils agissent beaucoup en fonction de cela. Ils cherchent à diversifier leurs activités, à maintenir une bonne image publique, à répondre aux attentes élevées des employeurs et à être responsables et agréables au travail. Malgré le succès, ils cherchent aussi à se maintenir en mouvement, à continuer à rester à l'affût de nouveaux projets. Les artistes ressentent une pression, une attente de qualité élevée à laquelle ils

tentent de répondre. Ils ont un statut d'excellence à maintenir, ils sentent qu'ils doivent travailler fort. Enfin, ils veulent posséder et conserver le plus possible le contrôle sur leur carrière. À leur niveau, les propositions sont nombreuses et ils tiennent à faire des choix éclairés qui contribueront au maintien et à la progression de leur carrière.

Parallèlement à leur préoccupation de maintien, les artistes du groupe C retirent de nombreuses satisfactions de leur statut. Bien sûr, ils jouissent consciemment du confort financier qu'ils ont. Ils sont très conscients que la majorité de leurs collègues sont pauvres. De plus, le travail qu'ils font leur procure une satisfaction intrinsèque. Ils aiment leur métier, la scène, la création, la production d'oeuvres intéressantes. Dans son témoignage, Marcel déclare qu'il y a de sérieux avantages à être une vedette : «On veut jamais être une vedette. Sauf que quand ça arrive, ça **change** en «sibole». Ça change, d'abord, plus t'as des rôles intéressants, plus c'est le fun de faire ton métier, plus t'apprends aussi. ». p. 17. Les artistes du groupe C reçoivent de nombreuses propositions, ces propositions sont intéressantes, on leur offre ce qu'il y a de mieux. La quantité et la qualité des propositions qu'ils reçoivent leur procurent une très grande satisfaction. Leur capital de reconnaissance et leur relative indépendance de fortune leur procurent la liberté de choisir ce qui leur plaît le plus.

En somme, les artistes du groupe C sont dans la position où les artistes des deux autres groupes voudraient être. Ils occupent une place importante dans le milieu artistique et ils font ce qu'ils souhaitent faire dans la vie, travailler en tant qu'artistes interprètes. Professionnellement, ils sont heureux.

Peu importe à quel groupe ils appartiennent, les artistes interprètes vivent une identité professionnelle structurée par le problème essentiel de gagner sa vie en faisant de l'art. Tous les sujets de l'étude ont articulé leur récit biographique en fonction de ce problème. Leurs actions, les personnes significatives évoquées dans l'entourage, les perspectives sur soi et sur la carrière et la reconnaissance d'autrui prennent tout leur sens en fonction de l'atteinte du double objectif de travailler en faisant de l'art. Sur ce point, les artistes formés et les autodidactes partagent une trame identitaire identique. Il est donc possible d'affirmer sur cette base que les artistes interprètes autodidactes et formés représentent un groupe professionnel suffisamment homogène pour qu'une comparaison significative puisse être posée entre eux. Selon l'état d'avancement de leur carrière, il est établi qu'ils partagent de nombreux traits identitaires distinctifs se traduisant à travers des actions, des relations avec leur entourage, des perspectives et une forme de reconnaissance particuliers à chacun des trois plateaux de la carrière artistique. Cependant, s'il est entendu qu'il faut considérer l'identité professionnelle des artistes interprètes en fonction de l'état de leur carrière, il n'en demeure pas moins que, malgré une part d'identité professionnelle commune, il y a de nombreuses distinctions à faire entre l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes.

3. La distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes

Après le détour qui vient d'être fait du côté de la description générale de l'identité professionnelle des sujets de l'étude, la présente section s'attarde à répondre plus directement à la question de la recherche. Il est utile de rappeler que le coeur du questionnement est de voir en quoi le fait d'avoir ou non suivi une formation professionnelle a pu susciter des différences dans l'identité professionnelle des artistes interprètes. Il s'agit en fait de chercher la trace que l'école a pu laisser sur l'identité professionnelle d'individus alors qu'ils sont engagés dans leur carrière. Dit autrement, l'objet de la recherche est de tenter de répondre à l'interrogation fondamentale qui est de savoir si le fait d'avoir accompli une formation professionnelle produit des différences dans l'identité professionnelle subsistant de façon durable et de découvrir la nature et le sens de ces différences.

La discussion de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes vise en grande partie à mettre en relief les avantages et les inconvénients d'avoir suivi une formation professionnelle ou non. Il s'agit d'une exploration des effets de la formation professionnelle. Distinguer, comme le dit Jacques Attali (Attali 1998), c'est donner du sens, c'est classer, c'est établir une hiérarchie des valeurs. Or, si on parle d'inconvénients ou d'avantages, il s'agit également d'établir des valeurs, de classer. Ce n'est pas une tâche facile. Il demeure toujours une part d'indémontrable et de croyances dans un tel exercice. Les preuves sont difficiles à établir. Le seul vrai critère auquel il est possible de se rattacher dans la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes, c'est celui qu'ils nous ont fourni eux-mêmes et qui est représenté plus

haut à la figure 4. Le but de la carrière artistique est de travailler le plus possible à des projets les plus satisfaisants possible artistiquement.

On peut donc dire que ce qui suit cherche à montrer dans quelle mesure le fait d'avoir suivi une formation professionnelle influence le développement de l'identité professionnelle des artistes interprètes. La discussion de la distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et non-formés est divisée en quatre grandes parties associées aux quatre éléments constituant de l'identité professionnelle : l'action, l'entourage, les perspectives et la reconnaissance. Pour chacun de ces éléments, les différences identitaires qui ont émergé dans le discours des artistes formés et autodidactes sont analysées. À l'occasion, ces différences sont aussi établies en relation avec l'avancement dans la carrière des sujets de l'étude. Les distinctions dans l'action, l'entourage, les perspectives et la reconnaissance diffèrent selon qu'on a affaire à des artistes débutants, intermédiaires ou établis.

Tout au long de la discussion sur la distinction de l'identité professionnelle des artistes interprètes autodidactes et formés, les deux groupes d'individus qui feront a priori l'objet des comparaisons sont les comédiens formés et les chanteurs autodidactes. Ce sont les deux groupes qui composent l'essentiel de l'échantillon. Les comédiens autodidactes, et Claudia qui est chanteuse et formée, feront l'objet d'un traitement particulier dans la discussion. En ce qui concerne les quatre chanteurs qui ont reçu une certaine formation artistique, soit Marie-Soleil, Marco, Paul et Simone, ils seront le plus souvent assimilés aux chanteurs autodidactes, parce que l'analyse de leur témoignage montre qu'ils partagent avec eux la plupart des caractéristiques de leur identité professionnelle. Cependant, lorsque ce sera utile, les distinctions entre eux et les

autres chanteurs autodidactes seront faites. Cette façon de procéder est plus lourde, mais elle est nécessaire pour donner une impression aussi juste et honnête que possible des résultats obtenus (Corbin 1990; Deslauriers 1997a; Laperrière 1997a). La discussion contient aussi des retours à la littérature scientifique ayant pour objet d'appuyer les résultats ou de les nuancer. Des exemples seront également fournis abondamment pour la même raison. Je rappelle toutefois qu'étant donné la nature de la méthodologie et le caractère abstrait de l'objet de recherche, on peut rester sceptique devant les hypothèses auxquelles m'a conduit l'analyse des témoignages recueillis.

3.1. La distinction au plan des actions

L'analyse des témoignages montre des différences entre les comédiens formés et les chanteurs autodidactes dans leurs actions. Ces différences interviennent d'une part au plan des compétences associées aux prestations artistiques et d'autre part au plan des actions entreprises en vue de faire progresser la carrière. J'entends ici par compétence les dispositions, la capacité, les connaissances ou les aptitudes ressenties par un individu dans l'exercice de ses activités professionnelles (Alaluf 1986; Langlois 1996). Comme les données principales de l'étude sont contenues dans les témoignages des sujets, la compétence dont il est question ici est traduite dans la perception qu'ont les artistes de leur propre pratique. Il ne s'agit pas d'une estimation objective des compétences des artistes. Mais comme il est question ici d'identité professionnelle, ce qui importe, c'est de savoir comment s'ils se sentent compétents dans leurs actions.

3.1.1. Distinctions au plan des compétences

Au temps de leurs premiers pas dans la carrière d'artiste, les chanteurs autodidactes et partiellement formés ont ressenti un niveau de compétence inférieur à celui des comédiens formés. Ils ont eu l'impression de se lancer dans le vide alors que les comédiens formés étaient confiants et se sentaient compétents dans leur travail. Les premières expériences des chanteurs ont eu lieu dans des contextes où ils sentaient que le droit à l'erreur n'existait pratiquement pas, dans le cadre de concours ou de spectacles. Dans un cas comme dans l'autre, les enjeux ressentis étaient grands pour la poursuite de la carrière et, dans ce contexte, les chanteurs sentaient une pression effrayante. Dès le départ, ils étaient tenus de produire, de «performer». Dans ce contexte, les chanteurs ont affirmé qu'ils se sont sentis incompetents à leurs débuts, effrayés par une situation nouvelle dans laquelle ils ne savaient pas réagir et où ils ne se sentaient pas à la hauteur. Contrairement aux chanteurs, les comédiens formés ont dit qu'ils se sentaient parfaitement en possession de leurs moyens lors de leurs premières prestations professionnelles. Ils ont soutenu que ces prestations requéraient de leur part des compétences qu'ils savaient posséder pour les avoir développées et mises à l'épreuve en contexte scolaire. Ils n'ont eu qu'à les appliquer en situation professionnelle.

Le problème de compétence, selon les chanteurs, c'est qu'il y a une différence entre savoir chanter, et chanter en public. Plusieurs ont témoigné des difficultés qu'ils ont vécues et des problèmes de compétence qu'ils ont ressentis lors de leurs premières expériences. Marie-Soleil, partiellement formée en art, mais pas en tant que chanteuse, a raconté que lors de sa première audition pour un concours de chant, elle n'a pas pu se rendre justice. Elle a bêtement figé devant le jury. Selon ses propres termes, elle a été pathétique. Daniel, malgré ses neuf

ans d'expérience, garde une profonde hantise des concours de chant. Encore aujourd'hui, il n'est pas convaincu qu'il chante bien. Il est constamment rongé de doutes sur sa compétence. Michel et Philippe ont confié que leurs premières expériences en solo ont été très pénibles. Ils ont dû se battre pour affronter le public, ils ont souffert. Ces extraits du témoignage de Philippe résument bien le problème vécu par les chanteurs autodidactes :

Tu sais, chanter, et chanter professionnellement, c'est deux choses complètement différentes. Fait que j'ai pris mon courage à deux mains. Philippe, dans le fond, tu es capable de le faire, vas-y fonce. Fait que là, j'ai décidé d'y aller ce matin là, j'y ai mis du coeur. Mais il a fallu que je me parle. Puis, euh, je t'avoue que quand j'ai commencé à faire ça, au début, j'étais pas très bon, je te cacherais pas que j'étais pas très bon. (Philippe, p. 7)

D'autre part, parmi les choses que les chanteurs ont trouvées les plus difficiles à leurs débuts, il y avait le fait de ne pas savoir travailler avec les musiciens et, surtout, de ne pas savoir comment interagir avec le public qui, tout à coup, se trouvait devant eux. Il faut du temps aux chanteurs pour définir leur rôle sur scène. René a raconté que lors de ses premiers spectacles, il n'avait aucune idée de ce qu'il faisait. Son problème principal était qu'il ne partageait pas le langage des musiciens qu'il avait engagés.

Les problèmes de compétence des chanteurs touchent le coeur de leur qualification professionnelle. Un chanteur incapable de se rendre justice en public a de gros problèmes. Sauf que, pour se rendre justice, il faut se sentir compétent, particulièrement si on est chanteur. Le problème est que, pour les chanteurs, il n'existe pas d'autre moyen pour se sentir compétent que de se rendre justice sur scène. Il y a là un cercle vicieux qui, parfois, demeure impénétrable.

Il est indirectement question des problèmes de compétence des chanteurs dans la littérature scientifique. Antoine Hennion rapporte dans son étude sur la musique de variété française comment les professionnels du disque sont frappés de la quantité de chanteurs qu'ils doivent entendre en audition avant d'en dénicher un seul qu'ils jugent acceptable (Hennion 1981). Tony Bennett et Keith Negus touchent également cette question lorsqu'ils affirment qu'il faut bien du temps aux chanteurs avant de trouver leur voix, leur rôle sur scène et de se sentir en confiance (Bennett 1980; Negus 1992). Faute d'avoir été formés avant de se lancer dans la carrière, les chanteurs vivent longtemps des problèmes liés à leur compétence.

Les témoignages des comédiens formés révèlent une situation bien différente de celle des chanteurs autodidactes au plan des compétences. Contrairement à eux, les comédiens formés se sentent généralement confiants lors de leurs premières prestations, même si bien sûr ils connaissent leur part d'incertitudes, d'angoisse et de trac. Ils affirment tout de même que ce en quoi ils ont le plus confiance, c'est la qualité de leur jeu, laquelle représente la pierre angulaire de leur compétence. S'ils soutiennent qu'ils peuvent encore beaucoup s'améliorer après l'École, ils ont également le sentiment d'avoir une base solide. C'est précisément le sentiment de posséder une base de compétence solide qui manque le plus aux chanteurs autodidactes au plan des compétences. C'est pourquoi les comédiens formés parlent de leurs premiers rôles après l'école comme d'expériences positives où ils ont enfin pu montrer leurs capacités alors que plusieurs chanteurs autodidactes gardent un souvenir pénible de leurs premières expériences. Souvent même, ils se sont sentis sur-qualifiés en regard de la complexité des engagements qu'ils ont obtenus. C'est là une impression

bien différente de celle qu'ont ressentie les chanteurs pour des actions équivalentes.

Les problèmes de compétence que les comédiens ont rencontrés à leurs débuts sont survenus lors de tournages à la télévision ou au cinéma. Ils ont déclaré qu'en début de carrière, ils ne maîtrisaient pas les particularités artistiques liées au jeu devant la caméra. Ceci s'explique par le fait que les comédiens sont formés par les écoles spécifiquement pour le théâtre. La formation scolaire ne comprend pas de préparation spécifique pour le jeu devant la caméra. C'est ce que Dominique, parmi d'autres, affirme :

On n'a pas appris ça à l'école, c'est un médium qu'on a pas appris, on l'apprend sur le tas. Mais ils (les réalisateurs) n'ont pas le temps de t'expliquer, ils se rendent pas compte que tu ne connais pas ça. Fait que là, tu es tout à coup pris avec une caméra. On ne sait pas comment se mettre en valeur devant une caméra. On n'a jamais eu. C'est fou, parce que c'est avec ça qu'on gagne notre vie. (Dominique, p. 21)

Les problèmes engendrés par le jeu devant la caméra sont toutefois relativement faciles à résoudre pour les comédiens formés. Il s'agit essentiellement d'ajuster l'intensité du jeu et de savoir sous quel angle il faut se présenter devant l'objectif. Ces problèmes sont de l'ordre de l'établissement d'un système d'action concret dans une situation particulière, ils sont identiques à ceux rencontrés dans d'autres cas d'intégration professionnelle (Bengle 1991). Ils ne touchent pas le cœur de la qualification des comédiens qui réside dans leur capacité de jouer. La vitesse à laquelle ils disent s'être ajustés au travail à la télévision et au cinéma montre d'ailleurs qu'il s'agit de problèmes mineurs. À l'opposé, les problèmes rencontrés par les chanteurs sont beaucoup plus importants et touchent des compétences essentielles à leur pratique. À preuve, leurs problèmes de compétence persistent longtemps après leurs débuts.

L'écart marqué dans la compétence ressentie par les artistes interprètes formés et autodidactes lorsqu'ils débutent s'explique sans doute en bonne partie par les trois ans passés à l'école par les comédiens formés. Selon eux, l'avantage des écoles de théâtre, c'est d'avoir la chance d'expérimenter et d'explorer dans un espace sans risque. Voici ce que Denis en a dit :

L'école, c'est comme un shoot d'expérience. Tu travailles tellement condensé. On te donne des grands rôles. C'est l'avantage de l'école. (Denis, p. 18)

Contrairement aux chanteurs qui font leurs débuts sur scène devant un public, avec tous les risques que cela comporte, les acteurs évoluent dans l'univers clos de l'école avant de se produire en public. Les comédiens formés soutiennent qu'ils ont acquis dans le contexte sûr du monde scolaire une confiance et des compétences solides. Le contexte scolaire n'était toutefois pas toujours rassurant pour ceux qui sont passés par les programmes de formation des Cégeps. Ils se sont plaints que le spectre des coupures annuelles d'effectifs pratiquées dans ces institutions leur a enlevé une partie de cette liberté qu'ont ressentie leurs collègues dans les autres écoles de théâtre, où la menace des expulsions est moins grande. Ces artistes affirment qu'ils auraient mieux appris dans un contexte plus sûr.

Au cours des entretiens, les comédiens formés, dont Andy, qui n'a pas fini sa formation, ont tous beaucoup insisté sur la «technique» qu'ils ont acquise au cours de leur formation et sur laquelle ils appuient leurs sentiments de compétence et de confiance. Dans leur étude de la profession de comédien, Catherine Paradeise et Al. (Paradeise 1991) ont produit une analyse de la technique de l'acteur qui correspond très bien à l'idée que les comédiens ont de la technique qu'ils ont acquise à l'école de théâtre. Selon les auteurs, «la réussite du geste théâtral se fonde sur la bonne résolution de quatre types de

problèmes» (p. 124) : la maîtrise de leur corps, la perception du contenu qu'ils ont à transmettre, la résistance de l'inspiration au caractère répétitif du jeu, et l'obéissance au maître d'oeuvre, metteur en scène ou réalisateur. Le dernier problème, l'obéissance, est à mon sens mal formulé par les auteurs. Le mot obéir comporte un sens de soumission machinale dépourvu d'intelligence qui ne correspond pas à ce que les comédiens doivent faire. Leur travail ne consiste pas tant à obéir qu'à comprendre et satisfaire les souhaits artistiques, au demeurant pas toujours formulés clairement, de ceux qui les dirigent. Pour cela, il faut qu'ils soient disponibles, souples et créatifs.

Les comédiens formés ont affirmé que la formation leur a donné des points de repères sur le jeu théâtral qui leur permet de définir avec assurance l'étendue de leurs compétences. Aussi, ils ont tous soutenu qu'au cours de leur formation, la rétroaction qu'ils ont reçue des enseignants leur a permis de se faire une idée juste et bien documentée de l'étendue de leurs compétences. Selon leur témoignage, la formation les a aidés à savoir ce qu'ils peuvent faire et ne peuvent pas faire, à connaître leurs points forts et leurs points faibles. Enfin, l'école leur a transmis les principaux canons esthétiques du théâtre par rapport auxquels ils évaluent leur travail. Catherine Paradeise et Al. ont constaté qu'en France également, les comédiens issus des écoles de théâtre se réfèrent à des normes établies par les principaux théoriciens du jeu, dont surtout Brecht, Stanilavki, Jovet ou Bouquet (Paradeise 1991) pour juger de leur travail. Tous ces éléments combinés font que les comédiens formés ont une impression de compétence dès leur sortie de l'école, ce que les chanteurs mettent des années à acquérir.

Dans la distinction de l'identité professionnelle au plan de la compétence ressentie, Patrick, Natasha et Claudia représentent des cas d'exception. Patrick et Natasha, qui sont comédiens et autodidactes, n'ont pas ressenti le déficit de compétence que les chanteurs ont pu vivre. Les deux ont affirmé que, dès le départ, ils se sont bien sentis dans leurs nouvelles fonctions de comédiens. C'est sans doute entre autres parce que ceux qui les ont embauchés pour la première fois étaient conscients qu'ils n'étaient pas formés. Aussi, ils ont été entourés à leurs débuts de collègues comédiens parmi les plus chevronnés au Québec qui les ont soutenus et qui leur ont servi de modèle et de mentor. Les doutes qu'ils ont pu avoir ont été dissipés par l'attention bienveillante de leurs éminents collègues. Les deux ont dit qu'à quelques reprises, des collègues les ont pris à part pour leur enseigner quelques techniques simples et utiles. C'est arrivé parfois dans des situations où ils se butaient à des difficultés techniques. Or, parmi ces collègues qui les ont aidés, plusieurs enseignent ou ont enseigné dans les écoles de théâtre. Natasha et Patrick ont donc pu se fier aux conseils qu'ils ont reçus. En somme, ces deux comédiens autodidactes ont eu la chance de combler de façon fort adéquate leurs lacunes techniques. Ils en sont conscients. Et ils sont reconnaissants envers ceux qui ont pris le temps de les aider. Les débuts exceptionnels que Natasha et Patrick ont connus expliquent sans doute en bonne partie la confiance qu'ils ont en leurs moyens, même s'ils sont autodidactes.

Par ailleurs, Claudia, qui est chanteuse mais qui est formée au théâtre, connaît une situation semblable à celle des comédiens au plan des compétences. Il est vrai qu'elle affirme avoir été effrayée lorsqu'elle s'est présentée les premières fois devant des collègues en tant que chanteuse. Par contre, elle n'a mentionné aucun problème de compétence lors des premières performances publiques

qu'elle a faites. Au contraire, pour son premier spectacle, elle s'est préparée avec acharnement et minutie, et elle a offert une performance dont elle s'est dite très satisfaite. Par ailleurs, un autre trait caractéristique du comportement de Claudia qui la distingue de ses autres collègues chanteurs au plan de la compétence, c'est sa disposition à travailler en équipe, typique des comédiens formés. La culture du travail théâtral est collégiale, on crée et on joue en équipe. Claudia a transféré cette disposition dans la chanson. Lorsqu'elle parle de sa carrière, de ses expériences, l'idée d'équipe de travail est toujours présente. Dès son premier spectacle, elle a organisé son travail à la manière des gens de théâtre, en équipe. Elle est consciente que cette disposition la différencie des autres chanteurs :

C'était vraiment un travail d'équipe. Et ça, c'est le théâtre. Tu vois, les chanteurs, ils font leur affaire. Mais moi, je considérais qu'on était une équipe. On travaille en équipe. On était tous à table, le décorateur, le gars aux costumes. Les deux metteurs en scènes, le producteur et moi, et on partait tous ensemble. Fait que c'était vraiment un collectif qu'on faisait. Le travail d'équipe est très important. Et je le sais que ça vient de l'école. À l'école de théâtre, j'ai pris l'habitude de travailler en équipe. (Claudia, p. 16)

L'anecdote suivante, tirée du témoignage de Juliette, illustre comment les chanteurs autodidactes ne connaissent pas la culture du travail de groupe au même titre que les comédiens. À l'occasion d'un gros spectacle avec d'autres chanteurs établis, Juliette a raconté qu'elle s'était sentie isolée, mise à part, jugée. Pour elle, le fait de chanter avec d'autres n'était pas perçu comme un avantage, mais comme un obstacle, une pression supplémentaire. Bien sûr, il serait erroné d'affirmer que tous les chanteurs auraient réagi comme elle, mais son exemple illustre au moins que la compétence du travail d'équipe manque parfois aux chanteurs autodidactes, ce qui peut contribuer à ralentir leur carrière. Dans leurs témoignages, il est clair qu'ils n'ont pas une communauté de travail

semblable à celle des comédiens formés. Nous verrons plus loin que les chanteurs autodidactes vivent un certain isolement, si on les compare aux comédiens.

Le fait que les compétences de Claudia soient semblables à celles des comédiens formés permet de penser que ce n'est pas dans la nature de la performance à fournir, chanson ou jeu, qu'il faut chercher l'explication des différences de compétences entre les chanteurs autodidactes et les comédiens formés. Il est par contre plausible de croire que la formation produit une influence durable dans les compétences ressenties et dans la façon de réagir lors des performances. L'aptitude au travail d'équipe, la confiance en ses moyens, la connaissance de ses forces et de ses limites représentent autant d'avantages qui distinguent l'identité professionnelle des artistes formés par rapport à celle des chanteurs autodidactes. Par ailleurs, en ce qui concerne Natasha et Patrick, on peut penser que leur immersion parmi d'autres comédiens formés et expérimentés a pu faciliter leurs débuts et modifier significativement le développement de leurs compétences. Les conditions dans lesquelles ils ont fait leurs débuts et poursuivi leur carrière semblent les avoir conduits au développement de compétences assez semblables à celles des comédiens formés.

En terminant, si on se fie aux témoignages, il faut mentionner que l'écart ressenti par les artistes dans les compétences s'amenuise à mesure qu'ils avancent dans la carrière. Lorsqu'ils parlent de leurs engagements actuels, les artistes expérimentés (groupe C) ne font plus mention des problèmes de compétences qu'ils vivaient en début de carrière. À force de travailler et aussi d'être entourés d'autres artistes, les chanteurs autodidactes finissent par acquérir de

nombreuses compétences et une confiance en leurs moyens équivalente à celle des artistes formés. La différence entre les deux groupes est que le temps d'acquisition des compétences est beaucoup plus long pour les chanteurs autodidactes que pour les artistes interprètes formés. Le temps que mettent les chanteurs autodidactes à se sentir à l'aise dans leur pratique et à avoir le sentiment d'employer leur plein potentiel dépasse bien souvent les trois ou quatre années de formation professionnelle en théâtre consenties par les artistes formés.

Les différences qui viennent d'être décrites dans les actions des artistes interprètes formés et autodidactes portaient sur leurs performances. Ce sont les différences qui ont pu être constatées dans les comportements en dehors des performances artistiques qui seront maintenant décrites.

3.1.2. La distinction dans les démarches artistiques

L'analyse des témoignages des artistes permet de constater que les artistes formés et autodidactes agissent différemment dans leurs démarches artistiques en dehors de la scène. Les démarches artistiques sont les actions que les artistes entreprennent pour développer leur carrière et pour créer. Toujours en considérant que l'objectif des artistes interprètes est de travailler le plus possible en tant qu'artistes, l'analyse des témoignages recueillis montre que les artistes autodidactes sont moins efficaces dans l'ensemble que les artistes formés dans leurs démarches artistiques.

