

Schweizerische Zeitschrift für Soziologie

Revue suisse de sociologie

Swiss Journal of Sociology

Vol. 43 Issue 2, July 2017

Kunst, Arbeit und (De-)regulierung / Art, travail et (dé-)régulation / Art, Work and (De-)regulation

Edited by André Ducret, Andrea Glauser, Olivier Moeschler, and Valérie Rolle

- André Ducret, Andrea Glauser, Olivier Moeschler, and Valérie Rolle Introduction: Artistic Work as a “Laboratory” of Labour Market Deregulation? [E]
- Pierre-Michel Menger Contingent High-Skilled Work and Flexible Labor Markets. Creative Workers and Independent Contractors Cycling Between Employment and Unemployment [E]
- Chloé Langeard Unemployment Benefit at Work. The Appropriation of a Public Policy by Intermittent Workers in the Performing Arts in France [F]
- Marc Perrenoud et Pierre Bataille Being a Music Performer in French Speaking Switzerland: Relationships to Work and Employment [F]
- Sarah Speck The Artist as a Contemporary Pattern of Masculinity. Milieu-specific Strategies of Coping with Precariousness [G]
- Isabelle Moroni From the Periphery to the International Scene. Artistic Trajectories in the Trial of Mobility [F]
- Pierre-Emmanuel Sorignet “You’re Not a Real Contemporary Dancer.” Discrepancy and Appropriation of the Artists’ Status by Dancers from a Working Class Background [F]
- Carolin Amlinger Being an Author: Literary Identities of Work in the Contemporary German Literary Field [G]
- Denis Hänzi Monitoring through Potentiality. Essay on the Artist Taken as an Exemplary Model [G]

Schweizerische Zeitschrift für Soziologie Revue suisse de sociologie Swiss Journal of Sociology

Vol. 43, Issue 2, July 2017

Kunst, Arbeit und (De-)regulierung / Art, travail et (dé-)régulation / Art, Work and (De-)regulation
Edited by André Ducret, Andrea Glauser, Olivier Moeschler, and Valérie Rolle

Inhalt / Sommaire / Contents

- 239 Introduction: Artistic Work as a “Laboratory” of Labour Market Deregulation?**
Einführung: Künstlerische Arbeit als “Laboratorium” der Deregulierung des Arbeitsmarktes?
Introduction: Le travail artistique comme “laboratoire” de la dérégulation du marché de travail?
André Ducret, Andrea Glauser, Olivier Moeschler, and Valérie Rolle
- 253 Contingent High-Skilled Work and Flexible Labor Markets. Creative Workers and Independent Contractors Cycling Between Employment and Unemployment**
Flexibilität in hoch qualifizierten Jobs. Kunstschaffende und Freelance-Berater zwischen Anstellung und Arbeitslosigkeit
Travail atypique hautement qualifié sur des marchés flexibles. Les travailleurs des arts et les consultants indépendants entre emploi et chômage
Pierre-Michel Menger
- 285 L’indemnisation chômage au travail. Appropriation d’un dispositif de régulation public par les salariés intermittents du spectacle en France**
Die Arbeitslosenentschädigung an der Arbeit. Aneignung eines Dispositivs öffentlicher Regulierung durch die sporadischen Lohnempfänger der darstellenden Künste in Frankreich
Unemployment Benefit at Work. The Appropriation of a Public Policy by Intermittent Workers in the Performing Arts in France
Chloé Langeard

- 309 Être musicien-ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi**
 BühnenmusikerInnen in der französischsprachigen Schweiz: Beziehungsmodalitäten zu Arbeit und Anstellung
 Being a Music Performer in French Speaking Switzerland: Relationships to Work and Employment
Marc Perrenoud et Pierre Bataille
- 335 Der Künstler als Männlichkeitsentwurf der Gegenwart. Zur milieuspezifischen Bewältigung von Prekarität**
 L'artiste comme figure d'une masculinité contemporaine. Des stratégies spécifiques au milieu social pour faire face à la précarité
 The Artist as a Contemporary Pattern of Masculinity. Milieu-specific Strategies of Coping with Precariousness
Sarah Speck
- 357 De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité**
 Von der Peripherie zur internationalen Szene. Künstlerische Laufbahnen im Test der Mobilität
 From the Periphery to the International Scene. Artistic Trajectories in the Trial of Mobility
Isabelle Moroni
- 375 «T'es pas un vrai danseur contemporain». Désajustement et appropriation du statut d'artiste chez les danseurs d'origine populaire**
 «Du bist kein richtiger zeitgenössischer Tänzer». Variation und Aneignung des Künstlerstatus bei Tänzern aus unteren sozialen Schichten
 "You're Not a Real Contemporary Dancer." Discrepancy and Appropriation of the Artists' Status by Dancers from a Working Class Background
Pierre-Emmanuel Sorignet
- 401 AutorIn sein: schriftstellerische Arbeitsidentitäten im gegenwärtigen deutschen literarischen Feld**
 Être un auteur : identités de travail d'écrivains dans le champ littéraire allemand contemporain
 Being an Author: Literary Identities of Work in the Contemporary German Literary Field
Carolin Amlinger
- 423 Die Regulierung der Potenzialität. Versuch über den Künstler im Zeitalter seiner sozialen Mustergültigkeit**
 Le contrôle par la potentialité. Réflexions sur l'artiste à l'ère de son exemplarité sociale
 Monitoring through Potentiality. Essay on the Artist Taken as an Exemplary Model
Denis Hänzli

Introduction: Artistic Work as a “Laboratory” of Labour Market Deregulation?¹

Einführung: Künstlerische Arbeit als «Laboratorium» der Deregulierung des Arbeitsmarktes?

Introduction: Le travail artistique: «laboratoire» de la dérégulation des marchés du travail?

André Ducret*, Andrea Glauser**, Olivier Moeschler***, and Valérie Rolle****

1 The arts: an entrepreneurial ideal

Nowadays, the arts can often command attention as a “laboratory” for the current forms of labour market deregulation. It is not that artists have been ahead of the transformations that have affected the labour market since the 1980s, but rather that they have, for the most part, escaped the standard of the modern wage system specific to industrial capitalism, now weakened by the hegemony of financial capitalism. Their condition was characterised early on by differing degrees of precariousness, echoed in the last decades by the rise of a precariat, which has been eating away at the omnipresence of wage labour in many sectors of activity (Castel 2009; Lorey 2012; Marchart 2013). Committing oneself without hesitation; displaying autonomy; appearing flexible, mobile, available; knowing how to adapt and move from one project to the next without batting an eyelid; not being afraid to take risks, even when the symbolic benefits seem to prevail over wages; accepting to “multiply oneself” (Menger 1997) or to lead a “double life” (Lahire 2006), in which the day job is bankrolling the calling, thus validating the separation between alienating and rewarding labour (Arendt 1959); finally, making do with earnings that are often unpredictable, inconsistent and unequal according to one’s reputation: these are the many features that have long since characterised the “artist’s life” and which have

* University of Geneva, Institut de recherches sociologiques (IRS), CH-1211 Genève, andre.ducret@unige.ch.

** University of Lucerne, Department of Sociology, CH-6002 Luzern, andrea.glauser@unilu.ch.

*** University of Lausanne, Laboratoire Culture Capitalisme et Sociétés (LACCUS), CH-1015 Lausanne, olivier.moeschler@unil.ch.

**** Fellow of the Swiss National Science Foundation, London School of Economics and Political Sciences, Department of Sociology, UK-WC2A 2AE London, v.rolle@lse.ac.uk.

1 We wish to warmly thank Sarah-Jane Moloney for the translation of this introduction from French to English, and the Institute for Sociological Research (IRS) of the University of Geneva for sponsoring it.

established themselves, either fully or in part, as an entrepreneurial ideal to be followed in other sectors of employment (Boltanski and Chiapello 1999; Linhart 2015).

2 The arts: unequal and segmented labour markets

By the same token, under such working conditions, inequalities between individuals do not seem likely to decrease, particularly in the different creative fields discussed in this issue. In this regard, fragmentation and uncertainty of employment in the artistic labour market are subjected to new forms of collective and individual management, varying according to the historical evolution specific to each artistic genre, its internal hierarchy and the positions occupied by the various players involved. For example, before the interwar years, the regulation of the performing arts market in France (especially theatre, music, cinema) mostly depended on the balance of power between employers and unions. It rested on corporatist solidarities rather than state laws that guaranteed social protection, a system that was set to become widespread during the post-war years, in France and elsewhere. Although a special protection system was already in place for contingent art workers, it was only in 1979 that it would become that well-known French “intermittent regime”, whose expansion during the following decades would provoke recurrent conflicts (Grégoire 2013). Nothing of the sort exists in Germany, however, where the logic of the fixed ensemble is still the rule in public theatres; even though the reunification imposed the West’s divisions on the East, and pitted public structures where employment is stable, against private structures where employment is flexible and negotiable, work and employment being meted out on a project basis (De Verdalle 2006).

The professional arena will thus always end up divided along the lines of those who have the freedom to take risks – 30-something men, as a general rule – and those who would benefit from settling down – more often than not, women and older individuals. The same applies to German-speaking Switzerland, where the *Stadttheater* (literally: the “town theatre”) offer contracts for the entire season or even several years, according to a “house ensemble” approach, contrary to the majority of other theatres, whether they be subsidised or not. However, in French- and Italian-speaking Switzerland, common practice turns out to be short-term, project-based work, including in large theatre institutions (Kotte et al. 2012). Unlike France, but in the manner of Germany, Switzerland does not have a special system of insurance coverage – even though the access to unemployment benefits has been adapted for artists, on the basis of the prevailing model for seasonal employment. In French-speaking Switzerland, unemployment benefit also plays a stabilising role for actors, particularly when the greater part of their activity answers to a kind of versatility internal to artistic work, rather than a multi-activity implying an accumulation with a job external to the field of performing arts (Rolle and Moeschler 2014).

Such differences between stable (for a minority of art workers) and unstable employment (for a majority) are also observable between permanent orchestra musicians and musical performers, or even ballet dancers and contemporary dancers, but also writers who benefit from year-long contracts with their publishers, and writers who do not have that privilege. In a fixed organisational structure, the modalities of evolution within a career meet those we can observe on "standard" labour markets – which still prevail – with internal (in the hierarchy of roles or functions) or external forms of promotion or demotion (evolution towards more or less prestigious institutions). When the employment market proves to be flexible, professional trajectories are more splintered, to the point where they can sometimes seem like "improvised careers" (Fabiani 1986). Careers are, in fact, exposed to a greater risk of reversibility (Haak 2008). However, these fluctuations do not exclude the existence of social inequalities. They are nevertheless more and more difficult to discern, playing out as they do at the intersection of the acquisition and the actualisation of resources, as well as variable inclinations according to one's social attributes (belonging to a certain class, gender, age or ethnicity) and professional trajectory (generation, education and training, accumulated experience, positions occupied, type of recognition received, but also sectors of activity).²

The extraordinary growth of the number of hopefuls swelling the ranks of the different artistic fields since the 1980s, with knock-on effects such as overcrowding and the constant search for "new blood" (Menger 1991), reinforces such inequalities by accentuating the competition in these markets. The rapid development of the latter owes as much to the expansion of the arts as the symbolic prestige of such activities and the promises of fulfilment they carry, even though the high material profits that can be taken from them are highly improbable, seeing as they are realised only by a handful of generally well-appointed individuals (Abbing 2006; Dubois 2013). This strong power of appeal exerted by the artistic professions more widely echoes the diffusion of an ideal of self-realisation associated with values of freedom, self-determination, authenticity and responsibility – values which are most often carried and promoted by the middle and upper classes. This normative model colours a managerial rhetoric whose tendency is to over-humanise work by demanding a total compliance to the objectives pursued by the firm or the work team (Klein and Kunst 2012; Linhart 2015; Manske 2015).

2 The disparities between individuals are even greater in sectors where freelance status is the rule, such as the visual arts or literature, compared to fields where fixed employment exists (theatre or dance troupes, orchestras), albeit where a majority do not manage to obtain employee status.

3 The arts: no longer exceptional with the growth of non-standard work

This “new spirit of capitalism” (Boltanski and Chiapello 1999), which seizes upon and harnesses the vocational logic of the arts, values forms of project- and network-organised labour, holding up the myth of freedom and authenticity as a model. These forms lead to an individualisation of employment relationships, as well as varied types of “crumbling” (Castel 2009) of this relationship through a flexibilisation of tasks (versatility), working hours (part-time, fixed-term contracts, home-based work), and/or the workforce (on-call work, temping, outsourcing). According to the forms and amount of their capital and their position in the labour market, individuals do not have the same bargaining power when faced with these forms of work organisation³, nor do they have the same frames of resistance to deal with the suffering they can entail. Even less so, given the more general context of depoliticisation and re-assessment of the welfare state and its associated rights, with forms of access to compensation conditioned by activation measures in the workplace, which blur the lines between wage labour, unemployment and benefits (Kuehni 2016; Schallberger and Wyer 2010).

By focusing on one dimension or another of the structuration of labour markets in the arts or the concrete organisation of artistic activities, the contributions we will read offer entirely original and complementary analyses, in order to understand the sector specificities of a labour market that might be considered “atypical”, but whose many particularities no longer constitute exceptions in this day and age. They remind us that the ideal of the self-regulation of the arts, which justifies forms of deregulation elsewhere, is more of a myth than a reality. Indeed, the case of the arts shows to what extent the “freedom” we ascribe to artists is in fact beholden to an undeniable heteronomy, with respect to the markets as well as the public authorities upon which it depends. The “responsibility” that goes hand in hand with this freedom – which is supposed to accompany the individualisation of work relationships – also exposes individuals to very unequal risks, according to the personal resources they possess.

Regulation, deregulation, self-regulation: economists are all equally fond of these concepts, but their translation into the field of sociology is hardly self-evident. The adoption and use of these terms by sociologists of the arts and culture might perhaps point to their difficulty in proving how fertile and useful this field of research can be for understanding Swiss society – let alone how crucial (Ducret 2011). In France – another geographical area explored in this issue – the directions taken by our particular sub-field of study owe a lot to the presence of instances such as the French Ministry of Cultural Affairs, created in 1959. The Ministry gave the impetus for one of the first-ever surveys carried out on the museum-going public (Bourdieu and Darbel 1966), and later on, many statistical surveys about artistic professions.

3 Young people, women and the under-qualified are most at risk according to the literature.

In this respect, we have only to think of the work carried out by the Centre for Research in Sociology of the Arts (Centre de recherche en sociologie des arts), led by Raymonde Moulin and followed by Pierre-Michel Menger. In Germany – the third main area discussed in this issue – there has been a rich tradition of reflection on the arts within universities, from Georg Simmel to Norbert Elias, or from Theodor W. Adorno to Niklas Luhmann, to name but a few (Steuerwald 2016). Admittedly, this legacy is more theoretical than empirical, with extensive fieldwork now taking over, including in Germany.⁴ The task that remains, however, is to reconstruct the history of the structuration of sociology of the arts and culture in Switzerland; scientific, political and even geographical logics intertwine to explain Switzerland’s relative delay regarding its research into the matter.

4 Research on the arts and culture running late in the Swiss context

It must be said that Switzerland waited until the year 2000 to adopt a proper constitutional article concerning culture. Formulated on this basis, the first federal law on culture (the LEC, *Loi sur l’encouragement de la culture*, or Cultural Promotion Act⁵), which entered into effect in 2012, has since been contributing to transforming the Swiss cultural landscape, in accordance with the principle of subsidiarity which had prevailed until then, and which delegates the principal responsibility for financing this sector to individual cantons and communes (Marx 2015). At a federal level, culture mostly constitutes a tool for the international promotion of the Confederation via the Pro Helvetia foundation. The latter is an atypical organisation in federalist territories. Dedicated to the promotion of culture, it was founded within the very specific context of the rise of totalitarian regimes that led to the Second World War (Hauser et al. 2010). As for cinema – which has been subsidised on a national scale since the emergence of “New Swiss Cinema” and the consecration of the film director’s status in the 60s and 70s – it has long represented a kind of “cultural exception” (Moeschler 2011), confirming the rule that Switzerland is a rather discreet state when it comes to cultural policy (Walzer 1988). However, since the ratification of the LEC, new elements have been added to the mix, such as the promotion of musical training and cultural heritage, as well as national awards for creatives (visual arts, design, cinema, dance, theatre, music and literature). At the same time, interest in culture as a vector for social integration and economic innovation has grown to such an extent that, beyond the question of the cost of culture for

4 For a first list of achievements, and in a necessarily limited format, the reader can refer to the syntheses proposed by Nathalie Heinich (2004 [2001]), Bruno Péquignot (2009) and more recently, Hyacinthe Ravet (2015) (for France). Dagmar Danko (2012) and Alfred Smudits (2013) offer an overview of the sociology of art from a German-speaking perspective, whereas Dagmar Danko and Andrea Glauser (2012) principally take stock of the situation in Germany.

5 Available on the internet: <http://www.bak.admin.ch/themen/04128/index.html?lang=fr>.

local authorities – the only such aspect to have been subjected to follow-up statistical reports until now⁶ – the Federal Office of Culture (OFC-BAK) now wants to see more numbers published and has been addressing such requests to the Federal Statistical Office (OFS-BFS). Consequently, the new sectors included in the forms of culture backed by the Confederation (such as museums, monuments, heritage or even “the culture economy”) are now subject to statistical quantification. The question has also been asked as to how we might, in the future, be able to produce numbers regarding arts professionals; these are, at the moment, too erratic to be exploited.⁷ Finally, from the point of view of cultural practices, the Federal Statistical Office has begun to produce more data since 2008, after having undertaken a reworking of its categories; this effort consisted of redefining the aforementioned cultural practices as “demand” in the face of a cultural “supply” now put on notice to justify its costs (Moeschler and Vanhooydonck 2011). Nevertheless, it must be noted that such statistics can hold an interest for the sociology of the arts and culture, and feed its research (see for example Tawfik 2013).

For Switzerland, a federalist country built on the crossroads of linguistic areas, culture has never truly been a category of public action, constitutive of a political and national identity, unlike in France – except for the parenthesis of the Second World War, in a short-lived logic of “national spiritual defence” (“Geistige Landesverteidigung”; see f. e. Tanner 1992). This absence of cultural policy, which requires more study and data, might partly explain the irregular and relatively fractured character of Swiss research into the sociology of the arts and culture and, consequently, its proportionally weak development at an academic level. Nonetheless, teaching and research in sociology of the arts and culture do exist in this country, for example in Lausanne, Lucerne, St. Gallen and Zurich; however, they are not generally associated with chairs formally attached to this field. Even though the Swiss National Science Foundation (SNSF) has encouraged several investigations into this field since the 1990s, sociology of art does not correspond to a priority axis of research funding in Switzerland. Its position – more so, certainly, than that of sociology of culture – therefore remains all the more fragile, since the logics of political-economic utility currently in force now translate, as far as the scientific realm is concerned, into new funding and career criteria, which discourage claims for specialisations deemed to be without direct professional profit nor immediate social outcome.

6 Numbers concerning the distribution of public subsidies began to be established as of the 1990s (Künzi 1994; Bourquin 1999; Tedeschi and Torche 2010).

7 Particularly since the year 2000, the last year where the OFS made a complete census of the population residing in Switzerland. It has been replaced ever since by annual surveys on a sampling of 200 000 people from which tendencies are then extrapolated.

5 Analysing the arts from various viewpoints: the contributions to this special issue

But let us now come to the texts gathered in the current issue and the arguments they advance. These contributions, as we will see, mobilise analytical tools which are likely to shed light on not only the vast and diversified world of the arts, but also other spheres of labour and employment. In this spirit, *Pierre-Michel Menger* establishes the exemplary character of the intermittent model which, in France, has inspired the employment/unemployment model negotiated and obtained by the consultants of wage portage companies. The author proposes an unprecedented comparison with this population who present a high level of qualifications in a niche market, which is also highly flexible. He questions the sustainability of such models, from the moment that they transfer the individual risk linked to these forms of employment onto the insurance system, in addition to being subject to strategic usage by employers in order to minimise their own costs. The author shows that all are not equal when it comes to the very entrepreneurial kind of management that is called for within this system: men over 50 are favoured the most, whereas women rarely find themselves in a situation where they can profit from a reduction in the number of their contracts, while still ensuring a comfortable level of income. This contribution falls into the larger current debate on the subject of "flexicurity", that is, a system capable of ensuring flexibility and security on the so-called "transitional" job markets (Gazier 2008), where the limits between employment and unemployment, salaried or freelance work, or even market and volunteer activity become blurred.

The article by *Chloe Langeard* tenders an analysis that is neither statistical nor socio-economical, but rather qualitative, of the modes of subjective appropriation of this public regulation system by intermittent entertainment workers (actors, technicians, etc) in France. She demonstrates how the precariousness linked to the discontinuity and uncertainty of contracts can be integrated as a positive identity resource; or conversely, how this can turn against entertainment workers. In the first case, a feeling of freedom, of putting the self into motion, of time freed up to create, opposes the idea of the imprisonment, stagnation and routine of continuous salaried work. In this respect, the author highlights the primordial role of a socialisation, which allows for the upholding of this intermittent status, which has become the primary factor for defining professionalism within an open labour market (where a diploma and a presence on stage are not sufficient to distinguish oneself from amateurs). Consequently, the inability to renew one's right to intermittent status because of a lack of redeemable hours acts as a disqualifier, since it signifies a judgment on quality. In this case, the positive value of this employment system can be completely reversed and criticised, because of the precariousness, exploitation and competition it generates. It can also lead to some forms of "loss of the self" (in a new round of opposition to values of authenticity and autonomy) and

thus constitute a source of suffering. These results have been confirmed elsewhere (see Katz 2015), and they feed the questioning around the unequal means of facing uncertainty about one's employment, skills and assets within hyper-flexible markets (Castel 2009). Moreover, such uncertainties can pertain to the psychologising of disqualifications, which is actually created by this specific mode of work organisation (Linhart 2015).

Developing a case study about "ordinary musicians" in the French-speaking area of Switzerland, *Marc Perrenoud* and *Pierre Bataille* show that access to unemployment benefits plays an entirely incidental – not to mention exceptional – role in both their job retention rate and the definition of their professional status. Based on an innovative system of data collection (a respondent-driven sampling in eight waves), which they used given the absence of exploitable statistical data, the authors were able to determine the percentage of income stemming from musical activity, the origin of this income and therefore, the type of multi-activity they illustrate within the survey population. These results corroborate the existing scientific literature, which distinguishes the multiplication of activities within the artistic realm from that of its margins, or even outside it and threatening it (Menger 1997; Lahire 2006; Bureau et al. 2009). It is mostly the analysis of income composition which allows the authors to distinguish three ways of being a musician, unequally distributed from a social perspective. Although "craftsmen musicians" draw their income mainly from stage activities, they are also the least qualified, the most multi-active and the least affected by royalties. These royalties make up a large part of the income for "artist musicians", a minority group that is particularly subsidised, educated and masculine; whereas "teacher musicians" are more often in the later stages of their career. This study offers a good counterpoint to national and international surveys into the forms taken by multiplications of the self, induced by discontinuous short- or even very short-term employment.

Sarah Speck's contribution is located right in the heart of the issue surrounding the androcentric norms of artistic fields – which, in this regard, do not distinguish themselves from the so-called "conventional" labour markets, as in many other aspects (Maruani 2011). Through an interview-led approach, the author focuses on couples where the woman brings in the greater part of the income while the man pursues artistic or creative activities, thus analysing the ambivalent effects of the frittering of the "traditional" model in which the man provides for the needs of his family, within the particular context of the qualified urban middle classes guided by an ideal of equality. By taking an interest in the concrete distribution of income and household tasks, as well as the discourses held on the subject, the author sheds light on the potentials and arrangements, but also the lies and ambivalences of such a distribution. Indeed, she shows how these "artists", whose career and success is quite uncertain (they are painters, actors, musicians, or even makers of artistic signs), and whose activity is partly or entirely financed by their partner, manage to

exempt themselves from some or even all of the household chores – all the while declaring that they personally take care of them. Via the mobilisation of the myth of the inspired artist – a typically masculine figure (Buscatto 2007; Krieger 2007; Ravet 2011) – we can see how the reaffirmation of an assignment to reproductive work operates in addition to a delegation of the productive work. Faced with this situation, the discourse of the female spouses is torn between the reaffirmation of progressive ideals and the renegotiation of a more traditional model (breadwinner, housewife) in order to escape this double sentence.

Isabelle Moroni – whose analysis contrasts the trajectories of a male and female artist – addresses the question of mobility, an essential factor for the structuration of artistic careers nowadays. The case of the Valais proves to be particularly interesting, since it shows how the demands of a now-globalised, so-called “contemporary” art scene impose themselves on cultural regions located on the periphery. On the basis of a qualitative approach centred on the analysis of emblematic individual cases, the author describes how this logic has spread via artist training systems in particular, without offering each individual the same opportunities, according to the “cosmopolitan” capital acquired and the aesthetic posture claimed. This case study offers a good example of the way in which mobility, alongside the prerequisite of international recognition (Quemin 2014; Glauser 2009; Bydler 2004), imposes a norm of flexibility and values of availability, adaptability and the constant redefinition of the self. This figure of the nomadic artist echoes a collective imagination according to which the classical norm of employment (permanent and within the same firm), associated with the disparaging figure of the civil servant, would no longer be topical (Caveng 2006). In order not to be endured, such geographical mobility apparently still needs to be linked with social resources, which are accessible differently according to one’s social position and specific life course.

As for *Pierre-Emmanuel Sorignet*, he reveals to what extent cultural capital (cultural tastes, aesthetic competences, verbal ease, physical dispositions) turns out to be of primordial importance for one particular job market. Indeed, the field of contemporary dance functions on the basis of networks, which focus on elective affinities and diverse forms of social cooptation. Beyond the criteria of credentials and performance, the selection and election in the realms of art are founded on the personal qualities of individuals; in other words, social dispositions that are inherited or acquired during each person’s trajectory. These inclinations can be contradictory and provoke productive or stigmatised discrepancies or, conversely, turn out to be congruent and obscure forms of social adjustments taken for granted. The author thus highlights the manner in which the elective mechanisms generally at work in the employment market – such as interpersonal or communication skills, a social acumen for playing the game, and providing the physical and moral representation expected within the occupied function – can materialise in the work relationship (Caveng 2006). Suffice it to say that the over-humanising of work (Linhart 2015),

alongside a demand for the investment of one's own personal qualities, plays into the hands of social inequalities; in particular those of class and ethnicity, as is stressed by the author in a long-term ethnographic participatory approach with French dancers from working-class, and often immigrant, backgrounds.

Starting from the situation of writers, *Carolin Amlinger* endeavours to unpick the normative representations of "auctoritas" (the authority of the author), conceived as a process of construction, such as they are defended by German authors. These representations turn out to be diverse and reflect antagonisms between autonomous art and the capitalist market in the field of literature. Thanks to interviews conducted with twenty writers as well as ten experts of the literary field, the author analyses the forms of identity and the literary norms and practices which define four "types" of authors: the "establishment", whose affirmation of autonomy is directly dependent on a context and a position; the "bohemians", who have an idealised relationship with the mythical and anti-economist figure of the "artist" and live only partly off their art; the "bestsellers", who present themselves as liberated, not despite of but thanks to the market; and finally, the "word providers", writers who have an ambivalent professional existence, often working as ghostwriters. Through this approach, the author reformulates the framework developed by Nathalie Heinich (2000) in France, by linking these identity constructions to these authors' concrete conditions of existence. In doing so, she echoes other instances of French research into the literary field (Lahire 2006; Sapiro 2007), although this article's final contribution consists of an in-depth exploration of the contrasted refraction of the primacy of the market on literature and the figure of the author.

Like the text which introduces this volume, *Denis Hänzli's* contribution opens explicitly onto other sectors of activity and the work market in general. It concludes this series of articles and, in some ways, goes beyond the analysis proposed by a number of observers, especially French. Rather than seeing the artist as a model for understanding the future of the modern wage system, the author considers the dogma of creativity as a tyranny of "potentiality", at once general and clandestine; that is, a specific modality of perception which consists in detecting potential in individuals (or not). Although the "exemplary" model of the artist affirmed by some confirms the growing social importance of the relationship between art and capitalism, it mostly turns out to be an illusion. According to the author, this larger logic of potentiality is precisely the origin of the "forced marriage", diagnosed by some authors, between the exemplarity of the arts and the capitalist transformations that affect the market. Indeed, it structures sectors as varied as the theatre (a terrain he studies in more detail), banks, sport or the meat industry. The author picks up on this discourse of potentiality which, far from the myth of a creative imperative now omnipresent in the economy, actually fulfils an eminently conservative function, by reflecting the idea of innate possibilities which would not yet have had the

opportunity to manifest themselves.⁸ Instead of leading to a desire to change the order of things, this would push towards self-limitation, resignation or acceptance of a professional and social status associated with an unsurpassable given. Labelled from then on as a “self-sufficiency algorithm”, this “potentiality regime” (where artistic work is only one locus of actualisation) plays a problematic role, to say the least, in the regulation of the economic and social worlds.