Les chanteurs autodidactes, incluant Marco, Marie-Soleil, Paul et Simone, connaissent des difficultés dans la poursuite de leurs objectifs de carrière. Leur témoignage montre que dans de nombreux cas, leur carrière stagne ou

progresses à un rythme beaucoup plus lent que ce qu'ils souhaiteraient. Or, la lenteur de la progression de la carrière des chanteurs autodidactes ne peut pas s'expliquer uniquement par une saturation du marché, je pense même que ça n'a rien à voir. Le marché de la chanson populaire n'est pas inondé de finissants comme celui du théâtre. Le talent est sans doute pour quelque chose dans les disparités existant dans la progression de la carrière des chanteurs autodidactes, mais ce n'est pas le seul facteur qui soit en cause. Du point de vue de l'identité professionnelle, il faut considérer que des différences au plan des systèmes d'actions ont quelque chose à faire dans la progression de la carrière des artistes. L'analyse des témoignages des chanteurs indique que les gestes qu'ils posent en vue de la progression de leur carrière sont souvent inefficaces. Ils perdent beaucoup de temps, empruntent des voies sans issues. Ceci est surtout vrai pour les membres des groupes A et B. En ce qui concerne les membres du groupe C, leur situation est différente et leur permet beaucoup plus d'efficacité, entre autres grâce au soutien qu'ils reçoivent de leur entourage professionnel.

Les deux sujets les plus représentatifs de cette tendance à tourner en rond des chanteurs autodidactes sont Daniel et Juliette. Ils ont tous les deux entamé leur carrière depuis plus de cinq ans et ont de nombreuses expériences à leur actif. Pourtant, il se dégage une impression de piétinement dans leur témoignage. Les deux se butent continuellement aux mêmes obstacles depuis des années et ils ne parviennent pas à trouver de solutions. Ce qui les conduit à répéter les mêmes erreurs indéfiniment. Daniel et Juliette cherchent tous les deux à percer, devenir connus et enregistrer un disque, mais ils affirment eux-mêmes qu'ils ne savent pas vraiment quelle voie emprunter pour y arriver. Faute d'information sûre, ils ne parviennent pas à se construire de stratégies efficaces. Daniel compose beaucoup mais ses chansons ne sortent que très rarement de son

sous-sol. Il travaille en solitaire, s'acharne des mois sur des textes et des musiques avant de les montrer à qui que ce soit. Son travail se rend rarement au public ou aux personnes en position d'embauche. Il décrit sa carrière comme «des années de gossage». Les efforts qu'il consent sont, à son sens, disproportionnés par rapports aux résultats qu'il obtient. Son acharnement n'a d'égal que son sentiment de piétinement. Juliette est interprète, une «grosse voix», comme elle dit, mais sans chansons, sans projets, sans direction. Elle ne fait que suivre des cours de chant. Sa carrière est au point neutre depuis des années, «il n'y a rien qui se passe». Elle ne réussit pas à se construire un plan d'action cohérent.

On pourrait soutenir que les chanteurs sont inefficaces parce qu'ils font partie d'une industrie mal organisée. Le monde de la chanson est moins structuré que celui du théâtre. Les témoignages des artistes ainsi que la littérature scientifique vont dans ce sens (Hennion 1981; Negus 1992; Paradeise 1991). Mais cela n'explique pas tout. Il est manifeste dans les témoignages des chanteurs, surtout les membres du groupe A, qu'ils connaissent très mal l'industrie qu'ils tentent de pénétrer. Ils sont seuls face à leur carrière et ne savent pas quelle voie emprunter ni qui contacter pour faire avancer les choses. Autrement dit, la quantité d'inconnues auxquelles ils font face les empêchent de se construire un système d'action efficace par sa variété et sa pertinence. La seule structure que les chanteurs autodidactes reconnaissent pour accéder à l'industrie de la chanson, ce sont les concours. C'est pourquoi les concours sont si importants à leurs yeux, ils ne voient pas d'autres moyens d'avancer. Ce n'est qu'une fois qu'ils sont relativement avancés dans la carrière que les chanteurs autodidactes découvrent les rouages de la profession et qu'ils peuvent agir plus efficacement. Les chanteurs autodidactes les plus expérimentés ont tous affirmé qu'ils ont mis un

temps fou avant d'acquérir le sentiment d'agir efficacement. À trente-quatre ans, après presque vingt ans de carrière, Michel soutient qu'il commence enfin à comprendre ce qu'il fait et que donc, il peut s'organiser intelligemment.

En plus d'éprouver des problèmes dans la construction d'un système d'action satisfaisant, les chanteurs ralentissent parfois volontairement la progression de leur carrière par peur d'en perdre le contrôle. Juliette, Marylène, Philippe, René et Michel ont tous affirmé qu'à un moment dans leur carrière, ils se sont sentis dépassés par les événements et que ce sont eux, et personne d'autre, qui ont freiné leur carrière. Ils ont utilisé ces vocables révélateurs : «je n'étais pas prêt» (René) ou «ça allait trop vite» (Philippe). Ce qu'ils signifient par là, c'est que devant certaines situations, ils se sont sentis mal préparés, démunis, désorientés ou brusqués. Ils n'avaient pas en leur possession à certains points de leur carrière les compétences, aptitudes ou les informations nécessaires pour faire face à la situation. Il est possible de déduire que l'inefficacité des chanteurs autodidactes a deux causes : le manque d'information et de connaissances sur la profession qui empêche d'agir efficacement, puisqu'on sait que les représentations précèdent les actions (Becker 1961); et la perception de soi en désaccord avec les événements. Un individu ne peut poser un geste que s'il sent que ce geste est cohérent avec son identité (Becker 1963). Le chanteur qui ne se sent «pas prêt» ne se sent pas suffisamment chanteur pour poser certains gestes, pour franchir certaines étapes de la carrière.

Le témoignage de Claudia détonne de celui des autres chanteurs en ce qui concerne la progression de sa carrière. Contrairement aux autres, elle n'a pas l'impression d'avoir perdu de temps et elle ne s'est jamais sentie désemparée comme les autres face aux événements. Même si le succès est arrivé vite pour

elle, elle n'a pas ressenti la perte de contrôle que Michel, Philippe ou Marylène ont ressentie. Son récit montre qu'elle a réussi à organiser ses activités et à s'associer à des personnes qui ont pu l'aider dans sa carrière. Sur ce point, le cas de Claudia est éloigné de celui des autres chanteurs et tout à fait semblable à celui des artistes formés.

Les comédiens ont un système d'action bien différent de celui des chanteurs autodidactes. Ils se distinguent de ces derniers par la variété et la quantité des actions dans lesquelles ils sont impliqués. Même les comédiens du groupe A ont une impression de mouvement dans leur carrière. Les comédiens formés sont beaucoup plus occupés que les chanteurs. Il n'est pas possible d'expliquer le niveau d'activités des comédiens uniquement par une différence de marché entre la chanson et la comédie parce que les comédiens demeurent plus actifs même dans des situations où ils n'ont pas de travail rémunéré. Il est plus plausible de croire que les comédiens agissent plus et de façon plus variée parce qu'ils ont appris à le faire au cours de leur formation. Ainsi, dès leur sortie de l'école et tout au long de leur carrière, les comédiens s'impliquent dans toutes sortes de projets de créations artistiques, d'improvisation, d'écriture, d'atelier de formation, de danse, etc.. Quatre comédiens se sont montrés moins éclectiques que les autres : Andy, Lucie, Natasha et Patrick. Des quatre, trois ont en commun de travailler beaucoup, ils font partie du groupe C, deux sont autodidactes et un n'a pas terminé ses études. Natasha et Patrick ont d'ailleurs dit avoir remarqué que leurs collègues formés ont tendance à s'impliquer dans une plus grande diversité et une plus grande quantité de projets qu'eux.

Par ailleurs, il y a deux autres différences entre les comportements des comédiens formés et ceux des chanteurs. Premièrement, leurs recherches

d'emploi sont souvent plus diversifiées et plus actives que celles des chanteurs qui sont plus passifs. Ensuite, les comédiens s'ingénient à créer des occasions de travailler. À part Natasha et Patrick, tous les comédiens ont mis sur pied des spectacles qu'ils se sont arrangés pour produire eux-mêmes, créant ainsi leurs propres emplois. De plus, les comédiens avaient, pour la plupart, ce type de projet en cours au moment des entretiens. La fréquence des productions des comédiens est élevée, ils en font souvent plusieurs par année. Le cas le plus productif est celui de Denis, qui a créé et produit douze spectacles (différents) en douze mois.

En plus de produire des spectacles pour se créer des occasions de jouer, les comédiens participent souvent à des activités qui constituent des voies d'accès à l'embauche. Les créations théâtrales remplissent ce rôle, mais aussi et surtout les ligues d'improvisation. Les activités de Elsa et de Dominique en improvisation les ont tous les deux conduites vers des contrats rémunérés qu'elles n'auraient pas eus autrement. Leur but de faire de l'improvisation était a priori de maintenir et d'améliorer leurs compétences artistiques. Mais elles affirment que le résultat a finalement été de les aiguiller vers des pistes d'embauche. Presque tous les comédiens avaient des anecdotes analogues dans leur témoignage, sauf Robin et Jasmin, qui n'en avaient pas parce qu'ils n'ont pratiquement jamais travaillé en tant qu'artistes; et sauf Natasha et Patrick, parce qu'ils n'ont jamais participé à des activités artistiques non-rémunérées.

En comparaison, les projets des chanteurs autodidactes et partiellement formés en art sont souvent plus longs à aboutir et moins fréquents, surtout au début de leur carrière. La gestation des projets de Marco, Marie-Soleil, Simone, Juliette, Sonia et Daniel peut s'étendre sur des mois, des années même. Cependant, plus

les chanteurs avancent dans leur carrière, plus ils deviennent rapides à créer et à produire des spectacles. René et Claudia se sont montrés aussi entreprenants, actifs et autonomes dans leurs projets que leurs collègues formés.

La différence entre les artistes formés et autodidactes dans leurs actions permet déjà d'entrevoir quelques avantages à avoir suivi une formation professionnelle. Les démarches entreprises ainsi que les performances réalisées par les artistes formés se démarquent par une solidité, une diversité et une efficacité généralement supérieures à ce qu'on trouve chez les chanteurs autodidactes. Les différences au plan des actions sont plus grandes en début de carrière. Au fil du temps, elles s'amenuisent, ce qui prouve d'ailleurs que c'est à la formation qu'il faut attribuer les différences dans les systèmes d'action des artistes formés et autodidactes, et non aux différences existant entre les professions de chanteur et de comédien.

La réduction des différences dans les actions entre les chanteurs autodidactes et les comédiens formés s'explique sans doute en partie par l'apprentissage que font les chanteurs au fil des ans (Bennett 1980; Negus 1992). Elle s'explique probablement aussi par la réduction des effectifs opérée par le temps qui agit comme mécanisme de sélection (Menger 1991).

Par ailleurs, en ce qui concerne les deux comédiens autodidactes, leurs systèmes d'action ressemblent plus à celui des autres comédiens qu'à celui des chanteurs. En conformité avec la pensée interactionniste qui insiste sur l'importance du contexte dans la formation de l'identité, on peut supposer que c'est surtout parce qu'ils ont intégré les comportements de leur entourage professionnel que leurs systèmes d'action se confondent avec ceux des artistes

formés (Blumer 1956; Mead 1962). Les comédiens autodidactes sont très exposés à l'influence de leurs collègues puisque leur travail s'effectue presque toujours en équipe.

En bout de ligne, il y a donc lieu d'affirmer que le fait d'avoir suivi une formation fait une différence pour l'identité professionnelle au plan des actions. On peut même dire que cette différence est positive pour les artistes formés puisqu'elle va dans le sens de la progression de leur carrière. Par ailleurs, la notion des relations avec l'entourage a été effleurée dans la discussion concernant les actions, il y est entre autres dit que les actions des comédiens autodidactes sont influencées par leur entourage qui est composé d'artistes formés. Dans la prochaine section, il est question des distinctions entre les artistes formés et autodidactes au plan des relations avec leur entourage.

3.2. La distinction dans les relations avec le groupe d'appartenance

Les témoignages recueillis ont révélé des différences entre les artistes formés et autodidactes au moins aussi importantes dans les relations qu'ils entretiennent avec leur entourage que celles qui viennent d'être constatées dans leurs actions. La présente section a pour objet de décrire ces différences. La discussion sera encore orientée en fonction de la réussite qui a été définie pour les artistes plus haut. Il ressortira encore des avantages à avoir suivi une formation pour les artistes interprètes. Avant de commencer, il est utile de rappeler que, dans la définition de l'identité professionnelle qui a été retenue plus haut, il est dit que l'étude du groupe d'appartenance porte sur la nature des relations qu'entretiennent les sujets avec leurs pairs, les employeurs et leurs collaborateurs. En d'autres termes, il est question dans la présente section

d'établir où se situent les artistes par rapport à leur entourage, et de définir leurs interactions avec lui.

La discussion de la distinction des relations avec le groupe d'appartenance des artistes formés et autodidactes s'amorcera au temps de la socialisation des artistes. Les témoignages ont permis de constater des différences à ce niveau. Ensuite, la discussion portera sur les différences qui ont émergé à propos de la composition de l'entourage des artistes formés et non-formés. Après, l'attention sera portée sur la distinction des relations qu'entretiennent les artistes avec leur entourage. La discussion conduira à constater encore que le fait d'être formé représente généralement un atout. Nous verrons toutefois à la fin de la section que la formation professionnelle pose également un inconvénient pour les comédiens formés, celui de la très forte concurrence.

3.2.1. La socialisation à l'art des artistes interprètes

La différence qui a été remarquée en cours d'analyse dans la manière dont les artistes ont été socialisés à l'art est frappante. Ceux qui sont passés par les écoles de théâtre ont vécu une socialisation à l'art complètement différente des artistes autodidactes. De façon surprenante, parmi tous les artistes qui ont été rencontrés, il n'a été possible de dégager que deux modèles de socialisation recouvrant l'expérience de tous les sujets sans exception. Il a aussi été étonnant de constater que ces deux modèles s'excluent pratiquement toujours mutuellement. Le premier modèle de socialisation réunit tous les artistes formés dans les écoles de théâtre, et quelques-uns des artistes partiellement formés en art. Ce modèle est le modèle scolaire, l'autre est le modèle familial (socialisation primaire vs socialisation secondaire (Dubar 1996)). Ce qui est frappant, c'est que pratiquement tous ceux qui ont dit avoir été initiés à l'art par leur famille ont exclu

l'école comme instance de socialisation à l'art dans leur discours, et, que tous ceux qui ont connu l'art par l'école ont procédé à la même exclusion en ce qui concerne l'influence familiale. Il ressort des témoignages une sorte d'exclusivité des influences ressenties.

Le modèle scolaire regroupe tous les artistes qui ont été socialisés à l'art par l'école. Tous les comédiens formés en font partie, ainsi que les chanteuses Marie-Soleil, Simone et Claudia qui n'ont pas été socialisées à l'art par leur famille, mais par l'école. Il est fort peu probable que ce soit une coïncidence que ces trois chanteuses se soient inscrites à des formations en art avant de se lancer dans la chanson. Leur cheminement montre qu'en l'absence d'une socialisation à l'art en milieu familial, il est hautement improbable qu'un individu se dirige vers une carrière artistique sans chercher la socialisation scolaire. De façon tout aussi remarquable, tous les artistes qui ont évoqué l'importance de l'école dans leur socialisation à l'art ont le sentiment de ne pas avoir été socialisés à l'art dans leur milieu familial. C'est-à-dire que ces artistes affirment qu'ils n'ont pas eu de contacts significatifs avec l'art à la maison. Dans tout le groupe des artistes formés, le seul qui ait évoqué l'influence familiale dans sa vocation d'artiste est Denis, qui est fils de comédien célèbre. Mais même avec un père comédien, il soutient n'avoir à peu près pas eu de contacts significatifs avec l'art autrement que par l'entremise de l'école. C'est un professeur qui lui a donné la piqure du théâtre. De plus, si Denis a parlé de l'influence de son père dans sa vocation, c'est parce que je l'y ai incité, il n'en a pas parlé spontanément et il a passé rapidement sur le sujet.

Le modèle de socialisation scolaire à l'art est semblable pour tous ceux qui l'ont évoqué. Même si certains rêvaient de théâtre depuis l'enfance, c'est à l'école que

les sujets ont dit avoir eu des contacts significatifs avec le théâtre, ou la musique dans le cas de Marco. C'est dans le cadre de cours en art que le désir d'être artiste professionnel est né et a pu s'épanouir. Après le secondaire, certains ont eu des itinéraires plus longs que d'autres, mais tous ont abouti dans des formations artistiques. Force est donc de croire que l'école joue un rôle majeur dans la naissance et la cristallisation (Bujold 1989) du désir de devenir artiste pour les artistes formés. Il faut aussi constater que les vocations qui sont nées en contexte scolaire ont abouti en contexte scolaire, alors que, comme nous allons le voir, les vocations nées en contexte familial sont demeurées en dehors du monde scolaire.

Tous les sujets qui n'ont pas évoqué l'influence de l'école dans leur vocation artistique ont été initiés à l'art dans un contexte familial. Dans tout l'échantillon, il n'y a que Paul qui a affirmé avoir eu des contacts significatifs avec l'art à l'école et dans sa famille. Tous les autres artistes qui ont été socialisés à l'art par leur milieu familial soutiennent que l'école a eu une influence minime dans leur vocation artistique ou ils ne mentionnent carrément pas l'école comme influence. Dans leur discours, tous ces artistes ont mentionné que leur famille avait eu une influence, plus ou moins grande selon les cas, dans la naissance et la cristallisation de leur désir de devenir artiste. Il est étonnant de constater que parmi ces artistes qui n'ont pas été socialisés à l'art par l'école, plusieurs sont en rupture avec le monde scolaire. René, Michel, Philippe, Sonia, Marylène et Daniel, qui sont chanteurs et autodidactes, ont exprimé spontanément une perception assez négative de l'école. Ils ont connu des ennuis à l'école, des problèmes de discipline et des rejets. Ils ont vécu leur intérêt pour la musique en opposition avec le monde scolaire. Le fait que la carrière de chanteur populaire est marginale (Barac 1994) n'est peut-être pas étranger à cette distance entre les

chanteurs autodidactes et l'école. Peut-être aussi, à l'inverse, est-ce que la carrière de chanteur populaire est marginale justement un peu parce qu'elle est marginalisée par le monde scolaire?

Le tableau 5 montre d'une part quels sujets ont été socialisés à l'art dans leur milieu familial ou à l'école, et d'autre part lesquels ont ou n'ont pas suivi une formation artistique. La lecture du tableau montre une concordance entre le fait d'avoir été socialisé dans son milieu familial à l'art et celui d'être autodidacte de même qu'une concordance symétrique entre le fait d'avoir été socialisé à l'art à l'école et d'y avoir suivi une formation professionnelle en art.

	Artistes autodidactes	Artistes formés en théâtre ²²	Artistes formés en musique
Artistes socialisés à l'art d'abord par l'école		Marie-Soleil Simone Claudia Robin Jasmin Nicole Charlot Nathalie Dominique Elsa Sofi Andy Denis Lucie Marcel	
Artistes socialisés à l'art d'abord par leur famille	Juliette Sonia Daniel Marylène Philippe René Michel Patrick Natasha		Marco Paul

Tableau 5 Relation entre le mode de socialisation et la formation scolaire

Le contraste entre les modes évoqués de socialisation familiale et scolaire révèle un fait important, c'est que l'école peut agir en remplacement de la famille dans la naissance des vocations. Contrairement aux théories fonctionnalistes et radicale-déterministes qui établissent des ponts directs entre la socialisation

²²Il y a une apparence de contradiction d'avoir placé Marie-Soleil et Simone parmi les artistes formés alors qu'elles ont été classées parmi les autodidactes plus haut. C'est parce que plus haut j'ai considéré comme formés les artistes qui avaient complété leur formation. Dans le cas présent, ce que je cherche à montrer, c'est que les artistes qui n'ont pas eu de contacts avec l'art à la maison en ont par contre eus à l'école. En ce sens, Bibiane et Constance doivent être assimilées aux autres artistes formés.

familiale et la socialisation professionnelle, les témoignages des artistes montrent que l'école peut jouer un rôle similaire à la famille dans le choix de carrière des individus. Les témoignages des artistes montrent qu'il est possible que quelqu'un qui a eu des contacts avec l'art en milieu scolaire uniquement, et dont le contexte familial est étranger à l'art, puisse devenir artiste. Ceci contredit en partie les résultats de Kleeh-Tolley (Kleeh-Tolley 1988) selon lesquels le lien est direct entre la socialisation familiale et la socialisation professionnelle des artistes. L'auteure affirme que pour devenir musicien d'orchestre classique professionnel, il faut être issu d'un milieu familial qui prédispose à cette vocation. C'est-à-dire qu'il faut être issu d'une famille à forts capitaux culturels et économiques. Les témoignages des artistes interprètes montrent que ce qui est vrai pour les musiciens classiques ne l'est pas du tout pour les comédiens ou, à tout le moins, que l'école peut se substituer à la famille dans la première socialisation à certaines professions. Il est sans doute aussi probable que les médias aient une influence dans le choix de devenir comédien, qui est une profession particulière par sa visibilité.

Les comédiens ne sont pas nécessairement issus de milieux qui les prédisposaient à l'art. Ils viennent de milieux divers, comme le montre l'analyse de l'échantillon. Ceci est congruent avec l'étude sur les origines sociales des artistes faite par Raymonde Moulin (Moulin 1985). Certains, dont Jasmin, Claudia, et Robin ont affirmé être en rupture complète avec leur culture familiale. Il est donc possible d'affirmer, à la lumière des témoignages des artistes, que l'école peut éventuellement remplacer ou s'opposer à la socialisation affinitaire associée à la famille (Matza 1969).

À l'opposé, les témoignages montrent que la vocation de chanteur populaire, qui est étrangère et souvent opposée à la culture scolaire, a besoin d'une source d'influence extérieure à l'école pour exister. Dans le cas des artistes rencontrés au cours de la recherche, la famille a été pour chacun une influence majeure citée dans le développement de leur intérêt pour l'art. Plusieurs ont aussi mentionné d'autres influences comme des amis, des artistes qui les ont fascinés ou des modèles qui les ont aidés. Selon le récit qu'ils ont fait, les premiers contacts significatifs avec l'art qu'ont connus les chanteurs autodidactes remontent à très tôt dans leur enfance. Par exemple, Sonia, Philippe et Marylène ont dit chacun à leur façon qu'ils sont «nés dans la musique».

Par contre, l'absence de la chanson populaire du réseau scolaire, que ce soit en formation professionnelle ou dans le curriculum des niveaux élémentaire et secondaire (MEQ 1997), a pour effet que les voies d'accès à la carrière de chanteur sont plus étroites que celles qui conduisent à la profession de comédien. En effet, ces derniers peuvent avoir été initiés au théâtre tant à l'école que chez eux, tandis qu'il est improbable actuellement que l'école joue un rôle équivalent de socialisation pour les futurs chanteurs populaires. Ils ont donc une voie de socialisation de moins que les comédiens.

La socialisation familiale des artistes autodidactes n'est cependant pas socialement équivalente à la socialisation scolaire des artistes formés. La distinction de l'identité professionnelle des artistes formés et non-formés entamée plus haut montre déjà que les deux modes de socialisation conduisent vers des systèmes d'action différents. Les relations avec l'entourage des deux groupes sont également différentes. Dans les deux cas, l'analyse des témoignages montre que les différences entre les sujets formés et autodidactes

sont le plus souvent à l'avantage des premiers. Les avantages d'être du côté de l'école n'étonne pas, si on se fie à Pierre Bourdieu qui décrit l'école comme un instrument du pouvoir et comme une source de puissance dans les rapports sociaux (Bourdieu 1989; Bourdieu 1970). En lien avec ceci, la suite de la présente section montrera que les artistes formés ont une position plus forte dans la joute sociale et économique liée à leur pratique que les artistes autodidactes. Le déficit de ces derniers au plan des relations sociales se révèle dans la composition de leur entourage et à travers les relations qu'ils entretiennent avec leur entourage. Les témoignages montrent que les artistes autodidactes sont, en tant que groupe et en tant qu'individus, désavantagés de ne pas avoir suivi de formation professionnelle.

3.2.2. La composition de l'entourage des artistes interprètes

Dans ce qui suit, je vais montrer comment les artistes formés et autodidactes sont entourés différemment. Pour cela, je procéderai encore en comparant les chanteurs autodidactes, incluant Marie-Soleil, Marco, Paul et Simone, aux comédiens formés. Dans un premier temps, il sera question des chanteurs. Je vais montrer qu'ils oeuvrent dans l'isolement et la solitude en comparaison des comédiens formés et de Claudia, chanteuse, mais formée. Ensuite, je décrirai l'entourage professionnel des comédiens formés, lequel est beaucoup plus consistant que celui des chanteurs autodidactes. Le cas des comédiens autodidactes sera aussi abordé, ils ont une situation intermédiaire entre celle des artistes formés et autodidactes.

3.2.2.1. L'entourage professionnel des chanteurs

Alors qu'il était question de la distinction au plan des actions de l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes, j'ai écrit que les comédiens

(formés) ont l'habitude de travailler en équipes alors que les chanteurs (autodidactes) travaillent très souvent seuls, isolés, surtout en début de carrière (groupes A et B). Marco, Daniel, Simone, Juliette ou Marie-Soleil ont tous révélé qu'ils effectuent leurs activités quotidiennes de «pratique», de répétition, de composition de musique ou de textes, ou d'exercices vocaux seuls. Il se dégage un sentiment de solitude de leur témoignage. Le mot «seul» y revient souvent. L'entourage de certains chanteurs est tellement pauvre que Simone, Marie-Soleil, Daniel et Juliette ont évoqué des occasions où ils ont eu recours aux annonces classées des journaux pour dénicher des musiciens. C'est une pratique qui avait été remarquée par Tony Bennett chez les jeunes musiciens de rock (Bennett 1980). Les chanteurs ont vite fait le tour de leurs connaissances quand il s'agit de faire de la musique. En comparaison, il serait pratiquement impensable qu'un comédien éprouve des difficultés comparables à celle des chanteurs pour s'associer à des collègues pour pratiquer, par exemple. De plus, le monde des comédiens comprend de nombreuses structures ayant pour objet de favoriser les rencontres et les échanges entre les comédiens, ces structures sont plus rares dans le milieu de la musique.

Certains parmi les chanteurs interrogés sont toutefois mieux entourés que Marie-Soleil ou Simone. Paul, sur les bateaux de croisières, fait partie d'un trio stable. Sonia, René, Philippe, Claudia et Michel sont également entourés quotidiennement de musiciens, de collègues chanteurs et de compositeurs. En tant que chanteurs bien établis, leur univers de travail est bien différent de celui des débutants. Leur entourage n'a pas toujours été aussi bien composé : René, Philippe et Michel ont dit avoir connu le même isolement que leurs collègues débutants, au début de leur carrière.