What is the usefulness of the sociology of the arts and culture? To this slightly provocative question, one could reply – in light of the contributions gathered in the present volume – that by considering art as work (Becker 1982), it can be “used” to better understand a sector of activity which has undeniably been growing over the last decades. But it can also shed light on modalities of employment and work norms that obey a “new spirit of capitalism” (Sennett 2006). In the end, artists might only be exemplary because they have, for the most part, escaped the modern (sometimes described as “Fordist”) model of employment linked to industrial capitalism, undermined nowadays by a financial capitalism which pushes norms to their paroxysm; norms which give top billing to values of autonomy, individual responsibility, creativity, innovation, or even potentiality. So these artists are not so much embodying the accomplished figure of the “inventive, mobile, hierarchy-challenging, intrinsically motivated professional” (Menger 2002, 8–9), called for by the champions of this new social and economic order. Rather, they are testament to transformations happening elsewhere – and already mostly in action as far as they are concerned – such as the fragmentation of the wage system, the extreme individualisation of working relationships, the push towards an “entrepreneurial regime” (Borja and Sofio 2009) and, finally, the permanent risk, measure and evaluation of the self.

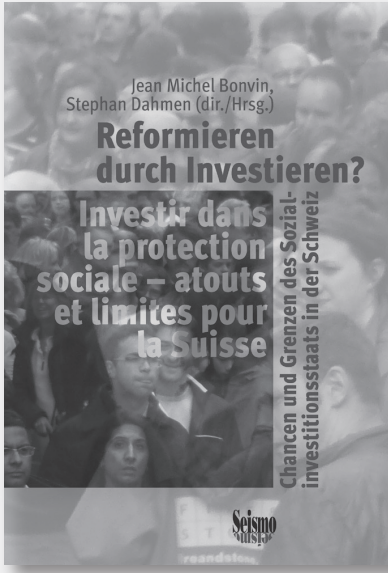
6 References

- Abbing, Hans. 2006. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Arendt, Hannah. 1959. *The Human Condition. A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man*. New York: Doubleday Anchor Days.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Boltanski, Luc and Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Borja Simon and Séverine Sofio. 2009. Productions artistiques et logiques économiques: quand l’art entre en régime entrepreneurial. *Regards sociologiques* 37–38: 23–43.
- Bourdieu, Pierre and Alain Darbel. 1966. *L’amour de l’art. Les musées et leur public*. Paris: Editions de Minuit.

8 The problematic of potentiality is not dissimilar to the recent critique of the notion of “talent” (Schotté 2012) and the more general debate on “the origin of inequalities in the arts” which led to an exchange of articles in France between Laurent Jeanpierre (2012) and Pierre-Michel Menger (2012).

- Bourquin, Jean-Christophe. 1999. *Indicateurs des dépenses publiques pour la culture. Indices standardisés 1990–1996*. Neuchâtel: Federal Statistical Office.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud and Roberta Shapiro (eds.). 2009. *L'artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Buscatto, Marie. 2007. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris: CNRS Editions.
- Castel, Robert. 2009. *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*. Paris: Seuil.
- Caveng, Rémy. 2006. Quelques aspects du nouveau régime de subordination. *Regards sociologiques* 32: 5–21.
- Danko, Dagmar. 2012. *Kunstsoziologie*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Danko, Dagmar and Andrea Glauser (eds.). 2012. *Soziologie der Künste. Themenheft der Sociologia Internationalis. Europäische Zeitschrift für Kulturforschung*, Vol. 50, No. 1–2. Berlin: Duncker & Humblot.
- De Verdalle, Laure. 2006. *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Dubois, Vincent. 2013. *La culture comme vocation*. Paris: Raisons d'agir.
- Ducret, André (ed.). 2011. *A quoi servent les artistes?* Zurich: Seismo.
- Fabiani, Jean-Louis. 1986. Carrières improvisées: théories et pratiques de la musique de jazz en France. Pp 231–245 in *Sociologie de l'art*, edited by Raymonde Moulin. Paris: La Documentation française.
- Gazier, Bernard. 2008. Flexicurité et marchés transitionnels du travail: esquisse d'une réflexion normative. *Travail et Emploi* 113: 117–128.
- Glauser, Andrea. 2009. *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: Transcript.
- Grégoire, Mathieu. 2013. *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes*. Paris: La Dispute.
- Haak, Carroll. 2008. *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hauser, Claude, Bruno Seger and Jakob Tanner (eds.). 2010. *Entre culture et politique. Pro Helvetia de 1939 à 2009*. Genève: Pro Helvetia/Editions Neue Zürcher Zeitung/Editions Slatkine.
- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Heinich, Nathalie. 2004 [2001]. *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte, coll. « Repères ».
- Jeanpierre, Laurent. 2012. De l'origine des inégalités dans les arts. *Revue française de sociologie* 53(1): 95–115.
- Katz, Serge. 2015. *Comédiens par intermittence. Le métier à l'épreuve de la disqualification professionnelle*. Paris: Presses du Châtelet.
- Klein, Gabriele and Bojana Kunst (eds.). 2012. *On Labour. Special Issue Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, Vol. 17, Issue 6, London: Taylor & Francis.
- Kotte Andreas, Frank Gerber and Beat Schappach (eds.). 2012. *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zurich: Chronos.
- Krieger, Verena. 2007. *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln: Deubner.
- Kuehni, Morgane. 2016. Les miettes du salariat. L'engagement au travail des sans-emplois. *Travail, genre et sociétés* 35(1): 129–147.
- Künzi, André. 1994. *Dépenses publiques pour la culture et les loisirs. Dépenses de la Confédération, des cantons et des communes 1990*. Bern: Federal Statistical Office.
- Lahire, Bernard. 2006. *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: La Découverte.
- Linhart, Danièle. 2015. *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*. Toulouse: Editions Erès.

- Lorey, Isabell 2012. *Die Regierung der Prekären*. Wien: Turia + Kant.
- Manske, Alexandra. 2015. *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Marchart, Oliver. 2013. *Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Maruani, Margaret. 2011. *Travail et emploi des femmes*. Paris: La Découverte, coll. « 128 ».
- Marx, Lisa. 2015. Exploring the configuration and strategies of interest groups in cultural policy making in Switzerland. Pp. 267–282 in *Kunst und Öffentlichkeit*, edited by Dagmar Danko, Olivier Moeschler and Florian Schumacher. Wiesbaden: Springer VS.
- Menger, Pierre-Michel. 1991. Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie* 32(1): 61–74.
- Menger, Pierre-Michel. 1997. *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: Ministère de la culture et de la communication.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris: Seuil.
- Menger, Pierre-Michel. 2012. Réponse à Laurent Jeanpierre. *Revue française de sociologie* 53(1): 117–126.
- Moeschler Olivier and Stéphanie Vanhooydonck. 2011. *Les pratiques culturelles en Suisse. Analyse approfondie – enquête 2008*. Neuchâtel: Federal Statistical Office.
- Moeschler, Olivier. 2011. *Le cinéma suisse. Une politique culturelle en action: l'Etat, les professionnels, les publics*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Péquignot, Bruno. 2009. *Sociologie des arts*. Paris: Armand Colin.
- Quemin, Alain. 2014. International Fame, Success and Consecration in the Visual Arts. A Sociological Perspective on Two Rankings of the Top 100 Artists in the World: The "Kunstkompass" and the "Capital Kunstmarkt Kompass". Pp. 345–364 in *Kunst und Öffentlichkeit*, edited by Dagmar Danko, Olivier Moeschler and Florian Schumacher. Wiesbaden: Springer VS.
- Ravet Hyacinthe. 2011. *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris: Editions Autrement.
- Ravet, Hyacinthe. 2015. *Sociologie des arts*. Paris: Armand Colin, coll. « Cursus ».
- Rolle Valérie and Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*. Lausanne: Antipodes.
- Sapiro, Gisèle. 2007. « Je n'ai jamais appris à écrire ». Les conditions de formation de la vocation d'écrivain. *Actes de la recherche en sciences sociales* 168(3): 12–33.
- Schallberger Peter and Bettina Weyer 2010. *Praxis der Aktivierung. Eine Untersuchung von Programmen zur vorübergehenden Beschäftigung*. Konstanz: UVK.
- Schotté, Manuel (2012). Le don, le génie, le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger. *Genèses. Sciences sociales et histoire* 93: 144–164.
- Sennett, Richard. 2006. *The Culture of the New Capitalism*. New Haven: Yale University Press.
- Smudits, Alfred. 2013. *Kunstsoziologie. Lehr- und Handbuch der Soziologie*. München: Oldenbourg Verlag.
- Steuerwald, Christian (ed.). 2016. *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: Springer VS.
- Tanner, Jakob. 1992. Zwischen «American Way of Life» und «Geistiger Landesverteidigung». Gesellschaftliche Widersprüche in der Schweiz der fünfziger Jahre. *Unsere Kunstdenkmäler* 43(3): 351–363.
- Tawfik, Amal. 2013. *Culture et classes sociales: goûts musicaux, comportements culturels et distinction*. Doctoral thesis, Sociology, University of Geneva, Switzerland.
- Tedeschi, Umberto and Stéphanie Torche. 2010. *Les dépenses publiques en faveur de la culture en Suisse, 1990–2007. Contributions de la Confédération, des cantons et des communes*. Neuchâtel: Federal Statistical Office.
- Walzer, Pierre-Olivier. 1988. *A vot' bon cœur, msieu'dames: petit traité de mendicité culturelle*. Genève: Editions Zoé.



Jean Michel Bonvin
Stephan Dahmen (dir./Hrsg.)

Reformieren durch Investieren?
Chancen und Grenzen des
Sozialinvestitionsstaats in
der Schweiz

Investir dans la protection
sociale – atouts et limites pour
la Suisse

Mit Beiträgen in deutscher und französischer Sprache.
Avec des contributions en allemand et en français.

144 Seiten/pages, SFr. 28.–

L'Etat d'investissement social se présente comme une stratégie de réforme de l'Etat social en vue de répondre aux nombreuses critiques auxquelles il est actuellement soumis. La conversion des États sociaux européens à l'investissement social vise ainsi à restaurer leur légitimité et à relever les défis démographiques et économiques posés aux États sociaux contemporains. Suivant les partisans de cette conception, la réorientation des dépenses sociales vers l'investissement dans la formation et le développement du capital humain – notamment en facilitant l'accès à l'emploi, en accroissant les investissements dans les enfants et en privilégiant une nouvelle conception de la politique sociale comme facteur productif – permettra de réduire les inégalités sociales et de contribuer à la viabilité des États sociaux contemporains. Cet ouvrage examine la forme prise par l'investissement social en Suisse et les effets qui en résultent. Il discute de manière analytique et critique les fondements idéologiques et les implications pratiques de la stratégie de l'investissement social.

Jean-Michel Bonvin est professeur ordinaire de sociologie et de socioéconomie à l'Université de Genève, *Stephan Dahmen* est chargé d'enseignement et doctorant à la Faculté des Sciences de l'éducation de l'Université de Bielefeld.

Als Antwort auf den zunehmenden Druck, mit dem sich der Sozialstaat konfrontiert sieht, hat sich das Konzept sozialer Investitionen als Reformstrategie entwickelt. Der sozialinvestive Umbau europäischer Wohlfahrtsstaaten verspricht sowohl Antworten auf drängende Legitimationsfragen als auch auf gegenwärtige demografische und ökonomische Herausforderungen des Wohlfahrtsstaates zu liefern. Die Neuausrichtung der Ausgaben des Sozialstaates auf Investitionen in Humankapital, etwa durch die Verbesserung des Zugangs zu Beschäftigung, den Ausbau der Investitionen in Kinder und eine konsequente Neubestimmung von Sozialpolitik als Produktivfaktor ermöglichen es sowohl bestehende soziale Ungleichheiten zu reduzieren als auch die Nachhaltigkeit moderner Wohlfahrtsstaaten zu gewährleisten. Welche Ausprägungen hat das Sozialinvestitionsparadigma in der Schweiz angenommen und welche Auswirkungen ergeben sich aus dem sozialinvestiven Umbau des Sozialstaates? Das Buch liefert eine kritische Analyse und diskutiert die ideologischen Grundlagen und praktischen Implikationen sozialer Investitionen.

Jean Michel Bonvin ist Professor an der Fachhochschule Westschweiz (éesp) Waadt und Lehrbeauftragter an der Universität Genf. *Stephan Dahmen* ist Lehrbeauftragter und Doktorand in Erziehungswissenschaften an der Universität Bielefeld.

Contingent High-Skilled Work and Flexible Labor Markets. Creative Workers and Independent Contractors Cycling Between Employment and Unemployment¹

Pierre-Michel Menger*

Abstract: Flexibility in highly skilled jobs combines the characteristics of the secondary and the professional labor market, which oblige to revise the separation between salaried work and self-employment. Two cases are studied: the employment system of artists and technical workers in the performing arts and the work of independent contractors mediated by umbrella firms. An analysis of the French labor market shows how “flexicurity” may work, but also how its books may get unbalanced, as employers learn to make strategic use of unemployment insurance.

Keywords: performing arts, independent contractors, flexibility, unemployment insurance

Flexibilität in hoch qualifizierten Jobs. Kunstschaffende und Freelance-Berater zwischen Anstellung und Arbeitslosigkeit

Zusammenfassung: Flexibilität in hoch qualifizierten Jobs kombiniert die Eigenschaften des sekundären und des professionellen Arbeitsmarktes. Deshalb gilt es den Gegensatz zwischen Erwerbsarbeit und Selbständigkeit zu überdenken. Zwei Fälle werden vorgestellt – Künstler und Techniker der darstellenden Künste und Freelance-Berater für Dachgesellschaften. Die Analyse des französischen Falles zeigt, dass «Flexicurity-Mechanismen» Schutz gegen Arbeitslosigkeit bieten – aber Ungleichgewichte erzeugen, sobald die Arbeitgeber lernen, die Arbeitslosenversicherung strategisch zu nutzen.

Schlüsselwörter: darstellende Künste, Dachgesellschaften, Flexibilität, Arbeitslosenversicherung

Travail atypique hautement qualifié sur des marchés flexibles. Les travailleurs des arts et les consultants indépendants entre emploi et chômage

Résumé: La flexibilité dans les emplois très qualifiés cumule des caractéristiques du marché secondaire et du marché professionnel du travail, qui obligent à réviser l’opposition entre salariat et travail indépendant. Deux cas sont présentés – les artistes et techniciens des arts du spectacle et les consultants au sein de sociétés de portage salarial. L’analyse du cas français montre que les mécanismes de la « flexisécurité » décrite sont à la fois protecteurs et générateurs de déséquilibres, dès que les employeurs apprennent à faire un usage stratégique de l’assurance-chômage.

Mots-clés: arts du spectacle, portage salarial, flexibilité, assurance-chômage

* Collège de France, F-75005 Paris, pierre-michel.menger@college-de-france.fr.

1 I thank members of the guest editors of this issue, as well as two anonymous referees for helpful comments on a previous version of the paper. Colin Marchika provided invaluable assistance to collect and process the data used in this study. I also wish to thank Pierre Verschueren for his helpful suggestions.

1 Introduction

Labor flexibility usually refers to two different meanings and values. The first one is the so-called numerical flexibility, which requires substitutable workers to save labor costs and turn them increasingly in variable costs, up to the point where returns to flexibility become negative. Flexible labor management in that sense applies mainly to low-skilled workers, easy to hire and lay off. The other kind of flexibility is the so-called functional one that takes advantage of the core characteristics of professional work (autonomy, responsibility) and prevails in challenging, non-routine work situations (Stinchcombe 1959; Piore and Sabel 1984; Christopherson and Storper 1989). It should be noted that this flexibility conceals as one of its key components the constant requirement of learning and human capital acquisition: non-routine and autonomous work can be defined as true tied packages of work and learning. Usually, either of these flexibilities prevails in different sectors (Picart 2014).

But could it be that both flexibilities go together, although workers depicted by each differ radically? This question was raised ever since high quality resource management schemes began to be researched (Appelbaum et al. 2000). A fresher look at it comes from what we have learned from the innovation engine as the key factor of sustainable endogenous growth in the economy (Aghion and Howitt 2009). Knowledge, learning and intrinsic motivation, when they combine to favor idea generation and creativity at work, are today celebrated as the most powerful leverage to ensure growth and win the war against robots and machine learning (Brynjolfs-son and McAfee 2014). Firms and markets want to know how to draw from what is supposed to be the ultimate inexhaustible source of growth, human creativity, both in its specialized form (that of professional work in the creative activities of workers such as scientists, researchers, engineers, artists) and in its more mundane manifestations, such as everybody's intelligent behavior at work.

The cultural sector is a remarkable hotbed of creativity, as it takes originality, inventiveness and autonomy at work to such high levels that it seems to overshadow the technical skills required for higher specialized activities. Since the 1990s, the cultural sphere started to be seen as a "creative industries" sector (Kerry and Chan 2014).² Activities which can be defined as both utilitarian and functional forms of symbolic production came to be included, since they must be exercised with enough inventiveness to ensure a profitable quotient of originality and innovation: e. g. advertising, fashion, industrial and software design are good cases in point (Bakhshi

2 The movement started in Australia under the left-wing Keating government, which promoted the idea of a "creative nation" in the early 1990s (Bennett and Carter 2001). This revamped cultural policy had two main objectives: to work towards the complete recognition of multiculturalism and to promote the creative industries, whilst moving towards the information and communication technologies sector's industrial policy. In Europe, this doctrine was revised and implemented by Tony Blair's government from 1997 onwards (DCMS 1998, 2008; Hesmondhalgh and Pratt 2005) before spreading throughout the continent (Menger 2014b).

et al. 2008; Potts 2011). Creativity thus became a generic part of the inventiveness common to all economic activities that constantly require knowledge, investment and skill complementarity to high tech in the production process, in order to ensure innovation and competitiveness.³

The consecration of key values associated with creativity in the work setting is one of the arguments of the creative industries' revamping policy: a flexible and compliant personal approach, an appetite for risk, the ability to cope with the unexpected, lateral and intuitive thinking, the championing of diversity within teams (Banks and Hesmondhalgh 2009). What do those jobs and employment markets promoting such qualities look like? Monographs on various European countries (*Compendium* 2012) invariably highlight the disparity between the vigorous growth of this employment sector on one side, far ahead of the service industry taken as a whole, and on the other side the individual situation of those who are in this job market: Educational qualifications are above average, but huge inequalities remain in earnings, as shown by the Paretian profile of their distribution (four fifths of earnings and amounts of work are enjoyed by less than one fifth of professionals). However they also value autonomy and a lack of routine in their work. Non-routine yields a higher learning content of work, which nurtures the sense of self-development and correlates with inventiveness. Artistic labor markets, now labelled as creative labor markets, are readily seen as forerunners in the implementation and development of highly skilled, functional flexibility. Their characteristics indicate the mainspring of an economy whose production of higher value-added goods and services is endlessly differentiated and varied.

Yet their impact on the employment situation represents a challenge for social policies, since variability in the work content and structural uncertainty of hiring prospects, both deriving from a project-based organization, decrease the odds of a sustainable career. Competition among workers is tougher, and the inter-temporal substitution of risk alleviation for reduced autonomy is by definition missing within a flexible scheme of fixed-term contractual work or freelancing. This is why artistic occupations have been experiencing not only all kinds of flexible work, but also a variety of management tools to mitigate occupational risk by means of individual diversification through multiple jobholding, collective resource pooling (via cooperative and group solidarity), income transfers (via unionization and social security), public support and private patronage (Menger 2006).

Admittedly, occupational risk in creative occupations is quite similar to that faced by all kinds of self-employed workers, as unemployment insurance compensation is beyond their reach. Yet public support to creative industries could take place by means of specific protection measures tailored to meet the idiosyncrasies of artistic

3 Ironically enough, this revamping process could occur even at the expense of its original source, the artistic sphere, when it came to redefine priorities on the political agenda (Bilton 2006; Oakley 2009; Pratt and Jeffcut 2009).

careers. Evidence is quite mixed, however. Denmark, the champion of “flexicurity,” does not grant artists special status, to ensure that all sectors are treated equally. The Netherlands trialled a long-term artists’ wage scheme, but had to downgrade the scheme’s ambitions radically in order to avoid overspending. The UK and Germany have implemented some special measures, with limited scope (Compendium 2012). France is an exception. No other country treats cultural employment as favorably as France: in the 1960s, this country had come up with a proposal for bridging the employment/unemployment gaps experienced by artists and workers in the performing arts sector (i. e. the live performing arts and the audio-visual and film industries). From the 1980s onward, that mechanism began to run at full speed, and the resulting combination of highly flexible employment and highly flexible compensation for interstitial unemployment spells has since played a major role in the boom of cultural supply in the French performing arts and media industry, by lowering labor costs and adjusting labor demand to the needs of a project-based organization of production.

The French system of risk management under a highly flexible employment scheme, although quite unique, might offer insights into actual challenges facing the various “welfarist” employment protection legislations. For economies experiencing rising contingent employment and cumulative innovations in the contractual arrangements (e. g. those set up by platform companies), the issue of devising sustainable risk management schemes is indeed of primary importance. Yet the combination of flexible project-by-project working patterns and the individual threat of recurrent under-employment may lead to overtaxing social welfare mechanisms, if they are internalized and pushed to the limit by employers and not properly regulated.

As I will show with this first case study, known as the “intermittent worker” model, for the last three decades the artistic flexicurity mechanism developed in France has been so successful in supporting the performing arts and media industry that the growth of employment has started to operate paradoxically. Labor demand in these industries has increased continuously, but compensated unemployment has grown even faster, in contrast to all the usually observed labor market trends. A closer look helps determine whether that intermittent contract scheme has turned out to be a quixotic experimentation. This employment system has been under recurrent reform pressure for the last three decades, each time arousing huge and dramatic public protests and strikes by artists as well as an enormous amount of experts’ assessments and reports. Ironically enough, employers and their intermittent workforce have fought hand in hand in order to preserve the insurance scheme that allows the former to draw at will on a considerable pool of available workers and therefore to turn their fixed labor costs into entirely variable costs, while providing the latter with a sophisticated means to compensate for structural underemployment under piecemeal allocation of work. State political intervention overtly supports the scheme and has repeatedly interfered with social negotiations for three decades,

in order to legitimize it as a component of the French cultural policy. At the same time, the successive governments have transferred the steadily increasing costs of this system to the social protection institutions that are devised and managed by employers and worker unions in order to mutualize only temporary deficits generated by sectorial imbalances.

Now if that system hadn't actually contributed to spread the risk of unemployment, which it is devised to protect against, by speeding up the fragmentation of employment and encouraging the dispersal of demand for work, it would make for a fine multipurpose model of social protection. One prominent feature of the French unemployment insurance regime for intermittent workers is its hybridization of legal contractual subordination and *de facto* free-lance autonomy. Self-employed workers usually have no access to unemployment insurance whose rules and allowances are tailored to protect standard salaried workers against redundancies. If the legal apparatus of employment protection succeeds in providing freelancers with protections designed for salaried workers, as is the case for French intermittent workers, the question arises whether such an intricate combination of salaried work and compensated unemployment may offer viable solutions to devise a welfarist management of flexibility, in other words, a sustainable flexicurity management scheme.

In the second part of the paper, I study the case of independent contract consulting via umbrella companies, which builds on a combination of high-skilled flexible work and unemployment benefits fairly similar to that of intermittent workers. Freelance consultants act overtly as independent contractors who obtain customers on their own to provide a service, with the umbrella company mainly playing the role of a third party provider of settlement services. If the observed combination of earnings and unemployment allowances notably raises the odds of developing one's activity, at least temporarily, lessons can be drawn from our case studies about the scope and sustainability of such flexicurity schemes.

Note that the rise of both intermittent work and contract work studied hereafter belongs to a much larger and quite impressive trend: the fragmentation of activities and, accordingly, of the increasingly frequent alternation between employment and unemployment. In 2013, more than a million jobseekers undertook a reduced activity every month: Almost one out of every two benefit recipients were working and looking for a job in the same month (Unédic 2013b). However, the workers I study in this article adopt a strategic use of the reduced activity scheme, since specific rules allow them to combine wages and benefits in a much less restrictive way than in the normal situation of reduced activity.⁴

4 The "reduced activity" scheme was introduced into the French Labor Law in 1951. Designed as an incentive to return to work, it allows jobseekers to take a job, even for a short period, at the same time as being registered as unemployed. An unemployment insurance package enables them, under certain conditions, to combine the salary from their monthly activity with a portion of their benefit. Those that either work longer than 110 hours or receive an income in excess of 70% of their previous salary do not receive benefits. Those rules evolve depending on the

This paper focuses mainly on the interaction of work contingency and the unemployment insurance rules designed to shelter workers against the pervasive risk of underemployment and allow employers to draw on a pool of workers without incurring the entire cost of the flexicurity scheme that emerged.

The paper intends to contribute both to the sociology of employment and working conditions in the creative industries and to the literature on flexicurity. The case studies I present address the French labor market situation, and the potential for international comparisons is clearly limited by the peculiarities of national employment and social insurance legislations. However, the triangular relationship shaping the strategic interaction between employers, freelancers and the unemployment insurance agency that is carefully investigated herein is likely to provide a basis to extrapolate from. After a decade of growing interest and debate from the mid-1990s, the flexicurity label arose suspicion and critical discussion (Keune and Serrano 2014). The search for complementarity of flexibility and security now seems to gain a new relevance, due to the mounting speculations sparked off by job polarization and the disruptive effects of the platform economy rise on employment relationships. In that respect, I contend that work arrangements and the management of career uncertainty in the creative industries have much to teach us.

I exploit two unique data sets.⁵ My analysis of intermittent employment covers two decades of expansion of employment-unemployment system in the performing arts. Due to change in the construction of the data source that I used, I was unable to extend the analysis beyond 2007. The survey on contract work (Menger et al. 2007) is unique: It was conducted at a time when contract work through umbrella companies raised legal controversy. In each study, the data sets bring together data on the mechanics and quantities of work and unemployment compensation. To my best knowledge, no research has been conducted since on intermittent artistic work and on contract work operated by umbrella companies in France⁶, using the same kind of sources, methodology and matching data on employment and unemployment compensation.

way employers' organizations and workers' unions agree to manage the flexicurity dimension of labor market that leans on the UI system. The use of that scheme has developed since the 1990s, peaking from the late 2000s on, due to a dramatic increase in short-term contracts and part-time work (Unédic 2013a, 2013b).

- 5 A full technical specification of the data sets is given in Menger (2011) and Menger, Costa and Hanet (2007).
- 6 During the past decade, a series of sociological studies has been devoted in France to the intermittent working system in the arts. Most proceed by qualitative survey. Among recent quantitative studies, those by Marchika et al. (2008), Cardon (2011) and Pilmis (2013) stand out. A small size survey was conducted in 2010 (Lenoir and Schechter 2011) with independent contractors. Although its results confirm ours, its scope is very limited. This is an indication of the difficulty to investigate systematically and repeatedly on non-standard employment configurations, for which official statistics is poorly equipped (see Katz and Krueger 2016, for comments on that point and an attempt to overcome the difficulty).

2 Dual flexibility and work organization

The usual picture of organizational design and human resource management (HRM; see Appelbaum et al. 2000) fits the labor market segmentation theory by distinguishing between:

- › secondary labor markets where flexibility, worker substitutability, skill transferability and fixed cost minimization through low-wage policy for low-skilled jobs are at their highest;
- › internal labor markets developed by firms that emphasize low turnover and high productivity bear costs of screening, trying out and training, and use optimal reward schemes based on long-term contracts and tenured jobs;
- › professional labor markets for high-skilled workers who benefit from weak attachment to a firm, even if incorporated, and considerable bargaining power due to the high market value of their expertise and the high transferability of their skills (Kanter 1986; Baron and Kreps 1999).

That distinction roughly corresponds to the three segments of the labor market, as depicted by Freidson (1994). Interestingly enough, flexibility impacts mainly segments 1 and 3, those of secondary and professional labor markets. Yet flexibility assumes two very different meanings in those cases. The first kind of flexibility is numerical and it applies to type 1 jobs and workers' management. Workers are, or are regarded, as low-skilled and substitutable, and competition occurs through pricing of this low-skilled labor. Along with the increasing use of fixed-term contracts, a whole range of so-called "alternative work arrangements" has developed to optimize the labor cost lowering trend and reshape human resource management in order to face cyclical movements as well as technological changes in the economy (Katz and Krueger 2016; OECD 2016). As stated by Smith (1997, 326–327)

peripheral or contingent work force consists of temporary, part-time, seasonal and subcontracted workers... Employers able to draw on contingent workers avoid having workers on their payrolls when demand is slack; they reduce their wage and benefit costs when they have temporary or part-time workers on board and save by externalizing the administrative costs entailed with recruitment, hiring and control of temporary workers on different dimensions of flexibility that corporations attempt to gain by outsourcing.

But flexibility takes a different organizational meaning when it comes to flexible high-skilled workers (Kunda et al 2002). Professionals are endowed with high qualifications that have market values outside the firm on a national or international scale. To secure or improve their reputation, they rely on their skills as well as on opportunities to take on ever more challenging assignments that are likely to bring them greater knowledge and more rewards. In short, they have an external (national or international) market value based on reputation, and they exhibit multiple loyal-

ties, to their organization, to their professional community (Sarfatti Larson 1977; Freidson 1994), and to the client organization, the differential strength of each kind of loyalty and its determinants being a matter of empirical identification (George and Chattopadhyay 2005).

One must bear in mind that like the workers in the secondary labor market, they are highly mobile, loosely tied to their employers, and like those in the internal labor market segment, they are skilled. But unlike low-skilled workers, mobility correlates with market value. What is more, unlike skilled workers in internal labor markets, their employability correlates with their ability to find skill-improving jobs and to optimally diversify their work experience in various settings, in order to keep their learning potential and reputation on track.

New management practices insistently refer to the core values of professional independence at work – autonomy, responsibility, self-control in teamwork, extended range of skills enhancing the sense of initiative, creativity-driven commitment to work, individualized reputation based on credit lines corresponding to the fulfilled projects, and talent understood as a metaskill, a potential for ceaselessly developing one's abilities, provided that the learning content of work remains high enough. Indeed, individualized trajectories inside the firm are heavily based on skill and behavioral versatility enhanced by diversified job assignments (Cappelli 1999; Appelbaum et al. 2000; DiMaggio 2001).