Les chanteurs ont généralement peu de contacts professionnels significatifs avec d'autres chanteurs. S'ils sont entourés, c'est le plus souvent de musiciens, de compositeurs, ou de profanes, comme des gérants ou des ingénieurs. Les chanteurs ont peu de chanteurs dans leur entourage immédiat. Ceci crée une situation singulière au plan de l'identité. En effet, toutes les théories de l'identité professionnelle insistent sur le rôle du groupe de référence des individus (Dubar 1996; Dubar 1997). Or, les chanteurs, surtout les débutants, n'ont presque jamais un groupe de collègues chanteurs près d'eux auxquels ils puissent s'identifier. Les modèles auxquels ils s'identifient sont souvent loin d'eux, ce sont des figures de proue de la profession avec lesquelles ils n'ont des contacts que par les médias. En ce qui concerne, par exemple, la résolution de problèmes quotidiens dans leur travail, les chanteurs sont dépourvus de référence. L'illustration la plus percutante de l'isolement des chanteurs que je peux fournir vient du témoignage de Michel. Alors qu'il me parlait de ses anciens problèmes de contrats de disques, je lui ai demandé pourquoi il n'avait pas demandé conseil auprès d'autres chanteurs :

Moi- Il n'y avait personne pour te le dire autour de toi?

Michel- Bien non, moi j'étais tout seul. Je ne connaissais personne dans la business. Je ne voulais pas dire comment je recevais par disque. C'est un peu gênant, ils me donnaient 25 cents. Je ne voulais pas savoir. Je voulais savoir comment un autre avait, mais c'est embêtant de dire à un autre comment t'as toi. L'autre, il a peur aussi de dévoiler que... qu'il a ça et que toi tu as peut-être plus. Tu peux pas demander ça à un autre artiste. Regarde, je suis proche de Émile (un autre chanteur), et j'oserais pas lui demander ça. J'oserais pas. À moins que lui me dise, regarde Michel, ils m'offrent tant, c'est-tu correct? Parce quand j'ai connu Émile, j'avais de l'expérience, et je lui ai dit : «Fais-toi pas avoir». Je lui donnais beaucoup de conseils. Mais moi, j'ai dû payer pour. (Michel, p. 19)

Cet extrait illustre le fait que les chanteurs partagent presque tous le sentiment d'être isolés. L'extrait montre que même s'ils ont des contacts entre eux, les

chanteurs n'osent pas tout se dire. Ils ont plusieurs tabous. Il en résulte donc un double isolement. Premièrement, les relations sont peu nombreuses et, deuxièmement, dans le cadre de leurs contacts, les chanteurs n'osent pas s'ouvrir, habitués qu'ils sont d'être seuls. Des chanteurs se côtoient, mais sans se connaître :

Même Manuela, elle est très secrète. On n'est jamais allés prendre un café ensemble. On se côtoyait juste dans les spectacles. J'ai chanté avec elle dans les concours et tout, mais je peux pas dire, je la connais pas. (Juliette, p. 6)

Les chanteurs souffrent du manque de contacts avec des collègues. L'importance qu'ils accordent aux occasions qu'ils ont d'échanger avec d'autres chanteurs le prouve. Ceci explique en partie le rôle essentiel et parfois démesuré des concours dans leur carrière. Les chanteurs moins expérimentés ont insisté sur les contacts qu'ils ont pu établir lors des concours et sur l'importance des conversations qu'ils y ont tenues avec des chanteurs établis. Ils ont trouvé dans les concours un peu de la rétroaction dont ils ont tant besoin. De façon spontanée, tous les chanteurs qui ont participé à des concours en ont parlé et m'ont révélé les commentaires qu'ils avaient reçus. Dans leur discours, les concours occupent une place très importante car ils représentent une entrée dans le monde de la chanson et une occasion unique d'établir des contacts significatifs. Bref, les concours ont pour avantage de briser en partie leur isolement :

Granby, avec Cégeps en spectacle, c'est une de nos premières intrusions dans le monde du spectacle. On chantait dans notre salon, alors on est impressionné, et on pense qu'ils sont tous compétents. On pense qu'ils vont tous nous amener à quelque part. (Juliette, p. 6)

En somme, même s'il serait faux d'affirmer que tous les chanteurs autodidactes souffrent également d'isolement, il est possible d'avancer que le phénomène de

l'isolement représente un problème important pour ce groupe. Les chanteurs se sentent seuls et mal entourés. Il faut ajouter que le problème est bien plus important en début de carrière.

Par ailleurs, parmi tous les chanteurs, à part Sonia qui a fait ses premiers pas dans la carrière entourée d'autres chanteurs (ses frères en l'occurrence), la seule qui ne s'est jamais sentie isolée, c'est Claudia. Même en début de carrière, Claudia a toujours réussi à s'entourer pour travailler. Elle a eu recours à des ressources du monde du théâtre, souvent des gens qu'elle a connus au cours de sa formation. Pour Claudia, le travail artistique est intrinsèquement un travail collectif, comme pour les autres diplômés des écoles de théâtre dont l'entourage est mieux constitué que celui des chanteurs autodidactes.

3.2.2.2. L'entourage professionnel des comédiens formés

Les témoignages des comédiens sont très différents de ceux des chanteurs lorsqu'il est question de la composition de l'entourage. On peut pratiquement dire que, autant le discours des chanteurs est marqué par la solitude et l'isolement, autant celui des comédiens est marqué par leur caractère grégaire. Il est difficile de ne pas voir dans ce trait identitaire un prolongement de leur socialisation professionnelle. Les comédiens formés, même les moins avancés dans la carrière dont j'ai dit plus haut qu'ils connaissent un certain isolement face à la profession, sont mieux entourés que les artistes autodidactes parce qu'ils conservent toujours au moins leurs relations avec leurs collègues de promotion et leurs anciens professeurs. À leur sortie de l'école, ils ont le sentiment d'appartenir à un groupe. Les diplômés de l'École Nationale de théâtre en particulier ont décrit les écoles de théâtre comme des milieux riches en relations et en interactions. Le temps de la formation est une époque bénie pour eux. Au

cours de la formation, le groupe a une place centrale, comme en témoigne Nathalie :

Puis à l'école, le groupe est bien important, on est toujours les mêmes, et les cours c'est de 9 à 5 à tous les jours. On est collés l'un sur l'autre tout le temps, on se touche à longueur de journée. Collés tout le temps. Puis une fois que t'as fini tes cours à 6 h, t'as pas appris ton texte, t'as pas répété avec tes amis. T'as plein de travaux de groupes. (...) C'est très confrontant, à l'école, c'est une des choses que j'ai le plus appris, je pense. Il s'était fait une micro-société. (...) Tu apprends énormément. On dort pas ensemble puis c'est juste. On part à minuit le soir, puis on recommence à 9h le matin. (Nathalie, p. 9)

La culture de groupe est, selon les sujets, un élément central de leur formation. Leur témoignage indique également qu'ils conservent la culture de groupe après la diplômation. D'une part, ils maintiennent tous des liens étroits avec leurs collègues de promotion très longtemps après l'école, vingt-cinq ans plus tard dans le cas de Marcel. D'autre part, les comédiens transposent les dispositions au travail de groupe acquises à l'école dans leur carrière. Même s'il faut considérer que leur travail est de nature plus collective que celui des chanteurs, cela n'explique pas tout. Les comédiens s'entourent pour accomplir presque toutes leurs activités professionnelles, même celles qu'ils pourraient accomplir seuls. Ils se réunissent en troupes, en groupes de travail, en groupes de création, d'improvisation ou de répétition sans que des contraintes de travail ne soient la raison directe de leur réunion. Être comédien les amène spontanément à chercher à travailler en groupe. La création et le travail artistique sont, pour les artistes interprètes formés, une affaire de groupe.

Une preuve inusitée du caractère grégaire des comédiens formés consiste en la facilité qu'ils ont eue à me référer à des collègues en comparaison des

chanteurs. Ces derniers y sont parvenus, mais leur bassin de référence était beaucoup plus étroit que celui des comédiens.

En tant que comédiens autodidactes, Patrick et Natasha se distinguent un peu de leurs collègues au plan des relations avec l'entourage. Ils affirment qu'ils n'ont pas tendance à se réunir en groupe dans le cadre de projets comme leurs collègues. Patrick remarque cette différence :

Il y a énormément de gens qui sortent des écoles, qui fondent leur troupe. Ils ont passé trois ans dans une école, puis ils se rendent compte qu'ils ont vraiment des atomes crochus, puis ils se forment une compagnie. (...) Mais ça me tente au bout d'aller vers ce genre de groupe là qui essaie des affaires. Moi, j'ai pas appris comme ça. (Patrick, p. 15)

La différence entre les comédiens formés et autodidactes indique que ce n'est pas seulement la nature du travail des comédiens qui fait qu'ils s'entourent plus que les chanteurs. La formation professionnelle y est pour quelque chose.

L'entourage des comédiens représente une force de leur identité professionnelle. Même si être en groupe comporte des difficultés, ce qu'exprime Nathalie plus haut en qualifiant le groupe de «confrontant», les comédiens gagnent en solidité grâce à leur entourage. Leur entourage contribue à la construction et au maintien de leur identité professionnelle (Mead 1962). Il leur apporte de la confiance en soi, en ce qu'ils font. Il leur permet également de se situer, de se comparer, de se reconnaître dans leurs collègues.

Les chanteurs ont moins de relations significatives que les comédiens formés avec leurs collègues. Leur entourage est plutôt composé de personnel de l'industrie du disque, comme des producteurs, des gérants, des attachés de

presse ou des ingénieurs. Étant donné leur isolement relatif face aux autres chanteurs, ils sont vulnérables dans leurs relations professionnelles, c'est ce que la prochaine section montre.

3.2.3. «Pour être un chanteur, il faut s'être fait avoir» (René)

Nous avons vu plus haut que les chanteurs autodidactes n'ont pas la même confiance que les comédiens formés en ce qu'ils font, surtout en début de carrière. Ceci s'explique parce que les artistes formés ont pu avoir la confirmation à l'école de leur identité professionnelle, contrairement aux chanteurs qui sont obligés d'accumuler les indices pour se convaincre de leur identité et de leur compétence. Ceci explique que des chanteurs, même bien engagés dans la carrière comme René, ont de la difficulté à croire qu'ils «font vraiment carrière» (p. 12). En plus d'être incertains, les chanteurs sont un peu démunis quant aux moyens à prendre pour faire progresser leur carrière. Enfin, nous venons de voir que les comédiens ont un entourage immédiat nombreux et dense composé de collègues, alors que les chanteurs sont plus seuls, isolés. Même s'ils ont aussi des relations avec d'autres artistes, leur entourage n'est pas aussi rempli que celui des comédiens. Seuls, jeunes, sans formation, mais talentueux et motivés, voilà qui résume la situation initiale de bien des chanteurs. Si on se fie entre autres à la théorie fonctionnaliste (Dubar 1996) telle qu'énoncée au moment de la formulation du cadre de référence (voir p. 76), la situation des chanteurs les place dans une position de vulnérabilité, puisqu'ils ne sont pas porteurs d'un système de valeurs et d'attitudes qu'ils auraient pu acquérir à l'école. Les relations avec leur entourage que nous allons décrire plus loin vont dans ce sens.

Jusqu'à maintenant, les éléments de distinction relevés entre les artistes formés et autodidactes étaient plus marqués chez les chanteurs débutants que chez les autres. Dans ce qui suit, ce sera le contraire, ce sont les chanteurs les plus expérimentés qui sont surtout concernés. Il sera question des relations de travail malsaines qu'ils ont connues en cours de carrière, en particulier au moment où ils ont enregistré des disques. Les chanteurs concernés ici sont Sonia, Marylène, Philippe, René, Claudia et Michel. Sur les six, quatre ont vécu des problèmes avec les maisons de disques, et/ou avec leur gérant²³. La proportion est élevée. Tous les témoignages des chanteurs ainsi que certains ouvrages spécialisés (Bennett 1980; Frith 1992) s'accordent à qualifier l'industrie du disque de «jungle peuplée de rapaces». Le titre donné à la présente section, tiré du témoignage de René, illustre l'opinion des chanteurs sur leur propre industrie. Toutefois, les résultats de la recherche me suggèrent d'avancer que la vulnérabilité des chanteurs n'est pas étrangère à l'ambiance et aux pratiques ayant lieu dans l'industrie du disque.

Dans ce qui suit, je vais décrire comment les chanteurs peuvent se retrouver dans une situation peu avantageuse. Des six artistes qui ont enregistré des disques, Claudia et René sont ceux qui ont été les moins touchés par les problèmes coutumiers rencontrés par les chanteurs, même s'ils n'ont pas été complètement épargnés. Les autres ont plus souffert, ils ont tous brisé au moins une fois une relation de travail avec un gérant ou une maison de production. Les courtes descriptions de leur carrière produites plus haut présentent un très bref aperçu de ces événements. À la simple lecture des descriptions, le lecteur peut

²³Pour en savoir plus sur les travailleurs de l'industrie du disque, voir les ouvrages de Keith Negus et d'Antoine Hennion (Hennion 1981; Negus 1992)

sentir les différences entre les chanteurs autodidactes et les artistes formés dans leurs relations de travail.

Si je dis que les chanteurs «se font avoir», je ne veux pas dire que les personnes avec qui ils travaillent sont nécessairement de mauvaise foi. Dans certains cas oui, mais dans d'autres, non. Il apparaît parfois plutôt que l'entourage des chanteurs était tout simplement plus préoccupé par les aspects financiers qu'artistiques de la chanson, ce qui a provoqué des conflits avec les chanteurs. Mon but n'est de toutes façons pas de porter des accusations, mais de montrer que l'identité professionnelle des chanteurs les rend vulnérables.

Je vais montrer que les problèmes des chanteurs avec leurs équipes de production surviennent principalement sur deux plans : celui du travail d'artiste lui-même, et celui des finances. Dans la réalité, cette séparation entre les deux plans n'est pas toujours nette. De toutes façons, le fond des problèmes revient presque toujours à des questions pécuniaires. Quand les artistes se sont sentis lésés dans leur travail, c'était surtout parce que les compagnies ou les gérants étaient plus intéressés à faire de l'argent vite qu'à leur permettre de s'épanouir artistiquement. D'abord, je vais tenter d'illustrer les problèmes que peuvent vivre les chanteurs au plan du travail artistique, en présentant, entre autres, le cas de Michel.

Michel a été particulièrement touché par les problèmes de relations de travail avec ses équipes de gestion. Il a eu des conflits à propos du travail artistique, surtout avec sa première équipe de gestion, et d'énormes problèmes financiers avec ses seconds gérants, nous le verrons plus loin.

Lorsque, encore adolescent, Michel a frappé à la porte d'un gérant d'artistes très connu, tout ce qu'il souhaitait, c'était de faire un disque. N'importe quoi pourvu que sa carrière démarre! Michel s'est adressé au gérant avec une chanson originale et son talent de chanteur. Après une audition de son démo, ils se sont entendus, ont signé un contrat, ont enregistré la chanson, laquelle a été immédiatement diffusée, et ils ont sorti un album quelques mois plus tard. En trois ans, ils ont fait deux albums ensemble. Le premier a assez bien marché et Michel est devenu connu. Ils ont par contre connu des divergences d'opinion qui les ont conduits vers la rupture professionnelle. Je dois signaler qu'au plan personnel, les deux hommes entretiennent encore des relations amicales.

Le problème, selon Michel, c'était que la qualité du travail que le gérant souhaitait mettre en marché était pitoyable. Il était gêné de son album :

C'était un peu pas mal pourri cet album-là, le premier. Des chansons, à part la chanson de Simon Lafortune, qui se tenait, la musique et les paroles, selon l'époque. Le reste, c'était du «cover» que Gilbert m'a fait faire, n'importe quoi. Pourvu qu'il y ait des paroles et de la musique. À rougir de honte. (Michel p. 11.)

Au moment où l'album est sorti, Michel en était très fier. Il avait son album. Ce n'est qu'après que les choses se sont détériorées quand, dans le processus qu'il vivait de découverte des orientations qu'il souhaitait prendre, il a voulu intervenir dans le processus de création de son second album :

C'était, quand on commence à trouver qui on est et qui on veut être. On est déjà dans une maison de disque. Je voulais juste qu'il sache que moi j'avais envie de me démarquer, de durer longtemps, d'avoir des bonnes chansons, que ça marche. Alors, OK, il a consenti à sortir les sous, il a produit l'album, mais il l'a laissé sur les tablettes, en ne faisant pas de promotion, en ne s'en occupant pas. (Michel, p. 12)

L'album ne s'est pas vendu et, à l'échéance de leur contrat, Michel n'a pas voulu se réengager avec Gilbert. Aujourd'hui, avec le recul, Michel s'étonne devant la candeur et l'innocence qu'il a affichées à l'époque. Ce qui le frappe, c'est d'avoir enregistré un album aussi superficiel, sans valeur artistique à ses yeux, aussi loin de lui, de ses goûts, de sa personnalité.

On constate que, face à un adolescent indécis et peu cultivé, Gilbert a pu choisir librement l'orientation musicale de son travail, sans que Michel n'oppose quelque résistance, heureux et abasourdi qu'il était de faire un disque. En d'autres termes, le manque d'expérience de Michel et son absence quasi totale de référence et de réflexion sur son travail avant sa rencontre avec Gilbert ont laissé le champ libre à ce dernier de prendre toutes les décisions dans leur rapport de collaboration.

Philippe, Marylène et Sonia ont vécu des expériences analogues à celle de Michel dans les mêmes circonstances. L'expérience de leur premier album leur a déplu, ils se sont sentis utilisés, manipulés par leur entourage, gérants ou directeurs artistiques. Sonia a été plus prompte que les autres puisqu'elle a rompu les liens avant que son album ne soit tout à fait complété. Elle a expliqué au cours de l'entretien que, pour elle, il était impensable qu'elle associe son nom, qu'elle marque sa carrière avec un produit qui ne la satisfaisait pas. Elle décrit ce qu'elle avait enregistré comme un produit vulgaire, commercial et sans lien avec ses goûts. Elle a ressenti un grand manque de pouvoir dans ses relations avec ses collaborateurs. Son équipe restait sourde à ses requêtes et ses suggestions. Le directeur de la compagnie de disques n'a même pas accepté de lire les chansons qu'elle avait écrites. Selon lui, il valait mieux faire

appel à des «pros». Devant l'attitude de ceux qui devaient «lancer sa carrière», Sonia a tout plaqué.

La description qu'a fait Philippe de ses expériences avec l'équipe de gérance et de production de son premier album met parfaitement en relief les problèmes auxquels font face les chanteurs :

Le rush, c'est de sortir un disque le plus vite possible pour capitaliser sur le succès du premier. On écrivait vite, faire des compromis. Le processus créatif s'est fait en deux mois, mais l'enregistrement s'est fait en 10 jours (...) trop vite. Mon gérant me menaçait, j'ai vécu un peu de difficultés face à mon gérant. Je me suis aperçu, j'ai tiré la plogue moi-même sur mon projet. Je refusais d'avancer. Eux-autres, ils essayaient de me driver, je ne voulais pas. (...) Ils peuvent décider carrément ce que tu vas chanter, ce que tu ne chanteras pas. J'étais obligé, bien, obligé... j'aurais pu pas le faire. Mais j'aurais pas connu le succès initial qui a lancé ma carrière. Un contrat, assez standard, j'ai signé, j'ai eu de la misère à le briser après, ça coûte cher aussi. Ridicule, absolument ridicule, capoté ce milieu-là.

Les doléances des chanteurs sont nombreuses envers les équipes de production qu'ils ont eues. Ils disent qu'ils ont été forcés de travailler vite, sous pression, avec des moyens et des budgets limités, afin de créer des disques de piètre qualité. Ils soutiennent qu'ils ont été contrôlés, qu'en définitive, le but de ceux avec qui ils s'étaient associés était de faire de l'argent vite avec un produit aussi commercialisable que possible. Leur intégrité d'artistes, leurs goûts, leur rythme et leurs convictions ont été rabroués au service des intérêts commerciaux des gestionnaires. Ils ont retiré de ces expériences des sentiments de dévalorisation, de sous-utilisation de leurs capacités artistiques. Les artistes croient qu'ils ont été déqualifiés, en ce sens qu'ils affirment qu'ils auraient été capables de faire mieux que ce que leur contexte de travail leur a imposé à l'époque de leur premier

album (Langlois 1996). C'est pour toutes ces raisons que chacun, à un moment donné, s'est fatigué et a brisé ses relations avec son entourage professionnel.

En définitive, le problème principal que les chanteurs vivent envers leur entourage est qu'ils se sentent dépossédés d'eux-mêmes, de leur destinée. Ce que les équipes de production tentent de faire, c'est de les contrôler comme n'importe quel gestionnaire tente de contrôler ses facteurs de production (Gorz 1989). Le fond du problème en est évidemment un de pouvoir.

Les chanteurs débutants ont un déficit de compétence et de connaissance sur leur pratique qui les rend vulnérables, malléables. Ce déficit de compétence laisse le champ libre aux hommes d'affaires d'investir l'industrie du disque et d'en contrôler autant les rouages que les individus, chanteurs, musiciens, compositeurs et autres. Le pouvoir que les artistes ne prennent pas tant sur leur industrie que sur leur propre destinée se trouve à être transféré en des mains profanes. Si on compare la situation qui prévaut dans le monde des chanteurs autodidactes à celle qui prévaut dans celui des comédiens formés, on constate un contraste frappant au niveau du pouvoir détenu par les artistes. Alors que les chanteurs sont presque complètement absents des postes de commande de leur industrie, les comédiens sont présents et ont un poids social important dans les industries qui les concernent comme la télévision, le cinéma et surtout le théâtre. Même si aucune étude systématique n'existe sur la question, toutes les informations réunies au cours de la recherche sur ces deux industries me permettent d'affirmer que les comédiens ont plus de pouvoir que les chanteurs dans leur industrie. À preuve, alors que les compagnies théâtrales sont surtout dirigées et gérées par des comédiens, les compagnies de disques sont administrées par des gens d'affaires. De plus, en règle générale, les comédiens

sont embauchés par d'autres artistes, comédiens ou metteurs en scène, alors que les chanteurs sont embauchés par des producteurs, des investisseurs. L'impératif commercial est d'ailleurs beaucoup plus présent dans le discours des chanteurs que dans celui des comédiens. Les gens d'affaires ont un pouvoir dans les processus de création de la chanson que les comédiens formés n'accepteraient jamais dans leur travail. Il faut, au moins en partie, voir comme un résultat de l'absence quasi généralisée de formation chez les chanteurs leurs problèmes de pouvoir face à leur entourage et dans l'industrie de la chanson en général. Le pouvoir qu'ils ne prennent pas, en tant qu'individus et en tant que groupe, est accaparé par d'autres.

Par ailleurs, les chanteurs peuvent faire face à des problèmes d'un autre ordre que ceux liés au contrôle du travail artistique dans leurs relations avec leur équipe de production. Les enjeux financiers sont également sources de conflits et de problèmes. Ces problèmes représentent toutefois en quelque sorte une variation des problèmes de pouvoir des chanteurs avec leur entourage. J'aborde ici cette question essentiellement pour continuer à montrer la position de faiblesse et d'isolement des chanteurs et aussi pour montrer que l'absence de préparation scolaire (ou autre) leur nuit au moment de s'engager dans leur carrière, lorsqu'ils sont confrontés à la jungle qu'est l'industrie du disque.

Je vais décrire dans ce qui suit deux types de problèmes que les chanteurs peuvent éprouver au plan financier et qui sont attribuables à la nature de leurs relations avec leur entourage. Premièrement, des problèmes qui surviennent lorsqu'ils paraphent des contrats qui leur semblent équitables au moment de la signature mais qui leur semblent injustes plus tard. Dans ces cas, on ne peut pas vraiment parler d'abus ou de fraude, mais plutôt de règles du jeu qui semblent

inéquitable aux chanteurs. Et deuxièmement, des situations où ils sont carrément victimes de fraudes. Mal informés et isolés, les chanteurs autodidactes font des victimes faciles.

Dans le cadre des contrats qu'ils signent avec les compagnies de disques, il arrive souvent que les chanteurs autodidactes ne reçoivent pas une «juste» part des bénéfices engendrés par leur travail. Ils développent ce sentiment d'injustice lorsqu'ils comparent leurs revenus avec ceux de leur entourage. Ces situations sont typiques dans le monde de la chanson, le cas d'Elvis Presley étant le plus universellement connu. Les injustices que vivent les chanteurs autodidactes sont faciles à expliquer. De leur propre aveu, lorsqu'ils débudent leur carrière, ils sont prêts à tout pour enregistrer un disque. Il est facile de les convaincre de céder pratiquement tous leurs droits (royalties) à leur équipe de production. De plus, ils saisissent souvent mal les subtilités juridiques des contrats qu'ils signent.

La façon la plus répandue de procéder pour les compagnies de disques afin de s'assurer de gros bénéfices sur le travail des chanteurs est de proposer des contrats exclusifs à long terme pour plusieurs albums (d'habitude trois) aux nouvelles recrues. Ces contrats offrent souvent des conditions très peu avantageuses pour les chanteurs, surtout s'ils réussissent bien. Les conflits émergent invariablement dans ces situations quand le succès arrive et que les chanteurs constatent que leur équipe s'enrichit beaucoup plus qu'eux avec leur propre travail. Certains gérants réclament par contrat jusqu'à 50% de tous les gains réalisés par les chanteurs dont ils dirigent la carrière. Avec humour, René résume ainsi ce que c'est que de se faire avoir pour lui :

Se faire avoir, c'est signer un contrat de cinq albums avec un pourcentage minime et où t'as pas le droit de... dire non. Il y a plein de monde qui se sont fait avoir dans ça. C'est beaucoup plus facile de rencontrer quelqu'un qui s'est fait avoir que

quelqu'un qui s'est pas fait avoir (Il en nomme quelques-uns). Même ceux qui ne commencent pas... J'ai bien l'intention un jour de me faire avoir pour faire partie de la gang! (Rires) (René, p. 11)

Parmi les six chanteurs qui ont connu des succès commerciaux, quatre ont vécu les problèmes de contrats que je viens de décrire : Michel, Marylène, Philippe et Sonia. Si René a été épargné, c'est surtout parce qu'il a toujours systématiquement presque tout refusé ce qu'on lui proposait, si on excepte son embauche dans la comédie musicale. Il a cependant dû être vigilant et patient. Les tentations ont été grandes. Au moment de son embauche pour la comédie musicale, le premier contrat qu'on lui a proposé était de longue durée, il devait être valide pour trois ans et trois albums solo. Il a refusé net. C'est ensuite au bout de longues négociations qu'il a pu obtenir un contrat limité à la durée de la production. Mais, comme je l'ai dit plus haut, René est un cas d'exception, bien d'autres chanteurs à sa place auraient signé sur-le-champ. Il a eu la chance exceptionnelle d'être conscient de son talent, ce qui lui a donné la force de résister aux premières offres. Ces offres étaient fort alléchantes, mais objectivement désavantageuses. Claudia n'a pas non plus connu les problèmes de contrats que ses collègues ont connus. Comme René, elle n'a pas signé le premier contrat qu'on lui a proposé. Dans son cas, cela s'explique parce qu'après son premier spectacle, elle a eu plusieurs offres, ce qui lui a permis de choisir. C'est aussi un cas relativement rare.