This means that the “professional” or “talent” type is no longer restricted to a highly specific form of expertise and to a highly specific form of training, control and exercise in some privileged occupations, but corresponds 1) to a new form of work organization that blurs the frontiers between firm and market and 2) inside the firm, to a new specification of the qualities of skilled work. One way to check whether that scenario has something realistic and credible to it is to look at fields or occupations where both numerical and functional flexibility prevail. I will consider two of them.

2.1 Labor flexibility in the arts

Artistic labor markets have evolved to approximate the spot-market model of textbook economics: Permanent employment relationships have largely vanished, and short-term hiring and self-employment strongly dominate. Thus, arts have often been mentioned as forerunners in experiencing the trend toward increasingly flexible high-skilled labor markets, where workers may be hired for only two or three hours, without any costly dismissal procedures. Flexibility is both intended to minimize fixed production costs and to enhance search for novelty and originality (Caves 2000; Hesmondhalgh and Baker 2010).

In relying on flexible ways of labor management, the expansion of the art and creative industries production has magnified the gap between labor demand and labor supply. Why? Research on the French performing arts labor market highlights

Table 1 Number and size of business entities in the audiovisual industry and the live performing arts sector in 1995, 2001 and 2008

	Audiovisual			Live Performing Arts		
	1995	2001	2008	1995	2001	2008
Type of business entity						
Individual firms	288	450	790	969	1 422	910
Publicly-owned establishments	4	4	3	14	13	19
Local authorities	1	20	32	143	150	167
Associations	941	1 206	1 504	7 768	12 770	16 616
Private companies	4 545	6 341	7 861	1 889	2 922	3 261
"Pseudo-siret" ^a	295	416	118	9	10	1
Unknown	6	3	0	11	28	0
Number of entities by intermittent personnel size						
No salaried personnel ^b	1 545	2 374	1 888	4 909	7 561	6 327
1 to 4	2 813	3 811	5 499	4 015	7 070	10 820
5 à 9	865	1 086	1 258	956	1 449	2 052
10 à 19	426	577	795	540	769	1 080
20 à 49	261	375	565	285	384	481
50 +	170	217	303	98	82	214
Total	6 080	8 440	10 308	10 803	17 315	20 974

Source: Institut de la Statistique et des Etudes Economiques (INSEE) – Déclarations annuelles de données sociales

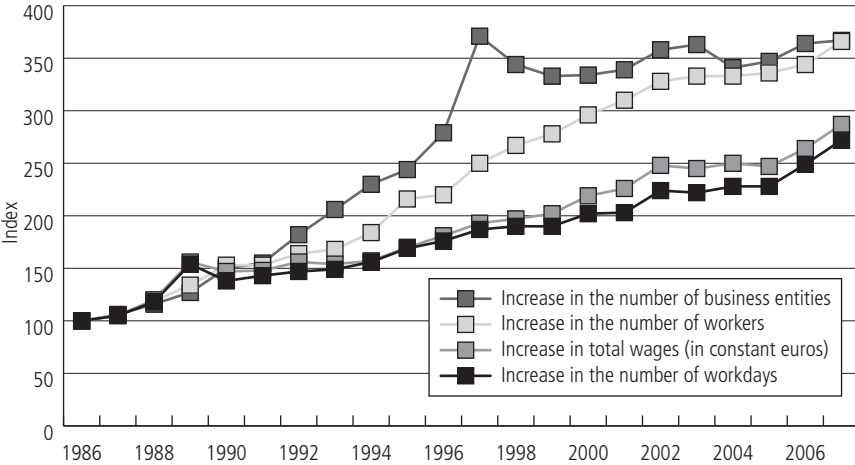
^a Establishments reporting wages paid to employees other than its own employees (temporary staff, trainees).

^b Establishments that have employed at least one salaried artist or technical worker during the year, but reporting no employee at the relevant survey date (December 31st).

these mechanics of the vertical disintegration in production and of the corresponding contingent work arrangements (Menger 2011). As shown in Table 1, the steady expansion of the performing arts sector since the 1980s has led to a rapid growth of the population of employers and to its increasing heterogeneity in terms of type of business entity and size of personnel employed on unfixed term and/or on fixed short term contracts.

What is the impact of the fact that labor demand is expressed mainly in terms of contingent work? An increase in the number of artists may be far from corresponding to a similar increase in the level of activity. The flexibility required by a system of project-based organization creates high frictional unemployment: At any given moment, the number of artists, and managerial and technical workers available must be significantly higher than the number of jobs allocated and distributed between projects under way, in order to ensure that the game of rapid staff re-allocation between projects with widely differing formats can progress unhindered. The re-

Figure 1 Trends in the performing arts labor market in France from 1986 to 2007 (index 100 = 1986)



Source: Caisse des Congés Spectacle/Cespra.

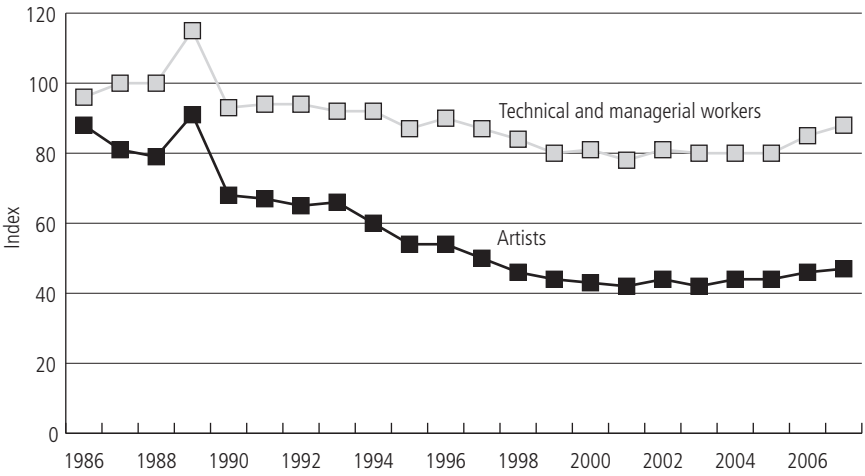
sulting overall picture is a quite paradoxical one: Employment, underemployment and unemployment increase steadily and simultaneously.

In their extensive study on the vertical disintegration and flexible specialization trend in the Hollywood film industry, Christopherson and Storper (1989) showed that the aggregate quantity of work available increases far less rapidly than the pool of individuals employed intermittently, generating a growing competition and resulting in a decreasing average participation in production.

My research strongly supports Christopher and Storper’s findings. Figure 1 shows how labor supply (*i. e.* the number of artists working) has evolved at rates of increase much higher than labor demand (*i. e.* the total amount of worked days declared and the total amount of wages). Significantly enough, the entrepreneurial boom has taken advantage of highly flexible schemes of employment, yet at the expense of the workers’ average situation that worsened while the whole industry was rapidly expanding. The consequences of that unbalanced growth are highlighted in the Figures 2 and 3. The average amount of working time and earnings per intermittent worker decreased before plateauing when growth in the sector did slow down. Note that the job- and earning conditions for technical and managerial personnel are always better than what they are for artists.

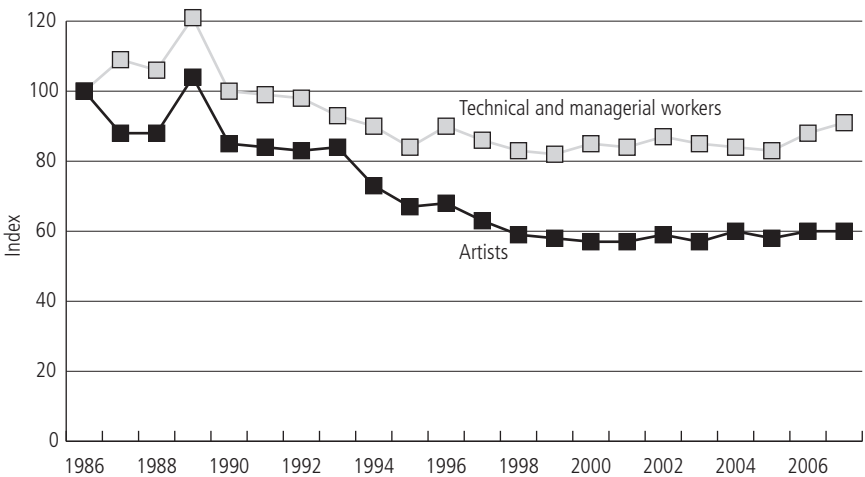
A further exploration of the data (Debeauvais et al. 1997; Rannou 1997; Menger 2011) would detail how the artists’ work situation differs from that of the

Figure 2 Trends in average annual working time 1986–2007 (index 100 = 1986)



Source: Caisse des Congés Spectacle/Cespra.

Figure 3 Trends in average annual earnings from intermittent work 1986–2007 (index 100 = 1986)



Source: Caisse des Congés Spectacle/Cespra.

technical and managerial personnel. Artists receive shorter job assignments and experience tougher individual competition: Their skills are much harder to define and to check, competition through originality leads to speculation on talent, barriers to entry into the creative professions are lower and labor oversupply constitutes a structural component of the management of uncertainty in creative undertakings. The sectorial breakdown in Table 1 also reveals that the live performing arts sector, which consists mainly of non-profit, association-like, firms and on public funding from the State and the local authorities, is more vertically disintegrated than the for-profit, audiovisual and film industry.

2.2 Labor market flexibility and risk management

According to conventional economic theory, a labor contract is mutually advantageous when it provides both parts with insurance against misconduct and uncertain prospects. Several theoretical models have tried to capture the informational and temporal dimensions of the mutual insurance built-in property of the contractual relationship. Most of them show that only long-term contracts can meet such requirements to capture intertemporal aspects lacking in short-term relationships – incentives to long-term productivity and insurance against wage fluctuations.

In the case of contingent work, the risk of unemployment is pervasive, and insurance devices through long-term contractual relationships are, by definition, missing. The typical worker will view the risk of unemployment as something that must be compensated for by a higher wage. Greater risks in earnings prospects offered by an occupation should also reduce the supply of labor. As already noted by Marshall (1947), some risk-prone workers who overestimate their chances of success may view it as an attractive gamble to enter an occupation where a few do very well while most do poorly, but the majority of workers will require a pay differential to compensate for uncertainty about lifetime earnings.

Compensation for uncertain labor prospects is in fact observed in the performing arts since intermittent artists and workers earn much higher hourly wages than those employed on a long-term basis. The wage premium is the price that employers must pay in order to draw on a reserve army of underemployed individuals whose availability has to be secured: a loss of flexibility in employment decisions would be costlier for firms.

Compensating wage differentials play their role both on the industry and the type of job level. In industries like television or motion pictures, where contracts are, on average, very short, workers are better paid than in the live performing arts where spells of intermittent work are longer. Figures 2 and 3 may also lead to speculate about the differences between technical and managerial workers and artists. Those differences have to be linked to composition effects. Technical and managerial workers are primarily employed in the motion picture and audiovisual industry. While getting higher hourly wages, these workers experience lower interindividual

differences in earnings, since job competition is patterned by the true nature of the technical jobs that relies on skills and competencies. By contrast, artists' main sector of employment is in the live performing arts, where wages are lower on average, yet with a more skewed distribution than for technical workers. Indeed, praise and public recognition of creative talent lead to much greater earning inequalities, based on individual market value and not only on the amount of work supplied.

In any case, the compensating differential scheme operates only partially, since hourly wages are not higher for greatly underemployed workers than for their more successful fellows who are frequently rehired and can build continuity in their career. Individual differences in hiring probabilities are therefore not subject to compensation. That is simply to say that artists as well as technical workers in the performing arts do build their career on the basis of their reputation.

The normal pattern of activity for an artist with multiple employers can be described as successive alternations between periods of employment and periods, varying in length, of unemployment. In order for the workforce to remain available and thus to ensure the flexibility of artistic production, the cost of this availability must be shared. Part of it is covered by the employers who, as already mentioned, pay a higher hourly salary rate than in other sectors, controlling for skill level.

In many countries, access to unemployment insurance compensation is beyond the reach of freelancers. In France, since the 1960s, artistic and technical professionals of the performing arts, although acting as freelancers, have been equated by law with wage earners and are in consequence eligible to unemployment compensation. In addition, when the unemployment insurance expenses come under a self-administered fund aimed at compensating every worker in the economy for his or her unemployment spells, a cross-subsidization between sectors facing contrasting evolutions may play the supporting role, provided that unbalance is temporary and solidarity can be reciprocated. The French unemployment insurance system put in place for artists and technical workers in the performing arts tells a different story, that of an increasingly flexible labor market prompted to internalize the benefits of its Unemployment Insurance (UI) system in order to sustain its persistently unbalanced growth.

2.3 Lessons from the French specific unemployment insurance program for the performing arts and media industries

A highly specific compensation scheme had been designed to fit the requirements of contractual flexibility in the performing arts, cinema and media industries. But it ran into financial issues because compensated unemployment grew more rapidly than paid work. From the 1980s onward, the publicly supported cultural sector boomed, and so did the audiovisual industry. Yet the rising labor demand started being allocated exclusively in the form of contingent jobs and short-term hiring that typically spread the available work among a growing number of agents. Thus

the performing arts sector has expanded by having an increasing part of the income required to attract workers paid through unemployment insurance allowances. In aggregate, the amount of unemployment insurance benefits paid to those workers today in France represents more than two-thirds of their total amount of wages and fees.

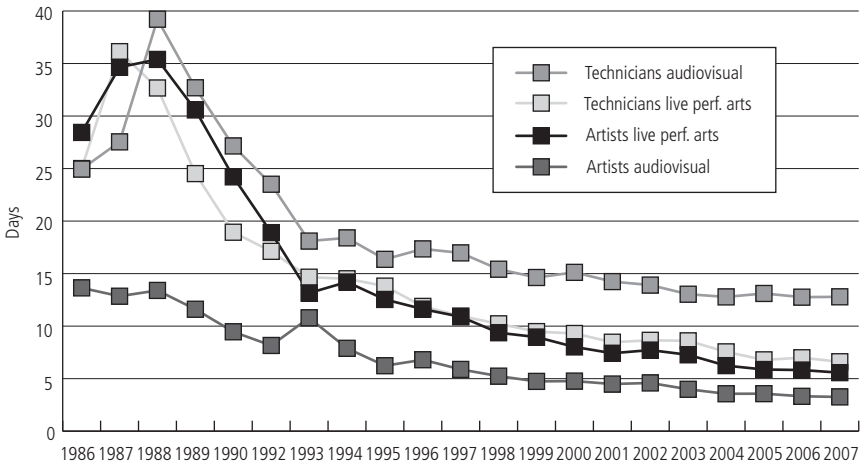
A careful analysis of the behavior of both the workers and their employers shows how the unemployment risk has been increasingly endogenized by the employers, in order to keep their labor costs as variable as possible, while securing an optimally diverse pool of artists and craft workers in excess supply to lower the costs of innovation.

Menger and Gurgand's study (1996) of the specific UI program tailored for the arts and media industries⁷ has shown how it evolved during the cultural boom in France. Three changes occurred mainly over a period of about fifteen years, during which this sector experienced the steepest and most paradoxical rise in both employment and unemployment. First, among all the workers who met the eligibility criteria to get compensated by the UI program when unemployed, only a third applied in the early 1980s, but half of them did in the mid-1980s and 90% in the early 1990s. Second, those figures might quite simply reveal a straightforward increase in unemployment risk as the intermittent working system expanded. Yet during the same period, underlying changes in behavior took place. Workers eligible to UI benefits experience three possible situations. They must accumulate enough working days within a certain period of time in order to qualify for compensation payments whenever they become unemployed. Thus, when qualified, they enter a compensation entitlement period (CEP), during which they can work on short-time contracts and nevertheless stay in the UI system: during these workdays, they get, of course, no UI benefits. Each of these working periods is taken into consideration, so that the worker, if she accumulates enough of these job records, is allowed to re-qualify for the next compensation entitlement period as soon as her current entitlement ends.

In 1980, only a third of the eligible intermittent workers actually did apply to get compensated and to alternate paid working time and unemployed compensated time. Two thirds of the labor force either worked enough to have no need of unemployment benefits or didn't learn how to smartly use their entitlement to compensation. In 1992, things had considerably changed. Not only, as mentioned, did almost all eligible workers resort to UI benefits within entitlement periods, but the average length of compensation time within a CEP rose sharply, from 247 days in 1980 to 294 days in 1992. Moreover, in 1980, only 36% of all CEPs included some employment time, with 64% consisting of sheer compensated unemployment periods, like in usual unemployment situations. The former figure rose to 60% in 1985 and to 90% in 1992. Simply stated, inclusion of some working time into CEPs has generalized over the period and *become the norm*. This points to a significant

7 See appendix for a short description of the rules of that UI program.

Figure 4 Average length (in days) of employment contracts 1986–2007. Artists and technical workers in the audiovisual industry and in the live performing arts sector



Source: Caisse des Congés Spectacle/Cespra.

change in behavior, whereby the flexibility of the system has been exploited more and more intensively, both by the employers and their intermittent employees, who learned how to cooperate in order to take advantage of such a flexicurity system⁸.

A compelling evidence of that process is provided in Figure 4. The average job duration has been decreasing almost constantly during the two booming decades, with sectorial and occupational differences conforming to what we know about the segmentation principles of this labor market. As already mentioned, technical and managerial workers, mainly employed in the audiovisual and film industry, fare much better on average than artists. In 2008, according to the author's calculations not reported here (see Menger 2011), average income of the former was 47% higher than that of the latter. Also, the share of compensation resources drawn from UI correlates negatively with the annual total income: in 2016, technical workers receive on average 37% of their income from UI allowances, to be compared with the 56% compensation share derived by artists from transfer income (Unédic 2016).

8 An additional way to measure this phenomenon is to look at the number of employment periods within CEPs. These rose from 4.4 to 15.5, indicating an increased fragmentation of CEP time. Measuring the length of time between two consecutive CEPs of the same individual provides a different assessment of this pattern. In the early 1980s, a typical career consisted of CEPs with no interruption for employment, separated by nearly a year. In the late 1980s, the picture was that of fragmented time, with intricate working and compensation periods.

Table 2 Total wages and total UI compensation of intermittent workers (€ million constant 2007)

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Total wages (1)	1025	1017	1032	1117	1192	1270	1301	1331	1444	1485	1632	1612	1645	1624	1742	1893
Total UI allowances (2)	487	475	457	516	587	649	730	806	842	948	1084	1182	1255	1253	1255	1262
Total	1512	1492	1489	1633	1779	1919	2031	2137	2286	2433	2716	2794	2900	2877	2997	3155
Ratio 2 / 1 (%)	48	47	44	46	49	51	56	60	58	64	66	73	77	77	72	67

Source: Caisse des Congés Spectacle/Cespra and Unemployment Insurance Fund.

Having smaller spells of employment located in compensated entitlement periods helped employers to provide their contingent workers with shelters to buffer the underemployment risk, without incurring the costs of securing long-term career prospects. As shown in Table 2, the unbalanced expansion of the sector can be summarized in a paradoxical trend: While labor demand increased, the total amount UI benefit expenses increased as well and even faster than the total amount of wages. As growth in the creative industries sector was based on rising contingent work, its insurance component increasingly leaned on transfer resources. Since the late 2000s, the wage/allowances ratio has fluctuated only in narrow, suggesting that the central tendency is firm enough to be understood as the result of a strategic equilibrium (Menger 2011).

In investigating a flexible work scheme such as the one presented herein, I have brought to the forefront the simultaneous increase in employment and unemployment. Furthermore, I tried to explain how it is grounded in the flexible work system and its unbalanced growth of labor supply and demand. Thus, the pervading risk of constrained underemployment (non-voluntary part-time work, intermittent work, fewer hours of work) in highly flexible employment and contract work settings has to be balanced against the defining characteristics which may explain its attractiveness in highly skilled occupations, such as autonomy, responsibility, self-control in teamwork, extended range of abilities enhancing the sense of initiative, creativity-driven commitment to work, individualized reputation based on track records and team project organization of work. This is why, when large parts of the business risk is transferred down to the workforce in flexible and disintegrated organizational settings, workers must learn to manage the risks of their trade in a very entrepreneurial way, through multiple jobholding, occupational role versatility, portfolio diversification of employment ties, and transfer incomes from public support, social insurance and social security programs.

3 Bridging the gap between employment and self-employment: contract work and the umbrella company option in France

Salaried employment has been undergoing an increasing diversification in the way it is made accessible to workers (Cohany 1998; Dupuy and Larré 1998; Morin et al. 1999; Kalleberg 2000; Gazier et al. 2016). One major example was provided in France by independent contract consulting through umbrella companies (or *portage salarial*, as it is known in France). It has become a way for self-employed professionals to offer their services and still benefit from the welfare protection provided to salaried workers, at least partly (Menger et al. 2007). Emerging in the 1990s, it has expanded since, initially at the margins of the labor law rules, then was legalized in 2008, after numerous rounds of expertise and controversial social negotiations (Casaux-Labrunée 2007). Finally, its legal status was confirmed in 2015. This contract work arrangement was initially suspected of dismantling the salaried employment legislation and its legal and social protections: Outsourcing practices could expand and yet salaried workers now turned into freelancers could be offered an attractive level of social protection. It was indeed suspected to implement a flexicurity scheme that would allow umbrella companies and the employers buying the independent contractors' services to take undue advantage of the UI safety net designed to protect regular salaried workers. If used strategically, as it is the case of intermittent workers, it would make both uncertain hiring prospects and the cycling behavior between working and non-working time far more attractive. On the other hand, independent contract consulting has been promoted by umbrella companies as a way to boost self-employment and entrepreneurship, especially by helping dismissed professional and managerial workers switch to freelancing, and by subsidizing their learning process.

The research I conducted took place at a time when the legal and political controversy over the legalization of this hybrid arrangement between employment and self-employment peaked, in the mid-2000s. This explains why the research protocol is quite unique. I was first able to gather data on work and personal income from the umbrella companies and then to match them with data on unemployment compensation provided by the UI organization⁹. Independent contract consulting through umbrella companies takes the form of a three-way contractual relationship. The independent consultant finds contract jobs for one or several client companies; the umbrella company enters into a membership agreement and concludes both a contract for services with the consultant and a business contract with the client company. The umbrella company issues an invoice for the contract performed by

9 As data relating to contract work does not fall into a specific category in the official statistical sources on employment and the labor market and has gotten a specific identifier in the employment records of the UI agency only in 2015, a survey of that expanding contractual arrangement has to start afresh, especially if it focuses on exploring the interplay between freelancing development and the use of UI as a safety net.

the consultant, collects the payment, and pays the contractor his remuneration in the form of a salary, less social insurance contributions and a commission covering the umbrella company's financial and administrative management fees relative to the contract performed.

Independent contractors often alternate (by choice or necessity) between periods of working under contract and periods without contract. During the latter, contractors can claim unemployment benefits. This triangular scheme is clearly tailored to meet the needs of firms who are looking for consultant services that are cheaper or much more limited in scope and time than those provided by consulting firms. It also offers the latter the possibility of subcontracting consultant work to self-employed professionals for highly specific assignments or for overhead costs savings' sake. Thus freelancing work in consulting services illustrates one path to flexibility, yet with one additional characteristic I strongly insist on here: to provide risk-taking workers with some protection against underemployment.

3.1 The umbrella company anchor

One of the most spectacular properties of the umbrella company vehicle is the drastic reduction in recruiting and labor management costs, since the company is the passive recipient of job offers brought in by the consultants, who thus set in motion the three-way relationship. The dematerialisation of the physical and management-related environment, which exists as a result of *portage*, is no less striking: The fact that consultants have the ability to manage their own personal work data via the Internet is a clear sign of autonomy. The doctrine is simple: Umbrella companies erect no barriers to entry into the independent contract consulting arena. It is up to consultants to weigh the costs and advantages of each available form of employment (or reintegration into the workforce, in the case of dismissal or unemployment), and choose the most efficient solution. This process, defined by the self-selection of those applying for the status of self-employed professional, unavoidably leads to very different career paths amongst consultants, as the latter often have no other choice but to evaluate the suitability of the independent contract consulting vehicle as they go along; in order to enhance the sustainability and profitability of their career choice, they must weigh the chances of every significant sequence of contract over the long term, and also assess how to manage the risks that go hand in hand with their self-employed status.

The mechanism that governs the matching of consultants with umbrella companies can be identified by examining consultants' individual paths, as some manage to consolidate their careers while others withdraw from this arena. Based on individual employment data, I have observed close to 5 000 individual situations over a period of three years; most notably, we looked at 2 300 contract consultants who were in gainful employment in 2003, and compared this data with figures for the two years that followed, to determine whether they maintained this status or

had dropped out¹⁰. The conclusions of this observation are easily summarised. One third of those who started out as contract consultants vanished from the database the following year. The rate of attrition was the same for those who stayed on another year: over three years, the initial population decreased by more than half. Correspondingly, the annual rate of turnover of declared contract consultants was very high¹¹. Intermittent *portage*, whereby professionals worked as contract consultants on and off over the three years, was very marginal, because those who drop out of contract work for over one year appear to stand little chance of returning. This is somewhat of a paradox, as one of the most salient characteristics of contract- and project-based employment is that it introduces a permanent risk of high discontinuity in the personal work system. Such discontinuity is elastic only up to a point: Beyond several months' inactivity, the odds of staying aboard such employment vehicle decrease considerably. In other words, discontinuous contract-based work presupposes that consultants are always present on the market, efficiently seeking jobs and obtaining a steady flow of contracts upon which they will be able to build and sustain a durable reputation for employability.

It is possible to measure a number of characteristics that enhance the employability of professionals who settle durably in the independent contract consulting system (Table 3).

The conclusion is suggestive: The consultants that stayed on the umbrella company's payroll one or two years after 2003 were more active and better paid compared to the first year. Median figures suggest that the advantage was already quite sizeable for those who were with the company for no more than two years, but it was significantly greater for those who stayed the longest. Contract consultants who stayed active over three years had a more consistent profile, since their

10 Each contractor observed between 2003 and 2005 could fit one of the 7 following profiles, the proportion of which within the overall sample is given in between brackets: 1) present for three years on the umbrella company's payroll (22%); 2) present the first two years, then absent (9.8%); 3) present the first year, then absent for two years thereafter (13%); 4) present the first and third years, but absent the second year (1.3%); 5) absent the first year but present the two following years (16.7%); 6) absent the first two years, then present the third year (28.4%); 7) absent the first and third years, but present the second year (8.7%). Our longitudinal analysis concentrates on profiles 1 to 4, as our aim is to assess the "staying ability" of individuals who started out in business at the same time. One of the limits of this analysis stems from what statisticians call data censorship: we know nothing of the past of those that were on the paylists in 2003, nor of the future of those that were still present or just came on board in 2005. This twofold censorship does not preclude a descriptive analysis, based on the assumption that cohorts observed every year correspond to a rather stable mix of profiles. The other limit is due to the lack of information on possible transfers of contractors from one umbrella company to another – having dropped out of a sample does not imply *ipso facto* that a contractor is no longer working through an umbrella company. However, the statistical data related to the profile of those who dropped out of the sample as well as the personal accounts gathered in the course of the survey provide a likely description of the mechanism leading to withdrawal from this employment vehicle.

11 The global turnover index, computed as the ratio: (newcomers + leavers) / (2 x contractors present), was 38% – this is a significant number when judged against the mobility of staff in companies with a regular salaried workforce.

Table 3 Contract consultants in 2003 according to their future

Profiles ^a	Number of consultants	Gross salary (Euros)		Number of paid working hours		Hourly rates	
		Average	Median	Average	Median	Average	Median
100	652	5 148	2 270	160	70	43	28
101	64	3 860	2 143	143	70	48	30
110	490	9 240	3 461	303	147	31	23
111	1 098	10 797	5 412	365	219	33	25

^a How to read profiles: a 1 indicates a professional was "on the payroll of the company during the year", while a zero indicates "not on the payroll that year". Thus 100 means the consultant worked only in 2003; conversely, 111 denotes continuous presence on the payroll for three years; 101 suggests a professional dropped out in 2004, etc.

individual situations were less disparate (as measured by the gap between average and median). The "survivors" showed a greater degree of aptitude for self-employed work, individual productivity and exposure to market demand. They plainly represent a core group within the contract consulting market that built up as selection occurs on the basis of the probability of surviving in this field. Judging from hourly rates, it is clear that the greater the volume of work, the greater the chances of staying on in this form of employment, and the greater the chances of earning more. A self-reinforcing causal relationship develops when contracts are obtained through an umbrella company: As professionals get more and more contracts, they learn to fully reap the advantages of this work-engineering solution and to efficiently tap the resources and the intermediation logistics offered by the umbrella company.

3.2 Contract work through umbrella companies as a way of securing unemployment insurance

An increasing variety of intermediaries aim to organise contract work: temporary employment agencies, staffing firms, job-sharing agencies, pooled "inter-contract marketplaces," or umbrella companies, where consultants can find jobs to minimise intercalary periods without work, etc.; they all offer optimized social welfare and unemployment insurance solutions for people in atypical employment.

One of the arguments in favor of the intermediation industry is that umbrella companies help unemployed people to reintegrate into the job market. This claim has gained in legitimacy in a context where unemployment is high and numerous mechanisms are at play, which drive specific categories of workers out of the labor market, most particularly those over fifty and, more disturbingly, qualified or highly qualified individuals. The aim of the support given by umbrella companies

to contractors whose activity is fragmented is also to protect them with the tightest possible safety net.