Parmi tous les sujets interrogés, Michel est le seul à avoir révélé qu'il a été victime de fraude, la deuxième et la plus sévère façon de se faire avoir. Son cas est presque caricatural par son énormité. Il est cependant significatif. Il montre jusqu'à quel point il est possible qu'un chanteur se fasse abuser avant qu'il s'en rende compte. Voici ce qui s'est produit.

Après sa rupture avec Gilbert, Michel s'est associé à deux nouveaux gérants. Leur association a duré quelques années. Durant cette période, Michel a connu beaucoup de succès. Il s'est hissé parmi les chanteurs les plus populaires du Québec, il a vendu des tonnes d'albums et s'est produit d'innombrables fois dans des salles comblées partout dans la province. Michel soutient que tout le succès qu'il a connu durant cette période est en grande partie attribuable aux deux gérants auxquels il a été associé. Ce sont eux qui ont orchestré les opérations pour que tout réussisse. Le problème, c'est que ce sont également eux qui ont empoché presque tout l'argent que Michel a fait tout le temps qu'a duré leur association. Étonnamment, il ne leur en veut pas trop car, selon lui, il n'aurait jamais connu les succès qu'il a connus sans eux. Il se console à l'idée qu'ils n'ont, en quelque sorte, fait que reprendre d'une main ce qu'ils avaient donné de l'autre... Voici quelques extraits de son témoignage qui rendent compte de sa relation avec ces deux gérants, en commençant par leurs bons coups :

Patrick et Pierrot, il y a juste eux autres à toutes fins pratiques qui ont fait une bonne job. Ils ont fait en sorte qu'une équipe forte s'installe autour d'un artiste. On a fait un album qui a vendu 72 000 copies. Cette année-là, j'ai remporté le Félix du meilleur album de l'année. Et on a fait 117 shows dans cette année-là. Puis après ça, j'ai eu une proposition d'animer un show de télévision pendant un an.

Mais...

Ils me sous-payaient. Il y avait de l'argent qui rentrait, j'ai fait des shows en masse, je me suis fait exploiter au max. C'est épouvantable. J'ai vendu 150 000 albums dans l'espace de deux ans, et j'ai eu à peu près 15 000\$ pour les ventes de disques. Puis, il faut dire qu'ils me donnaient 1000\$ par semaine. Mais j'animais un show de télé, négocié à 200 000\$ pour la saison.

Bien sûr, eux-autres, ils roulaient en Rolls Royce, et en Jaguar. Moi, j'étais naïf, parce que j'étais jeune quand j'ai signé avec eux, j'avais 21-22 ans. Je rêvais d'avoir mon nom sur un disque, de chanter, c'était ça. J'avais une confiance aveugle dans ces gens-là. Moi, j'ai jamais pensé qu'ils pouvaient me voler. Mais eux autres,

ils prenaient 50% d'honoraires. (...) J'ai été obligé de faire faillite, je n'avais plus rien.

S'il a fait faillite, c'est parce que ses gérants, en plus de le voler, ont magouillé avec le fisc. Il s'est retrouvé criblé de dettes parce que les sommes qu'ils lui disaient payer en impôts sur ses revenus, ils les mettaient dans leurs propres poches. Au bout de quelques années, Michel s'est fait saisir tous ses biens par le ministère du Revenu.

Ce qui est assourdissant dans l'histoire de Michel, c'est la naïveté dont il a fait preuve. Il lui a fallu plusieurs années et une myriade d'indices pour comprendre ce qui lui arrivait. Son cas ne peut s'expliquer que par un manque d'information et un isolement relatif. S'il avait été mieux informé et s'il avait eu des collègues suffisamment proches de lui pour se confier, les choses se seraient déroulées différemment. Mais il ne faut pas oublier cet extrait de son témoignage, cité à la page 173, où Michel soutient qu'il n'oserait pas avoir une discussion franche avec Émile sur leurs conditions contractuelles, alors qu'ils sont bons amis. Michel dit qu'à l'époque où il s'est fait frauder, il n'avait personne à qui se confier, aucun chanteur proche avec qui il aurait pu échanger. Or, en l'absence d'un groupe de référence et donc d'une norme de groupe, Michel avait moins de chances de se questionner, de trouver sa situation anormale (Becker 1963). Danièle Linhart a découvert au cours d'une recherche portant sur les nouveaux groupes de discussion dans l'industrie française que le fait de discuter et de mettre en commun leur vécu amène les individus mis en groupe à considérer comme des problèmes des situations qu'ils jugeraient chacun de leur côté comme normales (Linhart 1991). Leur réunion les conduit à cristalliser une identité de groupe où le sens des événements acquiert de nouvelles définitions.

Michel est le seul des chanteurs interrogés à avoir révélé un cas de fraude le concernant personnellement. Par contre, les autres chanteurs ont aussi tous dit se méfier des gens de l'industrie. Ils ont révélé qu'ils ont tous peur de se faire avoir et qu'ils connaissent tous des chanteurs qui ont été victimes des abus de leur entourage. Il s'agit d'une problématique endémique dans l'industrie du disque.

De leur côté, les comédiens, même ceux qui ne sont pas formés, ont des relations avec leurs employeurs qui sont complètement différentes de celles qui prévalent dans l'industrie du disque. Tous les problèmes d'abus de pouvoir et de magouille financière dont les chanteurs m'ont parlé leur sont étrangers. Peut-être parce que, comme je l'ai dit plus haut, leurs employeurs sont souvent eux-mêmes des comédiens, mais aussi sans doute parce que leur communauté est très solidaire et soudée. Les comédiens sont continuellement réunis entre eux, ils travaillent en équipe, ils créent en équipe et ils communiquent beaucoup. Dans le doute face à un agent ou un producteur, un comédien peut facilement se référer à des collègues pour valider ses impressions. De plus, les comédiens sortant des écoles de théâtre connaissent déjà mieux l'industrie qui les attend que les chanteurs. Ils sont à peu près au courant des différents tarifs en vigueur pour les prestations au théâtre, à la télévision ou en publicité. Bref, les conditions dans lesquelles se trouvent les comédiens sont beaucoup moins favorables aux abus de pouvoir que celles des chanteurs autodidactes.

Être en groupe, avoir une identité collective forte, être nombreux, cela peut cependant aussi être désavantageux sous certains angles pour les comédiens

formés. Si les chanteurs manquent d'entourage à certains égards, les comédiens en ont peut-être parfois un peu trop à leur goût...

3.2.4. L'inconvénient du groupe, c'est le nombre

Comme c'est écrit dans la section sur la démographie des artistes interprètes (p. 14), les statistiques disponibles ne permettent pas de quantifier le nombre exact de comédiens et de chanteurs au Québec. Les informations qui ont été colligées dans le cadre de la recherche permettent toutefois de soutenir que les comédiens sont beaucoup plus nombreux que les chanteurs. De plus, il est connu que les cinq établissements québécois ayant un programme consacré à former des comédiens professionnels accordent un diplôme à au moins une douzaine d'artistes par année. Ce qui fait qu'au moins soixante nouveaux comédiens tentent de s'insérer au marché québécois à chaque année, et ils s'établissent pour la plupart à Montréal. Tout le monde s'accorde à dire que la quantité de comédiens présents et arrivants sur le marché est énorme (Lacroix 1990). La quantité de comédiens par rapport à la taille du marché qu'ils se partagent pose le problème évident de la concurrence. C'est le plus gros problème dans la carrière des comédiens. Ils sont compétents, ils sont bien préparés à exercer leur profession, ils sont motivés et passionnés, mais ils manquent de travail. Le problème est en partie imputable aux écoles de théâtre qui, imperturbablement, continuent de nourrir le marché de 60 finissants à chaque année, ce qui crée et entretient leur surnombre.

Tous les comédiens interrogés sans exception ont parlé de la concurrence féroce dans leur domaine. Il s'agit sans doute du plus gros obstacle qu'ils voient au développement de leur carrière. Pour chaque emploi ouvert, il y a des dizaines

de comédiens qualifiés et affamés qui sont disponibles. Ces commentaires de Denis révèlent bien l'état d'esprit des comédiens :

À tout bout de champ, j'en vois des nouveaux. C'est un petit milieu. Écoute, il y en a toujours 10 que je ne connais pas (aux auditions). Des nouveaux, il y en a beaucoup. On est tellement. Pour les acteurs qui ne travaillent pas beaucoup, ça doit être épouvantable. Et même pour moi c'est épouvantable parce que je sais que l'année prochaine, je ne travaillerai peut-être pas. Nous autres, les jeunes, mettons qu'il y a 75 places à combler, bien on est 475, ou 500. Ça fait comme une foire épouvantable de compétition. (Denis, p. 11)

Dans le monde très concurrentiel des comédiens, le défi continu à affronter, particulièrement pour les débutants, est de se démarquer afin d'attirer l'attention des employeurs. C'est ainsi qu'aux yeux des comédiens, être bon ne suffit pas, il faut être meilleur que les autres :

C'est qu'il y en a tellement de comédiens. Alors, tu veux te démarquer. Puis bon, c'est pas assez, très bon c'est pas assez. Excellent, ça commence à avoir de l'allure. (Elsa, p. 16)

La loi de Say en économie (Tremblay 1997) stipule que l'offre crée la demande. C'est en partie vrai dans le monde du spectacle. Le dynamisme des industries du cinéma, de la télévision et l'abondance de productions théâtrales à Montréal, la qualité et la quantité des productions font que le marché des arts d'interprétation rencontre une demande relativement grande au Québec. Mais malgré cela, la demande pour les produits «fabriqués» par les diplômés des écoles de théâtre semble demeurer inférieure à l'offre produite. Il apparaît aussi que l'offre, entretenue et augmentée par la quantité annuelle de diplômés, croît plus vite que la demande. Les recherches montrent d'ailleurs que le phénomène est mondial (B.I.T. 1992). Les écoles de théâtre agissent au Québec comme des producteurs indirects d'offre de produits culturels. Nombre de comédiens, sinon tous, considèrent qu'il y a trop de comédiens en regard du marché. Je ne souhaite pas

ici arbitrer le débat économique de l'offre et de la demande de produits culturels, encore moins souscrire à des idées malthusiennes de surpopulation, mais plutôt souligner l'existence d'un problème que vivent quotidiennement les comédiens formés. Ce problème structure tout leur discours identitaire.

Par ailleurs, la concurrence n'est pas la même pour tous les diplômés à leur sortie de l'école. Les finissants de l'École nationale de théâtre sont avantagés par rapport aux finissants des cégeps. Selon leur propre témoignage, être finissant de l'École nationale représente un atout :

Mais, l'école nationale est merveilleuse pour ça. C'est que c'est vraiment un tremplin. C'est magnifique. Les professeurs qui sont là, ils travaillent beaucoup ailleurs. (Denis, p. 16)

Les contacts professionnels des diplômés de l'École nationale sont plus nombreux et efficaces et, en plus, les employeurs semblent avoir un préjugé favorable envers eux. Bien sûr, la taille de l'échantillon requiert de s'abstenir de faire des conclusions hâtives, mais, à expérience égale, la situation d'emploi des diplômés de l'École nationale de théâtre est, en général, meilleure que celle de leurs collègues, ce qui est au moins un indice de leur avantage concurrentiel. Les recherches de Catherine Paradeise et Al. (Paradeise 1991) sur la profession de comédien en France montrent également des inégalités sur le marché entre les diplômés des différentes écoles de théâtre françaises. Ainsi, les diplômés de la Comédie française, l'institution de formation la plus prestigieuse en France, connaissent dans l'ensemble une insertion professionnelle plus facile que les diplômés des autres écoles de théâtre françaises.

Le problème de la concurrence des comédiens n'est pas partagé par les chanteurs. Au cours des entretiens, ceux-ci n'ont pas paru considérer que le nombre de chanteurs au Québec pouvait représenter un obstacle pour eux. Le

fait qu'ils réussissent ou non à se faire une place sur le marché ne semble pas dépendre de la concurrence des autres chanteurs, mais plutôt de leur capacité à proposer un produit qui engendre un certain engouement de la part du public. Le marché de la chanson apparaît moins congestionné que celui de la comédie. Il le serait sans doute tout autant si trois ou quatre institutions s'employaient à former une soixantaine de chanteurs par année.

Avant de passer à l'analyse des distinctions existant au plan des perspectives entre les artistes interprètes formés et autodidactes, je vais résumer les principales différences qui ont été relevées dans les relations qu'ils entretiennent avec leur entourage. Le premier constat fait a porté sur la grande différence entre les artistes formés et autodidactes dans leur socialisation à l'art. La socialisation à l'art des artistes formés a lieu à l'école. Elle débute le plus souvent au niveau secondaire. L'intérêt acquis au niveau secondaire s'est ensuite développé et il a éventuellement pris la consistance d'une vocation actualisée par l'inscription à un programme de formation professionnelle en théâtre. À l'opposé, la socialisation à l'art des artistes non-formés est familiale. L'école n'intervient pratiquement pas dans la naissance et le développement de leur intérêt pour l'art. Parfois même elle se dresse contre leur vocation.

L'entourage des artistes formés et non-formés est aussi différent que leur mode de socialisation. Ceux qui ont été socialisés à l'école, qui ont fait une formation, ont toujours été entourés dans leurs apprentissages artistiques, et ils le sont également dans leur pratique. Le groupe et la culture de groupe survivent à la diplomation. Quant à eux, les artistes autodidactes qui ont été socialisés hors de l'école, à l'exception des comédiens autodidactes, sont bien plus solitaires que leurs collègues formés. Ils sont parfois même isolés. Cela peut peut-être

s'expliquer en partie parce qu'ils reproduisent ce qu'ils ont appris, ou ce qu'ils n'ont pas appris, la culture de groupe. Mais aussi sans doute plus simplement parce que les lieux de leurs apprentissages, la famille, les bars et les concours, sont beaucoup moins propices aux liaisons fortes et durables que les écoles de théâtre. Ces dernières représentent de très puissants incubateurs de relations amicales et professionnelles.

Le vide relatif de socialisation et d'entourage des artistes autodidactes, à l'exception des comédiens autodidactes, il faut le rappeler, les place dans une position de relative vulnérabilité face aux acteurs sociaux de l'industrie du disque et du spectacle. En général, les chanteurs autodidactes sont plus naïfs, fragiles et influençables que leurs collègues comédiens. Isolés et mal informés, leur situation les rend susceptibles d'être manipulés, artistiquement ou financièrement, de façon malveillante ou non, par leur entourage. De leur côté, les comédiens, forts de leurs nombreuses relations et des connaissances acquises sur leur profession dans les écoles de théâtre, sont mieux protégés des influences de leur entourage. Nous verrons dans la prochaine section que la principale différence dans les perspectives des artistes formés et autodidactes est en rapport avec les influences de leur entourage. Équipés d'un entourage composés de gens de l'industrie parfois voraces et presque toujours mercantilistes, les chanteurs ont des préoccupations plus commerciales que les comédiens formés. À l'inverse, les comédiens sont plus intéressés dans leur travail par les enjeux artistiques que commerciaux.

3.3. La distinction au plan des perspectives

Essentiellement, les distinctions existant dans les perspectives des artistes formés et autodidactes portent d'une part sur leurs perceptions face à la carrière

artistique, et d'autre part sur les valeurs qu'ils rattachent à l'art. Dans la présente section, il sera question, dans un premier temps, des ressemblances et des différences entre les artistes formés et autodidactes au plan des perceptions qu'ils ont exprimées à propos de la carrière artistique. Ensuite, il sera question de ce qui les différencie quant aux valeurs artistiques par lesquelles ils se définissent.

3.3.1. Des différences d'ambition

Cette partie de la discussion traite des différences entre les ambitions des artistes interprètes formés et autodidactes. Nous verrons dans un premier temps que les deux groupes partagent une ambition fondamentale commune, celle de travailler en faisant de l'art. Par contre, à l'intérieur de cette ambition commune, il y a une différence dans les perspectives face à cette ambition entre les comédiens formés et les chanteurs autodidactes. Cette différence sera analysée après que l'ambition commune à tous les sujets aura été décrite.

Être sur scène, prendre contact avec le public, jouer, s'amuser, créer, voilà ce que les artistes aiment par-dessus tout. Tous les artistes interprètes, qu'ils soient formés ou non, ont en commun le double objectif de vouloir travailler et faire de l'art (voir la figure 5 de la page 134). Le but de la carrière d'artiste interprète est une quête bipolaire entre le travail rémunéré et la production d'art. Deux valeurs sont sous-jacentes à ce double objectif : la pérennité et la qualité artistique. La valorisation de la pérennité est en fait la dérivée de la peur omniprésente à l'esprit de chaque artiste que tout s'arrête, c'est-à-dire que leur carrière sombre dans le néant. Les artistes veulent réussir, bien sûr, mais ils veulent aussi rester. Ils désirent que le succès soit durable. Quiconque a déjà lu ou écouté une entrevue avec un artiste dans les médias aura entendu ce souhait qu'ils ont tous

en bouche et qu'ils répètent presque tous à satiété, en faisant un stéréotype de la profession.

Le souci que les artistes interprètes ont de leur avenir les rend très minutieux dans le choix et l'accomplissement de leurs engagements artistiques. Plusieurs des sujets de la recherche, chanteurs ou comédiens, ont révélé en entrevue qu'ils vivent avec l'impression que chaque geste qu'ils posent a son importance dans le bon déroulement de leur carrière. Ils se sentent toujours remis en question, réévalués. Ils sont très conscients de la valeur associée à leur nom, de la singularité qui y est rattachée. Un artiste construit et retire une valeur de son nom à peu près de la même façon que les compagnies ajoutent de la valeur à leurs produits en créant des marques de commerce (Attali 1998).

S'ils sont très préoccupés par la continuation de leur carrière, les artistes accordent aussi beaucoup d'importance à la valeur artistique des projets dans lesquels ils s'engagent. Des artistes formés et autodidactes ont cité des virages qu'ils ont pris dans leur carrière à des époques où ils gagnaient bien leur vie, mais où ils n'étaient pas satisfaits de leur travail. Une certaine éthique artistique, un goût (dégoût) ou des envies artistiques particulières peuvent conduire à compromettre ses finances plutôt que poursuivre certaines activités. Par exemple, Lucie a abandonné un téléroman en début de carrière, parce qu'elle en trouvait la qualité médiocre :

Quand le monde me disait : «t'es bonne là-dedans». Je venais rouge. J'étais pas à l'aise avec ça du tout. Alors la troisième année, je les ai lâchés. Argent pas argent, de la marde. Je peux pas continuer à faire ça.

Sonia aussi a dû faire face à des situations où s'opposaient ses préférences artistiques et ses intérêts financiers. Comme Lucie, elle a préféré le plaisir artistique à un salaire plus élevé :

C'était plus le fun les «Cuistots». Monétairement, c'était une différence d'à peu près 10 000\$. Criss, pour la flamme, pour le trip. J'avais plus de place avec les «Cuistots», je faisais tout ce que je voulais. Je pouvais donner mes idées, ils les prenaient. (Sonia, p. 12)

Le terme qui explique le mieux les choix artistiques des sujets, tout en étant artistiquement neutre, c'est celui de la croyance. Les artistes ont besoin de croire en ce qu'ils font. De croire, artistiquement parlant, que ce qu'ils font est valable, crédible, bon, utile, bien fait, sensé, etc.. Peu importe leur engagement, ils ont besoin de croire en ce qu'ils font. À l'occasion, lorsque leurs finances les pressent, ils acceptent de faire des compromis artistiques en échange d'argent. C'est ce qui se produit lorsqu'ils font de la publicité. En pareilles circonstances, ils s'arrangent autant que possible pour que ces engagements restent anonymes, afin que leur nom et leur image ne soient pas associés à ce qu'ils ont fait. C'est pourquoi les artistes interprètes font plus volontiers du travail de voix pour des commerciaux que du travail où leur image apparaît dans le produit final.

Fondamentalement, l'objectif principal des artistes formés et autodidactes est le même, travailler et faire de l'art. Tous leurs récits sont structurés autour de ce double objectif. Par contre, les témoignages montrent que les artistes formés et autodidactes ne traduisent pas exactement de la même façon le double objectif de la carrière artistique. Il y a des différences dans leurs ambitions. Considérés en tant que groupes, les artistes formés ont à la fois des ambitions plus modestes et plus homogènes que les chanteurs autodidactes dont les ambitions sont plus vastes. Les comédiens formés se bornent à souhaiter s'insérer

professionnellement et travailler en tant qu'artistes. Autrement dit, ils désirent jouer :

Mon grand rêve, mes rêves à moi, en tant qu'actrice, c'est faire des rôles dramatiques. Je suis bonne dans le dramatique. Je prends mon pied là-dedans vraiment. C'est merveilleux. Cette subtilité-là de l'émotion humaine, de pouvoir la partager. C'est fantastique. Sur les planches, il y a quelque chose de vraiment, t'es en transe.

Le but des comédiens, selon l'état de leur carrière, c'est d'être ou de devenir suffisamment connus, suffisamment intégrés au milieu pour pouvoir faire de l'art et gagner leur vie régulièrement en participant à diverses productions au cinéma, à la télévision, au théâtre ou dans le travail de voix. Idéalement, la plus grande ambition des comédiens est d'atteindre un statut et une sécurité financière suffisants pour sentir qu'ils ont le pouvoir de choisir les projets qui les intéressent le plus artistiquement. Cette ambition a déjà été décrite avec justesse par Pierre-Michel Menger (Menger 1991). Il faut ajouter que les ambitions de Natasha et de Patrick, comédiens autodidactes, tout comme celles de Claudia, qui est chanteuse mais qui est formée, sont semblables à celles de leurs collègues comédiens.

D'une certaine façon, les artistes interprètes formés ainsi que Natasha et Patrick aspirent à un statut semblable à celui du professionnel défini par Freidson (Freidson 1994). Avec ce statut, chacun peut bien gagner sa vie, à l'instar d'un pharmacien par exemple. D'ailleurs, lorsqu'ils ont abordé la question de leur avenir au cours des entretiens, tous les comédiens établis (groupe C) ont parlé de maintien de leur carrière. La sociologie interactionniste de la déviance a montré l'importance des groupes de références dans les trajectoires des individus (Glaser 1973). Il est peut-être possible d'expliquer la relative homogénéité des ambitions des artistes formés par cette théorie, en considérant

que le modèle des artistes établis et celui quasi professionnel des professeurs des écoles de théâtre ont une influence sur le développement des aspirations des individus.

D'un autre côté, le fait d'être diplômé d'une école de théâtre comporte un inconvénient que ne vivent pas les chanteurs. En effet, puisque l'identité professionnelle des comédiens formés est déjà en bonne partie cristallisée à leur sortie de l'école, et puisque leurs ambitions y ont été modelées et légitimées, mais que leur diplôme ne leur garantit pas de travailler, ils se trouvent en début de carrière dans une situation très anxiogène où ils ne sont pas sûrs d'actualiser ce qu'ils ont le sentiment d'être. Or, on sait qu'un écart entre l'identité ressentie et la situation objective d'un individu peut parfois atteindre son équilibre psychique, tellement qu'une situation semblable est difficile à vivre (Linhart 1992). Les comédiens ont raconté à quel point leur sortie des écoles de théâtre est génératrice d'angoisse :

J'étais tellement traumatisée. T'as tellement l'impression que c'est la fin du monde, que si ça ne marche pas là, ça ne marchera pas. On est bien ti-cul, on a la chienne, moi j'avais peur de ne jamais jouer. Parce que j'aimais ça profondément. Parce que l'école m'a encore donné plus le goût de jouer. (Nicole, p. 18)

Alors en ne sachant pas si j'allais travailler plus tard ou pas. Ça amène une angoisse qui est terrible. Un comédien peut être un comédien et ne jamais travailler. C'est bien rough. (Denis, p. 14)

Le fait d'avoir des collègues de promotion entraîne une dynamique souvent involontaire et parfois invivable de comparaisons d'attentes qui ajoute à l'angoisse que vivent les finissants. À la sortie de l'école, les comédiens vivent des parcours inégaux. Et les disparités qu'ils constatent entre leur parcours et celui des autres les font parfois beaucoup souffrir :

Elle avait eu trois propositions la même journée (aux auditions du 4 sous), moi rien. On avait un party après, j'ai dit à mon chum, je pense qu'on va partir, parce que je pense que je vais devenir maligne, je vais me mettre à être pas le fun. Toi tu as rien, tu te sens tellement trou de cul, c'est épouvantable. Épouvantable. (Dominique, p. 19)

Puisqu'ils n'ont pas un groupe de référence aussi présent que les comédiens formés en ont un, la comparaison avec leurs collègues est ressentie moins cruellement par les chanteurs autodidactes. Les moins avancés n'ont pas exprimé une douleur comparable à celle des comédiens à voir des collègues réussir. Peut-être est-ce que cela s'explique en partie parce que leurs contacts avec leurs collègues sont plus distants et moins réguliers. Alors, ils sont moins souvent renvoyés au contraste de leur situation par rapport aux succès des autres. En effet, selon la théorie interactionniste, c'est la comparaison, l'écart constaté avec autrui qui produit le sentiment que l'on a de soi, de la réussite ou de l'échec, par exemple (Cooley 1902).