Were this atypical form of employment not linked with some form of insurance against the recurrent alternation between in-work and out-of-work periods, contract work via an umbrella company would offer no decisive compensation for the risk involved in going self-employed, would lose part of its appeal, and could no longer claim to help people get back to work.

What is the situation of contract consultants with regard to unemployment insurance? From data supplied by the Groupement des Assedic de la Région Parisienne (GARP)¹², we know a few things about the work and unemployment experience of those who have worked long enough to be entitled to compensation, whether or not through an umbrella company. Eighty per cent of contracts for services followed by phases of compensated unemployment are fixed-term contracts. Considering the variety of contracts mentioned by umbrella companies when presenting their range of contract options (part-time or full-time open-ended contracts, intermittent work contracts, flexible part-time contracts, and full- or part-time fixed-term contracts), the overwhelming predominance of fixed-term contracts seems to indicate, perhaps predictably, that this is a type of casual flexible employment which can be made more secure through unemployment insurance.

Another essential variable is the way contracts fit into a sequence of compensation, according to the principle that it is possible to receive unemployment benefits while engaged in reduced employment. The umbrella company vehicle is a clear illustration of this trend. We analysed a sample of 639 contracts of variable length between umbrella companies and contractors, where the latter then moved on to being unemployed and claiming the relevant benefits. We found that 56% of those contracts were located in a “reduced activity” scheme that has allowed workers to combine wages and UI benefits. On average, the alternation of short-term employment and compensated unemployment lasts 560 days, and reduced employment stands at roughly 10 hours per week (figures averaged out over each sample period). For individuals who accrue enough hours of work to claim unemployment benefits, the umbrella company vehicle does indeed achieve the desired objective, in that it mitigates the discontinuity of contract work.

Anytime work and unemployment status can be combined, unemployment benefits must constitute a certain income, which supplements the discontinuous and uncertain earnings derived from reduced activity. A number of umbrella companies explicitly state this argument on their websites, explain and even help to precisely calculate how to make the most effective use of the legislation that applies to a reduced activity, in order to mitigate the troughs between contracts. Our analysis of

12 GARP provided us with anonymized data for a sample of contractors who had contracts with a set of Paris-based umbrella companies and experienced periods of compensated unemployment. We analysed data covering approximately ten years, but have limited our observations to the years spanning 2000 to 2005. See also note 6.

contracts conducted through umbrella companies and declared under the reduced activity scheme shows (see Table 4 below) that independent contractors over the age of 50, who make up close to one third of our sample of those who have been on unemployment at any time, tend to combine unemployment and reduced activity the longest, in accordance with the provisions of the law (701 days, compared to 492 days for those under 50). As shown in Table 4, the financial impact of this combination is as follows: reduced activity can, on average, almost double the earnings of a person working through an umbrella company while on unemployment benefits; the probability of doubling one's income increases with time up to a maximum of two years, after which the intensity of reduced activity declines. The average value of income from compensation and reduced employment for professionals over the age of 50, which is close to two and a half times higher than for those under 50, is calculated on the basis of length of unemployment and invoiced amounts with respect to contracts falling within the scope of reduced activity. Indeed this is where the profile of the manager over 50 emerges clearly. Similarly, our data corroborate the gender bias observed on the independent contract consulting market: While women obtain contracts in more poorly remunerated specialities, leading to correspondingly lower benefits, there is also a greater supply of contracts directed at a mostly female workforce, which enables women contractors to significantly increase the amount of work carried out under the reduced activity system, which again enhances the value of the scheme as a financial incentive.

The situation of contract consultants with respect to unemployment insurance is no different from what can be observed on the labor market in general. Over the past fifteen years, reduced activity has developed considerably amongst workers receiving unemployment payments. In 2005, one third of unemployed individuals engaged in reduced work, i. e. eleven times more than in 1991; just over half of these 837 000 claimants carrying out reduced activities combined work-related earnings with unemployment benefits. In 2013, more than a million jobseekers undertook a reduced activity every month, i. e. almost one out of every two benefits recipients (Blouard et al. 2013). Of course, that growing population is very heterogeneous. Our contractors are distinctively highly skilled, and a significant fraction of them are committed to an independent activity on a long-term basis, in sharp contrast with the mass of unemployed workers that experience the fragmentation of low-skilled labor demand in ever shorter fixed-term contracts and use reduced activity to make it up and maintain their employability. Hence the simple question which arises from our analysis of contracting consultant and umbrella company data: Can the coverage of risk inherent to contract work be considered sustainable if the unemployment insurance mechanism is used on a long-term basis and to the full for its strategic qualities, in that it helps to offset systematic discontinuity in employment, and if the risk of shortage of work is no longer exogenous, i. e. beyond the control of stakeholders, but transferred away from the employers or the clients who pay for

Table 4 Comparison of earnings from unemployment benefits and reduced activity for contractors working through umbrella companies

	Reduced activity contracts	Average unemployment benefits ^a	Average earnings from reduced activity ^a	Ratio: earnings from reduced activity/unemployment benefits	Cases where income from benefits > earnings from reduced activity
All individuals	361	25 323	23 679	0.94	0.56%
Men	176	33 744	26 156	0.78	0.60%
Women	185	17 312	21 323	1.23	0.52%
Under 50	247	16 834	16 938	1.01	0.53%
50 or older	114	43 717	38 284	0.88	0.61%
Benefit Duration: ≤ 265 days	92	8 675	6 322	0.73	0.65%
Benefit Duration: 265–427 days	90	13 677	13 367	0.98	0.50%
Benefit Duration: 427–745 days	90	24 191	25 369	1.05	0.47%
Benefit Duration: 745 + days	89	55 455	50 340	0.91	0.62%

Source: GARP.

Scope: sample of consultants holding contracts with umbrella companies who received unemployment payments and engaged in reduced-activity work.

^a 2005 deflated Euros.

a service over to the workers, the onus being on the intermediaries to offer tailor-made risk-reduction solutions? This clearly may cause the traditional unemployment insurance, which aims to cover unemployment risk, to evolve, as the system is.

3.3 The employer, the contingent worker and the insurer – a strategic game

An intriguing issue is the role played by the unemployment insurance system when employment and unemployment trends correlate positively. For those consultants, freelancers, artists and creative workers who are eligible for unemployment benefits, as in France, the resulting combination of security and autonomy at work performs two different functions:

- › providing earnings replacements which reduce the compensating pay differential associated with the risk of unemployment and the uncertainty about lifetime earnings – in fact the position on the contingent labor market may be optimized, so that each individual permanently combines fees and unemployment benefits;

- › subsidizing non-working time which can be used as training time for a future demanding job, as a searching period for new jobs, as leisure time or possibly as a way to manage the multiple jobholding portfolio that may combine salaried jobs and self-employed positions.

Note that in the first function, unemployment is mainly seen as a constraint on individual behavior via a labor-demand explanation, whereas in the second function, that refers to a labor supply explanation, unemployment can be interpreted as the outcome of a worker's choice with regard to job search. Yet ambiguity may arise from the way uncertainty about job and earnings prospects is itself interpreted. As observed by Drèze (1987, 349), "*in the case of the self-employed the distinction between endogenous and exogenous economic uncertainties is not always clear-cut.*" Consequently, insurance against career failures does raise questions.

As Topel and Welch (1980, 354) point out in their survey on unemployment insurance issues,

to the extent that workers take future unemployment benefits into account when evaluating a job offer, this effect must be ambiguous. While workers will certainly be more selective with respect to job offers if benefits are increased, the value of any particular job must be comprised of both income from working and benefit income from contingent unemployment. The increase in benefits will allow firms to offer the same value of an employment contract with a lower wage.

Accordingly, substantial moral hazard becomes pervasive if the insurer (the UI fund) is unable to differentiate unpredictable exogenous constraints on the hours intermittent workers are able to sell in the market from the worker's choice, with regard to job search or allocation of non-market time.

As for the cases studied in this paper, Topel and Welch's reasoning should include the already mentioned interaction between the implementation and growing intervention of the specific unemployment insurance, on the one hand, and the fragmentation and outsourcing of allocated work, on the other hand. It then appears that the "ambiguous effects" are much less so on the employers' side. As a matter of fact, employers are able to exploit asymmetrical information about their work and job allocation agenda in order to include entitlement to unemployment insurance benefits in their wage bargaining with their contingent employees. In so doing, employers and firms can achieve two different goals. First, they draw at will from a considerable reserve army of underemployed workers to sort out the most talented and to build well-matched teams. Turning their labor costs mainly into variable ones, by tailoring them to meet the needs of a project-based organization of work, they actually do lower their overall labor costs. Second, they offer hourly wages that are far higher than in other industries. That differential can certainly be interpreted as a risk premium compensating for that high-skilled contingent work-

force in exchange for persistent uncertain job prospects. But wage has become on average a decreasing part of the overall income of the intermittent workforce, with UI allowances becoming the major and the most certain part of one's earnings, as provided eligibility is secured.

To meet those two goals simultaneously, employers took advantage of the overall UI rules. The specific intermittent UI scheme is part of the general UI system designed to insure the whole workforce in the private economy. Its rules allow for cross-subsidization: The benefit payments of some industries or some specific regimes are subsidized at the expense of others, provided that the aggregate UI system does balance itself out, that is as long as cross-subsidization occurs to compensate for sectorial and cyclical ups and downs in the economy. Yet that specific regime has steadily generated a deficit: Workers' and employers' contributions to that specific regime have never covered more than a quarter of its expenses since the mid-eighties. Strikingly enough, the workforce of those industries and their employers cooperate strategically against each major reform meant to re-balance the books or at least to slow down the deficit trend, not to mention sheer suppression plans (Menger 2011). Attempts to fix the deficit by significantly raising the employers and employees' contributions and/or by cutting down allowances have thus repeatedly failed. They have each time been faced with vehement protests and successful strikes by the major union of that sector (Sinigaglia 2012; Grégoire 2013; Langeard 2013). What's more, the political authorities, using the UI specific fund as a deliberate means of public policy in support of the arts, have interfered in the social negotiations to defer each major reform plan, to minimize its scope or to backtrack on its implementation.

An increasing variety of job market intermediaries aim to organise contract work: temporary employment agencies, job-sharing agencies, pooled "inter-contract marketplaces," where consultants can find jobs to minimise interstitial periods without work, etc. They all strive to offer optimised social welfare and unemployment insurance solutions for people in atypical employment. Contracting through the umbrella company vehicle has been claimed to be part of the new back-to-work schemes for redundant employees, or for seniors forced out of the labor market early on. This claim has gained in legitimacy in a context where unemployment is high and numerous mechanisms are at play which drive out of the labor market specific categories of workers, most particularly those over fifty and, more disturbing, skilled or highly skilled individuals. The aim of the support provided by umbrella companies to contractors was also to protect them with the tightest possible safety net against recurrent, predictable or unpredictable, periods of intermittent unemployment. I have indeed shown that independent contracting has developed and increasingly leaned on the social protection and UI financing to insulate independent contractors from the business risk of freelancing.

In so doing, umbrella companies have claimed the right to draw on the UI fund and its multi-sectorial solidarity. The triangular strategic interaction I have

pictured above – between employers, workers (and their umbrella firms) and the UI agency – takes on almost the same characteristics as in the intermittent workers case, with public authorities regarding it as an additional piece of their active labor market policy. At the end of a lengthy legal battle, the hybrid salaried freelancing and its umbrella companies were granted full legal recognition in 2015, including the access to unemployment benefits that was crucial for its development.

As shown above, once employers or umbrella firms allow or even induce their contingent employees to take full strategic advantage of unemployment compensation, UI expenses grow faster than contributions, due to substantial moral hazard. As it is well known, in presence of asymmetrical information with moral hazard, implementation of an experience rating formula is the best-known way to make employers responsible for the impact of their hiring decisions on the fund's finances (Atkinson and Micklewright 1991; Chiappori 1996; Blanchard and Tirole 2003; Cahuc and Kramarz 2004). Under that formula an employer's unemployment insurance tax rate depends upon the amount of compensated unemployment his allocation of contingent jobs generates yearly.

A fine-grained experience rating scheme should set upper and lower bounds on payroll taxes, which would also vary with the characteristics of the business, e. g. with the firm size, sectorial differences in constrained (seasonal) variability of activity, access to alternative employment schemes, type of business entity (Menger 2004). Under even imperfect experience rating, a significant rise of the payroll tax rate intended to provide a more efficient funding of the unemployment insurance scheme might be mitigated in the non-profit cultural sector to fit in with public cultural policy aims. This can take the form of an arrangement that passes a fraction of the extra costs incurred by the agent under the experience rating formula onto a subsidization scheme set up by the principal, yet based on extensive empirical evidence to remedy the pervasive asymmetry of information the current system is plagued with. In so doing, the principal might take into account the functional need of flexibility in the creative industries business, while inducing the agents to factor in the entire costs (paid wages and unemployment benefits generated) of their flexible hiring practices.

4 Conclusion

Work organization and employment conditions studied herein differ from the usual picture of strictly separated individual situations and positions that correspond to salaried employment within a firm, where shifting situations from one individual state (activity) to another (unemployment) are well defined and combinations of situations are marginal.

According to textbook models of economic theory (Borjas 2005; Boeri and Van Ours 2008), the labor market would be a perfectly competitive and efficient one if work were a homogeneous and easily measurable quantity, if information on both sides of the market were complete, if factors of production were mobile, if people could cycle between work and unemployment as often and as easily as needed, if skills were transferable assets. If so, the labor market would be truly flexible. Social insurance devices would provide workers with sufficient protection against precariousness, by easing the complementarity between work and out-of-work individual situations (Schmid 2015). Could it then be that the firm amounts to an essentially imperfect reality and could be brought down to a mere nexus of contracts, with the frontier between market and organization eventually blurred? Neo-institutional economics (Williamson 1986) has shown that the firm can, better than the idealized competitive market, take charge of the unavoidable imperfections of the work organization. Yet the distinction between market and firm is evolving: organizational efficiency, optimal size of the firm, new forms of coordination among units inside the firm, and an increasingly large range of means designed to raise the level of flexibility in the work organization tell us that the competitive market is to a degree brought inside the firm.

This issue may take on renewed importance since we have entered the so-called knowledge economy and platform economy, where matching devices of high-skilled labor supply and demand take full advantage of free agency. Flexibility and creativity-driven rise of labor productivity are then advertised as more tightly linked than ever. Yet when flexibility leans on fixed-term or independent contracting, the way workers get insured against recurrent unemployment spells and hiring shortage is of paramount importance. I have first shown that the various meanings and values of flexibility need to be carefully unravelled. Then, in order to compare the two species of flexible work arrangements investigated, I have deliberately focused on the triangular relationship employer-employee-insurer, which is at the heart of a flexicurity scheme. The ambivalent effects of its implementation and internalization have surfaced. Yet, I left aside some major properties of a reputation-based allocation of work in highly flexible labor markets. Two of them are worth mentioning at this point, to delineate perspectives of further investigation.

First, self-employed artists' careers display most of the attributes of the entrepreneurial career form: the capacity to create valued output through the production of works, performances and services for sale; the motivation for deep commitment and high productivity associated with their occupational independence (deriving from the capacity to control their own work, a strong sense of personal achievement through the production of tangible outputs and the ability to set their own pace).¹³ To put it more precisely, being neither a stage process nor a simple bargaining pro-

13 On the value given to autonomy at work, see Jencks and Rainwater 1988; Hundley 2001; Kunda et al. 2002; Benz and Frey 2006; Eurofound 2012.

cess, career trajectories under a self-employed or a contingent work status combine traits from professional as well as from entrepreneurial careers as defined by Kanter (1986). High-skilled freelancers rely on skills as well as on opportunities to take on evermore challenging assignments that bring them greater knowledge and more rewards; they have an external market value based on reputation; they exhibit multiple loyalty; and they may manage their working life much as property owners do when spreading their risks.

Second, such trajectories also entail a higher degree of risk-taking, as shown by the highly skewed distribution and high variability of earnings (Alper and Wassall 2006; Menger et al. 2007). Thus, self-employment may bring with it an illusory independence and autonomy (Freidson 1986) or a highly ambivalent and “very complicated version” of freedom (Hesmondhalgh and Baker 2010). Indeed, considerable inequalities in amounts of work and earnings among creative workers and independent contractors are observed. Allocation of work under a contingent employment scheme should not cause the kind of permanent excess supply of labor which employers and customers benefit from, were it not for the rationales of occupational commitment to attractive non-routine, expressive work. Inequalities of course also trace back to the way a flexible labor market operates. Employers as well as labor market intermediaries and talent brokers use individual work credits and reputations as screening devices and signals for further employability. Allocation of piecemeal work certainly favors loose employment relationships, but also labor force segmentation, since filtering mechanisms and selective matching processes based on recurrent hiring ties generate transactional stability as well as contingent labor force segmentation (Faulkner and Anderson 1987). As cumulative productivity profiles greatly differ, distinct matching proclivities segment the labor market; team matching is neatly stratified in equivalent classes of market agents (Accominotti 2008).

The two types of flexible employment schemes studied herein usually fall into one larger category, that of alternative work arrangements. There is a growing body of research exploring those non-standard forms of work and the related online and offline intermediation and brokerage technologies (Autor 2001, 2009; Dokko et al. 2015). Most recent studies now strive to both survey the statistical incidence of those arrangements in the economy and define new legal statuses to extend some of the benefits of employees’ social protection to contingent and to independent contractors as well (Harris and Krueger 2015). As a contribution to that literature, my paper provides unique – yet limited empirical material that calls for further, longitudinal, investigation based on systematic matching of employment and unemployment insurance individual data.

5 References

- Accominotti, Fabien. 2008. Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel. *Histoire & Mesure* 23(2): 177–218.
- Aghion, Philippe and Peter Howitt. 2009. *The Economics of Growth*. Cambridge: MIT Press.
- Alper Neil and Greg Wassall. 2006. Artists' Careers and their Labor Markets. Pp. 813–864, in Victor Ginsburgh and David Throsby (eds). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Volume 1. Amsterdam: Elsevier.
- Appelbaum, Eileen, Thomas Bailey, Peter Berg, and Arne Kalleberg. 2000. *Manufacturing Advantage. Why High-Performance Work Systems Pay Off*. Ithaca: ILR and Cornell University Press.
- Atkinson, Anthony B. and John Micklewright. 1991. Unemployment Compensation and Labor Market Transitions: a Critical Review. *Journal of Economic Literature* 29(4): 1679–1727.
- Autor, David. 2001. Wiring the Labor Market. *Journal of Economic Perspectives* 15(1): 25–40.
- Autor, David (ed.). 2009. *Studies of Labor Market Intermediation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bakhshi, Hasan, Eric McVittie, and James Simmie. 2008. *Creating Innovation : Do the Creative Industries Support Innovation in the Wider Economy?* London: NESTA.
- Banks, Mark and David Hesmondhalgh. 2009. Looking for Work in Creative Industries Policy. *International Journal of Cultural Policy* 15(4): 415–430.
- Benz, Mathias and Bruno Frey. 2006. Being Independent is a Great Thing: Subjective Evaluations of Self-Employment and Hierarchy. *Economica* 75(298): 362–383.
- Baron, James and David Kreps. 1999. *Strategic Human Resources*. New York: John Wiley and Sons.
- Bennett, Tony and David Carter (eds.). 2001. *Culture in Australia: Policies, Publics and Programs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bilton, Chris. 2006. *Management and Creativity*. Oxford: Blackwell.
- Blanchard Olivier and Jean Tirole. 2003. *Protection de l'emploi et procédures de licenciement*. Paris: La Documentation française.
- Blouard, Jean-Paul, Baptiste Costanzo, and Marie-Hélène Muhl. 2013. *La croissance continue de l'activité réduite recouvre des réalités et des publics différents*. Paris: Unédic.
- Boeri, Tito and Jan van Ours. 2008. *The Economics of Imperfect Labor Markets*. Princeton: Princeton University Press.
- Borjas, George. 2005. *Labor Economics*. New York: McGraw-Hill.
- Brynjolfsson, Erik and Andrew McAfee. 2014. *The Second Machine Age. Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies*. New York: Norton.
- Cahuc, Pierre and Francis Kramarz. 2004. *De la précarité à la mobilité: vers une sécurité sociale professionnelle*. Paris: La Documentation française.
- Cappelli, Peter. 1999. *The New Deal at Work: Managing the Market-Driven Workforce*. Boston: Harvard Business School Press.
- Cardon, Vincent. 2011. *Une vie à l'affiche. Sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes. Thèse de doctorat*. Paris: EHESS.
- Casaux-Labrunée, Lise. 2007. Le portage salarial: travail salarié ou travail indépendant? *Droit social* 1: 58–71.
- Caves, Richard E. 2000. *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chiappori Pierre-André. 1996. *Risque et assurance*. Paris: Flammarion

- Christopherson, Susan and Michael Storper. 1989. The effects of flexible specialization on industrial politics and the labor market: the motion picture industry. *Industrial and Labor Relations Review* 42(3): 331–347.
- Compendium: *Cultural Policies and Trends in Europe*. 2012. Strasbourg: Council of Europe. <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php> (12.08. 2012)
- DCMS (Department of Culture, Media and Sport). 1998. *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS.
- DCMS (Department of Culture, Media and Sport). 2008. *Creative Britain: New Talents for the New Economy*. London: DCMS.
- Debeauvais, Rémi, Pierre-Michel Menger, Janine Rannou, Stéphane Vari, and Benoît Laplante. 1997. *Le Spectacle Vivant*. Paris: La Documentation française.
- DiMaggio, Paul (ed.). 2001. *The Twenty-First-Century Firm. Changing Economic Organization in International Perspective*. Princeton: Princeton University Press.
- Dokko, Jane, Megan Mumford, and Diane Withmore Schanzenbach. 2015. *Workers and the Online Gig Economy*. Washington: Brookings.
- Drèze, Jacques. 1987. *Essays on Economic Decisions under Uncertainty*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dupuy, Yves and Françoise Larré. 1998. Entre salariat et travail indépendant, les formes hybrides de mobilisation du travail. *Travail et emploi* 77(1): 1–14.
- Eurofound. 2012. *Fifth European Working Conditions Survey*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Faulkner, Robert and Andy Anderson. 1987. Short term projects and emergent careers: evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology* 92(4): 879–909.
- Freidson, Eliot. 1986. *Professional Powers*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Freidson, Eliot. 1994. *Professionalism Reborn*. Cambridge: Polity Press.
- Gazier, Bernard, Claude Picart, and Claude Minni. 2016. *La diversité des formes d'emploi*. Paris: Conseil national de l'information statistique.
- George, Elizabeth and Prithviraj Chattopadhyay. 2005. One Foot in Each Camp: The Dual Identification of Contract Workers. *Administrative Science Quarterly* 50(1): 68–99.
- Grégoire, Mathieu. 2013. *Les intermittents du spectacle : Enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours)*. Paris: La Dispute.
- Harris, Seth D. and Alan B. Krueger. 2015. *A Proposal for Modernizing Labor Laws for Twenty-First-Century Work: The "Independent Worker"*. Washington: Brookings.
- Hesmondhalgh, David and Sarah Baker. 2010. "A very complicated version of freedom": Conditions and experiences of creative labor in three cultural industries. *Poetics* 38(1): 4–20.
- Hesmondhalgh, David and Andy Pratt. 2005. The cultural industries and cultural policy. Special Issue. *International Journal of Cultural Policy* 11(1): 1–13.
- Hundley, Greg. 2001. Why and when are the self-employed more satisfied with their work? *Industrial Relations* 40(2): 293–317.
- Jencks, Christopher and Lee Rainwater. 1988. What Is a Good Job? A New Measure of Labor Market Success. *American Journal of Sociology* 93(6): 1322–1357.
- Kalleberg, Arne. 2000. Nonstandard employment relations: part-time, temporary and contract work. *Annual Review of Sociology* 26: 341–365.
- Kanter, Rosabeth M. 1986. Careers and the wealth of nations: a macro-perspective on the structure and implications for career forms. Pp. 506–521, in Michael B. Arthur, Douglas T. Hall, and Barbara S. Lawrence (eds). *Handbook of career theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Katz, Lawrence F. and Alan B. Krueger. 2016. *The Rise and Nature of Alternative Work Arrangements in the United States, 1995–2015*. Cambridge: NBER Working Paper 22667.
- Keune, Maarten and Amparo Serrano (eds.). 2014. *Deconstructing Flexicurity and Developing Alternative Approaches*. London: Routledge.
- Kunda, Gideon, Stephen R. Barley, and James Evans, 2002. Why Do Contractors Contract? The Experience of Highly Skilled Technical Professionals in a Contingent Labor Market. *Industrial and Labor Relations Review* 55(2): 234–261.
- Langeard, Chloé. 2013. *Les intermittents en scènes: Travail, action collective et engagement individuel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lenoir, Christian and François Schechter. 2011. *L'avenir et les voies de régulation du portage salarial*. Paris: Inspection Générale des Affaires Sociales.
- Marchika, Colin, Janine Rannou, and Ionela Roharik. 2008. *Syndicalisme et précarité, le cas des artistes salariés intermittents*. Paris: Rapport pour la Confédération générale du travail et l'Institut de recherches économiques et sociales.
- Marshall, Alfred. 1947. *Principles of Economics, 8th ed.* New York: MacMillan.
- Menger, Pierre-Michel. 2004. L'employeur, le salarié et l'assureur dans l'hyperflexibilité contractuelle: les intermittents du spectacle. *Droit Social* 9–10 : 825–833.
- Menger, Pierre-Michel. 2011. *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Menger, Pierre-Michel. 2014a. *The Economics of Creativity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Menger, Pierre-Michel. 2014b. European cultural policies and the “creative industries” turn. Pp. 479–492 in Kerry Thomas and Janet Chan (eds). *Handbook of Research on Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Menger, Pierre-Michel and Marc Gurgand. 1996. Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts. Exogenous and Endogenous Uncertainty in the Artistic Labor Market. Pp. 347–381, in Victor Ginsburgh and Pierre-Michel Menger (eds.). *Economics of the Arts*. Amsterdam: Elsevier.
- Menger, Pierre-Michel, Pascaline Costa, Danièle Hanet et Colin Marchika. 2007. Les activités de portage salarial: une analyse socio-économique. Pp. 11–43, in Lise Casaux-Labrunée (dir.). *Le portage salarial. Fraude ou nouvelle forme d'organisation du travail?* Paris: Wolters Kluwer.
- Morin, Marie-Laure, Yves Dupuy, Françoise Larré, and Sophie Sublet. 1999. *Prestation de travail et activité de service*. Paris: La Documentation française.
- Oakley, Kate. 2009. The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries. *International Journal of Cultural Policy* 15(4): 403–413.
- OECD. 2016. *OECD Employment Outlook 2016*. Paris: OECD Publishing.
- Picart, Claude. 2014. Une rotation de la main-d'œuvre presque quintuplée en 30 ans: plus qu'un essor des formes particulières d'emploi, un profond changement de leur usage. Pp. 29–45, in *Emploi et salaires*. Paris: INSEE.
- Pilmis, Olivier. 2013. *L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pige et de l'art dramatique*. Paris: Economica.
- Piore, Michael J. and Charles Sabel. 1984. *The Second Industrial Divide*. New York: Basic Books.
- Potts, Jason. 2011. *Creative Industries and Economic Evolution*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Pratt, Andy and Paul Jeffcut (eds.). 2009. *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*. London: Routledge.
- Rannou, Janine. 1997. *Les carrières des intermittents techniques de l'audiovisuel et des spectacles. De l'individu à la communauté de métier*. Paris: Ministère de la Culture, Observatoire de l'emploi culturel.
- Sarfatti Larson, Magali. 1977. *The Rise of Professionalism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Schmid, Günther. 2015. Sharing Risks of Labour Market Transitions: Toward a System of Employment Insurance. *British Journal of Industrial Relations* 53(1): 70–93.
- Sinigaglia, Jeremy. 2012. *Artistes, intermittents, précaires en lutte : Retour sur une mobilisation paradoxale*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Smith, Vicky. 1997. New forms of work organization. *Annual Review of Sociology* 23: 315–339.
- Stinchcombe, Arthur L. 1959. Bureaucratic and Craft Administration of Production. *Administrative Science Quarterly* 4(2): 168–187.
- Topel, Robert and Finis. Welch. 1980. Unemployment Insurance: Survey and Extensions. *Economica* 47: 351–379.
- Unédic. 2013a. *Unemployment Insurance in 2013. Annual Report*. Paris : Unédic.
- Unédic. 2013b. *L'activité réduite. La croissance continue de l'activité réduite recouvre des réalités et des publics différents. Une étude de l'Unédic*. Paris: Unédic.
- Unédic. 2016. *L'assurance chômage. Dossier de référence de la négociation*. Paris: Unédic.
- Williamson Oliver E. 1986. *Economic Organization. Firms, Markets and Policy Control*. Brighton: Wheatsheaf Books.

Appendix 1 The French performing arts unemployment insurance scheme

Unemployment insurance for the performing arts and media industry adapts the French general UI program to the contingent work frame that prevails in these arts: Each intermittent worker active in the field – whether an artist or a technician or a clerical worker – meets the UI eligibility criteria when he performs enough hours of work for employers considered (by conventional agreement) as belonging to that sector.

Like for UI systems in most countries, eligibility conditions require a minimum threshold amount of work over a given period. In the arts, only those who have worked a minimum of 507 hours in a given twelve months period qualify.¹⁴ The more hours are accumulated, the longer the duration of the entitlement to compensation. The record of past job applications helps to compute the level of daily UI benefits a worker will receive over the period.

This specific UI scheme is financed through payroll taxes from employees as well as from employers. Since it belongs to the whole French UI program, the deficits it has shown for several years are made up by the general UI Fund, i. e. covered by contributions collected from the whole community of employers and employees in the private sector of the economy. Many attempts to reform its rules have been made in order to slow down this rising deficit and eventually restore the financial situation. They all failed more or less rapidly, while arousing each time huge protests by the unions and collusive manoeuvres by the employers to bring their interests in line with those of their employees.

14 New rules were adopted in the 2004 reform to shorten to 10 months or 10.5 months the time required to reach that threshold, but these rules were abolished in 2016.

L'indemnisation chômage au travail. Appropriation d'un dispositif de régulation public par les salariés intermittents du spectacle en France

Chloé Langeard*

Résumé : La montée en puissance des formes atypiques de l'emploi en France questionne le dispositif de l'indemnisation chômage. A rebours de la société salariale fondée sur l'emploi permanent, la défense de l'intermittence par les salariés des mondes du spectacle invite à analyser le rôle informel joué par l'indemnisation chômage. Par l'étude des effets d'un marché du travail dérégulé au regard des carrières, du statut et du sens que revêt le travail pour ces salariés atypiques, il s'agira de rendre compte de l'appropriation de ce dispositif de régulation public.

Mots clés : intermittence, indemnisation chômage, autonomie, régulation

Die Arbeitslosenentschädigung an der Arbeit. Aneignung eines Dispositivs öffentlicher Regulierung durch die sporadischen Lohnempfänger der darstellenden Künste in Frankreich

Zusammenfassung: Das Aufkommen atypischer Anstellungsformen stellt das Dispositiv der öffentlichen Arbeitslosenentschädigung zur Diskussion. Denn im Gegensatz zum «Normalarbeitsverhältnis» wird die französische «Intermittenz» von den Arbeitnehmenden im Bereich der darstellenden Künste verteidigt. Die Untersuchung eines deregulierten Arbeitsmarktes im Hinblick auf die Karrieren, den Status und den Sinn den die untypischen Arbeitnehmenden ihrer Arbeit zuschreiben, erlaubt es uns, die Rolle dieser Entschädigungsmodalität für ihr Selbstverständnis zu verstehen.

Schlüsselbegriffe: Intermittenz, Arbeitslosenentschädigung, Autonomie, Regulation

Unemployment Benefit at Work. The Appropriation of a Public Policy by Intermittent Workers in the Performing Arts in France

Abstract: The rise of atypical forms of employment invites us to scrutinize unemployment benefit provision. Unlike the modern world of employment, based on “standard employment contract,” wage-earners in the performing arts advocate for the highly flexible regime of “intermittent” employment. Through the study of the effects of a deregulated market on careers, status and meaning of work, shared by atypical wage-earners, our aim is to understand the informal role of this compensation policy for their self-conception.

Keywords: non-standard employment, unemployment benefit, autonomy, regulation

* Université d'Angers, GRANEM (Groupe de Recherche Angevin en Economie et Management) – TEPP (Travail, Emploi et Politiques Publiques), F-42018 49016 Angers, chloe.langeard@univ-angers.fr.

1 Introduction

Les discontinuités et la montée en puissance de multiples formes atypiques du travail et de l'emploi, sources de précarité, mettent à mal l'intégration professionnelle (Paugam 2000) en déstabilisant le monde du travail. Pourtant, depuis plus de trente ans, l'intermittence – forme d'emploi par définition hyper flexible adossée à un régime d'indemnisation spécifique¹ – est défendue par les salariés intermittents des mondes du spectacle (audiovisuel, cinéma et spectacle vivant), voire au-delà². Les conditions d'emploi qui caractérisent ce marché du travail reposent sur l'alternance successive et rapide de périodes d'emploi et de chômage, jusqu'à l'enchevêtrement, et concernent 100 000 bénéficiaires sur 273 000 cotisants en 2010³. Ce « régime d'emploi-chômage » (Menger 2009) exemplifie la combinaison et l'articulation des deux états, lesquels ne s'opposent pas comme dans le cas de l'emploi permanent. Si la situation des cadres intermittents n'est pas celle des techniciens, des ouvriers ou des artistes intermittents et si tous les marchés du travail artistique ne sont pas régis par le système de l'intermittence, celui-ci demeure toutefois, en France, une spécificité structurante des mondes du spectacle⁴.

Il ne s'agit pas ici d'analyser le dysfonctionnement structurel et économique de ce régime d'indemnisation, à l'instar des travaux pionniers de Pierre-Michel Menger (2005), ou encore de rendre compte de l'objet des luttes des intermittents du spectacle (Sinigaglia 2012 ; Grégoire 2013 ; Langeard 2013). L'entrée privilégiée ne repose pas non plus sur l'analyse de professions artistiques déjà très documentées, qu'il s'agisse des danseurs (Rannou et Roharik 2006 ; Sorignet 2010), des comédiens (Menger 1997 ; Paradeise et al., 1998 ; Proust 2006 ; Pilmis 2013 ; Katz 2015 ; Rolle et Moeschler 2014), ou encore des musiciens (Becker 1985 ; Coulangeon 2004 ;

1 Les salariés intermittents sont embauchés en CDD (contrats à durée déterminée) dits « d'usage », lesquels, aux termes de l'article L. 1242-2 du Code du travail, permettent aux employeurs de recourir sans frein à l'emploi à durée déterminée dans certains secteurs d'activité, en particulier celui des spectacles. Le régime d'indemnisation associé à ce type d'emploi est accessible, depuis l'accord du 26 juin 2003, à l'ensemble des salariés du secteur des spectacles en France justifiant de 507 heures de travail sur 10 mois pour les techniciens et 10,5 mois pour les artistes ouvrant droit à 243 jours d'indemnisation. Notons que le mouvement des intermittents du spectacle de 2016 a permis de revenir aux règles antérieures à cet accord. Ainsi, depuis le 1er août, les salariés intermittents du spectacle bénéficient d'une nouvelle réglementation plus favorable : ils doivent justifier de 507 heures de travail sur 12 mois pour un équivalent de 365 jours d'indemnisation.

2 On pense en particulier aux artistes plasticiens, également confrontés à la discontinuité de leur activité créatrice et ne bénéficiant pas des mêmes garanties sociales : ils sont souvent amenés à rechercher ces garanties dans une autre activité salariée, exercée dans un autre champ, et connaissent donc une mixité statutaire de fait.

3 Selon le rapport de la Cour des comptes, février 2012.

4 Le salariat en CDD est majoritaire dans le secteur des spectacles et c'est, en particulier, le CDD dit d'usage qui a porté la croissance globale des effectifs du secteur, le nombre des intermittents ayant été multiplié par près de trois au cours des vingt dernières années pour atteindre 154 000 en 2009 (Gouyon et Patureau 2014). Soulignons toutefois que certains de ses pans, notamment ceux de la musique classique et de la danse de ballet, sont encore dominés par l'emploi permanent (Lehmann 2002).

Perrenoud 2007), ni même sur celle des secteurs d'activité dans lesquels exercent les professionnels, qu'il s'agisse du cinéma (Creton 2005 ; Rot et de Verdalle 2013), de l'audiovisuel (Brigaud-Robert 2011) ou du spectacle vivant (Barbérís et Poirson 2013). En effet, l'objet de cet article est d'éclairer le phénomène d'appropriation d'un dispositif public – l'indemnisation chômage propre aux intermittents du spectacle – afin de révéler la manière dont celui-ci travaille l'expérience professionnelle de ces salariés, qu'ils soient artistes, techniciens ou professionnels de la production des mondes du spectacle, et en retour d'appréhender la manière dont leur expérience professionnelle travaille ce dispositif de régulation public.

Cette démarche suppose d'interroger les logiques du marché du travail à l'œuvre dans ces mondes et de relever les marges de manœuvre dont les salariés s'emparent, et ce aussi bien dans la situation de travail elle-même que dans le rapport qu'ils nouent avec leur activité (Courpasson 2000). Nous nous proposons donc d'analyser les effets d'un marché du travail dérégulé au regard des carrières, du statut et du sens que le travail revêt pour les salariés intermittents du spectacle afin de cerner le rôle informel joué par leur régime d'indemnisation. Il s'agit moins de décrire le travail et son contenu que l'expérience qu'ils en ont par la mise en lumière tant des conditions objectives que des significations plus subjectives qu'ils lui accordent.

Le principal matériau mobilisé, qui est aussi le plus approprié pour saisir l'expérience d'individus, repose sur une quarantaine d'entretiens approfondis, conduits entre l'hiver 2003 et l'été 2006 dans le cadre d'un travail de thèse portant sur le mouvement des salariés intermittents du spectacle, mouvement provoqué par le renforcement des règles d'accès à leur régime d'indemnisation suite à la signature du protocole d'accord du 26 juin 2003 par les partenaires sociaux (Langeard 2007). L'échantillon retenu ne revendique pas la représentativité d'une catégorie administrative instable (Langeard 2013), mais il se veut avant tout diversifié, à l'image de la population étudiée⁵. Au final, il est composé d'artistes, de techniciens et de professionnels de la production⁶. Ces sous-groupes se différencient tant par leur niveau d'intégration professionnelle sur le marché du travail que par leur expérience de l'intermittence⁷. Ce matériau premier a été complété par des observations eth-

5 Sans être représentatif, l'échantillon de 46 individus respecte les traits saillants des caractéristiques sociodémographiques des salariés intermittents du spectacle : l'âge moyen des interviewés est de quarante ans, les hommes constituent 65 % de l'échantillon, 45 % proviennent de la région Île-de-France, la moitié est célibataire et les trois quarts n'ont pas d'enfants.

6 Les entretiens – d'une durée moyenne de trois heures – concernent vingt-trois artistes (metteurs en scène, réalisateurs, comédiens, musiciens, danseurs et chorégraphes), neuf techniciens (chefs monteur, assistants opérateur, techniciens son et lumière, machinistes) et huit professionnels de la production des spectacles (administrateurs, chargés de production, régisseurs généraux). A ces entretiens individuels s'ajoute un entretien de groupe, composé de six techniciens intermittents du spectacle et réalisé dans le cadre d'une enquête menée par François Dubet sur le sentiment d'injustice au travail (Dubet et al. 2006). De manière plus marginale, des entretiens ont été réalisés auprès d'employeurs.

7 Dans le cadre de notre thèse, nous avons élaboré une typologie permettant de rendre compte de la trajectoire professionnelle des salariés intermittents du spectacle prenant en compte le rapport au

nographiques lors de réunions organisées par les collectifs en lutte, par des articles de presse et par la lecture de rapports institutionnels. Enfin, les recherches réalisées depuis notre travail de thèse ainsi que le caractère cyclique du mouvement des intermittents du spectacle nous ont amené à interviewer d'autres salariés intermittents du spectacle dont les témoignages viennent conforter notre matériau premier⁸.

2 La sécurisation des carrières sur un marché du travail dérégulé

Concernant les mondes du spectacle, le CDD dit d'usage est l'instrument principal de dérégulation des marchés du travail du spectacle. Bien qu'en augmentation continue, l'offre d'emploi se disperse sur un nombre toujours plus important de professionnels et candidats, qui croît deux fois plus vite (Menger 2005). Taux record de CDD aux durées de plus en plus courtes, atomisation du travail sur plusieurs organisations, volume horaire dispersé sur des secteurs d'activité autres que culturel, turn-over considérable constituent les traits dominants de l'emploi salarié dans les mondes du spectacle (Cléron et Patureau 2009). Dans une économie d'abondance et de différenciation des projets, la concurrence s'intensifie et conduit à des inégalités croissantes d'activité et de revenu. Cette forme d'emploi favorise une désintégration de la relation d'emploi en contrats fragmentés et fait augmenter le risque de sous-emploi pour le salarié. Elle permet en outre de s'affranchir de toutes les limites que comporte le CDD de droit commun⁹. Autrement dit, les employeurs se dégagent de toute responsabilité à l'égard de la carrière individuelle des salariés. Construits à partir de la succession d'engagements brefs, les parcours professionnels s'organisent autour de « carrières par projet » (Jouvenet 2007) marquées par leur caractère « réversible » (Langeard 2013).

marché du travail et le rapport au temps définissant un niveau de professionnalisation (intégration/exclusion sur le long/court terme). Parmi les interviewés, au moment de l'enquête, quatre étaient sortis de leur régime d'indemnisation et pouvaient être considérés comme exclus et la moitié d'entre eux se maintenaient dans le système depuis plus de dix ans et pouvaient être considérés comme intégrés. Enfin, les interviewés ont une expérience de l'intermittence qui s'étend de un à trente-trois ans.

- 8 Citons en particulier deux recherches : « L'évaluation à l'épreuve de l'expérience culturelle et artistique », recherche financée dans le cadre de l'appel à projet 2009 du Conseil régional d'Aquitaine, menée en collaboration avec Françoise Liot et Sandrine Rui (Centre Emile Durkheim), qui nous a permis d'interviewer trente-huit artistes intermittents (metteurs en scène, comédiens, danseurs, chorégraphes, scriptes) ; « Cadr'Art », recherche labellisée par le CNRS et la MSH Ange Guépin, que nous coordonnons, qui a été l'occasion d'interviewer vingt administrateurs et chargés de production intermittents. Enfin, nos interventions publiques liées à la récurrence du conflit ont contribué à prendre en compte les effets des nouvelles réglementations mises en œuvre depuis 2006.
- 9 Citons, en particulier, le recours pour motif de remplacement d'un salarié ou accroissement d'activité, le respect d'une période de carence entre deux CDD successifs, ou encore le versement d'une indemnité de précarité en fin de contrat.

2.1 Gestion individuelle de la discontinuité : investir les temps chômés pour rester en activité

Les relations d'emploi sur ce marché du travail génèrent une dynamique de professionnalisation atypique, les salariés intermittents du spectacle étant conduits à négocier la discontinuité de l'emploi afin de l'intégrer dans leur parcours et donner un sens positif à cette précarité. Chaque projet artistique participe d'une « précarité identifiante » qui peut se lire comme « une conduite d'exploration incessante d'un milieu professionnel, à travers des expériences courtes, mais chaque fois enrichissantes » (Dubar 2000, 126). L'incertitude apparaît culturellement intégrée dans les parcours de vie et le projet agit comme une ressource identitaire :

T'es toujours sur le qui-vive, tu ne sais pas si tu ne vas pas travailler pendant trois semaines. Mais c'est génial ! Tu ne t'arrêtes jamais, tu bouges tout le temps. (Christophe, éclairagiste, 38 ans)

Pour Françoise (régisseuse générale, 27 ans) et Ludovic (technicien son et lumière, 35 ans) : « c'est la liberté de choisir les projets » ou encore de « choisir son employeur ». La discontinuité des parcours participe de la construction de soi au travail. Et pour cause, la remise en question constante du parcours professionnel et les prises de risque contribuent, pour ces salariés, à forger l'individualité, et ce contrairement aux activités routinières, synonymes de dépossession de soi. En se situant, dans le discours, en dehors d'une problématique de carrière, voire dans le refus systématique des conventions, des normes et de la standardisation de leur activité, artistes et techniciens intermittents du spectacle ne cessent de valoriser « l'imprévisibilité » (Heinich 2000, 88–193). « Je trouve ça bien moi comme mode de vie, je ne suis pas tout le temps rassurée, je me pose des questions » dit Sandrine (administratrice, 40 ans). Quant à Lalie (réalisatrice, 29 ans), elle explique :

Je suis inemployable en salariat, c'est impossible ; je crois que je mourrais au bout de quelques semaines. D'ailleurs, j'ai refusé un CDI, donc je ne peux même pas y penser, je ne peux pas l'accepter.

De même, c'est pour « être plus libre » que Benjamin (comédien, 32 ans) a, lui aussi, refusé un poste en CDI dans un institut de sondage. Au final, le contrat à durée déterminée dit d'usage n'est pas vécu comme une forme dégradée de l'emploi permanent.

Cette gestion individuelle des carrières invite au déploiement continu de projets personnels. Comme le souligne Chantal (chef monteuse, 49 ans), ce « rythme haché », c'est aussi une « liberté de temps ». En conséquence, les périodes de chômage interstitielles doivent être investies positivement. Sandrine insiste sur l'importance de ces périodes pour se préserver face à des métiers extrêmement prenants. Elle en profite pour faire « fleurir ailleurs [en dehors des périodes contractuelles] des projets plus personnels » ayant trait à l'écriture et au chant. Le maintien en activité, symbolisé par l'intégration constante dans des projets ou par leur initiation, est largement

valorisé : il permet une projection de soi dans l'avenir. « J'ai mes projets, j'ai mon planning de mes projets personnels. Là, j'en ai pour 10 ans à les faire » affirme Lalie. Aussi faut-il « être à l'initiative du projet », selon Martine (comédienne, 31 ans), ou bien pouvoir s'exprimer dans un projet, pour que l'identité professionnelle se manifeste pleinement.

Proche du « chômage inversé »¹⁰ (Schnapper 1994), le temps doit, dans ces périodes d'entre-deux, être géré comme un investissement : « j'étais au chômage... Chômeur actif, ça m'a permis de m'essayer au management » souligne Gildas (chargé de production, 31 ans). Car, pour nombre d'intermittents du spectacle, l'épreuve la plus difficile face à cette liberté de temps est d'apprendre à maîtriser ce temps qui n'est plus ponctué par « des ateliers réguliers », « une pratique régulière », « un suivi », raconte Benjamin. Il n'y a rien de pire pour un salarié intermittent que de ne pas savoir optimiser son temps entre deux périodes d'emploi. Ces périodes interstitielles entre deux projets sont, de fait, empreintes d'incertitude, comme le confie Chantal :

Ce n'est pas facile, ce temps-là, j'ai du mal à le gérer. En même temps, je suis contente d'avoir ce temps libre et d'avoir la possibilité de faire autre chose, mais je ne l'exploite pas à fond non plus. Je ne peux pas dire que je sois totalement maître de cette situation.

S'opère ainsi pour ces salariés une socialisation à la discontinuité de l'emploi qui requiert l'apprentissage et la maîtrise de la gestion d'un temps indéfini entre deux projets pour éviter « de gaspiller du temps ». Elle prend appui sur l'activité continue, laquelle revêt diverses formes : bénévolat, travail au noir, autoproduction, suivi de formations, montage de dossiers, répétitions, castings, etc. Autant d'activités permettant d'élargir son portefeuille de compétences, de gagner en autonomie, d'être repéré ou encore d'étendre son réseau.

Les salariés intermittents du spectacle se doivent ainsi de développer des ressources individuelles pour s'assurer une place qui reste toujours à reconquérir. *L'expertise, l'autonomie, la flexibilité* et le *réseau* constituent quatre ressources individuelles contribuant à leur professionnalisation progressive, la stabilisation de leurs trajectoires professionnelles et l'accroissement de leur réputation sur un marché du travail fluctuant (Langeard 2009). Plus ou moins dotés en ressources selon leur niveau d'intégration sur le marché du travail, les intermittents du spectacle tentent de les gérer comme un capital. En cela, ces ressources signent un parcours de professionnalisation, hors des chemins balisés, qui s'inscrit entre salariat et entrepreneuriat.

Cette individualisation des trajectoires professionnelles conduit au transfert des responsabilités collectives sur les salariés. En partant à la conquête de son épanouissement au travail, chacun doit aussi partir à la conquête de son identité en exposant sa personnalité et en la soumettant à des épreuves ou à des défis (Ehrenberg

10 Cette expression signifie que le chômage est vécu positivement comme une opportunité pour se construire, se former, entreprendre et créer.

1991). Le revers de cet individualisme poussé et de cette quête de réalisation de soi est qu'en dehors du projet peuvent s'éprouver la solitude et la perte de confiance en soi, voire « la perte de soi » (Linhart et al. 2002). La précarité devient alors, nous le verrons, disqualifiante.

Est-ce à dire que leur liberté si fortement revendiquée demeure en fin de compte une sorte de mythe? A la manière des travailleurs indépendants, il leur revient de sécuriser leur parcours et d'assurer les conditions de leur carrière. Les entreprises culturelles profitent d'un mode de gestion de la main-d'œuvre dont l'efficacité repose sur la responsabilisation individuelle des salariés face à leurs perspectives d'emploi et à la sécurisation de leur parcours professionnel, engendrant un transfert des risques de ces entreprises sur les salariés.

2.2 Gestion collective de la discontinuité : socialisation aux règles d'indemnisation et salaire socialisé

A cette gestion individualisée des carrières se superpose une gestion de type collectif. Le relais pris par l'indemnisation entre les périodes de chômage interstitielles assure une sécurité financière et une intégration au milieu professionnel, toutes deux non négligeables. C'est ce qui permet aux salariés intermittents de pouvoir vivre de leur métier, de s'y consacrer pleinement et de se projeter provisoirement dans le temps. Le régime d'indemnisation est ainsi considéré par tous comme « nécessaire », « vital », « fondamental » face à la pression engendrée par la flexibilité du travail et à la dégradation du marché du travail. De ce point de vue, l'indemnisation du chômage permet de pallier pour partie l'incertitude qui résulte de la discontinuité des engagements et des rémunérations. Le versement d'indemnités de chômage s'apparente, en effet, davantage à un « salaire socialisé » (Friot 2012) qu'à un revenu de remplacement temporaire.

Pour nombre d'interviewés, ce régime constitue même l'occasion de se salarier sur des projets risqués : « j'ai réussi à monter le projet grâce à des subventions publiques, mais sur les cinq ans, j'aurais été payé de quoi renouveler mes droits pour une année à peine », explique Pierre (comédien, 42 ans). Parfois même, un calcul stratégique de l'employeur vise à employer un salarié intermittent parce qu'« à partir du moment où il a le statut, c'est un financement qu'[il] apporte de fait » remarque Marie (chargée de production, 42 ans). Ici, l'indemnisation agit comme un « signal d'opportunité » (Menger 2005) en ce que le salarié apporte à l'employeur un investissement pour sa production, les coûts étant directement supportés par l'assureur. Ce phénomène encourage la « permittence »¹¹, comme le révèle Cécile (chargée de production, 35 ans), « déclarée en tant qu'intermittente » alors qu'elle ne « travaille [que] pour une seule et même compagnie ».

11 Ce terme indigène désigne un salarié qui, bien qu'employé de manière permanente au sein d'une structure, est engagé de manière répétée sous CDD dit d'usage.

Cette gestion collective de la discontinuité s'entrevoit surtout à travers la socialisation aux règles qui gouvernent l'entrée dans l'intermittence. En ce sens, l'accès au régime agit comme un fort marqueur identitaire puisqu'il signe officiellement l'immersion dans la culture professionnelle. Tout comme l'apprentissage du métier se fait sur le terrain, l'accès au régime et à ses règles de fonctionnement relève d'une véritable socialisation au milieu. Pour les intermittents du spectacle ayant débuté leur carrière dans les années 1970, l'accès à l'indemnisation chômage faisait, à l'époque, partie du secret. Avec la généralisation du salariat intermittent et la récurrence des crises liées à ce système depuis le début des années 1980, on assiste à une publicisation de ce régime d'indemnisation. Néanmoins, l'extrême complexité de ses règles et leurs évolutions successives impliquent une véritable conversion (Hughes 1971) au contact des pairs. Comme l'explique Martine, elle a été « chapeauté » par un collègue de travail pour l'apprentissage des règles d'indemnisation. La connaissance, l'intériorisation de ces règles sont comparables à des savoirs professionnels qui font partie intégrante de l'exercice pratique du métier. L'enjeu de cette transmission des règles s'avère de taille puisque cette dernière évite la « galère » des débuts et qu'elle accélère l'intégration professionnelle. C'est ce dont témoignent les multiples messages provenant des *mailing lists* de coordinations mises en place lors de la crise de 2003 et réactivées lors des renégociations du régime de l'assurance chômage. Ces messages fournissent des explications, des recherches de cas similaires à des situations très particulières, des « bons plans » ou encore de nouveaux logiciels qui, récemment sortis, permettent d'opérer des simulations liées à leur activité professionnelle.

Si les partenaires sociaux ont fixé des règles pour accéder à ce régime, le groupe professionnel développe en parallèle un appareillage de normes différent. Par ce biais, il recompose subjectivement des règles qui lui sont propres. Et cette déviance, au sens de Howard S. Becker (1985), participe de manière paradoxale à l'intégration dans le milieu, comme l'illustre le témoignage lapidaire de Xavier (musicien, 35 ans) : « on abuse tous. Tu prends mon parcours professionnel, j'ai abusé tout le temps : je suis un exemple d'intégration ». Autrement dit, le milieu s'autorégule parallèlement aux modes de régulation institutionnels. Surtout, le recours à l'indemnisation chômage cristallise leurs intérêts communs autour d'une solidarité plutôt conciliante, comme le raconte Carole (comédienne, 50 ans) :

J'ai la chance d'avoir un employeur, c'est même lui qui, quand je lui ai dit qu'en décembre je n'aurai plus de droits, il m'a dit : « Écoute, tu fais le calcul, moi je suis prêt à te déclarer ce qu'il faut en avance. Je te paierai plus tard, mais calcule pour ne pas être privée de droits.

Cette négociation entre employeurs et employés repose sur une « coopération mutuellement avantageuse » (Menger 2009, 507) en ce sens que les deux parties optimisent la couverture des risques qu'engendre la flexibilité.

L'intériorisation par les employeurs des modalités de l'indemnisation chômage les conduit à circonscrire le temps travaillé – le temps d'emploi – à celui qui offre le plus de visibilité sociale (la représentation à la répétition, la production à la création, etc.). Éric (régisseur son et lumière, 35 ans) explique : « on n'est payé que pendant les productions et pas pendant les préparations en amont, les répétitions, l'apprentissage et autre ». Il en résulte que la durée de travail dépasse largement la durée d'emploi effective : « c'est la fameuse différence entre temps de travail et temps d'emploi. C'est pas parce que je ne suis pas déclaré que je ne travaille pas » relève Benjamin. Pour y remédier, d'aucuns soulignent que ce jeu avec la règle vise à réparer une injustice : la non reconnaissance du « travail invisible »¹² (Mothé 1997). D'ailleurs, l'un des effets inattendus de la crise des intermittents a été de montrer de manière explicite que l'assurance chômage couvrirait, en réalité, des situations d'activité dites de « travail invisible », composées d'activités diverses – entretien de la force de travail, formation, assimilation de nouvelles compétences, entretien du réseau, recherche de contrats, préparation et montage de projets. Toutes les activités réalisées lors de périodes comptabilisées comme chômées n'ont d'existence qu'au regard de l'instrumentalisation du droit au chômage, l'indemnisation contribuant de manière indirecte à financer cette part de travail à travers la socialisation du salaire.

3 Des professionnels sans profession sur un marché du travail dérégulé

Le marché du travail des mondes du spectacle a également pour caractéristique d'apparaître comme relativement « ouvert » (Paradeise et al. 1998) en ce sens qu'il n'est régulé par aucun droit d'entrée codifié – le diplôme ou la certification n'assurant pas pour autant la consécration, contrairement aux « professions établies » (Hughes 1971). Si la formation certifiée joue bel et bien un rôle qui a gagné en importance, elle n'épuise pas les processus de distinction entre professionnels et amateurs¹³. L'amateurisme reste en effet un mode d'entrée envisageable dans ces univers professionnels où les « droits d'entrée » sont plus diffus et instables (Mauger 2006). Parallèlement, les intermittents du spectacle valorisent profondément l'autodidaxie à travers leurs discours ; la grande majorité des interviewés se déclarent autodidactes et minimisent bien souvent leur formation initiale, même lorsqu'ils ont fait des études artistiques

12 Le travail visible, à l'inverse, est celui qui donne lieu à un contrat de travail (ou à un contrat de prestation de services) et à un salaire en contrepartie et qui est mesuré et rémunéré en temps de présence physique.

13 En effet, comme le souligne un rapport sur la relation formation-emploi dans le spectacle vivant : « la relation formation initiale / emploi est forte mais asymétrique : une formation initiale spécifique apparaît ainsi presque suffisante mais non nécessaire pour avoir au moins une expérience dans le spectacle vivant. Autrement dit, la grande majorité des individus formés au spectacle vivant ont une activité rémunérée dans le champ mais la majorité des travailleurs du champ n'ont pas de formation spécifique » (Descamps 2012, 39).

ou techniques très poussées¹⁴. Ils ne cessent de réaffirmer leur souhait de se créer une expérience singulière contre la légitimité des consécration académiques et, plus que tout, les savoirs standardisés qu'ils associent au formatage de l'acte créateur et de la production artistique.

Si la figure de l'autodidacte constitue l'un des plus puissants stéréotypes de la vie d'artiste (Kris et Kurz 1979; Moulin 1992), cette posture d'autocréation concerne aussi les techniciens qui valorisent le travail comme étant formateur par lui-même. Dans ce contexte, la définition du professionnel s'avère particulièrement problématique en ce qu'elle pose sans cesse aux candidats la question de leur propre légitimité. Et ce d'autant plus que le développement tant des politiques culturelles que des industries culturelles dans les années 1980, couplé au développement de l'offre de formation, a contribué à l'accroissement des effectifs et du nombre de prétendants à la professionnalisation, et du même coup, à l'augmentation de la concurrence. De manière paradoxale, la professionnalisation via l'appareil de formation n'a pas conduit à la structuration du marché du travail (Descamps 2012). C'est en définitive l'accès au régime d'indemnisation chômage (ce que le langage indigène désigne comme l'obtention du « statut » d'intermittent) qui fait office de filtre et qui remplace les moyens traditionnels de définition de la professionnalité en revêtant les habits de statut professionnel.