Malgré tout, certaines comparaisons subsistent. Quelques chanteurs ont fait allusion aux succès de certains collègues qui les font souffrir. Il s'agit souvent de chanteurs du même âge, qui ont connu des débuts semblables, mais dont la carrière a pris des directions différentes. Pensons à Daniel qui a déjà partagé la scène avec René. Alors qu'il joue encore dans les bars, René est maintenant une vedette internationale. Daniel en est bien sûr heureux par amitié, mais il en ressent tout de même une certaine douleur aussi.

Les ambitions des artistes autodidactes sont plus polarisées que celles des artistes formés. Pour le traduire de façon caricaturale, certains cherchent à conquérir le monde, alors que d'autres ne veulent que se creuser une niche qui

leur permette de chanter. Les attentes des chanteurs s'expriment dans une optique dualiste du tout ou rien. Il n'y a pas de milieu. Les moins ambitieux visent à faire des disques et des spectacles dans le marché québécois. Ils souhaitent évoluer en marge du réseau commercial des postes de radio et des grandes compagnies de disques (Robinson Campbell 1991). Daniel est représentatif de ce groupe :

Mais j'ai plus des projets d'envahir le monde. Juste de me faire connaître dans la province, je serais bien content. Je serais bien heureux. J'en demande pas plus. (Daniel, p. 17)

Les autres, René, Michel, Sonia et Philippe, rêvent de succès internationaux. Leurs ambitions sont très grandes :

Le but, c'est de faire un album assez connu pour que je puisse voyager, le jouer partout, d'être sur des scènes différentes, dans des pays différents. (Sonia, p. 14)

Ce que les chanteurs les plus ambitieux veulent, c'est vendre des millions de disques et accéder au jet-set planétaire (Attali 1998). De leur propre aveu, le succès les rend gourmands : plus ils en ont, plus ils en veulent. En ce qui concerne leurs projections quant à leur avenir, contrairement aux artistes formés, les chanteurs autodidactes faisant partie du groupe C n'envisagent pas le maintien mais plutôt l'ascension de leur carrière. Autrement dit, même lorsqu'ils ont bien réussi, ils cherchent encore à multiplier leur réussite. René reconnaît qu'il n'y a pas de limite à ses ambitions :

Plus ça va, et c'est le danger, plus on a besoin de plus de choses pour se satisfaire. Parce qu'au début, j'étais satisfait de rencontrer les deux cuivres des «Chambreurs». Puis aujourd'hui, les deux cuivres des «Chambreurs» me dérangent pas mal moins. Aujourd'hui, je vais être satisfait si je fais un grand succès en France. Même si je suis pas sûr. Mais après ça, je ne sais pas ce qui va pouvoir me satisfaire. (René, p. 21)

Entre la première entrevue et la seconde que j'ai faite avec René, dans le cadre des entretiens vérificateurs, il a connu beaucoup de succès. Or, ses ambitions se

sont gonflées avec ses réussites. À ce propos, il m'a réaffirmé qu'à mesure qu'il voit ses succès s'accumuler, il redéfinit ses ambitions artistiques.

La différence dans les ambitions des artistes formés et autodidactes illustre le pouvoir de la présence ou de l'absence d'une norme sociale établie par un groupe de référence, ce que Robert K. Merton (Merton 1938) désignerait par le vocable de «butts culturellement définis» (p. 49). Les artistes formés ont un groupe de référence auquel ils cherchent à appartenir et leurs ambitions sont le reflet du statut rattaché à l'appartenance à ce groupe. C'est pourquoi ils jugent surtout leur réussite à leur insertion parmi la profession d'artiste interprète. À l'opposé, comme je l'ai écrit plus haut, le groupe de référence des chanteurs est en quelque sorte une abstraction. Les chanteurs ont cité des modèles qu'ils n'ont jamais rencontrés en personne, des modèles virtuels. Ceci crée un vide normatif qui les entraîne dans une fuite en avant. N'ayant pas de groupe à qui appartenir, les chanteurs n'ont pas de limite subjective où arrêter leurs ambitions. Ils ne parviennent à juger de leur réussite qu'en comptant les albums ou les billets de spectacles vendus. De plus, étant donné la composition de leur entourage professionnel, les chanteurs subissent l'influence d'individus qui ne sont pas des artistes interprètes, mais des gérants et des producteurs qui ont tout intérêt à entretenir (gonfler) leurs ambitions. Un chanteur qui vend beaucoup d'albums rapporte énormément à son entourage (Negus 1992). Peut-être que l'influence de l'entourage explique aussi en partie les différences existant entre les artistes formés et autodidactes quant aux valeurs qu'ils associent à la pratique artistique.

3.3.2. Des différences de valeurs

L'ensemble des valeurs entretenues par les artistes interprètes formés et autodidactes est assez semblable. Comme nous l'avons vu à la section 2.1. de la

présentation des résultats, ils partagent une trame identitaire commune articulée autour du double objectif consistant à vouloir gagner leur vie en faisant de l'art. La plupart des valeurs qui ont émergé des témoignages recueillis sont rattachées à ce double objectif, elles portent soit sur des préoccupations artistiques, soit sur des préoccupations liées au maintien et à la progression de la carrière. Cependant, l'analyse a permis de constater chez eux que l'ensemble des valeurs rattachées à leur identité professionnelle n'est pas identique. Il y a une tendance à la valorisation de la règle, de l'ordre et d'une sorte de sacré chez les comédiens formés alors que chez les chanteurs autodidactes, ce sont l'absence de règles, le désordre et, si on peut s'exprimer ainsi, le profane qui prévalent. L'opposition entre les valeurs des artistes formés et autodidactes rappelle la superbe analyse faite par Jacques Attali sur l'opposition qui existe entre la procession religieuse du carême (sacré) et la procession carnavalesque (profane) inspirée par le très célèbre tableau de Bruegel l'Ancien (Attali 1977). Dans ce qui suit, je vais essayer de montrer la nature et le sens de la différenciation des valeurs entre les chanteurs autodidactes et les comédiens formés. Je vais aussi tenter de situer les comédiens autodidactes et Claudia, chanteuse formée, dans la discussion.

Lorsque les chanteurs autodidactes parlent de ce qui est important pour eux dans leur travail artistique, ils insistent sur le plaisir sensuel qu'ils ont de chanter, d'avoir un contact avec le public, de faire la fête. Ils véhiculent l'association séculaire entre la chanson et la fête populaire (Attali 1977). Spontanément, les chanteurs autodidactes se désignent comme des troubadours, des amuseurs publics. C'est dans la performance que la chanson populaire prend son sens, sur scène, dans la célébration de la fête musicale. Le geste prédomine sur le contenu :

Que je chante n'importe quoi, moi j'aime ça. (René, p. 19)

L'important, c'est le moment présent, là où ils sont sur scène, avec un public devant eux, et le plaisir qu'ils ont à chanter, à faire la fête.

C'est pas faire de la musique pour faire de la musique, ce que j'aime le plus, c'est le public. Mais ça, c'est un contact qui est direct. À soir, le public qui est là, je les aime, puis il se passe plein de choses, il y a de l'interaction. (René, p. 9)

Les chanteurs qui ont reçu une formation artistique (Paul, Marie-Soleil, Simone et Marco) se sont montrés plus soucieux de répondre à certains critères de valeur artistique dans leur travail que leurs collègues autodidactes. À la manière de leurs collègues formés, ils ont évoqué des règles à suivre, des normes à respecter. Ils ont démontré un certain formalisme intellectuel. Les chanteurs autodidactes étaient, eux, plus préoccupés par l'efficacité, par le son, par la valeur sensuelle de leur travail artistique.

Les comédiens se définissent, de la même manière que les chanteurs, par leur fonction de divertissement, mais ils appréhendent ce rôle différemment. Leur art est plus rituel, plus «sérieux», plus intellectuel et plus austère également. À la fête carnavalesque, ils préfèrent la célébration ritualisée, semblable en cela à la procession religieuse (Attali 1977). Il y a des règles à suivre au théâtre (Bourdieu 1979). Les comédiens sont très conscients des frontières que le théâtre (s')impose. Ils les acceptent, les véhiculent et les exaltent. De la même façon que dans l'art contemporain, le jeu de la transgression et de la défiance partielle des règles ayant pour objet de les mettre continuellement à jour et de les repousser (Heinich 1998), est également présent à leur esprit. Cet extrait du témoignage de Denis montre le jeu de la transgression-définition des frontières:

Et bon, «Nudité», ce spectacle-là, on a fait un spectacle, le thème c'était nudité. On a décidé de faire un spectacle où les spectateurs seraient nus. Et là, les médias se sont saisis de ça. Pour ensuite, il y a eu des plaintes. Il y en a qui ont dit que ça ne

se faisait pas, des spectateurs nus. Et la police de Montréal nous a interdit de jouer à cause de la nudité. On a fait deux soirs. Tout le monde était nu. Le guichet était nu. On était plein, on refusait du monde. C'était très bien fait, c'était vraiment très, dans les règles de l'art. Très respectueux. (Denis, p. 17)

Selon Nathalie Heinich, pour que le jeu de la transgression des frontières tienne, il faut qu'il y ait des frontières perceptibles et reconnues par chacun (Heinich 1998). Les comédiens sont sensibles à ce jeu dans leur travail. Par contre, les chanteurs n'en ont pas fait mention. Peut-être parce que le monde de la chanson n'est pas ritualisé comme celui du théâtre, alors les chanteurs ne sentent pas le besoin de s'intéresser à ses frontières. Sans doute aussi parce qu'étant autodidactes, ils n'ont pas reçu de normes scolaires à transgresser par la suite. Les normes des chanteurs autodidactes sont plus commerciales alors que celles des comédiens formés sont plus artistiques.

Les chanteurs trouvent le plaisir dans le désordre, les comédiens valorisent plutôt l'organisation minutieuse associée au théâtre. Au théâtre, tout est prévu, réfléchi, mis en scène et répété longtemps à l'avance (Stanislavski 1934). La représentation doit être aussi conforme que possible à la répétition. Le plaisir artistique se trouve déplacé de la performance vers la préparation. Plusieurs acteurs ont dit en entrevue qu'ils préfèrent le temps de la création des oeuvres auxquelles ils participent aux représentations elles-mêmes. Pour eux, le vrai plaisir est dans la création, dans l'exploration, dans la réflexion et dans la mise en place. Ils ont aussi parlé de la rigueur, voire de la précision de leur travail. Aussi, les comédiens ont insisté sur l'importance de la discipline dans leur travail. Sur le silence en coulisses, le respect des collègues, le partage des tâches ingrates, etc. Il se dégage de leur discours toute une valorisation typiquement scolaire du sérieux, au sens que lui donne Bourdieu (Bourdieu 1970), et du

«professionnalisme» tel que l'ont décrit H. Hearn et Al dans le contexte de la formation théâtrale (Hearn 1968).

Dans la performance artistique, les chanteurs autodidactes ont affirmé que l'esthétique qu'ils valorisent est celle de la mise à nu de ce qu'ils sont, de la transmission de leurs propres émotions brutes, de la libre expression de leur instinct. Ces valeurs sont habituellement rattachées à la chanson populaire (Lull 1992). Il est important, pour les chanteurs, que lors de la performance, de réussir à se laisser aller, c'est-à-dire de ne pas se censurer ou se contrôler d'aucune façon. De cette manière, ils disent qu'ils peuvent aller au bout de leurs émotions.

L'esthétique des autres comédiens est, quant à elle, celle de la technique, de la rigueur, de la conscience et de la domination de soi. Pour eux, l'art de la comédie est un art du contrôle de soi, de la sublimation de l'instinct. Dominique et Sofi ont spontanément fait l'apologie des rôles qui les obligent à aller à l'opposé d'elles-mêmes, à communiquer des émotions qui leur sont complètement étrangères et qui leur permettent de se transcender. On sent dans l'esthétique des comédiens des idéaux proches de ceux d'Alain qui, parmi bien d'autres, croit que l'homme civilisé doit transcender sa nature animale (Alain 1932). Ces idéaux rejoignent ceux de l'Académie française des arts du temps de la renaissance où la rigueur et le canon esthétique prévalaient sur l'instinct (Heinich 1993).

Les comédiens désignent tous la «technique» comme l'apport artistique le plus important qu'ils ont reçu de l'école de théâtre (Voir la section 3.1.1. sur la distinction des compétences). Ils en parlent comme de l'habileté centrale à leur travail, celle qui leur permet d'incarner des personnages, de les rendre crédibles, de les reprendre soir après soir au théâtre, prise après prise au cinéma, de se

faire entendre dans les vastes salles, de savoir comment agir sur scène, lorsque leur personnage n'est pas le centre d'attention, etc.. Le pouvoir qu'ils éprouvent à maîtriser la technique leur procure leurs plus sublimes plaisirs :

Le meilleur rôle que j'ai joué à vie, c'est un Shakespeare, puis j'ai dit cinq phrases en deux heures et quart. J'ai dit cinq phrase et c'est mon meilleur spectacle. J'ai eu vraiment beaucoup de plaisir. Parce que je faisais juste respirer, et vivre des choses par rapport à ce qui se passait sur la scène. J'avais juste à me concentrer sur ce qui se passait autour de moi, les personnages, la situation, puis décoder tout ça, bon c'est heureux, respirer là-dedans, bon c'est heureux, ah!, c'est heureux. J'ai du fun, c'est magique. Ah, là, c'est malheureux, une personne est morte. Juste de respirer, laisser monter la peine en moi, juste la respiration. C'était formidable. (Jasmin, p. 4)

Cependant, la seule maîtrise de la technique ne suffit pas aux comédiens pour qu'ils soient satisfaits de leur jeu. Il faut aussi que l'émotion qu'ils communiquent soit authentique, incarnée.

En somme, les comédiens véhiculent des canons esthétiques précis et communs à tous, contrairement aux chanteurs pour qui l'esthétique demeure plus floue, plus ouverte. De plus, les canons esthétiques adoptés par les comédiens ont une dimension sacrée. On s'en aperçoit en constatant le sentiment d'outrage qu'ils éprouvent lorsqu'ils décrivent leurs collègues qui ne respectent pas la «bonne» façon de jouer, qui, par exemple, jouent «technique», comme ils disent. Jouer technique signifie qu'un comédien rend bien l'image de son personnage, mais qu'il n'y met rien de son âme. Pour un bon comédien formé et consciencieux, jouer «technique», c'est profaner l'art.

En ce qui concerne les autres sujets de l'échantillon, Natasha, qui est comédienne et autodidacte, perçoit son art de la même façon que les chanteurs. Elle affirme comme eux qu'elle travaille selon ses instincts et ses impulsions.

C'est la seule comédienne qui ait soutenu ce point de vue. Patrick, lui, partage les mêmes valeurs esthétiques que ses collègues formés. Quant aux chanteurs formés et en partie formés, leur recherche esthétique se situe à mi-chemin de celle des chanteurs autodidactes et des comédiens formés. Ils valorisent autant le contrôle et l'impulsion, l'ordre et le désordre, la préparation et l'improvisation dans la performance artistique.

Par ailleurs, pour les chanteurs autodidactes et les comédiens formés, le foyer de l'art ne se situe pas au même endroit. Pour les chanteurs, le foyer de l'art est situé dans leur personne. Sans leur contribution personnelle, il n'y a pas de spectacle ni de chanson qui ait du sens. Tout est concentré pour que l'attention soit portée sur la personne-chanteur. En contrepartie, si le but artistique du chanteur est d'exprimer ce qu'il est, celui du comédien est d'effacer tout ce qui lui est particulier pour ne communiquer que le personnage qu'il interprète, afin de rendre justice à l'essence de la pièce dont il fait partie. Ils situent donc le foyer de l'art dans l'oeuvre plutôt que dans la personne. Les comédiens se perçoivent comme une partie d'un tout qui les dépasse. Leur travail consiste à se soumettre à l'oeuvre, à s'y fondre, à y collaborer de la meilleure façon possible. Plusieurs des comédiens interrogés ont défendu cette idée en soutenant «qu'il n'y a pas de petits rôles». Ils entendent par là qu'un comédien doit trouver sa gratification à rendre du mieux qu'il peut le personnage qui lui est confié et contribuer par là à un ensemble valable. D'ailleurs, dans le langage usuel, au théâtre, n'est-ce pas une pièce à laquelle on assiste? Tandis qu'au concert de musique populaire, n'est-ce pas un chanteur que l'on va entendre?

Pour reprendre l'idée de Nathalie Heinich, ce qui prédomine chez le comédien, c'est le culte de l'oeuvre, et chez le chanteur, c'est celui de la personne (Heinich

1997). Le culte de l'oeuvre ordonnée et rigoureuse a connu son apogée à la grande période des académies d'art, il est associé au monde scolaire (Heinich 1995b; Vander Gucht 1988). Le culte de la personne est, quant à lui, justement né en opposition à la culture académique. Ce n'est certainement pas par hasard que les sujets autodidactes de la recherche penchent vers des valeurs rattachées à ce paradigme artistique.

Dans un autre ordre d'idée, toujours à propos de la distinction au plan des valeurs, il existe une différence dans le sens que les comédiens formés et les chanteurs autodidactes donnent à l'art. Les premiers en ont une conception plus romantique, plus gratuite que les seconds, parente de la conception décrite par Bourdieu à propos de Flaubert, pour qui l'art est une fin en soi et doit s'affranchir de toute contrainte, surtout utilitaire (Bourdieu 1975a). La conception romantique des comédiens formés se traduit entre autres à travers leurs ambitions qui, comme je l'ai montré plus haut, sont relativement modestes en ce qui a trait à la carrière, mais enflammées pour l'art. Pour eux, faire de l'art est une fin en soi, jouer un Molière devant une salle vide ou une salle comble demeure avant tout jouer un Molière. Tant mieux si la salle est pleine. La meilleure valorisation qu'ils conçoivent réside dans la qualité des rôles et des productions auxquelles ils participent. Lorsque leur carrière progresse, les comédiens se réjouissent de pouvoir enfin assouvir leurs aspirations artistiques et obtenir les grands rôles dont ils rêvaient depuis leur sortie de l'école :

Ça a été la consécration. Après ça, je suis devenu ce qu'on appelle une vedette (rires). C'est là que j'ai commencé à avoir des offres de premiers rôles, au cinéma, à la télévision, et surtout au théâtre. Parce qu'avant ça, j'avais pas d'offres de premier rôle au théâtre. J'ai commencé à faire le TNM, ils m'ont donné beaucoup beaucoup de chances pour faire des grands rôles, Galilée, Don Quichotte, Le malade imaginaire, tous des grands rôles de répertoire que j'ai pu jouer. (Marcel, p. 14)

En 89, l'Annonce faite à Marie. Ça, ça a été ... Claudel, avec Alice Ronfort. Ça a été pour moi, un des shows, je pense peut-être pour moi le show de théâtre le plus important que j'ai fait. Par ce qu'il m'a laissé, ce qu'il m'a apporté. En tant qu'être humain. Ça m'a laissé, la profondeur du rôle, l'épaisseur. Pas en quantité, parce que c'est un premier rôle. C'est riche comme texte, ça m'a ouvert à toute une dimension plus spirituelle. Ça a été une révélation pour moi. (Lucie, p.10)

L'affection que les comédiens ont pour le théâtre montre à elle seule que leurs valeurs artistiques sont relativement indépendantes des préoccupations financières. Pratiquement tous les comédiens rencontrés, à part Natasha, ont fait l'apologie du théâtre, qu'ils considèrent comme le vrai lieu de réalisation pour les comédiens. Or, du même souffle, ils ont tous ajouté que le théâtre, à travail égal, ne rapporte qu'une fraction de l'argent de ce que la télévision, le cinéma ou la publicité rapportent. Malgré cela, plusieurs ont déclaré que, s'ils pouvaient, ils ne feraient que du théâtre. Toutefois, pour vivre convenablement de leur art, ils doivent travailler ailleurs.

Quant à eux, les chanteurs autodidactes ont quelques intérêts plus terre-à-terre que leurs collègues formés. Comme eux, l'art fait bien sûr partie intégrante de leur identité, mais le côté commercial et carriériste de la chose les préoccupe un peu plus. Là où les comédiens parlent d'auteurs, de grands rôles, de mises en scène, les chanteurs parlent de ventes, de marchés internationaux, de promotion et de grandeurs de salles. Si les comédiens établissent des préférences entre les médiums que sont le théâtre, la télévision ou le cinéma, les chanteurs autodidactes se préoccupent plutôt de la capacité et de la renommée des salles où ils se produisent. Pour les premiers, la célébrité signifie de meilleurs rôles, de plus beaux textes, pour les seconds, elle signifie de plus grandes salles, des tournées plus payantes, des disques mieux vendus. Plusieurs des chanteurs autodidactes interrogés ont exprimé le souhait d'explorer les voluptés de la

célébrité jusqu'à leur limites. Les chanteurs ne partagent toutefois pas tous la même affection pour la célébrité. Paul et Marie-Soleil, qui ont une certaine formation artistique, ainsi que Daniel, entretiennent des ambitions plus modestes que la plupart de leurs collègues. Ils n'ont pas exprimé les mêmes désirs commerciaux que René, Sonia, Philippe ou Michel. Dans leur cas, une reconnaissance limitée leur suffirait, pour peu qu'ils aient la chance de faire de la musique. À ce chapitre, Paul est le chanteur dont les valeurs se rapprochent le plus de la conception romantique de l'art pour l'art. Pour lui, faire de la musique, chanter, c'est quelque chose qu'il fait de toute façon, alors autant essayer d'en vivre :

C'est un besoin. C'est une façon de vivre. C'est ça que j'aime faire dans la vie, chanter, jouer du piano, jouer de la musique. Si je peux gagner ma vie en faisant ça, je vais faire ça. Anyway, je le ferais quand même. J'ai déjà eu des jobs de jour, puis je chantais quand même et je jouais du piano juste pour moi chez nous. Je le fais de toute façon. C'est mon mode de vie, mon passe-temps. (Paul, p. 14)

Les chanteurs autodidactes se sentent beaucoup plus directement concernés et affectés par les contraintes du marché que les comédiens. Certains se comparent carrément, en tant qu'artistes interprètes, à un objet à vendre, appartenant au public. Entre autres exemples, Paul et Daniel, qui dans leur travail reçoivent les demandes directes du public, se décrivent comme des «juke box» (sic). Philippe a conservé une profonde impression des séances d'autographes auxquelles il s'est prêté dans le cadre de campagnes de promotion savamment orchestrées par son équipe de gérance. Il s'est senti comme une bête de cirque, une curiosité commerciale. Cet extrait du témoignage de René montre à quel point, en tant qu'artiste, il a l'impression d'être l'équivalent d'une simple marchandise :

La bobine de fil, c'est moi. Si je deviens une bobine de fil et que le monde l'aime pas, qu'ils m'écoutent pas, je veux que ce soit au moins un peu de ma faute. Peut-être que je peux avoir une grosse carrière, peut-être pas. Je veux être une

personnalité au complet. Je veux être un sourire, une voix, je veux être des réactions, une personne sympathique, une bombe en spectacle. (René, p. 14)

On peut concevoir que si l'aspect commercial est très important dans le monde de la chanson, ce phénomène n'est pas étranger au fait qu'il n'existe pas, dans ce champ, une culture scolaire contribuant à placer le focus de la production des oeuvres vers l'aspect artistique. Par exemple, quand Michel parle de «faire un produit qui se tient», c'est avant tout pour pouvoir le vendre. Il reprend le langage de ses gérants. Par contre, quand Marcel parle de créer un personnage, ce n'est pas tant pour la valeur commerciale de la chose que pour la valeur artistique qu'il s'emballe. Son discours promotionnel n'enlève rien au plaisir de chanter ni au mérite artistique de Michel, sauf qu'on sent que sa préoccupation commerciale est très présente. En somme, l'analyse des témoignages permet d'avancer que ce qui pousse et motive en premier lieu un comédien à se surpasser, c'est l'intérêt artistique, alors que, pour plusieurs chanteurs, le dépassement dans le travail est souvent motivé par l'aspect marchand.

Les comportements de création viennent confirmer cette hypothèse. Comme nous l'avons vu dans la discussion sur la distinction des comportements, les comédiens sont continuellement impliqués dans des projets de création artistique. Dans bien des cas, ces créations ne sont pas destinées au grand public. Elles sont produites dans des petites salles, parfois à des heures impossibles (Denis a présenté ses douze créations en douze mois à minuit!) où seuls des initiés, des critiques et des collègues assistent. Il va sans dire que ces créations n'ont pas comme objectifs premiers de satisfaire des intérêts commerciaux. De leur côté, les chanteurs, à part Claudia, agissent presque exactement en sens inverse. Ils sont gravement préoccupés par la valeur

commerciale des produits qu'ils diffusent. Les chansons qu'ils mettent sur disque doivent être «vendables», c'est-à-dire qu'elles doivent correspondre à ce que les chanteurs pensent qui se vendra le mieux et qui fera le mieux progresser leur carrière. Les chanteurs prennent d'ailleurs beaucoup de temps avant de rendre leurs productions publiques. Ils cherchent à ce que leur «produit» soit le plus fini possible avant de les montrer, ils ont l'impression qu'un produit inachevé, hors de leur trajectoire ou en contradiction avec l'image qu'ils cultivent, nuira irrémédiablement à la progression de leur carrière.

En somme, si on en juge par les témoignages recueillis, les différences de perspectives entre les artistes formés et autodidactes sont nombreuses. Il serait toutefois naïf de les attribuer toutes à l'effet de la présence ou de l'absence de formation scolaire. Pareille relation serait de toute façon impossible à établir si on considère les différences qui séparent les mondes de la chanson populaire et du théâtre qui doivent également avoir des influences sur les perspectives des deux groupes.

Néanmoins, il n'est sans doute pas trop périlleux d'affirmer qu'au moins une partie des différences existant entre les perspectives des artistes formés et autodidactes, au plan des ambitions et au plan des valeurs, peut être attribuable à l'effet de la formation scolaire. Il est aussi raisonnable de penser qu'une partie des différences existant entre les mondes de la chanson et du théâtre peut également être attribuée à la présence de formation scolaire d'une part et à son absence d'autre part. On peut penser que le monde des comédiens ressemblerait plus à celui de la chanson si la formation en théâtre n'existait pas, et celui de la chanson ressemblerait plus à celui des comédiens si une formation équivalente à celle de ces derniers existait pour les chanteurs. D'ailleurs, les

deux professions n'ont-elles pas fait carrière commune de l'Antiquité jusqu'au Moyen-Âge ou, si on préfère, avant l'institutionnalisation de la formation artistique survenue au cours de la Renaissance?