3.1 Une définition du professionnel sous tension

Dans les mondes du spectacle, la définition d'un professionnel continue à interroger : doit-elle être détachée des qualités artistiques et avoir partie liée avec le fait de vivre de son métier, de détenir des compétences spécialisées? Ou, à l'inverse, doit-elle être rattachée à l'excellence individuelle et à l'investissement de soi sans limites? Ces questions qui traversent l'ensemble des entretiens traduisent la tension existant entre deux critères de jugement : l'un prend appui sur l'exercice pratique du métier, l'autre, sur l'ethos artistique. Autrement dit, le professionnel est-il celui qui arrive à vivre de son métier ou celui dont le « talent » transcende toute forme de reconnaissance institutionnelle (Heinich 2000)¹⁵?

D'un côté, le professionnel se distingue de l'amateur en ce qu'il vit exclusivement de son métier. En effet, la profession désigne une activité qui s'exerce contre rémunération, et ce par opposition à une pratique amateur. Aussi Matthieu (metteur en scène, 39 ans), qui s'est formé tardivement au métier de comédien, donne-t-il une définition entièrement détachée de la notion de talent et d'engagement : « je définis ça comme ce qui me fait vivre. [...] Et, pour moi, derrière, il n'y a aucune notion de capacité, de qualité, d'investissement ». Toutefois, pour Cyril (musicien, 27 ans), formé au Conservatoire national supérieur de musique et de danse, le professionnel

14 Seuls huit interviewés déclarent avoir un niveau d'études inférieur au baccalauréat.

15 Cette question fait allusion à la distinction établie par Nathalie Heinich entre le « régime vocationnel » et le « régime professionnel ».

se distingue de l'amateur par ces critères conventionnels que sont le savoir-faire, les compétences, le temps consacré à sa pratique pour maintenir un niveau d'excellence : « un amateur, par définition, il fait ça pour son loisir, n'en fait pas des heures et des heures par jour ». Évalué à l'aune de la figure du professionnel, l'amateur considère l'art comme un « passe-temps », un loisir relatif à ses plaisirs privés. Il ne se confronte pas à la réalité du marché, au jugement critique, il ne prend pas autant de risques que le professionnel, il ne se donne pas les moyens de viser l'excellence.

Par ailleurs, dans le discours des interviewés, le professionnel se distingue de l'amateur en raison de son engagement sans faille dans le métier, relevant d'une véritable vocation. Il est alors compliqué de délimiter ce qui distingue la pratique bénévole de l'exercice du métier. Très attachés à la dimension du désintéressement, les professionnels du spectacle se reconnaissent pleinement dans l'idée de gratuité associée à leur engagement et ils relèguent bien souvent au second plan le lien économique qui les rattache à leur métier. Ils souhaitent gagner leur vie pour pouvoir s'adonner à la création, et non pas créer pour pouvoir gagner leur vie. Le dévouement sans limites explique le « don de soi » dans le travail : « je faisais très, très souvent le double d'heures qui m'étaient payées [...] C'est tout de suite on est passionné, tout de suite on y croit » explique Sandrine. Les valeurs et représentations de l'engagement bénévole concordent pleinement avec celles défendues par les professionnels du spectacle dans leur métier (Langard 2010). Les nombreux exemples de trajectoires hétérodoxes, de carrières tardives, d'entrée dans le métier par l'amateurisme, ou encore le bénévolat, mentionnés dans les entretiens réalisés, réaffirment avec force l'ethos artistique, à savoir l'idée que la vocation ne serait pas forcément encadrée par des institutions, enseignée, et qu'elle relève essentiellement de la détermination personnelle. C'est ce dont fait part Lucile (réalisatrice, 33 ans), entrée tardivement dans un métier auquel elle ne se prédestinait pas, laquelle souligne à propos de Christian Carion, réalisateur du long métrage *Une hirondelle a fait le printemps* auquel elle a participé :

Hier, il était agriculteur et aujourd'hui, c'est un très grand réalisateur. Donc la limite entre professionnel et amateur... en tout cas, ce qui fait un professionnel, ce n'est pas forcément qu'il en vive et ce n'est pas forcément non plus sa formation préalable. C'est vraiment son investissement personnel dans la nécessité de faire ce métier et pas un autre.

Cette porosité des seuils entre amateurisme/bénévolat et professionnalisme permet, aux yeux des enquêtés, d'échapper à la prévisibilité et à la détermination d'une carrière selon des positions initialement définies. Dans une compétition à deux vitesses s'opposent ainsi les critères purement conventionnels, qui relèvent de la profession, et les critères artistiques, qui ont trait à l'ethos artistique (Kris et Kurz 1979; Heinich 2000).

3.2 Un régime d'indemnisation comme statut professionnel

La professionnalisation suppose l'intériorisation de contraintes et d'exigences spécifiques qui débordent les savoir-faire professionnels. L'acception anglo-saxonne insiste d'ailleurs sur l'idée collective de profession comme forme plutôt conventionnelle d'organisation définissant une autorisation d'exercice contrôlant l'accès à la profession (*licence*), laquelle génère des missions plus spécifiques légitimant la position du professionnel dans la division du travail (*mandate*) (Hughes 1971). Or il apparaît que le groupe professionnel des salariés intermittents du spectacle perturbe l'ordre des régulations sociales formelles. En effet, et de manière assez paradoxale, l'accès au régime d'indemnisation est envisagé comme le symbole d'une reconnaissance de leur spécificité professionnelle quand bien même le monopole d'exercice de leurs activités n'existe pas. Autrement dit, sans en passer par les moyens traditionnels de la professionnalité (système de fermeture du marché du travail, reconnaissance légale d'un monopole sur une activité, qualifications, etc.), ce régime juridique joue un rôle cardinal dans la construction de leur expérience professionnelle (Langeard 2013). En assurant aux intermittents une sécurité professionnelle et financière, il devient un signe de reconnaissance professionnelle. Face à la pression engendrée par la flexibilité et la dégradation du marché du travail, il reconnaît « la spécificité de l'emploi discontinu » explique Martine. Plus qu'une allocation chômage, l'indemnisation est pensée comme un salaire socialisé jugé indispensable à l'entretien des compétences artistiques et techniques en dehors des périodes d'emploi. Ainsi, pour Frédéric (technicien son, 43 ans), « c'est un statut qui permet de la création pour les artistes et de l'auto-formation pour les techniciens ». Considéré comme un véritable « investissement de la part de la société », ce régime permet l'accès à « des formations professionnelles de qualité » fait remarquer Lucile, réalisatrice. André (metteur en scène, 53 ans) légitime par exemple le droit à ce régime spécifique du point de vue du haut degré de spécialisation artistique des techniciens, lequel exige « des compétences qui ne servent nulle part ailleurs ». Qu'ils soient artistes ou techniciens, tous s'accordent à reconnaître les avantages d'un système qu'ils justifient au regard des savoirs spécialisés et des compétences spécifiques dont ils sont les détenteurs.

Cette légitimation du « fait professionnel »¹⁶ (Dubar et Tripier 2003) trouve son explication dans l'indemnisation chômage, qui définit un critère minimum de professionnalité (Menger 1997). En effet, les conditions d'accès à ce régime assurantiel font office de filtre en lieu et place d'une régulation professionnelle formelle, elle inexistante. L'accès au régime est assimilé au commencement d'une carrière. Il est la preuve que l'individu a travaillé un nombre déterminé d'heures dans le secteur et départage ainsi les amateurs des professionnels. Etre indemnisé devient le gage de reconnaissance de la professionnalité des artistes et techniciens du spectacle. Pour Lucile, l'accès au régime d'indemnisation est synonyme de « reconnaissance sociale », car il « officialise » sa qualité de « professionnelle ». De même, Patrick (assistant opé-

16 Dans ce cadre précis, c'est le régime d'indemnisation qui fait de ces salariés des professionnels.

rateur, 30 ans) considère être devenu un « professionnel » à partir du moment où il a accédé à « ce fameux statut » : « je gagne ma vie, je vis de mon métier, donc à partir de ce moment-là, je suis réellement professionnel » ajoute-t-il. Ce régime juridique intervient avec force dans la définition de leur identité professionnelle. Alors même que la « profession » ne bénéficie pas d'un statut légalement protégé, il joue un rôle dans leur certification professionnelle et constitue pour les employeurs potentiels un dispositif de jugement et de confiance (Karpik 2007) qui a pour vocation de dissiper l'incertitude sur les qualités de la main d'œuvre employée. Ce lien étroit entre accès à l'indemnisation du chômage et acquisition d'une identité professionnelle se retrouve dans la quasi-totalité des entretiens¹⁷. Car être intermittent, c'est notamment avoir la possibilité de vivre de son métier, y compris entre deux projets. Et, pour cette raison même, l'accès à la protection sociale agit sur l'identité professionnelle en habitant certains d'entre eux à se définir et à se présenter comme tel.

Du reste, cet accès joue bien souvent le rôle de statut professionnel aux yeux de l'entourage. Patrick explique ainsi que ses sœurs et ses parents, « fonctionnaires », ont éprouvé « une grande joie » lorsqu'il a accédé au régime d'intermittent du spectacle, vécu comme « une reconnaissance par l'État ». Il est, pour l'entourage, le signal d'une intégration sociale réussie.

4 L'expérience du désenchantement sur un marché du travail dérégulé

La culture est devenue en trente ans un enjeu politique et économique de taille, par le jeu conjugué du développement des politiques culturelles et de l'expansion des industries culturelles. Véritable instrument de développement territorial (Pongy et Saez 1994), la culture se voit interpellée et traversée tant par les politiques sociales (politique de la ville visant l'insertion sociale) que par les politiques de développement économique (création d'activités et d'emplois, attractivité du territoire). Aujourd'hui plus autonomes vis-à-vis de l'Etat, les collectivités définissent leurs propres principes d'action culturelle, davantage sensibles à l'intégration de la culture dans l'épaisseur et la diversité sociale dont elles ont la responsabilité. L'évaluation constitue alors une ressource, non seulement pour un meilleur contrôle de leurs dépenses au regard des restrictions budgétaires, mais encore pour imposer leur conception de la culture (Langeard et al. 2017). Le passage d'une évaluation artistique et endogène à une évaluation exogène et hétéronome est révélateur d'une mutation des politiques publiques de la culture et d'une crise de légitimité de l'action publique dans ce domaine ainsi que des valeurs qui l'ont fondée (*ibid.*). Centrée sur l'offre et sur une

17 Ainsi l'obtention de subventions, le conventionnement institutionnel, la programmation dans des lieux culturels réputés, l'engagement dans des projets artistiques aux côtés d'artistes renommés participent-ils de cette acquisition d'une identité professionnelle pour les artistes : ils sont le gage d'une possible rémunération des heures de travail qui permettront de renouveler l'accès au régime d'indemnisation.

évaluation *ex post*, la subvention se meut progressivement en un contrat centré sur la demande (politique et commande publique) et en une évaluation *ex ante* (Horvath et Chabrilat 2015). Dans ce contexte, les structures associatives constituent un outil incontournable – une « opportunité statutaire » (Roux 1993, 61) – pour les acteurs publics locaux dans leur mission de développement culturel. Ce phénomène participe de la « désintégration verticale de la production » dans le secteur des spectacles (Menger 2005, 76) par la multiplication de petites structures engendrant l'atomisation du salariat aussi bien dans le secteur subventionné que dans le secteur marchand. Qu'il s'agisse des industries culturelles ou du spectacle vivant, les risques se concentrent désormais en amont de la filière, à savoir sur les créateurs et les franges de l'oligopole¹⁸, tandis qu'une grande partie de la valorisation symbolique et économique se concentre en aval de la filière, au moment de la diffusion et de la consommation (Labadie et Rouet 2007). Cette forte asymétrie entre les acteurs sur un marché où les inégalités se donnent en spectacle explique l'ambivalence de l'expérience de travail des intermittents du spectacle, à savoir les écarts observés entre le sens donné au travail – l'idéal professionnel – et les conditions réelles du métier.

4.1 Exploitation, déclassement et assujettissement

Travailler dans le spectacle se traduit dans les discours comme un engagement total de la personne dans son métier qui, bien souvent, ne permet pas de faire la distinction entre le temps relevant de la sphère professionnelle et le temps relevant de la sphère privée. Toutefois, dans l'exercice pratique du métier, le brouillage entre le don de soi « choisi », fondé sur une éthique du désintéressement, et l'activité non rémunérée « subie » peut révéler une forme d'exploitation qui se traduit par une pression morale de l'employeur sur le salarié. Ainsi, le manque d'argent des productions cinématographiques, audiovisuelles ou encore théâtrales devient un « moyen de pression » sur le salarié, et ce d'autant plus que « tout le monde veut un peu faire ça, un truc artistique » explique Patrick. Celui-ci décrit le milieu du cinéma et de l'audiovisuel comme « ultra-libéral », un milieu dans lequel les droits salariaux ne sont pas respectés : contrats oraux, licenciements sans préavis, etc. Le don de soi se transforme en une obligation imputée à la concurrence intense dans le milieu, celle-ci provoquant parfois le non-respect du droit du travail. Chantal note à ce propos :

Ce qui est délicat – et moi-même ça m'est arrivé d'accepter d'entendre qu'il n'y avait pas assez d'argent pour me payer tous les jours – c'est quand on est sur un projet intéressant et qu'il n'y a pas assez de budget. Aujourd'hui, on sait que si on dit non : quelqu'un d'autre acceptera.

18 Un oligopole à franges se caractérise par quelques grands groupes, destinés à contrôler l'essentiel du marché, autour desquels gravite un grand nombre de petites entreprises qui forment une frange atomisée comparable à un marché de concurrence pure et parfaite (Benhamou 2003).

Cette concurrence est aussi perceptible dans le spectacle vivant : « à talent égal, on prend celui qui coûte le moins cher » insiste Xavier. Les amateurs ou les salariés étrangers sont souvent perçus, à ce titre, comme des concurrents déloyaux.

Pour nombre d'interviewés, la dévalorisation est flagrante. Aurélie (chorégraphe, 34 ans) dresse un bilan sans appel : « en ce moment, je gagne moins ma vie quand je monte sur scène qu'il y a dix ans ». Après vingt ans de métier, Francis (comédien, 47 ans) est fatigué de devoir encore « se battre » pour obtenir des rendez-vous professionnels auprès des institutions. Robert (régisseur de structures, 54 ans) et Nicolas (machiniste, 36 ans) estiment que leur mobilité professionnelle et ses conséquences physiques et familiales ne sont pas reconnues à leur juste valeur. Les salaires sont jugés trop bas quand ils les comparent à l'investissement personnel, leur engagement dans le travail. Autrement dit, l'investissement total de soi trouve ses limites dans l'exercice pratique du métier. Le sentiment d'un véritable déclassement est explicite dans le propos de Chantal :

C'est vrai que beaucoup plus qu'avant, on est obligé de négocier son salaire à chaque fois qu'on nous propose un travail. Parfois, j'ai l'impression d'être un marchand de tapis.

Parallèlement, tous les interviewés insistent sur la rationalisation des mondes du spectacle, les logiques économiques qui imposent productivité et efficacité sur un mode taylorien et ne permettent plus d'intégrer pleinement un projet, de le maîtriser. En ce sens, le travail effectué ne pouvant plus être rapporté à une œuvre personnelle, le maintien d'une relative autonomie professionnelle se révèle compromis. L'organisation empêche les travailleurs de s'investir pleinement dans leur métier : elle est source d'aliénation¹⁹ (Dubet et al. 2006). Patrick considère qu'il « travaille dans une industrie qui rapporte beaucoup d'argent » : il se compare à « un petit pion » face à « cette machine » que représente l'industrie cinématographique. Mais le secteur du spectacle vivant n'est pas non plus épargné par cette rationalisation : le développement de spectacles de « petites formes » devient le moyen de rentabiliser le travail de création, demandant moins d'heures de travail en production et réduisant sensiblement les coûts plateaux. Le métier perd de son « sens », comme le regrette Marie, qui rejette la normalisation à l'excès de son travail :

Ça demande un engagement, une implication énorme, et parfois, on se retrouve dans la situation où on bosse beaucoup, on s'investit beaucoup pour essentiellement financer les autres. [...] J'ai perdu davantage en question de sens [...] T'es un peu le tiroir-caisse, la courroie de transmission.

19 Par aliénation, il faut entendre la dépossession de l'individu par la domination de cadres sociaux menaçant l'intégrité du sujet.

Il en va de même pour Sandrine, qui ne se fait « plus d'illusions » : « je devenais une espèce de machine [...] mais je ne mettrai plus le nombre d'heures que j'y ai mis, je me préserve beaucoup plus ».

La plainte la plus redondante exprimée par les salariés intermittents du spectacle concerne sans aucun doute la soumission de leur travail à des influences extérieures restreignant leur liberté d'expression (Becker 1988). La colonisation de l'autonomie artistique par des logiques commerciales de rentabilité, de productivité et d'efficacité se perçoit largement au travers de leur rhétorique. Les collectivités territoriales sont devenues dans ce secteur un employeur important par les subventions et les commandes. Leur emprise dépossède l'individu du sens de son action au travail et pousse les professionnels à orienter leurs productions vers une perspective utilitaire permettant de capter les crédits nécessaires à leur activité. Car les collectivités territoriales sont passées du subventionnement sans contrepartie à la contractualisation, laquelle suppose la définition et la négociation d'objectifs. La légitimité rationnelle remet en question la légitimité en valeur (Weber 1995). Autrement dit, l'authenticité de la création est remise en question par « le < marché capitaliste > qui les achète, et le < pouvoir d'État > qui les subventionne » (Heinich 2005, 315).

Les interviewés évoquent une non reconnaissance de leur travail de la part des donneurs d'ordre. Chaque négociation de prix sur les productions de spectacle ajoute au sentiment d'être méprisé, de ne pas être pris au sérieux. C'est ce qu'Antoine (comédien, 40 ans) révèle au travers de cette anecdote qui porte sur les négociations de prix d'un spectacle avec une municipalité :

On travaille le matin et l'après-midi, on a deux représentations et tu t'entends dire : « ah oui, mais attendez et en plus on vous nourrit à midi ! » Donc ça, ça aurait dû faire baisser le prix... [...] Enfin bon, c'est des questions qu'un prestataire de services dans le milieu industriel ou d'entreprise, évidemment que c'est inclus. Mais là, il faut se battre encore pour certaines reconnaissances.

L'autonomie de ces salariés s'efface devant l'exigence d'utilité des donneurs d'ordre, comme l'illustre l'exemple de Pierre : « tu montes Molière parce que t'es un peu obligé parce qu'on t'a donné des subventions pour ta compagnie ». L'art est aussi perverti en ce sens que les fins sont totalement étrangères aux activités strictement artistiques. Pour Nicolas, « l'État utilise aussi l'artistique pour faire du social ». Le soutien public agit sur le travail et la production artistique : il oriente profondément leurs activités.

C'est vrai qu'on est un petit peu maintenant appelé par les collectivités locales à remplacer je ne sais pas quoi d'ailleurs, mais à venir faire partie des pompiers qui vont éteindre les incendies qui s'allument un peu partout. Mais, ce n'est pas notre métier : on n'est pas des animateurs sociaux ! (André)

En les soumettant à des impératifs utilitaires, on leur retire non seulement une grande part d'autonomie, mais encore ce qui fait de leur métier un métier singulier,

irréductible à tout autre. Ils deviennent les sous-traitants du social en acceptant des missions qui dépassent le cadre artistique et qu'ils ne sont pas toujours en mesure de refuser – l'éducation artistique ou l'animation socio-culturelle étant un bon moyen d'accéder au régime d'indemnisation.

4.2 Accès à l'autonomie professionnelle

L'autonomie, valeur cardinale dans la rhétorique professionnelle des intermittents du spectacle, est l'un des traits les plus caractéristiques des professions (Freidson 1984). Or le régime d'indemnisation permet l'accès à cette autonomie par l'indépendance qu'il procure eu égard au marché et à l'intervention publique. D'abord, parce que le système est vécu comme une subvention directe à l'artiste : « c'est un système qui subventionne l'artiste indépendamment du produit de son art » raconte Yann (metteur en scène, 56 ans). Basé sur un nombre d'heures (507 heures), l'accès ne dépend d'aucun critère esthétique extérieur qui serait imposé aux professionnels : la qualité de la prestation n'intervient pas dans la définition de la professionnalité. Seule la production, évaluée selon un nombre d'heures à atteindre, entre en ligne de compte. L'absence de jugement préserve l'autonomie artistique contre la stricte dépendance aux forces du marché et au bon vouloir des pouvoirs publics, vivement dénoncée dans les propos des interviewés. En somme, le système est investi comme leur assurant le monopole d'exercice de leur métier : il permet d'échapper en partie à la logique du marché et de l'État. Les revenus de l'assurance chômage ne dépendant pas de la qualité des produits ou des producteurs, ils rééquilibrent le rapport de force entre le marché, la puissance publique et les professionnels.

En assurant le maintien d'un certain niveau de revenus, l'indemnisation atténue la nécessité de la diversification de l'activité (Menger 1997 ; Paradeise et al. 1998) et évite la « course aux cachets » (Perrenoud 2007), l'acceptation contrainte de participer à des productions peu valorisées parce qu'éloignées de l'idéal professionnel. En ce sens, elle contribue à préserver la pureté de la vocation, à maintenir un rapport au travail positif menacé par les activités subalternes. Pour tous les interviewés, l'internalisation des avantages de ce système est légitime face aux menaces qui pèsent sur leur autonomie professionnelle : l'insuffisance des financements publics, la concurrence accrue, les critères de sélection propres à l'attribution de subventions, ou encore face à la demande. L'indemnisation chômage devient un soutien à la création et à la diversité culturelle ; elle joue une fonction de subvention indirecte. En assurant une indépendance face aux lois du marché et à l'intervention de la puissance publique, elle devient le gage d'une autonomie professionnelle comparable à celle des professions indépendantes (Freidson 1984).

Au-delà de cette rémunération indirecte, le système participe au financement d'un temps pour soi et, par là-même, il permet d'échapper à la productivité. Il rétribue « du temps bénévole » sur des projets prototypes, peu financés et risqués, ou encore du temps de « recherche » et de création artistique donnant la possibilité de

tenir à distance l'univers routinier du travail. Assimilée à une bourse, l'indemnisation chômage est l'occasion de se consacrer à « des projets plus personnels », raconte Sandrine. Elle peut être aussi l'occasion de s'octroyer un temps de reconversion professionnelle ou encore de formation. Ce qui se joue dans ces différentes interprétations de la règle est la redéfinition d'un espace temporel salarial hors emploi. Les intermittents cherchent à devenir maîtres de l'arbitrage entre ces différents temps et de leurs contenus.

Ce dispositif de régulation public contribue ainsi à la déconnexion entre travail immédiat et revenu. Il concourt de manière indirecte à augmenter la marge de manœuvre des intermittents dans la recherche d'emploi. Les professionnels peuvent se permettre d'être plus sélectifs vis-à-vis des emplois (contenu du travail, rémunération, réputation du projet, etc.), pour mieux les ajuster à leurs attentes. En ce sens, le régime juridique permet la prise de risques et va même jusqu'à être érigé en contre-pouvoir professionnel puisqu'il « donne la liberté de pouvoir refuser » des emplois : « c'est un moyen de lutte contre le patronat, contre la production qui tient les rênes » affirme Patrick. Le régime offre alors non seulement la possibilité aux professionnels de définir leur production selon leurs propres critères de jugement, mais aussi la capacité de choisir pour quel type de production allouer leur force de travail.

4.3 Les coûts de l'indépendance

Les intermittents du spectacle aspirent à la sécurité que donnent les professions institutionnalisées alors même qu'ils se positionnent contre le recrutement et le monopole d'intervention octroyés par le titre ou le diplôme. Cette contradiction se révèle au fil du discours des interviewés. Aurélie explique que « de devoir attester tous les ans qu'on est bien professionnel » devient « insupportable ». Le rapprochement qu'elle opère entre le fonctionnement de ce régime d'indemnisation et le fonctionnement d'une « profession établie » (Hughes 1971) accentue le décalage :

Ce n'est pas parce qu'on a eu un trou de carrière, qu'on a fait 300 heures qu'on n'est plus danseur ou chorégraphe. Quelqu'un qui est médecin, il est médecin. Ça, c'est le plus blessant.

Quant à Xavier, il évoque sur un mode idéal l'idée d'« un statut d'artiste à vie ». Aussi la comparaison de ce système avec une profession qui serait « établie » est-elle douloureusement ressentie. Le fait de devoir chaque année « faire ses preuves », « se battre » pour accéder à ce régime d'indemnisation est critiqué par les plus expérimentés et les plus avancés dans le cycle de vie, lesquels aspirent à une sécurité professionnelle permettant de soustraire l'acte de création à toute pression concurrentielle (Katz 2015).

Pour nombre d'interviewés, on observe au fil de l'entretien que la logique s'est inversée : loin de créer des zones d'indépendance, l'accès au régime d'indemnisation est devenu un leurre, une obligation, voire une obsession. Le régime d'indemnisation est même comparé à une « épée de Damoclès » : « il faut arriver à se débrouiller, à

faire ses 507 heures » sinon « *on nous coupe la tête* » s'insurge Robert. Et ce d'autant plus que l'indemnisation chômage est perçue comme un complément de revenu, soit un « revenu sécurisé », alors même qu'il s'agit d'un revenu de remplacement. Ce « complément toujours agréable » aux dires de Daniel (musicien, 40 ans) fait que la dépréciation des revenus reste supportable. C'est ce que développe Paul (comédien, 44 ans) :

Ce n'est pas un complément de salaire pour moi, mais malgré tout, ça en devient un parce qu'il arrondit les choses. [...] Je gagnais mieux ma vie y'a dix ans, et les compagnies n'étaient pas nécessairement mieux subventionnées, mais on gagnait plus parce qu'on avait un meilleur marché du travail.

Dès lors, la maîtrise d'une prévisibilité, objet de nombreux compromis, conditionne largement la poursuite de leur activité. C'est le cas des jeunes candidats à l'intermittence tel Cyril pour qui la polyvalence est contraignante, mais nécessaire pour pouvoir accéder à l'indemnisation chômage : « J'ai dû faire de l'animation scolaire... c'était la course aux cachets pour y arriver. Ça ne correspondait pas à ce que je voulais faire ». C'est aussi le cas des intermittents ayant privilégié leur vie de famille comme Francis, qui a opté pour la sédentarité afin de pouvoir s'occuper de ses filles, mais qui commence à le regretter, les offres d'emploi s'amenuisant pour lui. Ou encore, pour ceux qui « en avançant » dans leur carrière doivent maintenir « un certain standing » à l'image de Daniel qui, pour pouvoir stabiliser son niveau de vie, s'avoue prêt à « faire de la musique de pub » parce que « c'est une chose qui peut bien payer ».

La course à l'indépendance n'est pas sans conséquences : elle finit par installer le salarié dans la dépendance. De fait, l'indemnisation, assimilée à un revenu de complément, permet le maintien de son niveau de vie. Y accéder se meut en enjeu cardinal. C'est ce que souligne Marie pour qui l'indemnisation chômage constitue « une béquille indispensable ». Chantal, habitant dans « un logement qui est beaucoup trop cher pour [elle] », précise : « si je n'ai plus d'indemnités, si je dois compter que sur mes salaires, je déménage demain. » Et de confier plus tard dans l'entretien que « 50 % de [s]es revenus proviennent des indemnités Assedic ». Cette situation la conduit à se détourner progressivement du « travail de réalisation » pour aller de plus en plus vers des activités plus lucratives, mais qui ne font pas sens pour elle : « la déception, elle vient de là » conclut-elle amèrement. Il en va de même pour Francis, qui souhaite, avec l'âge, « augmenter [s]on niveau de vie » :

Je disais non à la pub jusqu'à maintenant, aujourd'hui je ne dis pas non à la pub. [...] Quand je faisais 1000 heures, j'avais presque une autonomie, j'étais peut-être à 30 % des Assedic et j'étais à 70 % autonome ; aujourd'hui je suis à 50/50. Donc je me dis en faisant des merdes, des pubs, c'est chercher l'autonomie.

Quant à Patrick, l'intermittence est finalement « une totale fausse liberté » puisque la flexibilité est exigée, notamment pour les plus précaires que sont les candidats à la professionnalisation :

Quand on nous appelle et qu'on nous dit dans 3 jours y'a ce tournage et puis voilà, tu te rends disponible, selon les moyens financiers que t'as. Plus tu acquières de moyens financiers, plus t'as de liberté. Quand tu fais partie des grands, tu peux refuser des choses. Quand t'es au début de ta carrière, t'es sujet à accepter un peu tout.

De surcroît, l'intermittence, « c'est complètement inconciliable avec une vie de famille », rajoute-t-il. Quant à Cyril, depuis la fin de sa formation, il n'a plus « le temps de s'entraîner pour les concours à des postes permanents » parce qu'il est « obligé d'accepter tout ce qui se présente ». L'accès au régime, tout au long de la carrière de l'individu, induit de nombreux sacrifices sur le plan professionnel comme personnel. Lorsqu'il devient l'unique prise sur le monde, il accroît en définitive la dépendance de l'individu au système et réduit ses autres rapports au monde (sens du travail, vie familiale, amis, etc.), ce qui peut se solder par une perte de soi.

5 Conclusion

Loin de se réduire à un ensemble de règles, ce régime d'indemnisation, parce qu'il a fait l'objet d'une appropriation subjective par ses bénéficiaires, donne sens à l'expérience de travail de ces salariés. Il agit comme un « support » (Castel et Haroche 2001) face à des carrières marquées par la discontinuité de l'emploi, leur réversibilité et leur forte individualisation. C'est ce qui explique que ce régime d'indemnisation, de manière paradoxale, soit investi par ces « professionnels sans profession » comme un véritable « statut professionnel » (Dubar et Tripier 2003). Autrement dit, être reconnu demandeur d'emploi vaut certificat de professionnalité. L'indemnisation chômage, ses règles et ses diverses modalités de fonctionnement et d'usage font partie intégrante de la culture professionnelle des salariés intermittents du spectacle. Les jeux stratégiques développés pour accéder au régime d'assurance chômage laissent entrevoir une régulation autonome : les règles sociales de coopération supplantent les règles institutionnelles pour fonder un ordre émancipateur (Reynaud 1988). L'on a par conséquent affaire à des acteurs qui, face à l'incertitude liée à l'innovation perpétuelle et à la dégradation continue du marché du travail, produisent des procédés innovants se déployant au sein d'un réseau dans lequel s'échangent des informations et des savoirs qui font partie intégrante de leur culture professionnelle. Le régime d'indemnisation a pour particularité de concourir à l'autonomie de ce groupe professionnel sans pour autant s'appuyer sur une licence (Hughes 1971). L'expérience de travail, profondément ambivalente, est atténuée par l'accès au régime

d'indemnisation qui contribue à entretenir un rapport structurant au travail. Il permet l'accès à l'autonomie professionnelle et, par suite, une moindre dépendance de la création vis-à-vis du marché et de la puissance publique, une moindre dépendance du salarié vis-à-vis de l'employeur, du moins lorsque son renouvellement est assuré.

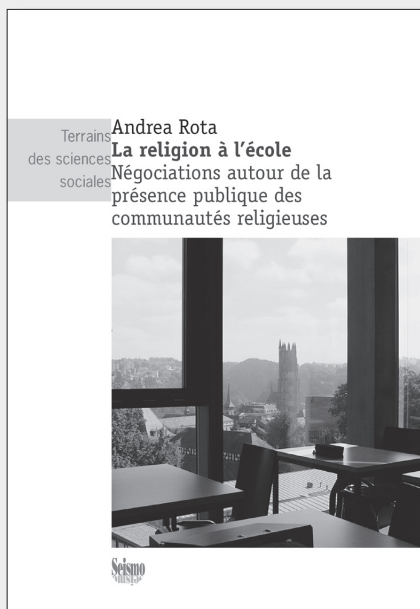
Toutefois, ce premier résultat contre-intuitif du point de vue de la sociologie des professions mène à un second constat : l'individualisation des carrières induit – là encore de manière paradoxale – une dépendance accrue des trajectoires individuelles à un dispositif de régulation public. En ce sens, l'indemnisation chômage revêt les habits d'une « institution » (François 2011), ou encore d'un repère orientant l'action des individus sur un marché du travail caractérisé par l'incertitude.

6 Références bibliographiques

- Barbérís, Isabelle et Martial Poirson. 2013. *L'économie du spectacle vivant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Becker, Howard S. 1985. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Paris : Éditions A.-M. Métailié.
- Becker, Howard S. 1988 [1982]. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Benhamou, Françoise. 2003. *L'économie de la culture*. Paris : La Découverte.
- Brigaut-Robert, Nicolas. 2011. *Les producteurs de télévision. Socio-économie d'une profession*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Castel, Robert et Claudine Haroche. 2001. *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi. Entretiens sur la construction de l'individu moderne*. Paris : Fayard.
- Cléron, Éric et Frédérique Patureau. 2009. L'emploi salarié dans le secteur de la culture. *Culture-Chiffres* 1, <http://www.cairn.info/revue-culture-chiffres-2009-1-page-1.htm> (25.08.2010).
- Coulangon, Philippe. 2004. *Les musiciens de jazz en France*. Paris : L'Harmattan.
- Courpasson, David. 2000. *L'action contrainte. Organisations libérales et domination*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Creton, Laurent. 2005. *Économie du cinéma : perspectives stratégiques*. Paris : Armand Colin.
- Descamps, Renaud. 2012. La relation formation-emploi dans le spectacle vivant. *Cereq Net.Doc* 100, <http://www.cereq.fr/publications/Net.Doc/La-relation-formation-emploi-dans-le-spectacle-vivant> (02.06.2014).
- Dubar, Claude. 2000. *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dubar, Claude et Pierre Tripier. 2003. *Sociologie des professions*. Paris : Armand Colin.
- Ehrenberg, Alain. 1991. *Le culte de la performance*. Paris : Calmann-Lévy.
- Dubet, François, Valérie Caillet, Régis Cortéséro, David Mélo et Françoise Rault. 2006. *Injustices. L'expérience des inégalités au travail*. Paris : Le Seuil.
- François, Pierre. 2011. *Vie et mort des institutions marchandes*. Paris : Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Freidson, Eliot. 1984. *La profession médicale*. Paris : Payot.
- Friot, Bernard. 2012. *L'Enjeu du salaire*. Paris : La Dispute.
- Gouyon, Marie et Frédérique Patureau. 2014. *Tendances de l'emploi dans le spectacle*. Paris : DEPS.

- Grégoire, Mathieu. 2013. *Les intermittents du spectacle: enjeux d'un siècle de lutte*. Paris: La Dispute.
- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Heinich, Nathalie. 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Horvath Isabelle et Jacques Chabrilat. 2015. Une LOLF socio-économique: appropriation de critères d'évaluation et élaboration d'outils de gestion dans les entreprises de spectacle vivant. *Gestion et management public* 3(3): 73–92.
- Hughes, Everett C. 1971. *The Sociological Eye: Selected Papers*. Chicago: Aldine-Atherton.
- Jouvenet, Morgan. 2007. La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. *Sociologie du travail* 49(2): 145–161.
- Karpik, Lucien. 2007. *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard.
- Katz, Serge. 2015. *Comédiens par intermittence. Le métier à l'épreuve de la disqualification professionnelle*. Paris: Presses du Château.
- Kris, Ernst et Otto Kurz. 1979. *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist*. New Haven/London, Yale University Press.
- Labadie, Francine et François Rouet. 2007. *Régulations du travail artistique*. Paris: DEPS.
- Langeard, Chloé. 2007. *Le théâtre des tensions. Les intermittents du spectacle dans l'action collective*. Thèse de doctorat, Sociologie, Université de Bordeaux, France.
- Langeard, Chloé. 2009. Quelle expérience de travail pour quelle identité professionnelle? Le cas des salariés intermittents du spectacle. Pp. 43–55 in *Les identités au travail. Analyses et controverses*, coordonné par Jean-Yves Causser, Jean-Pierre Durand et William Gasparini. Toulouse: Octarès.
- Langeard, Chloé. 2010. Les dilemmes de l'engagement au travail et du travail bénévole dans les entreprises associatives du secteur culturel. Le cas des salariés intermittents du spectacle. Pp. 53–66 in *Transitions professionnelles dans le monde associatif et l'animation*, coordonné par Éric Gallibour et Yves Raibaud. Paris: L'Harmattan.
- Langeard, Chloé. 2013. *Les intermittents en scènes. Travail, action collective et engagement individuel*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Langeard, Chloé, Françoise Liot et Sandrine Rui. 2017. L'évaluation et la transformation des relations entre les acteurs culturels et les collectivités territoriales en France. in *Les instruments de l'action publique et le pilotage des territoires: regards théoriques et empiriques*, édité par Belley Serge et Diane Saint-Pierre. Québec: Les Presses de l'Université du Québec (à paraître).
- Lehmann, Bernard. 2002. *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte.
- Linhart, Danièle, Barbara Rist et Estelle Durand. 2002. *Perte d'emploi, perte de soi*. Paris: Érés.
- Mauger, Gérard (éd.). 2006. *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*. Paris: Éditions du Croquant.
- Moulin, Raymonde. 1992. *De la valeur de l'art. Recueil d'articles*. Paris: Flammarion.
- Menger, Pierre-Michel. 1997. *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: La Documentation française.
- Menger, Pierre-Michel. 2005. *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*. Paris: Editions de l'EHESS.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil-Gallimard.
- Mothé, Daniel. 1997. Le mythe du temps libéré. Pp. 279–298 in *Le travail quel avenir?*, édité par Daniel Mothé, Pierre Boisard, Daniel Cohen, Mireille Elbaum, Xavier Gaullier, Jean-Louis Laville, Yves Lichtenberger, Dominique Méda et Bernard Perret. Paris: Gallimard.
- Paradeise, Catherine, Jacques Charby et François Vourc'h. 1998. *Les comédiens. Profession et marchés du travail*. Paris: PUF.

- Paugam, Serge. 2000. *Le salarier de la précarité. Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Perrenoud, Marc. 2007. *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.
- Pilmis, Olivier. 2013. *L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pigo et de l'art dramatique*. Paris : Économica.
- Pongy, Mireille et Guy Saez. 1994. *Politiques culturelles et régions en Europe*. Paris : L'Harmattan.
- Proust, Serge. 2006. *Le comédien désemparé*. Paris : Économica.
- Rannou Janine et Ionela Roharik. 2006. *Les danseurs. Un métier d'engagement*. Paris : La Documentation française.
- Reynaud, Jean-Daniel. 1988. Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome. *Revue française de sociologie* 29(1) : 5–18.
- Rolle, Valérie et Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*. Lausanne : Éditions Antipodes.
- Roux, Bernard. 1993. *L'économie contemporaine du spectacle vivant*. Paris : L'Harmattan.
- Rot, Gwenaële et Laure de Verdalle. 2013. *Le Cinéma. Travail et organisation*, Paris : La Dispute.
- Schnapper, Dominique. 1994. *L'épreuve du chômage*. Paris : Gallimard.
- Sinigaglia, Jérémy. 2012. *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2010. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte.
- Weber, Max. 1995 [1922]. *Économie et société. Les catégories de la sociologie*. Paris : Plon.



Terrains des sciences sociales

Andrea Rota

La religion à l'école **Négociations autour de la** **présence publique des** **communautés religieuses**

156 pages, SFr. 28.—/Euro 25.—
ISBN 978-2-88351-078-4

Ces deux dernières décennies, l'enseignement de la religion dans les écoles suisses a fait l'objet de profondes réformes qui ont abouti, dans la majorité des cantons, à l'introduction d'un cours en matière de religions sous la responsabilité de l'État. L'attribution de ces nouvelles compétences à l'État n'a pas manqué de susciter des réactions auprès des communautés religieuses et a stimulé une réflexion sur le rôle qu'elles imaginent pour elles-mêmes dans la société et au sein des institutions publiques. Sur la base de quarante entretiens conduits avec des représentants de différentes communautés religieuses dans quatre cantons latins, cette étude discute, de façon typologique, les stra-

tégies employées par des acteurs religieux pour défendre leurs positions dans l'espace public. À partir de cette analyse, l'ouvrage propose des instruments pour réfléchir, de manière nuancée, sur l'évolution des rapports entre les communautés religieuses et la société ainsi que sur les cadres théoriques d'une sociologie des religions dans l'espace public.

Andrea Rota, docteur ès lettres, a étudié la science des religions, l'histoire contemporaine et l'anthropologie sociale à l'Université de Fribourg. Il a travaillé à l'Université de Bayreuth et est actuellement assistant postdoctoral aux universités de Berne et de Fribourg.

Être musicien-ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi

Marc Perrenoud* et Pierre Bataille*

Résumé : Les musicien-ne-s ordinaires constituent une population difficile à aborder. À partir des résultats de la recherche Musicians' LIVES menée entre 2012 et 2015, cet article présente la situation de l'exercice du métier de musicien-ne interprète en Suisse romande. Nous comparons les caractéristiques sociales de ces musicien-ne-s avec celles de la population active. Nous examinons ensuite leur rapport au travail et la composition de leurs revenus. Nous dégagons ainsi trois façons d'être musicien-ne en Suisse romande : l'« artisan-ne », l'« enseignant-e » et l'« artiste ».

Mots-clés : musiciens, travail musical, Suisse romande, musiques actuelles

BühnenmusikerInnen in der französischsprachigen Schweiz: Beziehungsmodalitäten zu Arbeit und Anstellung

Zusammenfassung: Gewöhnliche MusikerInnen sind eine nicht leicht zu lokalisierende Gruppe. Basierend auf den Ergebnissen des Projektes Musicians' LIVES (durchgeführt von 2012 bis 2015) präsentiert dieser Artikel die Arbeitssituation von BühnenmusikerInnen in der Westschweiz. Wir vergleichen die sozialen Merkmale der MusikerInnen mit jenen der gesamten beruflich aktiven Bevölkerung, untersuchen ihre Beziehung zur Arbeit und vergleichen die Zusammensetzung ihres Einkommens. Wir unterscheiden drei Arten, in der französischen Schweiz MusikerIn zu sein: als «HandwerkerIn», als «LehrerIn» und als «KünstlerIn».

Schlüsselwörter: Musiker, Musikarbeit, Westschweiz, aktuelle Musik

Being a Music Performer in French Speaking Switzerland: Relationships to Work and Employment

Abstract: Ordinary musicians are a relatively hard to find population. Based on the results of the research project Musicians' LIVES carried out between 2012 and 2015, this article presents the working situation of performing musicians in French speaking Switzerland. We compare the social characteristics of the musicians with the active population. We then analyse musicians' relationship to work and examine the composition of their income. Three main ways of being a musician in Western Switzerland are presented: the “craftsman,” the “teacher” and the “artist.”

Keywords: musicians, musical work, Western Switzerland, popular music

* Laboratoire capitalisme, culture et sociétés, Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne, marc.perrenoud@unil.ch et pierre.bataille@ulb.ac.be.

1 Introduction

Le travail et les professions artistiques imposent, on le sait, un « défi à l'analyse sociologique » (Freidson 1986). Les activités professionnelles des artistes correspondraient largement au travail scolaire, travail-œuvre non aliéné dont l'exercice constitue la finalité propre et qu'il serait impossible d'analyser avec les outils classiques de la sociologie du travail et de l'emploi. Toutefois, cette vision mérite d'être nuancée tant les modalités du rapport au travail de nombreux artistes, en particulier celles et ceux qui peuplent les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle, les « artistes ordinaires », sont caractérisées par une grande plasticité, une forte ambivalence entre *homo faber* et *animal laborans* (Arendt 1958), entre « art » et « métier » (Perrenoud 2013d), conduisant à cumuler et alterner des situations d'emploi elles aussi très différentes, ce qui tend à rendre les situations professionnelles et les carrières peu lisibles. C'est peut-être particulièrement vrai pour le travail et l'emploi des musicien-ne-s interprètes qui, en Europe occidentale du moins, exercent une activité pouvant aller de l'engagement pour des concerts comme artiste créateur singulier jusqu'à l'animation anonyme d'événements où la musique n'est qu'un épiphénomène, comme prestataire de service auxiliaire (Perrenoud 2007).

Au-delà de ces observations générales, le cas suisse n'a pour l'instant été que rarement étudié. Pourtant, les musicien-ne-s en Suisse semblent présenter des particularités intéressantes dans le domaine du travail et de l'emploi, comme on le verra pour la partie francophone du pays. Quelle est la structure du groupe professionnel de ces musicien-ne-s ? Quelle est la composition du faisceau de tâches (Hughes 1996) qui constitue le métier de musicien-ne ? Comment les modes de (non-)régulation du marché du travail musical informent-ils les différentes manières d'être musicien-ne en Suisse romande ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyons sur les résultats de l'enquête *Musicians' LIVES*, qui nous permettent d'analyser les conditions de vie, les carrières des musicien-ne-s ainsi que le réseau professionnel romand et ses différentes composantes¹.

Nous montrerons à partir de ce terrain spécifique comment régulation, dérégulation et autorégulation du travail et de l'emploi musicaux se combinent en commençant par opérer un cadrage contextuel (1), puis en présentant l'enquête *Musicians' LIVES* et les données recueillies (2). Nous examinerons ensuite les caractéristiques sociodémographiques de la population étudiée (3) pour finalement analyser les modalités du rapport à l'emploi (4) et au travail (5) des musicien-ne-s interprètes en Suisse romande.

1 L'enquête *Musicians' LIVES* a été élaborée et réalisée dans le cadre du NCCR LIVES (instrument du FNS) qui étudie la vulnérabilité sociale dans la perspective du parcours de vie. Dans le cas de *Musicians' LIVES*, c'est notamment l'instabilité à la fois matérielle et symbolique des musicien-ne-s ordinaires qu'il nous a semblé intéressant de questionner et d'étudier.

2 Le fait musical en Suisse : forte présence de la pratique musicale, mais faible régulation du marché du travail musical

A l'aune des comparaisons internationales, force est de constater que la consommation et la pratique de la musique sont particulièrement développées en Suisse. En effet, 67 % des Suisses (OFS 2008)² déclaraient en 2008 être allés voir au moins un concert dans le courant de l'année, surpassant légèrement les Allemands, qui étaient 60 % dans ce cas en 2010 (Deutsches Musikinformationszentrum 2013), mais surtout se distinguant des Français – dont 25 % à peine étaient allés voir « au moins un concert » en 2009 (Coulangeon et Lemel 2009) – ou encore des Italiens, qui étaient 30 % dans le même cas en 2008 (ISTAT 2008). Les résidents suisses ont également suivi une formation musicale dans 48 % des cas tandis que 20 % des plus de 15 ans déclarent pratiquer un instrument de musique et 16 % le chant (OFS 2008)³. Ce contexte général, caractérisé par un public important et mobilisé ainsi qu'un nombre élevé d'élèves potentiellement intéressés par des cours de musique, peut sembler favorable à l'exercice du métier de musicien-ne.

En outre, il existe en Suisse un régime spécifique d'assurance-chômage réservé aux « professions dans lesquelles les changements de place ou les engagements de durée limitée sont usuels », professions au premier rang desquelles on compte les « musiciens », « acteurs » ou « artistes », mais également les « collaborateurs artistiques de la radio, de la télévision ou du cinéma », les « techniciens du film », ou encore les « journalistes »⁴. Or, de fait, peu de musicien-ne-s accèdent à ce régime puisqu'ils et elles représenteraient moins de 5 % du total des intermittents en Suisse (selon une estimation du Syndicat) alors que les musicien-ne-s représentent plus de 30 % des intermittents indemnisés en France (Roigt et Klein 2003). En effet, le mode de calcul du temps de travail, qui impose aux artistes du spectacle de déclarer quarante-trois semaines entières de travail sur une période de deux ans pour bénéficier du régime d'indemnisation chômage pendant les deux ans qui suivent, est peu adapté à l'emploi hyper fractionné des musiciens (qualifiés, en 2004, de « fragmentaires » plus que d'intermittents, Pidoux et al. 2004). La plupart d'entre eux et elles ne connaissent, en effet, presque jamais de semaines d'emploi complètes contrairement aux artistes des domaines chorégraphique ou dramatique.

Par ailleurs, la Suisse est un petit pays, fractionné en aires linguistiques et en identités cantonales et locales dont la prégnance peut freiner la circulation des musicien-ne-s à l'échelle nationale (Rota 2011). Par exemple, la difficulté à franchir

2 En 2014, ce chiffre reste quasiment inchangé, puisque 71 % des Suisses déclaraient être allé voir un concert durant les douze derniers mois (OFS 2016).

3 Comme pour la fréquentation des concerts, la relativement forte proportion de Suisses pratiquant un instrument est une tendance lourde, car, en 2014, 17 % des personnes interrogées dans le cadre de l'enquête suivante de l'OFS sur les pratiques culturelles déclaraient avoir pratiqué un instrument au cours des 12 derniers mois (OFS 2016).

4 Ordonnance sur l'assurance chômage (OACI), entrée en vigueur le 31 août 1983, Art. 8.

le « Röstigraben » – ou « barrière des Rösti » : la séparation culturelle et linguistique entre aires francophone et alémanique – a souvent été évoquée par les musicien-ne-s lors de notre enquête de terrain, de même qu'une insuffisante circulation ne serait-ce qu'entre les cantons romands. Les lieux de diffusion susceptibles d'employer des musicien-ne-s régulièrement se révèlent ainsi trop rares pour permettre massivement aux artistes interprètes de « vivre de la scène » y compris en s'appuyant sur l'assurance-chômage. Si chaque village possède une salle municipale souvent bien équipée (scène, coulisses, régie son et lumière), ces biens publics sont principalement destinés à diffuser la production des amateurs locaux, troupe de théâtre, revue annuelle, concours de tambours, chorale etc. A ce tableau s'ajoute la difficulté pour les musicien-ne-s venant de Suisse de trouver régulièrement des engagements à l'étranger compte tenu de l'écart entre les salaires suisses et ceux des pays voisins : aller jouer pour 70 euros en « cash » par musicien-ne dans un club de Grenoble ou un café-concert de Besançon présente peu d'intérêt pour les musicien-ne-s romands.

Pour terminer ce cadrage, il importe de mentionner un système de subventionnement public et privé « sur projet », via des fondations. A l'échelle fédérale, mais surtout à l'échelle cantonale voire communale⁵, les nombreux dispositifs en place constituent un moyen important de financer l'activité musicale y compris en matière d'emploi. D'autres acteurs dans le giron des pouvoirs publics (comme la Loterie romande) ou du privé (comme le Pour-cent culturel Migros) jouent également un rôle important dans le financement de l'activité musicale sur le territoire helvétique. Néanmoins, cette offre d'aides potentielles – dont les trois quarts de nos enquêté-e-s ont été une fois ou l'autre les bénéficiaires – souffre de son caractère aussi complexe qu'hétéroclite. En 2012, les réponses à un questionnaire élaboré par le syndicat musical suisse (SMS) et adressé à chaque responsable de la musique dans chaque canton et dans une vingtaine de villes suisses ont ainsi mis en lumière la disparité des critères adoptés pour soutenir des projets musicaux. Schématiquement, les cantons urbains et les villes les plus peuplées ont tendance à appliquer les critères de l'excellence artistique quand les cantons ruraux mobilisent avant tout des critères d'appartenance à la communauté locale (Perrenoud 2013c).

On comprend donc que les difficultés des musicien-ne-s en Suisse à entrer dans des dispositifs de régulation de l'emploi sont conséquentes. Toutefois, cette situation est compensée par la profusion de la demande de cours de musique, l'enseignement constituant, on le verra, une solution de stabilisation professionnelle pour une part importante des musicien-ne-s suisses.

5 Les financements versés par les cantons et communes représentaient, en 2013, 98,7 % des fonds publics versés dans le domaine des « Concerts et théâtre », selon la catégorisation utilisée par l'OFS (source : OFS, statistique du financement de la culture, et Administration fédérale des finances, statistique financière).

3 De l'enquête ethnographique à la construction d'un échantillon

Les données disponibles sur les producteurs de musique sont relativement rares en Suisse (à l'exception de Willener 1997, Pidoux et al. 2004, Rota 2011 et Odoni 2015). Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de donner un aperçu statistique aussi précis que possible d'une population de travailleurs artistiques, l'exploitation secondaire de données quantitatives est soumise à d'importantes réserves tant le groupe professionnel étudié est spécifique et impossible à isoler dans les enquêtes concernant la population active entière d'un territoire, comme l'Enquête suisse sur la population active (ESPA) par exemple. C'est pourquoi nous avons constitué une base de donnée *ad hoc* (la base *Musicians' LIVES*), fruit d'une enquête alliant ethnographie, entretiens et questionnaires que nous présenterons au terme de cette seconde partie.

3.1 Les musicien-ne-s suisses : un manque de données sur une population difficile à cerner

Corrélativement à l'implication politique relativement discrète au niveau fédéral sur le terrain de la culture (Moeschler 2011, 15), on relève en Suisse un « retard accumulé en matière de connaissance scientifique » (Ducret 2009, 181) en matière de production culturelle. C'est notamment le cas des musiques dites actuelles⁶ et des musicien-ne-s qui les produisent. Alors qu'on dispose d'éléments d'analyse sur les goûts et la consommation des Suisses en termes de musiques actuelles (Tawfik 2012), on sait très peu de choses sur les acteurs qui participent quotidiennement à ce secteur d'activité économique et artistique. Les travaux disponibles sont, en effet, à quelques rares exceptions près (Rota 2011 ; Pidoux et al. 2004), essentiellement le fait de passionné-e-s et/ou de journalistes (Horner 2013 ; Grand et Tschan 2012 ; Spoerri 2005).

On relèvera d'ailleurs que les seuls travaux sociologiques disponibles sur les musicien-ne-s en Suisse traitent principalement des musicien-ne-s impliqué-e-s dans la production des styles musicaux les plus légitimes (Odoni 2015 ; Odoni et Ducret 2014 ; Pidoux et al. 2004 ; Willener 1997). Cette dernière caractéristique n'est néanmoins pas propre à la Suisse. Dans le domaine de la musique comme dans la plupart des autres domaines artistiques, ce sont avant tout les formes d'expression les plus légitimes et les plus « savantes » qui ont fait l'objet d'une plus grande attention scientifique jusqu'à ces dernières années. Cette visibilité accrue des producteurs des biens culturels les plus légitimes tient en grande partie à des raisons pratiques :

6 On utilise ici le qualificatif de musiques « actuelles » par double opposition aux formes d'expression musicales plus légitimes et bénéficiant de systèmes de consécration plus institutionnalisés (musiques « classiques », « baroques... ») et aux musiques qualifiées en Suisse de « populaires », dont la pratique renvoie essentiellement au strict amateurisme. On désigne donc sous ce terme générique le « jazz », le « rock », la « pop », le « hip-hop », l'« électro » etc., à savoir un ensemble de styles musicaux apparus dans le courant du XX^{ème} siècle, en particulier après 1955, et dont la circonscription esthétique ne constitue pas pour nous un enjeu majeur.

en effet, ces populations de travailleurs artistiques sont celles qui laissent le plus de traces de leur activité professionnelle via leur cotisation à des caisses particulières (Coulangeon 2004) ou leur participation à des concours (Odoni 2015) notamment. En outre, les cadres de perception des chercheur·e·s en sciences sociales, qui sont encore bien souvent amateur·trice·s de productions culturelles plutôt légitimes, expliquent également la surabondance de travaux sur les populations artistiques les plus visibles (pour une analyse de ce type de biais de perception dans le cas des analyses sociologiques du fait musical, voir Perrenoud 2013a).

L'échantillonnage basé sur des données récoltées hors du cadre de recherches sociologiques ou dans le cadre de recherches mues par un paradigme légitimiste – i. e. avec une centration sur la musique classique et les orchestres symphoniques – présente par conséquent un double écueil. D'une part, il laisse de côté une large part des individus qui participent activement à ces milieux professionnels, mais de manière plus intermittente et/ou qui y occupent les positions les moins visibles. D'autre part, il délègue à des instances non scientifiques (le conservatoire, le système de cotisation pour le calcul des indemnités) le soin de définir les critères qu'il convient de retenir pour circonscrire la population cible. Ce dernier point est particulièrement problématique. En effet, dès lors qu'il s'agit de saisir quantitativement des populations artistiques, la définition des frontières de la population ciblée devrait être « traitée comme une variable dépendante » (Menger 2010, 208) tant elle conditionne les résultats des potentielles analyses.

Enfin, il faut également relever que les échantillonnages « par le haut » produits par les institutions officielles passent généralement sous silence l'existence de certaines pratiques potentiellement répréhensibles tel le « travail au noir », qui s'avère par ailleurs relativement courant parmi les musicien·ne·s évoluant loin des salles de concert subventionnées.

3.2 L'enquête *Musicians' LIVES*

C'est pour pallier ces différents problèmes que nous avons décidé de construire notre propre échantillon. Au lieu de partir de critères de professionnalité définis *a priori*, critères dont on connaît la grande « instabilité » en fonction des époques et des écoles de pensée (Menger 2010, 208), nous avons décidé de circonscrire notre population de musicien·ne·s professionnel·le·s à partir des catégories faisant sens pour les musicien·ne·s elles- et eux-mêmes. Le processus de recueil de nos données quantitatives s'est ainsi déroulé en deux temps, articulant les résultats d'une enquête ethnographique récoltés dans un premier temps à un échantillonnage par réseau dans un second temps.

La première phase de cette enquête sur les parcours de vie des musicien·ne·s suisses a consisté à mener plusieurs séries d'observations – parfois participantes – sur différents sites de production musicale en public de Suisse romande (clubs, cafés concert, écoles de musique, animations musicales lors de fêtes de quartier ou de

colloques scientifiques etc.). Cette première enquête ethnographique a été menée à découvert par les personnes impliquées dans cette recherche depuis son lancement⁷ et elle a pris diverses formes, de la « participation observante » comme membre de groupe à part entière à l'observation minutieuse de divers dispositifs de diffusion de musique live en tant qu'auditeur·trice. De ces observations, il est ressorti que le meilleur critère d'appartenance à la population cible était tout simplement le fait d'avoir collaboré dans le cadre d'un projet musical. « Collaboré » était ici entendu au sens large et recouvrait des situations aussi diverses que la participation à un groupe institué ou l'association au sein d'appariements plus éphémères dans le but de se produire sur scène, mais également les collaborations dans le cadre d'un enregistrement studio ou de l'écriture/production d'un spectacle de danse ou de théâtre.