La discussion sur les perspectives des artistes interprètes autodidactes et formés a permis de constater des différences entre les deux groupes au plan des ambitions et au plan des valeurs. Chez les artistes formés, nous avons constaté des ambitions plus uniformes, centrées sur l'insertion à la profession de comédien et sur l'actualisation des désirs artistiques des sujets. Chez les artistes non-formés, les ambitions sont plus hétérogènes, certains caressant des rêves de grandeur alors que d'autres n'aspirent qu'à se construire une carrière viable. Il y a un parallèle à faire entre le fait que les ambitions des artistes formés soient plus homogènes et la pensée de Pierre Bourdieu, pour qui l'école produit des individus «identiquement programmés» (Bourdieu 1970) p. 233. Il est donc parfaitement normal que des individus identiquement programmés conçoivent des ambitions identiques.

Nous avons également vu que les artistes formés formulent des ambitions à contenu essentiellement artistique, comme le désir de jouer de grands rôles, alors que les artistes autodidactes formulent des ambitions dont le contenu est centré sur la progression de la carrière. Au plan des valeurs, la discussion a aussi permis d'établir que les artistes formés sont plus attirés par le sacré, la rigueur, l'intellect et l'ordre, alors que les chanteurs autodidactes penchent vers la fête, l'instinct, la personnalité et la valeur commerciale de l'art. Nous avons aussi vu que les artistes formés s'intéressent avant tout à l'oeuvre, et les artistes autodidactes à la personne artiste (Heinich 1997). En somme, les artistes formés ont des perspectives que l'on peut logiquement associer au monde scolaire qui

est organisé, rigoureux, reproducteur et porteur de valeurs esthétiques et sociales (Heinich 1993). Et les artistes autodidactes ont des perspectives étrangères au monde scolaire, ils sont porteurs des valeurs instrumentales, personnalistes et carriéristes, liées à l'industrie de la musique (Negus 1992).

Les deux comédiens autodidactes et Claudia, chanteuse formée, ont des perspectives qui ressemblent d'assez près à celles des comédiens formés. Leurs ambitions sont mesurées et leurs valeurs artistiques et esthétiques semblables à celles de leurs collègues formés. En ce qui concerne les chanteurs qui ont reçu une certaine formation artistique, leurs perspectives se situent quelque part entre celles des comédiens formés et celles des chanteurs autodidactes. Ils partagent les valeurs artistiques et esthétiques des uns et des autres. Ils suivent certaines règles, ont intégré des normes, mais ont une conception aussi personnaliste de la chanson. Aussi, ils ont des préoccupations commerciales, mais leurs ambitions sont aussi limitées. Bref, sans détailler plus, ils ont des perspectives mitigées.

Jusqu'à maintenant, nous avons traité des différences dans l'identité professionnelle des artistes interprètes au plan des actions, des relations qu'ils ont avec leur entourage et de leurs perspectives. Sur chaque plan, nous avons constaté de nombreuses différences entre les comédiens formés et les chanteurs autodidactes. Dans la prochaine section, il sera question d'une dernière dimension de l'identité professionnelle qui n'a pas encore été abordée, la reconnaissance.

3.4. La distinction au plan de la reconnaissance

Dans cette dernière partie de l'analyse des différences dans l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes, il est question du

concept de la reconnaissance. Ce concept renvoie à la façon dont les sujets se reconnaissent et sont reconnus comme artistes interprètes. La reconnaissance, à travers la double transaction de l'identité pour soi et de l'identité pour autrui (Dubar 1996), se résume pratiquement en un mot : devenir. Il est donc également question de ce concept dans l'analyse qui suit. La présente section a pour objet de montrer comment et jusqu'à quel point les sujets formés et autodidactes se sentent artistes, de savoir par qui ils obtiennent la reconnaissance, de voir quel temps ils mettent à se sentir artistes, et de traiter de l'importance des concours et du public dans la confirmation de leur identité professionnelle d'artiste interprète. Nous verrons que le sentiment de l'identité professionnelle d'artistes est plus long à acquérir pour les sujets autodidactes que pour leurs collègues formés et, également, que ce sentiment est, chez les sujets autodidactes, relativement vulnérable parce que mal cristallisé et qu'il offre une grande emprise aux influences extérieures.

3.4.1. Devenir artiste, le cas des sujets formés

Le choix de devenir artiste interprète, c'est-à-dire d'en faire le pôle d'intégration de son identité, se fait d'une manière différente chez les artistes formés et autodidactes. La différence réside dans le fait que les comédiens formés ont dû faire un choix que les chanteurs autodidactes, exceptés Marie-Soleil, Paul, Simone et Marco bien sûr, n'ont jamais fait : s'inscrire à l'école de théâtre. Ce choix a marqué un tournant dans leur existence, car il représente nécessairement une déclaration explicite de l'intention de devenir artiste interprète. C'est une étape de cristallisation de l'identité importante que les sujets autodidactes doivent vivre autrement. La déclaration d'intention d'être artiste interprète par l'inscription à la formation est une affirmation de l'identité pour soi. Cette affirmation de soi trouve son écho dans la triple action de socialisation des

écoles de théâtre d'admettre les sujets à la formation, de les garder et de les former trois ans durant, et par la suite de leur remettre un diplôme légitimant leur titre d'artistes interprètes (Lacroix 1991a). Cette marque sociale de distinction, située au plan de l'identité pour autrui, vient se juxtaposer à ce que les sujets ressentent déjà et donc, confirmer et cimenter leur identité professionnelle.

Le fait d'avoir choisi la carrière de comédien, d'être entré à l'école de théâtre et d'y avoir passé trois ans est lourd de sens pour les comédiens. Leur attachement à leur identité d'artiste est puissant et la peur de ne pouvoir l'actualiser dans une carrière fructueuse est grande. Après tous les efforts qu'ils ont consentis et forts de la conviction qu'ils ont acquise à l'école d'être dans la bonne voie, la possibilité de ne pas réussir à s'insérer dans la profession est atroce. Cette éventualité représente une menace contre leur identité professionnelle d'artiste. Plusieurs ont dit avoir souffert énormément de cette menace dans la période suivant leur diplômation. Même s'ils se sentent artistes et que l'école les a reconnus comme tels, les comédiens formés laissent transpirer dans leur discours qu'un rejet subi lors de la tentative de pénétrer le marché compromettra leur statut d'artiste et les conduira à devoir se redéfinir, soit en empruntant un autre médium artistique, soit carrément en choisissant une autre carrière. Une pareille éventualité représente un deuil difficile à envisager, étant donné l'investissement en temps, en énergie et en espoirs que les comédiens ont fournis.

Le fait d'affirmer que la persistance dans la carrière des comédiens s'explique en grande partie par l'importance de leur investissement personnel est tout à fait contraire à l'explication économique limitée de Pierre-Michel Menger. Selon lui, s'il y a autant d'individus qui acceptent les incertitudes de la carrière artistique,

c'est parce que chacun surestime ses chances de réussir (Menger 1991). Or, les témoignages des sujets interrogés montrent qu'ils ne surestiment pas leurs chances de réussir. Ils sont au contraire parfaitement conscients des problèmes d'insertion auxquels ils font face, étant donné la quantité de diplômés produits par les écoles. J'ajouterais même que leur discours est souvent pessimiste, ils soutiennent tous que leur carrière peut s'effondrer à tout moment. Il est décidément plus vraisemblable de penser que c'est leur attachement à l'art et leur volonté de faire carrière qui expliquent qu'ils continuent malgré toute l'incertitude et la précarité auxquelles ils font face. En d'autres termes, c'est leur identité qu'ils défendent dans leur persistance, et non l'espoir frivole de toucher à la célébrité (Menger 1991).

Par ailleurs, à travers la diplomation, les écoles de théâtre ne produisent pas des marques de reconnaissance sociale équivalentes entre elles, comme l'ont déjà remarqués Catherine Paradeise et Al. au sujet des écoles de théâtre françaises (Paradeise 1991). À la lumière des témoignages, il semble que la distinction opérée par l'École nationale de théâtre est plus puissante que celle opérée par les cégeps parce que l'École nationale de théâtre jouit d'une notoriété plus grande dans le monde du spectacle que les programmes des Cégeps. Comme nous l'avons vu plus haut, le fait d'être diplômé de l'École nationale de théâtre se traduit par un accès plus facile au marché du travail. Il semble que les employeurs font plus aisément confiance aux comédiens issus de cette institution qu'aux autres, qu'ils les reconnaissent comme étant un peu plus comédiens, finalement.

Il faut également ajouter que les diplômés des écoles de théâtre n'en sortent pas tous avec un statut équivalent. Au cours de la formation, ils reçoivent différentes

étiquettes. Certains sont jugés plus aptes, plus comédiens que d'autres. Jasmin a déclaré dans son témoignage que les autorités de l'école l'ont catalogué comme «homme de théâtre», pour lui faire sentir qu'ils considéraient ses capacités de comédien limitées. Robin a vécu une situation analogue. À l'opposé, Lucie et Marcel étaient déjà distingués de leurs collègues au cours de leur formation. Leurs qualités de comédiens étaient déjà soulignées par l'école. Cette reconnaissance a franchi les portes de l'école et a sans doute facilité leur insertion professionnelle.

Pour Jasmin et Robin, l'importance, au sens de sa puissance, de la reconnaissance scolaire, a eu un effet retors. Ils ont tous les deux accepté l'étiquette «d'artistes», «d'homme de théâtre» qui leur a été apposée, ce qui fait qu'ils ne se définissent ni l'un ni l'autre simplement comme comédien, mais plus vaguement comme artistes de théâtre. Ils sont tous les deux marqués par cette identité que leur a prêtée d'une façon essentialiste l'école de théâtre, et à cause de laquelle ils évitent tous deux de se dire comédiens. Leur cas montre l'envers du pouvoir de reconnaissance de l'école, celui de la stigmatisation. Cette stigmatisation relève du même phénomène que celle opérée par la société sur le petit délinquant (Sartre 1952), par l'autorité sur le marginal (Becker 1963), ou par l'École normale sur le provincial (Bourdieu 1989). Dans tous les cas, il s'agit d'institution agissant avec l'autorité de «l'Autre» ou du «Leviathan», définissant l'individu sur la base de jugements, de catégorisation et selon une conception inconsciemment essentialiste de l'identité.

En résumé, les comédiens formés ont choisi d'être artistes interprètes et ils ont été choisis par l'école pour l'être. Leur problème, c'est qu'il n'est pas sûr que, malgré leur identité professionnelle, ils trouvent leur place dans le monde du

spectacle. Aussi, la reconnaissance attribuable au diplôme n'est pas équivalente pour tous. Il existe des différences entre les institutions, et entre les individus au sein des institutions. Nous allons voir que la façon de devenir artiste des chanteurs autodidactes est bien différente de celle des comédiens formés. Contrairement à ces derniers, ils n'acquièrent pas leur identité par le passage par une institution aussi légitime et reconnue par tous qu'est l'école. Autrement dit, les chanteurs autodidactes n'ont pas un diplôme sur lequel appuyer leur légitimité.

3.4.2. Devenir artiste, le cas des sujets autodidactes

La cristallisation du choix de la carrière artistique pour les chanteurs autodidactes est moins claire que chez les artistes formés. Elle survient après les débuts dans la pratique. Les sujets autodidactes ont presque tous déclaré qu'ils avaient déjà vécu leurs premières expériences professionnelles artistiques avant d'avoir choisi d'être artiste. Contrairement aux artistes formés, qui ont d'abord choisi d'être artistes et qui se sont ensuite inscrits dans les écoles de théâtre, les artistes autodidactes estiment plutôt que ce sont les événements qui les ont éventuellement conduits à choisir l'identité d'artiste. Ce sont des occasions qui se sont présentées, les gens de leur entourage qui les ont encouragés, et les réactions du public qui ont conduit Sonia, Michel, Philippe, Natasha, Patrick, René et Marylène vers la carrière artistique. Et ce n'est qu'une fois engagés dans des activités artistiques qu'ils ont senti qu'ils pourraient et souhaitaient devenir artistes.

De son côté, si par son inscription au Cégep de St-Hyacinthe, Claudia a explicitement choisi de devenir artiste interprète, son parcours vers la chanson ressemble à celui des chanteurs autodidactes. C'est en chantant au théâtre

qu'elle a acquis le courage d'affronter son rêve d'être chanteuse. Sans les louanges et l'appui de son entourage professionnel, elle n'aurait jamais osé tenter de devenir chanteuse. En ce qui concerne les quatre chanteurs qui ont également reçu une certaine formation artistique, leur cas est mitigé. Ils ont fait le choix de s'inscrire dans des formations artistiques, mais un peu à l'instar de Claudia, c'est quelque part au cours de la formation que la voie de la chanson leur est apparue comme une option sérieuse.

Pour la suite de l'analyse de la façon de devenir artiste, dans le cas des autodidactes, les descriptions incluent le cas des quatre chanteurs qui ont reçu une certaine formation artistique parce que leur façon d'acquérir l'identité professionnelle de chanteur est semblable à celle de leurs collègues autodidactes. Pour ce qui est de Natasha et de Patrick, la façon dont ils sont devenus comédiens est particulière, j'en parlerai plus loin.

Ce qui caractérise la façon d'acquérir l'identité professionnelle des chanteurs autodidactes, c'est la longue période d'indétermination qu'ils vivent. Durant de longues années, ils agissent comme chanteurs en devenant tout en étant incertains de leur identité, faute de reconnaissance. À l'opposé, pour les comédiens formés, le diplôme, symbole social légitime du statut professionnel, leur permet de se sentir artistes et d'être considérés comme tels dès leur sortie de l'école. Ils n'ont pas de doutes sur le fait qu'ils sont d'authentiques comédiens, même si bien sûr, de leur propre aveu, ils ont encore beaucoup à apprendre après l'école.

Les chanteurs autodidactes ne bénéficient pas d'un passage marqué comme la diplomation pour marquer la différence entre le temps où ils sont «apprentis» et

le temps où ils sont de véritables artistes interprètes, reconnus comme tels par soi et par autrui. Par contre, il existe deux sortes de passages marquant l'évolution dans la carrière et qui permettent de mesurer la progression vers l'identité d'artiste pour les autodidactes. Les concours de chant représentent le premier type de passage. Ce sont les concours qui, dans bien des cas, permettent aux chanteurs de se confirmer dans leurs aspirations. Le fait de passer les auditions pour participer aux concours, d'y participer et, éventuellement de remporter des prix représentent une marque de reconnaissance cruciale pour les chanteurs.

Les concours de chant produisent un effet de légitimation des chanteurs analogue au diplôme des écoles de théâtre. Les chanteurs interprètent leurs succès dans les concours comme la confirmation qu'ils possèdent le potentiel de faire carrière, et qu'ils sont prêts à le faire, comme les comédiens qui sentent qu'ils sont prêts à travailler lorsqu'ils sont diplômés. Ils considèrent leurs échecs dans les concours comme un indice qu'ils ne sont pas encore «prêts». C'est exactement comme les comédiens qui considèrent les refus aux auditions des écoles de théâtre comme un signe qu'ils ne sont pas tout à fait mûrs pour y accéder. Selon les chanteurs, une victoire dans un concours, surtout un concours important, est un excellent accès aux cercles professionnels de l'industrie de la chanson.

Les chanteurs qui ne sont pas passés par les concours de chant -René, Marylène, Sonia, Paul et Philippe ont débuté leur carrière par des engagements professionnels. Ces engagements étaient de petite envergure, soit des concerts dans des bars, soit des tours de chant dans des petites salles. Il faut ajouter, pour comprendre comment on devient chanteur, que parallèlement aux engagements

et aux concours, les chanteurs ont tous évolué dans des milieux où la musique était omniprésente. Ils se sont associés à d'autres musiciens, exactement comme c'est décrit à la section 2.2.2. du premier chapitre, intitulée «Une formation sur le tas».

Qu'ils aient passé par les concours ou non, les chanteurs autodidactes accordent beaucoup d'importance aux succès les plus menus en début de carrière. Ils ont besoin des moindres succès à titre de confirmation de leur identité et d'indice qu'ils cheminent dans la bonne voie. Les succès, mêmes les plus petits, sont des appuis pour la construction de leur identité. L'importance qu'ils accordent à ces appuis s'explique par le fait, établi par Herbert Blumer entre autres, qu'un individu a besoin des perceptions d'autrui sur lui-même pour la construction de son identité (Blumer 1966).

Lorsqu'ils ont une certaine expérience, acquise dans les concours et au cours de divers engagements, les chanteurs arrivent au deuxième passage marquant la construction de leur identité professionnelle. Ce passage consiste en l'accès à des engagements voués à la diffusion auprès du grand public. Le plus souvent, il s'agit pour les chanteurs d'enregistrer un album avec une compagnie de disques, ceci excluant les productions autonomes à tirage très limité. Parmi les chanteurs, Marylène, Philippe, Claudia et Michel ont tous au moins un album à leur actif. Sonia et René ont quant à eux participé à des événements de grande envergure et ils figurent avec d'autres sur un certain nombre d'albums. Elle en tant que choriste pour un groupe de rock très populaire, et lui en tant que tête d'affiche dans une comédie musicale qui l'a propulsé au statut de vedette internationale.

Le temps contenu entre les premiers engagements et les premiers concours d'une part, et les engagements destinés au grand public d'autre part, varie beaucoup entre les chanteurs. Pour Michel et Claudia, qui est formée, ce temps a été très court. Pour les autres, il a fallu en moyenne cinq ou six ans. Il faut souligner que Michel et Claudia sont les deux seuls dans le groupe des chanteurs avancés qui souhaitaient, dès leurs premières démarches, être chanteurs. En ce qui concerne Sonia, Marylène, Philippe et René, l'idée de faire carrière est venue en même temps (presque après) que le succès. Ils ont dit qu'au départ, ils aimaient bien chanter, mais que l'idée de donner à leur intérêt la consistance d'une carrière, bien qu'elle les habitait, leur semblait trop improbable pour qu'ils n'osent la considérer sérieusement. De plus, il semble que dans les cas de Michel, de Philippe et de Marylène, le titre ait précédé l'identité. C'est-à-dire que, selon leur perception des événements, au moment où ils ont été reconnus comme chanteurs, leur conception de ce statut était vague, et ils ne savaient pas qu'en faire. Ils ont tous déclaré qu'au moment où est arrivé le succès, ils n'étaient pas prêts. On peut dire dans leur cas que l'identité pour autrui a précédé l'identité pour soi.

Les chanteurs autodidactes les moins avancés, les membres du groupe A et certains membres du groupe B, vivent dans l'espoir d'arriver au deuxième passage marquant l'évolution de la carrière de chanteur. Paul fait exception dans le lot, puisque son désir de diffuser son travail à grande échelle est faible. Le but avoué des autres, c'est d'avoir la chance d'enregistrer un album. Pour eux, c'est le symbole qui marquera l'accès effectif au statut de chanteur professionnel et qui signifiera que leur carrière est possible, voire presque sûre. En attendant, s'ils se disent chanteurs, ils vivent tous avec la perspective de renoncer un jour à faire carrière, parce que les portes de l'industrie seront restées closes pour eux.

Les chanteurs les moins avancés pensent que s'ils ne connaissent pas le succès, c'est parce qu'il leur manque quelque chose, la compétence, le charisme, la voix, des bonnes chansons, etc.. D'une certaine façon, ils comprennent que s'ils ne se rendent pas au second passage signifiant la confirmation de l'identité professionnelle, c'est qu'ils ne sont pas suffisamment chanteurs, qu'ils ne sont pas destinés à cette carrière. L'identité pour autrui ne s'étant jamais concrétisée, ils sentent leur identité pour soi fragile. Ceci les différencie radicalement de leurs collègues formés qui, de leur côté, associent les problèmes qu'ils rencontrent dans la progression de leur carrière, non pas à leur identité, puisque le diplôme leur prouve qu'ils sont comédiens, mais à la concurrence engendrée par la quantité de diplômés.

En somme, le temps d'acquisition de l'identité professionnelle est plus long et la réussite de la conversion vers l'identité d'artiste est plus hasardeuse pour les chanteurs autodidactes que pour les comédiens formés. Ce n'est qu'après le deuxième passage, impliquant la reconnaissance par le public, les employeurs et la critique, qu'ils se sentent définitivement artistes. Les cas de la conversion à l'identité d'artiste de Patrick et de Natasha sont particuliers sous cet angle. Ils sont autodidactes, mais ils n'ont pas connu une longue période de tâtonnement avant d'acquérir leur identité d'artiste. Ceci s'explique parce que leur carrière s'est entamée directement avec le deuxième passage menant à l'identité d'artiste interprète. En effet, ayant débuté à la télévision dans des séries largement diffusées, ils ont obtenu immédiatement la reconnaissance du public, des employeurs et de la critique. Natasha a d'ailleurs affirmé en entrevue s'être sentie comédienne dès son premier jour de tournage en carrière. Son impression ne s'est jamais démentie par la suite puisque les contrats se sont

succédé sans interruption pendant une décennie. Le parcours de Patrick a tout de même été un peu plus tortueux. Lors des engagements qu'il a eus durant l'enfance, il ne s'est jamais vraiment posé la question de son avenir en tant que comédien. Il a par la suite connu un passage à vide et une période de questionnement au début de la vingtaine avant de plonger, en action et en décision, dans la carrière. Cependant, à partir de ce moment, il n'a jamais plus douté de son identité professionnelle.

Au plan de la reconnaissance, les cas de Patrick et de Natasha sont particuliers. Ils n'ont pas connu la légitimité apportée par les écoles de théâtre, mais presque, étant donné qu'ils ont été reconnus comme artistes interprètes très vite, et de façon très convaincante. En effet, les engagements qu'ils ont eus en début de carrière les ont mis en présence d'autres comédiens qui les ont vite reconnus parmi les leurs. Or, les pairs qui ont rapidement reconnu Natasha et Patrick dans leur identité professionnelle sont des comédiens formés et qui, en plus, dans plusieurs cas, ont enseigné ou enseignent dans les écoles de théâtre. Leur reconnaissance équivaut donc sans doute à peu près à celle du diplôme de l'école de théâtre, puisque le groupe de référence qui les a reconnus est lui-même reconnu légitimement comme artiste interprète.

Les artistes autodidactes ont besoin du succès pour se sentir solides dans leur identité parce qu'ils n'ont pas reçu de l'école ni d'une autre institution la confirmation de leur identité professionnelle. Avant le deuxième passage marquant leur reconnaissance, les artistes autodidactes sont dans un «état» identitaire semblable à celui d'un étudiant. Selon leurs propres termes, ils ne sont pas prêts, ils sont en apprentissage, ils «s'améliorent», ils «travaillent» leurs chansons, leur voix, ils se cherchent, ils sont à la découverte. Les termes liés à

l'apprentissage qu'ils utilisent pour décrire leur présent correspondent à ceux qu'emploient les artistes formés pour décrire leur passage dans les écoles de théâtre. En ce qui concerne leur situation actuelle, les comédiens formés, mêmes les moins avancés, utilisent un langage bien différent pour qualifier leurs activités, révélant l'idée qu'ils ont de leur identité. En effet, alors que les chanteurs autodidactes **apprennent**, les comédiens **maintiennent** leurs qualifications. Ils se sentent artistes interprètes depuis le jour de leur diplomation, ils sont prêts à actualiser cette identité. Les comédiens ont affirmé qu'à leur sortie de l'école, ils se sentaient prêts, sûrs d'eux, confiants de pouvoir s'acquitter des rôles qui leur seraient offerts.

C'est à la suite du deuxième passage marquant la progression de la carrière artistique que les chanteurs commencent à se sentir prêts ou, dit autrement, qu'ils commencent à se sentir solides dans leur identité d'artiste. C'est également à partir de cette époque qu'ils réussissent à combler leurs problèmes de compétences. Avant, malgré toute la pratique et tout le travail qu'ils accomplissent, ils sont toujours aux prises avec leurs propres doutes, ce qui les empêche d'actualiser pleinement leur potentiel. Le fait de ne pas se sentir pleinement artiste les empêche d'agir pleinement en artistes ce qui, par juste retour des choses, les empêche de se sentir pleinement artistes. Il y a là un cercle vicieux dont il est très difficile de s'affranchir pour les chanteurs autodidactes. Autrement dit, sans la reconnaissance du succès, s'il n'y a pas d'institution scolaire pour les légitimer, il est fortement improbable qu'ils puissent réussir pleinement leur conversion vers l'identité d'artiste.

La seule chanteuse qui n'a pas vécu les incertitudes identitaires typiques des chanteurs autodidactes, c'est Claudia. Elle est la seule à ne pas avoir vécu un

parcours ponctué de faux pas ou de détours, ni à avoir volontairement ralenti le rythme de sa carrière, comme René l'a fait. Tous les chanteurs autodidactes qui ont produit des oeuvres diffusées au grand public ont affirmé qu'au moment où leur carrière a pris son envol, ils n'étaient pas prêts, ce qui signifie qu'ils n'avaient pas encore bien intégré leur identité d'artiste. Michel, Philippe et Sonia, qui sont parmi les chanteurs les plus expérimentés de l'échantillon, ont déclaré qu'ils commencent juste à clarifier le sens qu'ils veulent donner à leur carrière. Après des années, ils sentent qu'ils intègrent enfin leur identité professionnelle.

Si on compare le processus de conversion vers l'identité d'artiste entre les sujets autodidactes et les sujets formés, on ne peut que constater que les premiers vivent une conversion beaucoup plus longue et plus hasardeuse que les seconds. Les chanteurs autodidactes et ayant reçu une certaine formation artistique doutent plus et plus longtemps de l'aboutissement de leur identité professionnelle que leurs collègues formés. Ce n'est en moyenne qu'après plusieurs années de carrière, et après qu'ils aient obtenu un certain succès que les chanteurs possèdent une solidité quant à leur identité professionnelle comparable à celle des artistes formés. Je souligne toutefois que les incertitudes ou les certitudes quant à l'identité d'artiste n'ont rien à voir avec la qualité de la production des artistes. Ni Kafka ni Van Gogh n'ont été sûrs de leur état, et pourtant...

En somme, la discussion sur le concept de reconnaissance montre que les artistes formés et autodidactes deviennent artistes différemment. Les uns acquièrent par leur passage à l'école une confirmation d'une identité ressentie et qu'ils avaient exprimée en s'inscrivant dans une formation professionnelle. Ils y acquièrent une solidité que les sujets autodidactes n'ont pas, du moins pas aussi

tôt dans leur carrière. Ces derniers font l'acquisition de leur identité professionnelle de façon plus longue et périlleuse parce qu'ils n'ont pas connu dans leur parcours une confirmation sociale aussi solide et légitime que la diplomation pour cristalliser leur identité professionnelle. De plus, la formulation de leur désir d'être artiste interprète est parfois différée et longue à être exprimée explicitement.

Si on observe les principales distinctions dans l'identité professionnelle des comédiens formés et des chanteurs autodidactes, on peut les expliquer par le fait que les seconds, n'ayant pas reçu la confirmation officielle et légitime de leur identité par l'École, sont moins sûrs de ce qu'ils sont. Ce manque, situé au plan de la reconnaissance, les rend hésitants (distinction au plan de l'action), influençables (distinction au plan des relations à l'entourage) et commercialement ambitieux (distinction au plan des perspectives). Les chanteurs autodidactes sont continuellement dans une fuite en avant dans la carrière parce qu'ils ont besoin d'obtenir, justement, la confirmation qui leur manque de leur identité. Si cela est vrai, c'est donc l'école qui, à travers la reconnaissance et la légitimité qu'elle apporte, serait à l'origine d'une grande part des distinctions qui ont été constatées entre les chanteurs autodidactes et les comédiens formés. Autrement dit, la présence ou l'absence de formation aurait une influence déterminante dans la qualité, la durée et le sens de la construction de l'identité professionnelle des artistes formés. De plus, le passage à l'école produirait non seulement des différences entre les artistes au début de leur carrière, mais ces différences persisteraient très longtemps dans leur carrière, certaines prenant la forme de structures identitaires stables, comme les ambitions ou les relations à l'entourage. Plus encore, la présence ou l'absence de formation professionnelle permettrait d'expliquer des différences importantes dans la structure entière des

professions de chanteurs et de comédiens qui, au départ, par leur histoire et par leurs fonctions, étaient assez semblables.

4. Synthèse des résultats

L'analyse des distinctions existant entre les artistes formés et autodidactes a été faite à propos des quatre principaux éléments constituant l'identité professionnelle, telle que définie dans le chapitre présentant la problématique de la recherche. Ces quatre éléments constituant l'identité professionnelle sont les actions, les relations avec l'entourage, les perspectives et la reconnaissance. À titre de synthèse des résultats, je vais faire un bref rappel des distinctions qui ont été révélées au cours de la discussion entre les artistes autodidactes et formés. Le tableau 6 présente de façon schématique les principaux résultats de l'analyse. Les sujets de l'étude y sont répartis en cinq sous-groupes : les comédiens formés (12 sujets), les chanteurs autodidactes (7 sujets), les chanteurs ayant reçu une certaine formation artistique (4 sujets), les comédiens autodidactes (2 sujets) et la chanteuse formée (1 sujet). Les caractéristiques de l'identité professionnelle de chacun des sous-groupes sont résumées en fonction des quatre catégories constituant l'identité professionnelle.

	<u>Actions</u>	<u>Relations avec l'entourage</u>	<u>Perspectives</u>	<u>Reconnaissance</u>
Comédiens formés	Compétences sûres, démarches variées et nombreuses	Communauté d'artistes, culture de groupe absence d'abus	Ambitions et valeurs centrées sur l'art	Double transaction identitaire cristallisée
Chanteurs autodidactes	Hésitations dans la compétence et les démarches	Isolement Absence de références Abus	Ambitions et valeurs centrées sur la carrière	Difficulté à se sentir artistes Quête de reconnaissance
Chanteurs mi-formés	Hésitations dans la compétence et les démarches	Isolement Absence de références Abus	Ambitions et valeurs mitigées entre art et carrière	Sentiment d'identité mitigé. Quête de reconnaissance
Comédiens autodidactes (Patrick et Natasha)	Compétences sûres, démarches limitées	Communauté d'artistes, absence d'abus	Ambitions et valeurs mitigées entre art et carrière	Double transaction identitaire cristallisée
Chanteuse formée (Claudia)	Compétences sûres, démarches variées et nombreuses	Communauté d'artistes, absence d'abus	Ambitions et valeurs centrées sur l'art	Double transaction identitaire cristallisée

Tableau 6 Tableau synthèse des résultats d'analyse (Forces et faiblesses de l'identité professionnelle)

La lecture du tableau 6 montre d'abord les distinctions entre les chanteurs autodidactes et comédiens formés. Les chanteurs autodidactes se distinguent de ces derniers sur tous les plans. Au plan des actions, ils sont hésitants tant à propos de leurs compétences que de leurs démarches, alors que les comédiens formés sont au contraire sûrs d'eux au plan des compétences et plus actifs et variés dans leurs démarches. L'analyse des relations avec l'entourage montre que les chanteurs autodidactes sont isolés en tant qu'artistes, qu'il leur manque un groupe de référence solide et stable et que, enfin, leur position les rend très vulnérables à leur entourage professionnel. Les comédiens formés sont, quant à eux, entourés d'une communauté significative de collègues, ils possèdent une culture de groupe et ils ne connaissent pas les abus répétitifs auxquels sont confrontés les chanteurs. Ensuite, les perspectives des chanteurs autodidactes

se distinguent de celles de leurs collègues formés. Leurs ambitions et leurs préoccupations sont plus utilitaristes, commerciales et carriéristes. Enfin, au plan de la reconnaissance, l'absence de la reconnaissance officielle apportée par le diplôme laisse les chanteurs autodidactes avec un besoin de reconnaissance difficile à assouvir. Ils mettent plus de temps que leurs collègues formés à se sentir artistes, et ils ont besoin d'une foule d'indices de reconnaissance pour se convaincre, ce qui les entraîne dans une fuite en avant vers la célébrité et les succès commerciaux, succédanés de reconnaissance identitaire.

Les chanteurs ayant reçu une certaine formation artistique présentent des caractéristiques identitaires assez semblables à celles de leurs collègues autodidactes. Comme eux, ils sont assez peu sûrs dans leurs actions et ils sont isolés et donc vulnérables. Par contre, ils se distinguent un peu des chanteurs autodidactes par leurs valeurs et leurs ambitions qui penchent plus vers le pôle artistique. Ils se rapprochent par cela des comédiens formés. Au plan de la reconnaissance, ils sont assez sûrs en ce qui concerne leur identité d'artiste. Ils ont explicitement fait le choix d'être artistes et ont été confirmés dans cette décision par l'école. Cependant, leur identité spécifique de chanteur, apparue en dehors de l'institution scolaire, est aussi fragile que celle des autres chanteurs autodidactes. Comme eux, ils ont les mêmes besoins de reconnaissance.

Voyons maintenant ce qu'il en est des autres sujets. Claudia, qui est formée, présente une identité professionnelle qui ressemble beaucoup plus à celle de ses collègues formés qu'à celle des autres chanteurs. L'adéquation entre l'identité professionnelle qu'elle ressent et celle qui lui a été confirmée à l'école la distingue des autres chanteurs. Elle n'a pas connu les hésitations qu'ils ont connues, elle n'a pas, comme eux, freiné sa carrière non plus. Ses relations avec

son entourage professionnel sont harmonieuses et constructives, elle ne montre pas la vulnérabilité de ses collègues face aux compagnies de disques ou aux équipes de gérance. Ensuite, son ambition est de maintenir sa carrière. Contrairement aux autres chanteurs, elle ne cherche pas à forcer la célébrité. En somme, l'identité professionnelle de Claudia est celle d'une artiste formée.

Le fait que Claudia soit chanteuse mais que son identité professionnelle soit semblable à celle des comédiens formés m'apparaît comme une preuve que le fait d'avoir suivi une formation professionnelle produit un effet structurant et durable sur l'identité professionnelle. La reconnaissance apportée par l'école à travers la sélection, la formation et la diplômation ainsi que les apprentissages faits sont déterminants dans la construction de l'identité professionnelle des artistes interprètes pendant qu'ils sont à l'École, mais aussi après. La reconnaissance scolaire permet aux artistes formés de se sentir confirmés et solides dans leur identité. Leur légitimité leur donne une force, une confiance et une sécurité qui est étrangère aux artistes autodidactes.

En ce qui concerne Natasha et Patrick, on a vu que certains types d'actions qui les caractérisent les rapprochent de leurs collègues comédiens, et d'autres, comme le peu de culture de groupe et de comportements de création qu'ils montrent, les rapprochent des chanteurs autodidactes. Leurs relations à l'entourage les placent également dans une position intermédiaire. Leur témoignage montre qu'ils ont subi de nombreuses influences dans leurs apprentissages et dans la conduite de leur carrière, mais ils n'ont pas été manipulés par leur entourage professionnel, comme bien des chanteurs. Au plan des ambitions, ils sont encore dans une position mitoyenne puisque, si aujourd'hui ils ont des idées plus modestes sur leur carrière, ce qui les rapproche

de leurs collègues comédiens, ils ont connu des périodes intenses d'activité, et ils ont goûté jusqu'à l'écoeurement au vedettariat. C'est n'est qu'après avoir été consacrés comme vedettes que leurs ambitions se sont apaisées. Au plan de la reconnaissance, les cas de Patrick et de Natasha sont particuliers. La reconnaissance qu'ils ont obtenue d'abord de leurs pairs en début de carrière équivaut pratiquement à celle qu'ont obtenue les comédiens formés à l'École. Artistes interprètes autodidactes, mais entourés d'artistes interprètes formés, Natasha et Patrick ont été mis dans une situation qui leur permettait de confirmer leur identité professionnelle mieux que les chanteurs autodidactes. D'autant plus qu'ils ont connu le succès dès le début de leur carrière.

En bout de ligne, l'analyse montre que le fait d'avoir reçu une formation professionnelle artistique marque l'identité professionnelle de façon durable. La marque produite par la formation professionnelle se traduit par les différences entre les comédiens formés et les chanteurs autodidactes dans leurs actions, dans leurs relations avec leur entourage, dans leurs perspectives et dans leur identité pour soi et pour autrui. En d'autres termes, les différences constatées dans les identités professionnelles des artistes interprètes en rapport avec leur mode de socialisation permettent d'affirmer que la formation artistique a une influence sur la construction de l'identité d'artiste interprète non seulement au moment où elle intervient, soit pendant les trois ou quatre années qu'elle dure, mais bien au-delà. Le fait d'avoir suivi une formation influence tout le parcours des sujets. De plus, la marque laissée chez les sujets par la formation produit un effet non seulement sur leurs identités professionnelles prises individuellement, mais aussi considérées en groupe. Il est logique de penser que bien des différences qui existent entre les mondes de la chanson et du théâtre s'expliquent par les différences constatées dans le cadre de la recherche entre

les caractéristiques des identités professionnelles des comédiens formés et des chanteurs autodidactes.

Conclusion

La conclusion de la thèse est divisée en trois courtes parties. La première a pour objet de rappeler les principaux éléments présents dans la thèse. Elle contient un bref retour sur le questionnement de la recherche, sur la méthodologie employée et sur les résultats qui ont été dégagés de la démarche de recherche. La seconde partie est une réflexion portant sur les enseignements de la recherche en ce qui concerne la socialisation professionnelle des artistes interprètes. Il est question de savoir si les résultats de la recherche permettent de dire si la formation professionnelle devrait être disponible pour tous les futurs artistes interprètes. Enfin, dans la troisième partie de la conclusion, il est question des interrogations qui restent sans réponse et des questions que soulève la recherche. Des pistes pour la continuation de la réflexion et de la démarche de recherche sont proposées pour le monde artistique, mais aussi pour les autres domaines professionnels.

1. Bref retour sur la recherche

C'est la remise en question de deux phénomènes socialement très importants qui a conduit à la recherche : l'étalement du monde scolaire à toutes les sphères d'activités; et la multiplication des formations professionnelles. J'ai essayé de construire une recherche qui nourrirait une réflexion sur la croissance tous azimuts du monde scolaire et qui permettrait de décider si cette croissance est aussi justifiée que le croient pratiquement tous les acteurs sociaux du Québec et de partout ailleurs dans le monde. J'ai pensé qu'en comparant l'identité professionnelle d'individus qui appartiennent à des professions semblables, mais qui n'ont pas été socialisés de la même façon, il serait possible de mettre en relief une partie des vertus et des défauts de la formation professionnelle. J'ai

conséquemment choisi de poser la question de recherche suivante : Comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes ayant et n'ayant pas suivi de formation professionnelle? Le choix des artistes interprètes a été fait parce que c'est une profession à qualification élevée où cohabitent une bonne part de sujets formés et autodidactes.

Une fois le problème établi, j'ai procédé à la recension des écrits touchant les différents aspects de la recherche. Ce travail a permis de décrire la condition d'artiste, de savoir comment on devient artiste interprète et, surtout, de considérer les différents points de vue théoriques contenus dans la littérature scientifique concernant les liens entre la formation et l'identité professionnelles. La recension des écrits a permis de démontrer l'impossibilité de résoudre théoriquement le problème choisi. Elle a toutefois permis de connaître les quatre principaux paramètres de l'identité professionnelle qu'il faudrait étudier pour résoudre la question de recherche. Le cadre de référence théorique a conséquemment été articulé autour de quatre éléments constituant l'identité professionnelle : les actions, les relations avec l'entourage, les perspectives et la reconnaissance.

La méthodologie de la recherche a été arrimée aux particularités du questionnement en même temps qu'au cadre de référence. Étant donné qu'il s'agissait de mieux connaître les identités professionnelles de deux groupes d'artistes interprètes, il a été décidé de procéder de façon qualitative, par des entrevues ouvertes de type biographique. Cette façon de faire était la plus simple, la plus riche et la plus pratique pour obtenir les données souhaitées.

On pourrait penser que le fait d'avoir construit une recherche qualitative inspirée des méthodes propres à l'interactionnisme symbolique afin de conduire à la

distinction de deux groupes professionnels semblables est paradoxal. On pourrait soutenir qu'une méthodologie quantitative aurait été plus concluante, étant donné que les chiffres ne mentent pas, et qu'ils sont «objectifs». Peut-être, mais une recherche quantitative aurait été plus limitée, moins instructive. Seule la méthode qualitative pouvait convenir au questionnement ouvert de la recherche. En étudiant les récits fournis dans le cadre des entretiens biographiques, il a été possible de découvrir les liens qui existent entre leur identité professionnelle et leur socialisation antérieure.

La méthodologie de la recherche a été respectueuse des principaux critères scientifiques de fiabilité, de validité et de transparence. L'échantillon de recherche est adéquat. Les entretiens ont été riches en information et profitables. Les artistes se sont confiés longuement et consciencieusement, dans un climat de confiance. La confidentialité a été respectée et les données sont intégralement conservées. Les règles de l'analyse ont été respectées. Les extraits des témoignages des artistes présentés dans le texte sont accompagnés de références précises indiquant leur origine. Enfin, plusieurs liens entre les résultats des travaux et la littérature scientifique ont été établis.

Il est important de souligner les principales limites de la recherche afin que le lecteur puisse en mesurer la portée et la solidité. Premièrement, l'échantillon de recherche est relativement petit. Dans le cadre de la présente recherche, il est adéquat, mais le peu de chanteurs formés et de comédiens autodidactes qu'il contient rend difficile le partage des distinctions attribuables à la formation de celles qui sont attribuables aux différences entre les deux professions d'appartenance des sujets. Deuxièmement, la recherche a été conduite et réalisée par un seul chercheur. Si d'un côté c'est une force parce qu'il est

préférable que la personne qui conduit les entrevues soit également celle qui les transcribe et qui les analyse, d'un autre côté c'est une faiblesse parce qu'il est recommandable que les données d'une recherche soient soumises aux analyses de plusieurs chercheurs. Le croisement des analyses de différents chercheurs produit normalement des résultats plus féconds et plus solides au plan scientifique. Enfin, à part les quatre entretiens vérificateurs, les sujets de la recherche n'ont été rencontrés qu'une seule fois, pour un temps relativement court. Le prolongement de la collecte de données dans le temps, par des périodes d'observation ou la répétition d'entrevues augmenterait la validité des résultats.

L'objectif de la recherche était de trouver comment se distingue l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes et de se renseigner ainsi indirectement sur les «effets» de la formation sur l'identité professionnelle. Les résultats produits montrent des différences nettes et nombreuses entre les comédiens formés et les chanteurs autodidactes. Leurs actions, leurs relations avec leur entourage, leurs perspectives et la reconnaissance qu'ils ont au plan de l'identité pour soi et de l'identité pour autrui sont différents. Les deux groupes de l'échantillon se sont avérés être homogènes entre-eux tout en étant fort contrastés l'un vis-à-vis de l'autre. Bref, les résultats de la recherche sont clairs. J'ai été surpris de découvrir à quel point le fait d'être formé est à l'origine de tant de différences dans les identités professionnelles. Alors que je croyais au départ arriver à un tableau mitigé des distinctions entre l'identité professionnelle des artistes formés et autodidactes, je me suis retrouvé, tout au long de la collecte des données et de l'analyse, avec de nombreuses preuves de l'ampleur des différences qui séparent les deux groupes.

Les résultats permettent de déduire que la socialisation scolaire, par sa légitimité et la confirmation officielle qu'elle produit, entre autres, à travers la diplomation, conduit les sujets formés vers une identité professionnelle qui se distingue de celle des autodidactes. La différenciation constatée entre l'identité professionnelle des chanteurs autodidactes et celle des comédiens formés est une preuve convaincante que la formation professionnelle laisse une marque importante et durable sur l'identité professionnelle des individus. Les différences entre les sujets formés et autodidactes montrent que l'école n'a pas uniquement un effet sur les connaissances des individus, mais bien sur la structure même de leur identité professionnelle. La formation professionnelle jouerait donc un rôle déterminant dans l'ensemble de la carrière des individus, bien après l'école et sur bien d'autres aspects que celui des compétences comme, par exemple, les relations sociales, la production, les perspectives et la façon de se définir professionnellement.

Ce n'est toutefois pas parce que l'école influence la construction de l'identité professionnelle qu'on peut déduire qu'elle est la cause unique des distinctions entre l'identité professionnelle des artistes interprètes formés et autodidactes. Il faut considérer que la construction de l'identité professionnelle des artistes s'inscrit dans un parcours complexe où d'innombrables éléments interviennent et influencent l'épanouissement de l'identité. Il faut admettre que l'entourage, le milieu d'origine, les influences professionnelles, le hasard des événements, l'histoire particulière de chacune des professions et bien d'autres phénomènes jouent un rôle. Cependant, il semble que la présence ou l'absence de la formation professionnelle aient une influence structurante. Non seulement par son effet sur les individus, mais aussi sur les groupes professionnels considérés dans leur ensemble. La composition des effectifs professionnels, la nature des

relations de travail, la culture professionnelle et bien d'autres choses sont marquées par le mode de socialisation professionnelle en vigueur dans la profession. L'école, en tant que productrice de pouvoir culturel et social, transmet un pouvoir et une légitimité importants à ses finissants. Forts de leur formation, ils ont le pouvoir d'investir et de s'approprier de nombreux champs décisionnels que les chanteurs autodidactes laissent vacants, même s'ils sont conscients qu'ils y perdent au change.

2. Conséquences des résultats de la recherche

Le fait saillant de la recherche a été de constater à quel point la formation professionnelle représente un avantage pour ceux qui l'ont suivie. Ce constat est d'autant plus important qu'au départ, j'avoue que je m'attendais un peu à montrer que les deux voies de la socialisation des artistes interprètes seraient équivalentes. Cependant, force a été de constater que les artistes formés sont plus solides que leurs collègues autodidactes dans leurs actions, dans leurs relations avec leur entourage et au chapitre de la reconnaissance. Cependant, dans certains cas, lorsque les conditions de socialisation ont été favorables, certains sujets autodidactes ont une identité professionnelle aussi solide que celle de leurs collègues formés.

Le fait de constater que les artistes interprètes formés ont un avantage sur les artistes interprètes autodidactes soulève la question à savoir s'il serait utile et profitable de créer des programmes de formation destinés aux futurs chanteurs. On doit penser que oui, si on considère que des programmes de formation pourraient constituer un excellent outil pour solidifier la profession de chanteur populaire et la faire sortir de son état de capitalisme sauvage. Les avantages des artistes formés sur leurs collègues autodidactes montrent que la formation

professionnelle représente une bonne solution de socialisation professionnelle et qu'il vaut mieux être formé qu'autodidacte. Les chanteurs formés y trouveraient des avantages dans leurs actions, dans leurs relations avec leur entourage et au plan de la reconnaissance. Le cas de Claudia est éloquent en ce qui concerne les avantages d'être formé pour une chanteuse. Il faudrait toutefois que la formation en chanson équivaille à celle des comédiens, ce qui ne va pas de soi. Il serait utopique de penser que, du jour au lendemain, on créerait une culture de formation aussi riche en chanson que celle qui existe en théâtre.

Cependant, la formation professionnelle ne serait pas une solution parfaite. Premièrement, l'institution de programmes de formation engendrerait automatiquement le problème du nombre. Poussées par la logique du maintien et de la croissance, les écoles de chanson auraient à coup sûr tendance à inonder le marché, comme le déplorent les comédiens à propos des Écoles de théâtre. Par ailleurs le monde de la chanson ne possède pas une tradition de formation semblable à celle du monde du théâtre. En conséquence, les formations de chanteur populaire n'auraient sans doute pas, à court terme, la même efficacité que celles en théâtre. Enfin, la création d'écoles de la chanson représenterait un acte d'appropriation par des institutions officielles d'une profession qui, presque par définition, est marginale. Le risque serait grand de perdre en route ce qui fait l'essence et la qualité de la chanson. Jacques Brel aurait-il pu être Jacques Brel s'il avait suivi le processus uniformisant d'une formation professionnelle? L'institutionnalisation de la formation professionnelle aurait peut-être comme effet de rebiffer des sujets qui, comme René, Michel ou Philippe, ne se sentent pas bien à l'école. En somme, il serait naïf de croire que la formation est une solution pour tous même si, indéniablement, elle représente un avantage pour les comédiens formés.

L'institution de formation professionnelle destinée aux chanteurs serait sans doute une bonne chose, mais il serait peut-être sage d'envisager d'autres moyens parallèles à la formation professionnelle d'aider les individus à bâtir une carrière fructueuse dans la chanson. Les cas de René, de Natasha et Patrick, qui sont autodidactes, montrent qu'il est possible d'acquérir une identité professionnelle solide et fructueuse sans nécessairement passer par la formation professionnelle, à condition que la socialisation professionnelle ait eu lieu dans de bonnes conditions. Il serait donc profitable de mettre en place des structures qui rendraient probable que la socialisation des futurs chanteurs se fasse dans des conditions favorables. La mise en place de pareilles structures éviteraient aux individus bien des écueils caractéristiques de la socialisation des artistes autodidactes.

Un moyen envisageable d'améliorer les conditions de socialisation des chanteurs serait de faciliter les relations de mentorat entre les débutants et les artistes accomplis. Ces relations briseraient l'isolement des débutants, qui leur cause tant de tort, en leur permettant d'avoir des modèles et des guides près d'eux. L'institution de cadres de production de spectacles pour les débutants en dehors des concours et sous la supervision de personnes compétentes pourrait également être efficace et peu coûteuse. Ces cadres de production auraient le même effet que l'école au plan du développement de l'habileté à créer des spectacles et à se produire en public, mais seraient affranchis de la pression de performer des concours et des productions devant rapporter des profits. Il y aurait une foule d'autres moyens d'aider les individus à devenir artistes interprètes parallèlement à la formation professionnelle. Il n'est pas de mon propos de tous les envisager ici. Mon but ici est de montrer que, d'une part, la formation

professionnelle est un moyen de socialisation efficace pour conduire vers l'identité professionnelle des artistes interprètes et qu'elle vaut mieux que l'absence de moyens de socialisation organisés constatée dans le monde de la chanson. Et que, d'autre part, il devrait exister des modes de socialisation convenables en dehors de la formation professionnelle pour ceux pour qui elle ne convient pas.

On doit donc voir dans les résultats de la recherche un puissant argument en faveur de la formation professionnelle qui, malgré les inconvénients qu'elle comporte, représente un moyen de socialisation professionnelle valable et efficace. On doit également considérer, à la lumière du cas de certains artistes autodidactes, que la formation pourrait ne pas être le seul moyen de socialisation professionnelle employé pour tous. Certaines autres formes d'encadrement sauraient être adéquates en tant que structures de socialisation professionnelle.

3. Un questionnement à élargir

La recherche ne fournit certainement pas une réponse complète au questionnement sur la pertinence de l'étalement du système scolaire et la multiplication des formations professionnelles. Il serait sans doute pertinent de poursuivre et de multiplier les démarches de recherche sur les liens entre l'identité et la socialisation professionnelles.

Il serait premièrement utile d'approfondir les connaissances dans le domaine des arts d'interprétation pour savoir plus précisément dans quelle mesure les différences constatées entre les sujets formés et autodidactes sont attribuables à leur mode de socialisation ou à leur pratique professionnelle présente. L'étude d'un plus grand nombre de sujets ayant eu des formations semblables, mais des

parcours différents ou, à l'inverse, des formations différentes mais des carrières comparables éclairerait la question. Il est bien évident qu'un échantillon plus vaste permettrait d'établir des résultats plus clairs. Une étude longitudinale de l'identité professionnelle et de la carrière des artistes interprètes serait également très pertinente. D'autres études pourraient peut-être permettre de dégager des liens, par exemple, entre la socialisation des sujets autodidactes et la réussite ou l'abandon de la carrière. Des études portant sur les différentes formations offertes aux artistes, sur l'insertion professionnelle, sur la qualification, sur les concours de chant, sur la satisfaction face à la carrière, sur les revenus, sur les types de tâches accomplies seraient toutes intéressantes à conduire.

Par ailleurs, l'étude de la distinction de l'identité professionnelle de sujets formés et autodidactes pourrait être reprise dans d'autres domaines professionnels où des sujets formés et autodidactes cohabitent. Ce transfert dans d'autres domaines permettrait de mieux comprendre les liens qui unissent la socialisation professionnelle et l'identité professionnelle. À cet effet, des études pourraient être entreprises dans des domaines comme les assurances, la restauration, le tourisme, l'alimentation, l'informatique, le multi-média, etc..

Des études dans d'autres domaines permettraient de savoir si ce sont toutes les formations qui produisent des distinctions dans les identités professionnelles et si certains types de formation produisent plus de distinctions que d'autres. Il serait alors possible de déterminer en quoi la formation en théâtre se distingue des autres. Il ne faut pas oublier que la formation en théâtre est particulière. Elle se déroule en petits groupes et les personnes impliquées, tant enseignants qu'élèves sont passionnés par leur sujet. Il serait intéressant de voir si des domaines plus «ordinaires» comme la finance, l'enseignement, l'électronique ou

la construction par exemple produisent autant d'effets sur les identités professionnelles. Si des différences majeures étaient mises à jour entre les professions, les études sur l'identité professionnelle pourraient alors être considérées comme un moyen instructif de comparer les formations professionnelles. Que devrions-nous penser d'un programme de formation professionnelle qui n'aurait aucun effet sur l'identité professionnelle de ses diplômés, maintenant que l'on sait que les écoles de théâtre ont une influence durable et importante sur la vie des comédiens? Ou d'un domaine professionnel où les sujets autodidactes s'en sortiraient mieux que leurs collègues formés?

Je termine avec deux derniers points. Premièrement, j'affirme que mieux le phénomène de l'identité professionnelle sera compris, plus il sera mis en relation avec la socialisation professionnelle, et plus il sera possible de définir avec justesse le rôle de la formation professionnelle et les moyens connexes qui peuvent être employés pour faciliter la construction des identités professionnelles. Deuxièmement, je soutiens que les avantages découverts dans le fait d'avoir suivi une formation professionnelle pour les artistes interprètes démontent en partie le mythe de l'autodidaxie dans le monde des arts en particulier, et dans la réussite en général. Malgré tous ses défauts, l'école est un instrument d'émancipation et de construction sociale important.

Références

- Adler, Moshe. (1985). «Stardom and Talent.» *American Economic Review*. 75, 208-212.
- Alain. (1932). *Propos sur l'éducation*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Alaluf, Matéo. (1986). *Le temps du labour*. Bruxelles: Les éditions de l'Université de Bruxelles.
- Antoine, Françoise, Dominique Grootaers et Francis Tilman. (1988). *Manuel de la formation en alternance*. Bruxelles: Éditions Vie Ouvrière.
- Attali, Jacques. (1977). *Bruits*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Attali, Jacques. (1998). *Dictionnaire du XXIème siècle*. Paris: Fayard.
- B.I.T. (1992). «Conditions d'emploi et de travail des artistes interprètes.» in *Réunion tripartite sur les conditions d'emploi et de travail des artistes interprètes*, édité par Bureau international du Travail. Genève: Bureau international du Travail.
- Barac, Victor Vidoje. (1994). *Identity Formation and the Practice of Rock Music: an Ethnography of Rock Musicians in Toronto*. Toronto: Université de Toronto.
- Becker, G.S. (1964). *Human Capital*. New York: Columbia Press University.
- Becker, Howard S. (1963). *Outsiders*. New York: The free press of glencoe.
- Becker, Howard S., Blanche Geer, Everett C. Hugues et Anselm L. Stauss. (1961). *Boys in White*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Becker, Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Becker, Howard S. (1990). *Symbolic Interaction and Cultural Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.

Becker, Howard S. (1994). «La confusion des valeurs.» in *L'art de la recherche : Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, édité par Pierre-Michel et Jean-Claude Passeron Menger. Paris: La documentation française, Pp 11-28.

Bellemare, Diane. (1986). *Le défi du plein emploi*. Montréal: Éditions St-Martin.

Bengle, Normand M. (1991). *L'insertion professionnelle des jeunes : une étude des processus socio-psychologiques dans le secteur des services*. Ste-Foy: Université Laval.

Bennett, Stith H. (1980). *On Becoming a Rock Musician*. Amherst : The University of Massachusetts Press

Berne, E. (1964). *Games People Play*. New York: Grove Press.

Bernier, Colette. (1990). *Le travail en mutation*. Montréal: Les éditions Saint-Martin.

Bernier, Léon et Isabelle Perrault. (1985a). «L'art, ou la consistance du jeu.» *Loisir et sociétés* 8, 659-662.

Bernier, Léon et Isabelle Perrault. (1985b). *L'artiste et l'oeuvre à faire*. Boisbriand :IQRC.

Bernoux, Philippe. (1985). *La sociologie des organisations*. Paris: Éditions du seuil.

Blumer, Herbert. (1956). «Sociological Analysis and the «Variable».» *American Sociological Review* 21, 683-689.

Blumer, Herbert. (1966). «Sociological Implications of the Thought of George Herbert Mead.» *The American Journal of Sociology* 71, 535-534.

Bourdieu, Pierre. (1975a). «L'invention de la vie d'artiste.»
en sciences sociales. 2, 7- 3.

Bourdieu, Pierre. (1978). « L' , cl sse ent, recl sse ent.» *Actes de la recherche en sciences sociales*. 5, 1-22.

Bourdieu, Pierre. (1979). *La distinction Critique sociale du jugement*. Paris: Les éditions de minuit.

Bourdieu, Pierre. (1980a). *L n pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre. (1980b). *Questions de Sociologie*. Paris: Les éditions de Minuit.

Bourdieu, . *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre et Jean-Pierre Passeron. (1970). *La reproduction* Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre et Luc Boltanski. (1975b). «Le titre et le poste.» *Actes de la recherche en sciences sociales* 2, 95-107.

Bourdon, Sylvain. (1994). «La vie après le Cégep.» Montréal: Université de Montréal.

Breton, Stéphane. (1993). «Le vécu d'intégration du personnel caissier : le cas particulier d'une expérience de qualité de service.» Sherbrooke: Université de Sherbrooke.

Bujold, Charles. (1989). *Choix professionnel et développement de carrière*. Ste-Foy: Gaëtan Morin.

Cooley, Charles Horton. (1902). *Human Nature and the Social Order*. New York: Charles Scribner' Sons.

Corbin, Juliet et Anselm Strauss. (1990). *Basics of Qualitative Research*. Newbury Park: Sage Publication.

Cornil, Dominique; Javeau, Claude et Vander-Gucht, Daniel. (1986-1987). «La carrière musicale.» *Revue de l'institut de sociologie*. 3-4, 299-305.

Dandurand, Pierre. (1995). «Sens des études, trajectoires scolaires et destination socio-professionnelle des étudiants universitaires. Apport de l'approche qualitative.» in *et l'insertion professionnelle des étudiants de l'université*, édité par Claude Perron, Madeleine Trottier et Miala Diabomba. Ste-Foy: Les presses de l'Université Laval, - 234.

Dandurand, Pierre et Émile. Ollivier. (1991). «Centralité des savoirs et éducation.» *Revue de l'institut de sociologie*. 23, 3-23.

Deslauriers, Jean-Pierre. (1997a). «L'induction analytique.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 293-308.

Deslauriers, Jean-Pierre et Michèle Kérisit. (1997b). «Le devis de recherche qualitative.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 85-111.

Diabomba, Miala. (1995). «La problématique de l'insertion professionnelle dans les théories économiques.» in *Les Cheminements scolaires et l'insertion professionnelle des étudiants de l'université*, édité par Claude Perron, Madeleine Trottier et Miala Diabomba. Ste-Foy: Les presses de l'Université Laval, Pp 143-155.

Dostoïevski, Fédor. (1965). *Crime et Châtiment* Paris: Garnier-Flammarion.

Dubar, Claude. (1987). «La qualification aux journées de Nantes.» *Sociologie du travail*. Pp 1-13.

Dubar, Claude. (1996). *La socialisation Construction des identités sociales et professionnelles*. Paris: Armand Colin.

Dubar, Claude et Didier Demazière. (1997). *Analyser les entretiens biographiques*. Paris: Nathan.

Durkheim, Émile. (1963). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : Librairie Félix Alcan.

Empey, Lamar T. (1994). «Social Control Theory.» in *Theories of deviance*, édité par Stuart H. Traub et Craig B. Little. Itasca, Illinois: F.E. Peacock Publishers, Inc., Pp 285-288.

Faulkner, Robert R. (1971). *Hollywood Studio Musicians*. New York: Aldine - Atherton.

Faulkner, Robert R. (1983). *in vivo Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, NJ: Transaction books.

Faulkner, Robert R. et Andy B. Anderson. (1987). «Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood.» *Journal of Sociology*. 92, 879-909.

Filer, Randall-K. (1986). «The «Starving Artist» - Myth or Reality? Earnings of Artists in the Entertainment Industry.» *Journal of political economy*. Pp 56-75.

Fournier, Marcel. (1988). «L'artiste et le discours sur l'art.» *Revue de sociologie*. 19, 133-146.

Fox, Renée C. (1957). «Training for Uncertainty.» in *The Student-Physician*, édité par Robert K. Merton et Al. Cambridge: University of Harvard Press, Pp 207-243.

Frederickson, Jon et James F. Rooney. (1988). «The Free-Lance Musician as a Type of Non-Person : an Extension of the Concept of Non-Personhood.» *The Sociological Quarterly*, 29, 221-239.

Freidson, Eliot. (1994). «Pourquoi l'art ne peut pas être une profession.» in *L'art de la recherche*, édité par Jean-Claude Passeron et Jean-Michel Menger. Paris: La documentation française, Pp 117-135.

Frith, Simon. (1983). *Sound Effects Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. Londre: Constable.

Frith, Simon. (1992). «The Industrialization of Popular Music.» in *Popular music and Communication*, édité par James Lull. Newbury Park London New Delhi: Sage, Pp 49-74.

Giorgi, Amadeo. (1997). «De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 341-364.

Glaser, Barney G. et Anselm L. Strauss. (1967). *The discovery of Grounded theory*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Glaser, Daniel. (1973). «Role Model and Differential Association.» in *Deviance : The Interactionist Perspective*, édité par Earl Rubington et Martin S. Weinberg. New York: The MacMillan Company, Pp 369-373.

Goetz, Judith P. et Margaret D. LeCompte. (1981). «Ethnographic Research and the Problem of Data Reduction.» *Anthropology and Education Quarterly*, XII, 50-70.

Gorz, André. (1989). *Métamorphose du travail (Quête de sens)*. Paris: Galilée.

Groulx, Lionel-Henri. (1997). «Contribution de la recherche qualitative à la recherche sociale.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et*

méthodologiques, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 55-82.

Hearn, H., et Al. (1968). «Identity and Institutional Imperatives: The Socialization of the Student Actress.» *Sociological Quarterly* 9, 47-63.

Heidegger, Martin. (1927). *Etre et temps (Zein und Zeit)* Paris: Authentica.

Heinich, Nathalie. (1991a). *La gloire de Van Gogh (Essai d'anthropologie de l'admiration)*. Paris: Éditions de Minuit.

Heinich, Nathalie. (1991b). «Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique.» *Cahiers de recherche sociologique* Pp 43-53.

Heinich, Nathalie. (1993). *Du peintre à l'artiste*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Heinich, Nathalie. (1995a). «Façons d'«être» écrivain L'identité professionnelle en régime de singularité.» *Revue Française de Sociologie* 36, 499-524.

Heinich, Nathalie. (1995b). «Le professionnalisme en art.» Pp. 53-59 in *Recherche : Arts et culture*. Québec: ACFAS.

Heinich, Nathalie. (1996). *Etre artiste*. Paris: Klincksieck.

Heinich, Nathalie. (1997). «Entre oeuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité.» *Communication* Pp 153-171.

Heinich, Nathalie. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain* Paris: Les Éditions de Minuit.

Hennion, Antoine. (1981). *Les professionnels du disque Une sociologie des variétés* Paris: A.M. Métallé.

Jaccoud, Mylène et Robert Mayer. (1997). «L'observation en situation et la recherche qualitative.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 211-249.

Kaestle, C.F. (1997). «Historical Methods in Educational Research.» in *Educational Research, Methodology, and Measurement : An International Handbook*, édité par J.P. Keeves. London: Pergamon Press, Pp 75-81.

Kibbe, Barbara. (1982). «Les artistes créateurs, les industries culturelles et la technologie aux États-Unis d'Amérique.» in *Les industries culturelles. Un enjeu pour l'avenir de la culture*, édité par Unesco. Paris: Unesco, Pp 107-123.

Kleeh-Tolley, Karen. (1988). «An Investigation into Aspects of the Process of Becoming a Professional Performing Artist: The Case of Symphony Musicians and Ballet Dancers.» Kent State University.

Lacroix, Jean-Guy. (1990). *La condition d'artiste: une injustice*. Outremont: VLB Éditeur.

Lacroix, Jean-Guy. (1991a). «L'idéologie d'artistes: le rôle des écoles d'art.» *Cahiers de recherche sociologique*. Pp 123-139.

Lacroix, Jean-Guy. (1992b). «Les nouvelles technologies d'information et de communication et le travail de création dans les industries culturelles.» *Technologies de l'information et société* 4, 97-111.

Lacroix, Jean-Guy. (1994). «L'incidence structurante de l'idéologie d'artiste dans l'offre culturelle.» *Loisir et société* 17, 83-94.

Lacroix, Jean-Guy et Al. (1985). «Le statut socioéconomique des musiciens membres de la Guilde des musiciens de Montréal.» Québec: Ministère des affaires culturelles.

Laflamme, Claude. (1993a). *La formation et l'insertion professionnelle, enjeux dominants dans la société postindustrielle*. Sherbrooke: Éditions du CRP.

Laflamme, Claude. (1993b). «Réflexions sur une problématique de l'insertion professionnelle des jeunes.» in *La formation et l'insertion professionnelle, enjeux dominants dans la société postindustrielle*, édité par Claude Laflamme. Sherbrooke: CRP, Pp 89-118.

Langlois, Jacques. (1996). «La nature de la déqualification/requalification des agents d'assurances de dommages. Une étude de cas.» Sherbrooke: Université de Sherbrooke.

Laperrière, Anne. (1997a). «La théorisation ancrée (grounded theory) : démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 309-340.

Laperrière, Anne. (1997b). «Les critères de scientificité des méthodes qualitatives.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 365-389.

Lemelin, Clément. (1995). «Temps d'études, cheminement scolaire et succès professionnel.» in *Les Cheminements scolaires et l'insertion professionnelle des étudiants de l'université*, édité par Claude Perron, Madeleine Trottier et Miala Diabomba. Ste-Foy: Les presses de l'Université Laval, Pp 17-34.

Lincoln, Yvonna S. et Egon G. Guba. (1985). *Naturalistic Inquiry*. Newbury Park: Sage Publication.

Lincoln, Yvonna S. et Egon G. Guba. (1988). «Naturalistic and Rationalistic Enquiry.» in *Educational Research, Methodologie, and Measurement : An International Handbook*, édité par J.P. Keeves. London: Pergamon Press, Pp 81-85.

Linhart, Danièle. (1991). *Le torticoli de l'autruche*. Paris: Seuil.

Linhart, Danièle. (1992). «Les méfaits d'une révolution organisationnelle a-synchrone.» in *Le travail en puces*, édité par Danièle Linhart et Jacques Perriault. Paris: Presses universitaires de France, Pp 113-132.

Little, Stuart H. Traub and Craig B. (Ed.). (1994). *Theories of Deviance*. Itasca, Illinois: F.E. Peacock Publishers, Inc.

Lull, James. (1992). *Popular Music and Communication*. Newbury Park London New Delhi: Sage.

M.C.C. (1996a). «*Enquête auprès des artistes professionnels boursiers des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature sur leurs relations contractuelles avec les diffuseurs.*» Gouvernement du Québec : Ministère de la culture et des communications. Direction de la recherche, de l'évaluation et des statistiques.

M.C.C. (1996b). «*La population active du secteur culturel au Québec Recensement 1991.*». Gouvernement du Québec : Ministère de la culture et des communications. Direction de la recherche, de l'évaluation et des statistiques.

Marshall, Catherine et Gretchen B. Rossman. (1995). *Designing Qualitative Research* Newbury Park: Sage Publication.

Martin, Paul. (1998). «Une question d'équité.» page B3 in *La Presse* Montréal, 25 Février 1998.

Mast, Sharon. (1986). *Stages of Identity: a Study*. London: Gower.

Matza, David. (1969). *Becoming Deviant* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Matza, Davie et Gresham M. Sykes. (1957). «Techniques of Neutralization : Theory of Delinquency.» *American sociological Review* 22, pp. 101-123.

Mead, George Herbert. (1962). *Mind, Self, and Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Menger, Pierre-Michel. (1989). «Rationalité et incertitude de la vie d'artiste.» *L'année sociologique*. 39, 113-151.

Menger, Pierre-Michel. (1991). «Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle.» *Revue française de sociologie*. 32, 61-74.

Menger, Pierre-Michel. (1994). «Etre artiste par intermittence. La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle.» *Travail et Emploi*. 4-22.

MEQ. (1997). «Réaffirmer l'école (Le rapport Inchauspé).». Québec: Ministère de l'éducation du Québec.

MEQ. (1996). Les États généraux sur l'éducation : «Rénover notre système d'éducation: dix chantiers prioritaires.» Québec : Ministère de l'éducation du Québec.

Merton, Robert King. (1938). «Social Structure and Anomie.» *American Sociological Review*. 3, 672-682.

Merton, Robert King. (1957a). *Social Theory and Social Structure*. New York: The Free Press of Glencoe.

Merton, Robert K., George G. Reader et Patricia L. Kendall (Ed.). (1957b). *The Student-Physician*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Michelat, Guy. (1975). «Sur l'utilisation de l'entretien non-directif en sociologie.» *Revue française de sociologie*. Pp 229-247.

Miles, Matthew B. et A. Michael Huberman. (1994). *Qualitative Data Analysis : A Sourcebook of New Methods*. Newbury Park CA.: Sage.

Mitchell, Ritva et Karttunen, Sari. (1992). «Why and How to Define an Artist: Types of Definitions and Their Implications for Empirical Research Results.» in *Cultural Economics* édité par Ruth et Khakee Towse, Abdul. New York: Springer, Pp 175-185.

Moulin, Raymonde. (1983). «De l'artisan au professionnel : l'artiste.» *Sociologie du travail* Pp 388-403.

Moulin, Raymonde. (1985). *Les artistes: essai de morphologie sociale*. Paris: La Documentation française.

Nayer, André. (1991). «Le statut de l'artiste.» *Cahiers de recher sociologique* Pp 23-41.

Negus, Keith. (1992). *Producing Pop*. Edward Arnold.

Ouellet, André. (1994). *Processus de recherche : Une introduction à la méthodologie de la recherche*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Paquet, Gilles. (1995). «La relation formation-emploi: contenus de formation et insertion professionnelle.» in *Les Cheminements scolaires et l'insertion professionnelle des étudiants de l'université* édité par Claude Perron, Madeleine Trottier et Miala Diabomba. Ste-Foy: Les presses de l'Université Laval, Pp 56-67.

Paradeise, C. (1988). «Les professions comme marchés du travail fermé.» *Sociologie et société XX*, 9-21.

Paradeise, Catherine, François Vourc'h et Jacques Charby. (1991). «Profession : Comédien.» Lyon: Groupe Lyonnais de sociologie industrielle (GLYSI).

Petit, André. (1982). *Production de l'école - Production de la société*. Genève: Librairie Droz S.A.

Pires, Alvaro. (1997a). «Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre

Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 113-169.

Pires, Alvaro P. (1997b). «De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 3-54.

Pontell, Henry N. (Ed.). (1996). *Social Deviance* Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.

Poupart, Jean. (1997). «L'entretien de type qualitatif : considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques.» in *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* édité par Jean Poupart, Lionel-Henri Groulx, Jean-Pierre Deslauriers, Anne Laperrière, Robert Mayer et Alvaro P. Pires. Montréal: Gaëtan Morin Éditeur, Pp 173-209.

Raymond, Marie-Josée. (1993). «La situation de l'emploi chez les diplômés en art des niveaux collégial et universitaire.» Québec: Ministère de la culture et des communications du Québec.

Robinson Campbell, Deanna; Buck B. Elizabeth and Marlene Cuthbert. (1991). *Music at the Margins / Popular Music and Global Cultural Diversity*. Newbury Park, London and New Delhi: Sage publications.

Rogoff, Natalie. (1957). «The Decision to Study Medicine.» in *The student physician*, édité par Robert Merton et Al. Cambridge: The University of Harvard Press, Pp 109-129.

Sartre, Jean-Paul. (1952). *Saint-Genet* Paris: Galimard.

Stanislavski, Constantin. (1934). *Ma vie dans l'art* Paris: Éditions Albert.

Stohs, Joanne M. (1991). «Young Adult Predictors and Midlife Outcomes of "Starving Artists" Careers: A Longitudinal Study of Male Fine Artists.» *The Journal of Creative Behavior*. 25, 92-105.

Strauss, Anselm. (1970). «The Art School and its Students.» in *The Sociology of Art and Literature*, édité par James H. Barnett et Mason Griff Milton C. Albrecht. New York - Washington: Praeger Publishers, Pp 159-177.

Sturman, A. (1997). «Case Study Methods.» in *Educational Research, Methodology, and Measurement : An international Handbook*, édité par J. P. Keeves. London: Pergamon Press, Pp 61-66.

Subotnik, Rena-F. (1992). «Talent Developed: Conversations with the Masters of the Arts and Sciences.» *Journal for the Education of the Gifted*. 15, 284-290.

Sumner, Colin. (1994). *The Sociology of Deviance : an Obituary*. New York: Continuum.

Taft, R. (1997). «Ethnographic Research Methods.» in *Educational Research, Methodology, and Measurement : An international Handbook*, édité par J.P. Keeves. London: Pergamon Press, Pp 71-75.

Taylor, Steven J. et Bogdan, Robert. (1984). *Introduction to Qualitative Research Methods* New York: John Wiley and sons.

Throsby, David. (1992). «Artists as Workers.» in *Cultural Economics* édité par Ruth and Abdul Khakee Towse. New York: Springer, Pp 201-208.

Towse, Ruth. (1992). «The Earnings of Singers: an Economic Analysis.» in *Cultural Economics* édité par Ruth et Abdul Khakee Towse. New York: Springer, Pp 209-217.

Tremblay, Diane-Gabrielle. (1990). *L'emploi en devenir*. Boisbriand: IQRC (Institut Québécois de Recherche sur la Culture).

Tremblay, Diane-Gabrielle. (1997). *Économie du travail Les réalités et les approches économiques*. Sainte-Foy: Éditions Saint-Martin.

Trottier, Claude. (1995). «Émergence et constitution du champ de recherche sur l'insertion professionnelle.» in *Les Cheminements scolaires et l'insertion professionnelle des étudiants de l'université*, édité par Claude Perron, Madeleine Trottier et Miala Diabomba. Ste-Foy: Les presses de l'Université Laval, Pp 223.

Van der Maren, Jean-Marie. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Vander Gucht, Daniel. (1988). «L'Académie et la socialisation de l'artiste : éléments pour une sociologie de l'art.» *Revue de l'institut de sociologie* 209-233.

Walker, J. C. et C. W. Evers. (1988). «The Epistemological Unity of Educational Research.» in *Educational Research, Methodology, and Measurement : An International Handbook*, édité par J. P. Keeves. London: Pergamon Press, Pp 28-36.

Wassall, Gregory H. and Neil O. Alper. (1992). «Toward a Unified Theory of the Determinants of the Earnings of Artists.» in *Cultural economics*, édité par Ruth and Khakee Towse, Abdul. New York: Springer, Pp 187-200.

Weber, Max. (1964). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Librairie Plon.

Wills, Geoff et Cary L. Cooper. (1988). *Pressure Sensitive Popular Musicians Under Stress*. London: Sage Publications.

Zuboff, Shoshana. (1989). *In the Age of Smart Machine : the Future of Work and Power*. New York: Basic Books.

Annexe 1

Un extrait de verbatim issu d'un des entretiens réalisés auprès des artistes interprètes. Il s'agit d'un extrait choisi au hasard dans le verbatim produit à la suite de l'entretien avec René

J- As-tu fait des cours à part de ça dans le domaine des arts?

R- J'ai pris, au niveau, ce que j'ai pu faire à l'école, en musique, j'ai eu deux ans de piano quand j'étais tout petit, après ça j'ai joué deux ans d'orgue. Après ça, j'ai eu des cours au séminaire pendant mon secondaire j'ai eu des cours de trompette. Après ça j'ai été dans l'armée et j'ai eu quelques cours de trompette dans l'armée. J'ai aussi suivi quelques cours privés en art dramatique, mais pas plus que ça. 5-6 fois.

J- ça a-tu donné de quoi?

R- Oui, Ça m'a permis de connaître une personne. Ça peut-être pas été plus profitable que si j'avais rencontré cette personne là. C'était un professeur, qui était tripant, qui avait un beau sens du théâtre. Ça m'a apporté l'ouverture d'esprit. Tsé, les gens du théâtre ont souvent une grande ouverture d'esprit.

J- D'abord t'as appris comment? (Chanteur)

R- Bon, ma véritable école, dire ce que je fais présentement, dire mon métier comme tel, c'est les bars. Mon père m'avait appris la guitare. Mon père m'a montré cinq ou six accords quand j'étais petit mais il m'a donné beaucoup plus que ça, il m'a appris à aimer chanter.

C'est beaucoup. C'est le départ en fait de ce métier là. Ce métier là, il faut pas que tu le fasses parce que c'est un métier intelligent à faire, surtout pas, parce que dans la plupart des cas bien, c'est la déception inutile. Sauf que mon père m'a montré quand j'étais très jeune à aimer ça. Mon père c'est mon idole. J'aimais ça quand je le voyais chanter.

J- T'as appris dans les bars...

R- Ouais, ma plus grande école ça a été dans les bars.

Mes professeurs, ça a été d'écouter Ray Charles, Joe Cocker, d'écouter ces gens là.

Puis, mon école pratique, ça a été les bars où j'ai appris comment diriger un groupe. Quand j'ai commencé à être musicien je ne savais pas c'était quoi. J'ai appris tout seul à...

C'est un métier où il faut être très autodidacte parce que la plupart de ceux qui vont prendre des cours sérieux, disons des cours de chants, ça montrerait pas du tout comment aller sur une scène, une performance. Un cours de chant c'est très technique. Il n'y a aucun cours théorique de ça. Il y en a quelques uns d'art dramatique, comment être sur une scène. Un cours de chanteur, il n'y en a pas. Premièrement. Puis deuxièmement, s'il y en avait, bien, ils te montreraient à peu près tous la même chose, parce qu'un cours c'est un programme, comment être pareil comme les autres. Tandis que le but c'est d'être le plus différent possible des autres. Représenter le peuple, mais en se démarquant. (Entretien avec René, p. 3-4)