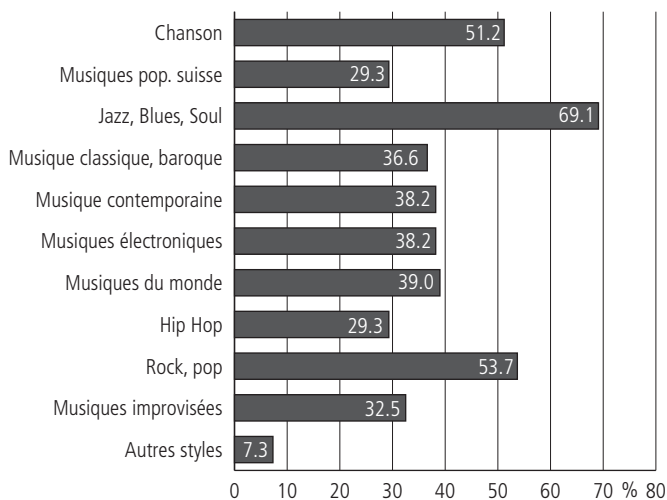
La deuxième phase de notre enquête a consisté à mettre en place un processus d'échantillonnage à partir de ces premiers résultats. Afin de pouvoir garder la main sur les critères de recrutement tout en garantissant une relative représentativité à notre échantillon, nous avons utilisé une méthode d'échantillonnage « par réseau » (le « Respondant Driven Sampling » ou RDS). Cette méthode d'échantillonnage propose de partir d'un petit nombre d'informateurs privilégiés (appelés « graines ») aussi diversifié que possible. Partant de ces individus qui n'entretiennent aucune relation entre eux, il s'agit ensuite de remonter, étape après étape, leurs réseaux personnels et les réseaux de leurs connaissances selon une procédure standardisée (Wejnert et Heckathorn 2011). En multipliant les vagues de recrutement à partir d'un petit nombre initial d'informateurs, une telle démarche permet de donner une bonne approximation des tendances à l'œuvre dans la population totale. C'est la multiplication des vagues qui permet de s'éloigner du groupe de graines initial et, du coup, d'accéder à des profils de plus en plus diversifiés.

Cette méthode d'échantillonnage, pour le moment assez peu diffusée en sociologie des professions – et encore peu mobilisée dans la sociologie francophone – a été notamment très utilisée en épidémiologie depuis une vingtaine d'années. Elle a permis à de nombreuses reprises de produire des statistiques robustes sur des populations réputées difficiles à atteindre telles les travailleur·e-s du sexe, les usagers et usagères de drogues ou encore les personnes porteuses du VIH (Malekinejad et al., 2008). L'analyse critique des résultats de cette méthode permet ainsi d'établir que, même si l'échantillonnage de type RDS appartient « à cet ensemble de méthodes non probabilistes ([comme] par exemple, le sondage par quotas) » et « malgré plusieurs problèmes potentiels théoriques et pratiques » – notamment l'arbitraire du choix des graines –, il permet *in fine* de « fourni[r] [...] des estimations raisonnables » sur les populations visées (Lavallée 2012, 13).

C'est en suivant cette méthode qui a également fait ses preuves aux États-Unis pour analyser les carrières des musicien·ne-s (Heckathorn et Jeffri 2001) que nous

7 Outre les auteurs de cet article, ont participé à cette enquête Karen Brändle, Jérôme Chapuis, Sara Cordero, Frédérique Leresche et Noémie Merçay.

Figure 1 Les styles et instruments pratiqués (en pourcent)



Lecture : 51.2 % de nos enquêté-e-s déclarent avoir joué de la « Chanson » au cours des trois dernières années.

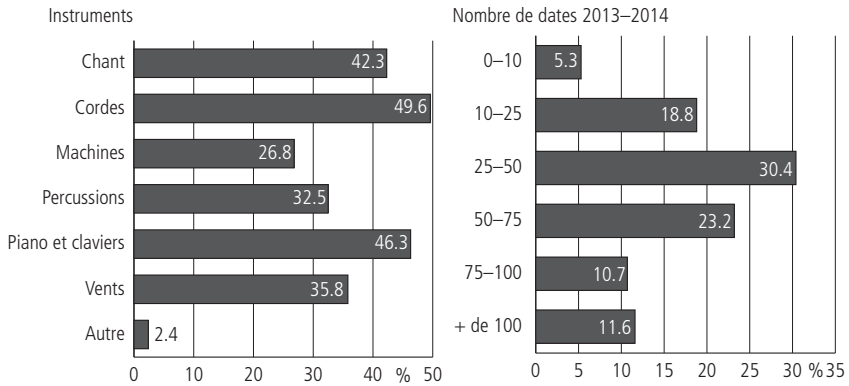
avons constitué notre échantillon. Nous avons d'abord sélectionné sept « graines » parmi les personnes rencontrées au cours de notre travail ethnographique⁸ et leur avons demandé de nous mettre en contact avec un maximum de trois musicien-ne-s avec qui ils et elles avaient collaboré musicalement au cours des douze derniers mois. Nous avons ensuite répété sept fois cette opération. Au bout de huit vagues, nous avons réussi à récolter des informations auprès de cent trente personnes. Au regard des principales variables sociodémographiques (le sexe et l'origine sociale), il apparaît qu'à partir de la troisième vague, la structure de l'échantillon s'est stabilisée. Pour prendre un exemple, la proportion d'enquêté-e-s originaires des classes populaires est très faible parmi nos « graines » et leurs contacts directs (moins de 5 %). Elle augmente fortement chez nos enquêté-e-s recruté-e-s en vagues 1 et 2 pour atteindre 50 % à la vague 3, mais elle reste stable jusqu'aux derniers recrutements.

Les figures 1, 2 et 3 représentant les styles et instruments de musique pratiqués ainsi que le nombre de performances en public entre 2013 et 2014 constituent une bonne illustration du caractère relativement diversifié du recrutement opéré.

On voit bien ici que le panel de styles pratiqués par nos enquêté-e-s est relativement large (de la musique baroque au hip-hop en passant par la chanson ou

8 Les profils représentés parmi ces graines couvraient un spectre de pratiques musicales très large, allant du vieux routier de l'animation de village à la vedette reconnue nationalement, en passant par la jeune musicienne fraîchement sortie de l'école.

Figure 2 et 3 Les instruments pratiqués et le nombre de dates en public depuis 2013 (en pourcent)



Lecture : 49.6 % de nos enquêté-e-s pratiquent le chant et 30 % ont fait entre 25 et 50 dates sur la période 2013-2014.

les musiques électroniques) et relativement équilibré. Cet éclectisme témoigne à sa manière du bon déroulement de notre échantillonnage : il apparaît ainsi que le recrutement des enquêté-e-s ne s'est pas déroulé au sein d'un microcosme musical ou d'un type de « scène » (Straw 1991) particulier des musiques « actuelles ».

Ce constat est en partie conforté par les résultats présentés dans les figures 2 et 3. Avec ces deux graphes supplémentaires, il apparaît que tous les types d'instrumentistes sont représentés au sein des musicien-ne-s interrogé-e-s. De même, du point de vue du nombre de dates de concerts déclaré depuis 2013 (figure 3), les profils atteints par notre dispositif d'échantillonnage sont relativement diversifiés, allant du/de la musicien-ne-s se produisant très rarement sur scène à celui ou celle enchaînant les dates à haute fréquence.

Pour ces différentes raisons, on peut légitimement penser que l'échantillon propose un panorama, sinon fidèle, du moins « raisonnable » de la population « musicante » de l'espace romand dans les années 2010, pour reprendre l'expression déjà citée de Lavallée (2012). Notons que les individus « graines » ont été écartés des calculs finaux afin de ne pas biaiser les tendances esquissées (Volz et Heckathorn 2008). L'échantillon utilisé pour produire les résultats présentés dans cet article comporte ainsi cent vingt-trois individus.

3.3 Type de données recueillies et mobilisées

Différents types de données ont pu être recueillies grâce à ce dispositif. Premièrement, nous avons rempli avec nos enquêté-e-s un « calendrier de vie », permettant de rendre compte de l'évolution de leur activité musicale et professionnelle depuis

leur adolescence. Ont aussi été recueillies à l'aide de cet outil des informations sur leur trajectoire scolaire et sur les événements familiaux qui ont jalonné leur carrière. Mené sur un mode aussi peu directif que possible, le remplissage de ce calendrier a également été l'occasion d'échanger avec nos enquêté·e·s sur leur ressenti quant aux différents aspects de leur parcours – donnant parfois à l'interaction les allures d'un entretien qualitatif.⁹

Deuxièmement, en fin d'entretien, nous avons également fait remplir un questionnaire aux musicien·ne·s rencontré·e·s. Ce questionnaire permettait d'obtenir des informations sur certains aspects liés à la pratique musicale (instrument pratiqué, styles musicaux, etc.), à la situation familiale actuelle (statut marital, nombre d'enfants, etc.) et à la trajectoire sociale (niveau de diplôme, profession des parents, etc.).

Troisièmement, afin de saisir finement comment nos interviewé·e·s gagnaient concrètement leur vie, nous leur avons également fait remplir en fin d'entrevue un formulaire permettant de décomposer la structure des revenus tirés de l'activité musicale. Dans ce formulaire, nos enquêté·e·s devaient ainsi indiquer quelle part de leurs revenus totaux représentaient les « revenus musicaux » et comment se décomposaient ces « revenus musicaux » (droits d'auteur, cachets...). Les catégories utilisées pour cette décomposition reproduisent celles mobilisées par l'association « Future of Music Coalition » (FOMC)¹⁰ dans leur enquête sur le « flux de revenu » des musicien·ne·s nord-américain·e·s. Dans cette enquête, il était proposé aux répondant·e·s d'indiquer la composition relative de leur revenu musical en fonction de huit catégories principales : droit d'auteur ; salaire (pour les permanents d'orchestre notamment) ; cachets ; vente physique ou digitale de musique ; participation à des sessions d'enregistrement ; vente de merchandising (tee-shirts, badges, etc.) ; enseignement ; autres, enfin. Nous avons repris ces différentes catégories de revenus pour les soumettre à nos enquêté·e·s et y avons ajouté deux autres possibilités : les revenus tirés d'une activité technique liée à la musique (ingénieur du son par exemple) et les revenus tirés d'une indemnisation chômage liée à l'activité musicale (indemnisation qui n'existe pas aux États-Unis)¹¹.

Les résultats présentés dans cet article ont été tirés de l'exploitation des données récoltées grâce à ces trois outils. Comme notre objectif est de donner un « instantané » du rapport au travail et à l'emploi des musicien·ne·s interprètes évoluant dans l'espace romand, nous avons laissé de côté la dimension longitudinale de nos données en nous focalisant sur les informations relatives à la situation actuelle (années 2013–2014) de nos enquêté·e·s.

9 Ces échanges autour du remplissage du calendrier de vie ont été enregistrés, mais ils n'ont pour le moment pas fait l'objet d'une exploitation systématique, tous les entretiens n'ayant pas été retranscrits intégralement.

10 Pour plus d'informations, cf. <http://money.futureofmusic.org/>.

11 La question du travail au noir a été délicate dans de nombreux cas tant nos enquêté·e·s craignaient que leur témoignage se retourne contre eux. Néanmoins, on peut penser que la relation de confiance établie au cours de l'entretien et en amont, via la recommandation par des pairs, a permis de limiter l'effet bien connu de « sous déclaration » des revenus non-déclarés.

4 Les musicien-ne-s suisses à l'aune de la population active : un groupe professionnel masculin et surdiplômé

La comparaison à grand traits de la morphologie de notre échantillon avec celle de la population active en Suisse – saisie à travers les données de l'Enquête suisse sur la population active (ESPA) de 2013 – constitue une première étape nécessaire pour cerner le profil socio-économique des musicien-ne-s évoluant dans l'espace romand.

Pour ce qui est du genre, il apparaît que la part de femmes parmi les musicien-ne-s est moitié moindre que dans la population active suisse dans son ensemble (22.8 % chez nos enquêté-e-s contre 46.1 % pour les données de l'ESPA). Les enquêtes menées sur le milieu des musicien-ne-s ont relevé à plusieurs reprises que les normes régissant ces espaces professionnels tendent à marginaliser les femmes qui tentent d'y entrer (Ravet 2012 ; Buscatto 2007). Les observations ethnographiques menées dans le cadre de notre enquête ont en outre montré la fragilité et l'ambivalence des arrangements auxquels doivent consentir les rares femmes qui arrivent à se produire régulièrement sur scène dans le milieu romand des musiques actuelles. La faible féminisation de notre échantillon peut dès lors être interprétée comme la manifestation morphologique de tels mécanismes d'exclusion et de marginalisation¹².

Lorsque l'on compare les deux populations sous l'angle de l'âge, il apparaît que la catégorie des 15–24 ans est largement sous-représentée dans notre échantillon. Les personnes de moins de 25 ans représentent ainsi 3 % de notre échantillon alors qu'elles sont 13 % dans la population active en général. Ce résultat pourrait paraître contre-intuitif tant les « musiques actuelles » apparaissent souvent comme des musiques faites par et pour des « jeunes » (plus précisément, les adolescent-e-s ou les post-adolescent-e-s) dans le débat public et les recherches académiques (Le Guern 2007). Cette sous-représentation des plus jeunes pratiquant-e-s – qu'on peut imaginer nombreux-ses du fait du taux élevé de Suisses sachant pratiquer un instrument – renvoie en partie aux critères utilisés pour circonscrire notre population. En ciblant les musicien-ne-s qui collaborent régulièrement avec d'autres (et se produisent en public à de multiples occasions), nous avons écarté les acteurs les moins intégrés du réseau, celles et ceux notamment qui, en tout début de carrière, jouent encore peu et rarement contre rémunération. Beaucoup de jeunes pratiquent la musique en Suisse, mais très peu sont professionnellement intégrés, y compris dans les zones périphériques. Nos données semblent bien indiquer que la stabilisation au sein de l'espace professionnel comme musicien-ne-s à part entière s'effectue vers la fin de la vingtaine, au bout de dix années de carrière, comme cela a d'ailleurs déjà été repéré en France chez les musicien-ne-s interprètes (Coulangeon 2004).

12 Pour une analyse plus précise des stratégies mises en place par les musiciennes pour se maintenir dans leur espace professionnel, nous renvoyons ici à un article tiré des observations ethnographiques réalisées dans le cadre de cette enquête (Perrenoud et Chapuis 2016).

Tableau 1 Comparaison entre l'échantillon Musicians' LIVES et la population active en Suisse (2013)

	Musicians' LIVES (2013)	ESPA(2013)
Sexe		
femmes	22.8%	46.1%
Age		
15–24	3.3%	12.9%
25–39	37.4%	31.4%
40–54	34.1%	36.9%
55–64	15.4%	15.7%
65 et +	9.8%	3.1%
Nationalité		
Suisse	77.0%	76.0%
Diplôme		
école obligatoire	8.4%	13.0%
CFC	12.6%	33.6%
maturité ^a gymnasiale ou professionnelle	21.0%	11.0%
université ou HES	58.0%	36.0%
Revenu/mois		
1 ^{er} quartile	2001–3000	2001–3000
médiane	3001–4000	4001–5000
3 ^{ème} quartile	4001–5000	5001–6000
Total (N)	123	4 695 000

Lecture : On compte dans notre échantillon 22.8% de femmes contre 46.1% dans la population active en Suisse en 2013.

^a Dans le contexte helvétique la maturité est le diplôme qui constitue la principale voie d'accès aux formations supérieures, soit les Hautes écoles universitaires (pour la maturité gymnasiale) soit les Hautes écoles spécialisées (pour tous les types de maturités).

L'une des autres différences fondamentales entre notre échantillon et les résultats de l'enquête de l'ESPA concerne le niveau de diplôme de nos enquêté·e·s. Le taux de diplômé·e·s issus d'une haute école universitaire (HEU) ou d'une haute école spécialisée (HES) atteint 58% au sein de notre échantillon alors qu'il est de 36% dans la population active suisse à la même période. Ce point est à mettre en relation avec la dispersion des niveaux de revenu : chez les musicien·ne·s rencontré·e·s, le revenu médian se situe entre 3001 et 4000 CHF alors que dans la population active suisse, le salaire médian s'avère nettement plus élevé puisqu'il se situe un peu au-delà de 6000 CHF (OFS 2014). Le troisième quartile au sein de notre échantillon est également sensiblement plus bas que le troisième quartile des salaires au sein de la population active en général. Dans leur ensemble, les musicien·ne·s que nous avons interrogé·e·s

se distinguent ainsi par leur haut niveau de qualification et leur relativement faible niveau de vie au regard des standards nationaux. Comme le souligne Pierre-Michel Menger, en France et aux États-Unis, les « professionnels des arts » se singularisent généralement par des niveaux de revenus « plus faibles que ceux de la catégorie d'ensemble dans laquelle ils sont inclus par la statistique publique, au vu de leur niveau de formation et du statut social de leur activité » (Menger 2009, 356). Les données récoltées indiquent ainsi que les musicien·ne·s suisses ne font pas exception à cette tendance lourde repérée chez les travailleurs artistiques de pays comparables.

Enfin, pour ce qui est de la nationalité, signalons qu'on ne remarque aucune différence entre les données de l'ESPA et la population de notre enquête. Parmi les nationalités les plus représentées dans notre échantillon, les Français·e·s arrivent en tête (huit personnes), suivis de près par les Italien·ne·s (six). Les autres nationalités les plus représentées sont principalement européennes (Belgique, Espagne, Royaume-Uni). Quand elles ne sont pas européennes, les personnes rencontrées viennent essentiellement d'Amérique latine (Chili, Colombie) ou d'Amérique du Nord.

Pour résumer, la morphologie sociale de la population des musicien·ne·s en Suisse saisie à travers notre enquête se caractérise par deux éléments centraux par rapport à la population active en Suisse dans son ensemble : un taux important d'hommes et un découplage entre un niveau de diplôme élevé et un niveau de revenu relativement faible. Mais, comme nous allons le voir, le groupe professionnel des musicien·ne·s est loin d'être uniforme – et l'étiquette commune de « musicien·ne·s » peut masquer des réalités professionnelles très diverses.

5 L'emploi des musicien·ne·s

Nombre de musicien·ne·s en Suisse sont conduit·e·s à avoir un emploi hors de la musique. La dichotomie « amateur » versus « professionnel » est impropre à refléter cet état de fait et nous avons privilégié une approche par le rapport entre le temps de travail musical et le temps de travail total, ainsi qu'entre le revenu tiré de la musique et le revenu total pour dessiner un continuum permettant d'intégrer les « musicien·ne·s à temps partiel ».

5.1 Une double activité assez fréquente

Nous avons analysé le montant des revenus tirés de l'activité musicale au sens large (incluant donc aussi l'enseignement de la musique ou les emplois dans des tâches techniques comme la sonorisation) et la part de celui-ci dans le revenu total pour les personnes composant notre échantillon.

Une majorité (60 %) des individus composant notre échantillon tire plus des trois-quarts de ses revenus du travail musical sous toutes ses formes. Mais ce sont également celles et ceux dont les revenus totaux sont le moins élevés, 60 % de ce

Tableau 2 Structuration des revenus des musicien-ne-s romand-e-s en 2013

Part du revenu tiré de la musique dans le revenu global	Revenus tirés de la musique par mois			Total	
	< 2000	2000–3999	≥ 4000	%	N
≤ 25%	44.6	0.0	10.8	21.4	25
26–75%	23.4	15.6	10.8	17.9	21
76–100%	32.0	84.4	78.4	60.7	71
moyenne	40.6	27.6	31.8	100	117

Lecture : 40.6 % des musicien-ne-s interrogé-e-s ont tiré en moyenne par mois moins de 2000 CHF de leurs activités liées à la musique en 2013.

groupe de musicien-ne-s retirant la majorité de leur revenu de leur activité musicale gagnent moins de 5000 CHF par mois. A l'autre extrémité du spectre, le fait que le revenu musical mensuel inférieur à 2000 CHF soit majoritairement un revenu d'appoint semble indiquer que les situations de grande précarité matérielle, pourtant congruentes avec le modèle romantique du style de vie artiste (Heinich 1991), sont exceptionnelles. Les personnes dont le revenu musical représente moins d'un quart de leur revenu global gagnent en effet toutes plus de 5000 CHF par mois.

5.2 « Pluriactivité » ou « multiactivité » : métiers concurrents ou transférabilité de capitaux ?

Si une part très importante des musicien-ne-s interrogés exerce une activité professionnelle hors la musique, toutes les situations ne sont pas équivalentes. Nous identifions ici deux types de démultiplication de l'activité professionnelle (Bureau et al. 2009 ; Rannou et Roharik 2006) : la « pluriactivité », qui consiste dans le fait d'exercer plusieurs métiers dans un même espace social (ici, les mondes de l'art et de la culture) et la « multiactivité », qui consiste à exercer plusieurs métiers dans des espaces sociaux distincts. Entre pluriactifs et multiactifs, le rapport au travail et à l'emploi s'avère très différent puisque, pour les premiers, les diverses activités dans le domaine des arts et de la culture peuvent s'alimenter mutuellement si bien qu'il est en général possible de transférer ses capitaux économique, symbolique et social d'une activité à l'autre (être musicien et journaliste par exemple) alors que, pour les multiactifs, les diverses activités professionnelles sont concurrentes (être musicien et garagiste par exemple). Cette concurrence est d'autant plus importante quand ces occupations hors du domaine artistique peuvent mettre concrètement en danger la pratique d'un instrument, en multipliant les risques de blessure par exemple dans les cas du musicien garagiste ou du musicien ramoneur que nous avons rencontrés.

Table 3 Les « emplois non musicaux » (ENM) des musicien·ne·s romand·e·s en 2013–2014

	Part du revenu total tiré de l'activité musicale		
	0–25 %	26–75 %	76–100 %
Emplois non-musicaux (ENM)			
professions supérieures	4.5	9.5	0
professions domaine artistique	18.2	23.8	3.0
employé public	13.6	4.8	4.5
employé privé	9.1	28.6	4.5
indépendants et artisans	13.6	9.5	3.0
autre	0.0	4.8	1.5
chômeurs	4.5	0.0	4.5
total ENM	63.6	81.0	20.9
pas d'autre emploi	36.4	19.0	79.1
Taux d'occupation et de revenu représenté par les ENM (moyenne)			
occupation	85.8	40.8	14.6
revenu	94.2	49.2	19.6
Total			
%	21.4	17.9	60.7
N	25	21	71

Lecture : 23.8 % des musicien·ne·s qui ont tiré en moyenne entre 26 et 75 % de leurs revenus mensuels de leurs activités liées à la musique exerçaient parallèlement une profession dans le domaine artistique.

Les données indiquent une forte représentation des professions intellectuelles et artistiques parmi les deux premières classes d'individus si bien qu'on peut penser que nombre de ces cas individuels relèvent de la pluriactivité, avec transférabilité de capital social (réseaux), culturel, voire spécifique (technique théâtrale, confiance en soi acquise sur scène etc.). En revanche, pour ce qui est des métiers artisanaux ou des employés du public et du privé, lesquels sont fortement représentés eux aussi, il s'agit clairement de situations de multiactivité où la carrière alimentaire menace la carrière musicale, freinant parfois son développement sur le plan matériel comme symbolique, comme cela a pu être déjà observé chez les écrivains dans le contexte français (Lahire 2006). Au vu des remarques qui précèdent, il apparaît clairement que la grande classe intermédiaire (26–75 % du revenu total tiré de la musique) est clivée entre, d'une part, l'inscription dans la pluriactivité, le multi-ancrage professionnel dans des espaces créatifs, culturels etc. et, de l'autre, la multiactivité mettant en concurrence les métiers et les emplois.

6 Artisan, enseignant ou artiste créateur : trois façons d'être musicien·ne·s en Suisse

Pour affiner notre analyse de la structuration interne du groupe des musicien·ne·s, nous nous sommes intéressés à la composition des revenus que nos enquêté·e·s ont tirés de leur activité musicale durant l'année 2013. Une telle approche, focalisée sur le revenu, est relativement réductrice et minimise la dimension symbolique de l'activité professionnelle, fondamentale dans de tels espaces sociaux. Mais l'analyse fine de la composition des revenus des musicien·ne·s permet néanmoins de donner un aperçu synthétique des différentes manières de pratiquer une activité musicale contre rémunération dans l'espace romand.

6.1 Trois principales sources de revenus musicaux pour trois idéaux-types de musicien·ne·s

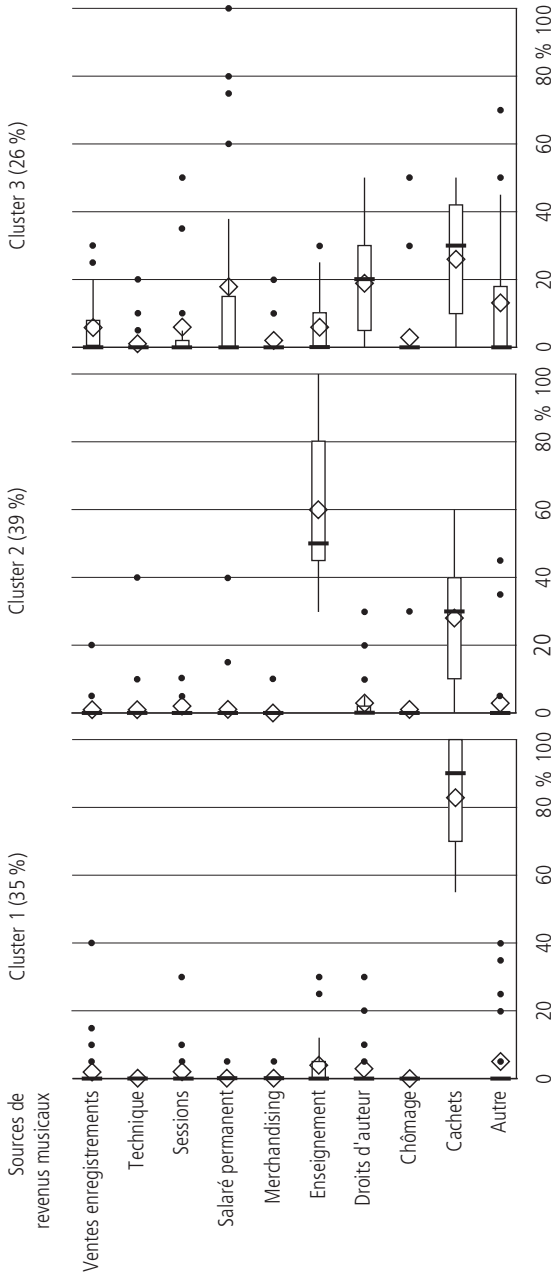
La composition du revenu musical de nos enquêté·e·s est saisie à travers la typologie en dix catégories que nous avons déjà présentée.

D'une manière générale, il faut tout d'abord relever qu'à l'échelle de l'ensemble de l'échantillon, le chômage constitue une part *quasi* nulle du revenu de la majeure partie des musicien·ne·s interrogé·e·s. Ce premier résultat confirme l'inadéquation entre le système d'intermittence « à la suisse » et l'activité musicale que nous relevions au début de notre article. Il apparaît ensuite que les revenus musicaux de l'ensemble de nos enquêté·e·s proviennent très majoritairement de trois sources : les cachets pour des prestations en public (en moyenne, 50 % du revenu musical de nos enquêté·e·s) ; l'enseignement en école ou en cours particulier (27 % en moyenne) ; et très loin derrière, les droits d'auteur (10 % en moyenne). Cette tripartition du revenu musical confirme certaines tendances déjà observées dans certaines enquêtes précédentes (Pidoux et al. 2004). Néanmoins, la dispersion est importante au sein de notre échantillon et l'analyse des types les plus courants de composition des revenus musicaux permet de circonscrire trois manières bien distinctes d'exercer professionnellement une activité musicale en Suisse.

La figure 4 représente les résultats d'un clustering obtenu par la méthode des « k-means » à partir des données relatives au « faisceau de revenus ». Cette méthode statistique particulière permet de répartir la population d'enquête en k groupes selon la plus ou moins grande distance des individus entre eux sous l'angle d'analyse privilégié (ici : la composition du revenu musical). La partition en trois clusters retenue ici exprime 56 % de la variance totale de l'échantillon. Nous avons privilégié une partition en trois sous-groupes car, au-delà, la variance supplémentaire exprimée à chaque adjonction d'un cluster supplémentaire s'avérait inférieure à 5 %.

Les catégories de revenu sont ici présentées en ordonnées. À chacune de ces catégories correspond une « boîte à moustaches » indiquant la dispersion de la part du revenu total que représente cette catégorie spécifique de revenu. Les points

Figure 4 Les trois principaux types de faisceaux de revenus (en pourcent)



Lecture : Les cachets pour des prestations musicales en public représentaient en moyenne 83 % des revenus musicaux annuels des individus du premier cluster, 28 % pour les individus du second cluster, et 26 % pour les individus du troisième cluster. Les bordures verticales des boîtes représentent le premier et le troisième quartile des distributions analysées. Le segment vertical situé dans les boîtes représente la médiane. Les points représentent quant à eux les « valeurs extrêmes » des distributions – i. e. les valeurs situées au delà de 1.5 fois l'écart interquartile, de chaque côté de la boîte.

représentent les « outliers », c'est-à-dire les données trop extrêmes pour être prises en compte dans la construction des boîtes à moustaches. Ces « outliers » sont eux aussi intéressants : ils sont particulièrement nombreux pour certaines catégories de revenus comme ceux tirés de la vente physique ou numérique de musique – indiquant, dans ces cas, une grande variété de situations différentes au sein même des clusters identifiés. Pour chacune de ces catégories, nous avons également indiqué par un losange la proportion que représente en moyenne la catégorie de revenu concerné par rapport au revenu total.

La partition en trois sous-groupes de taille relativement équivalente fait apparaître trois modalités d'exercice de l'activité musicale.

Dans le premier cluster, on trouve en priorité des musicien-ne-s tirant leur revenu quasi exclusivement de leurs performances scéniques. Les individus du second cluster se distinguent par le fait que l'enseignement constitue souvent plus de la moitié de leurs revenus musicaux. Le troisième cluster, de taille relativement plus réduite que les deux autres, regroupe quant à lui des musicien-ne-s aux sources de revenus plus diversifiées. Bien que les cachets représentent la principale source de revenu musical dans ce troisième sous-groupe, les droits d'auteur occupent ici une place importante. Dans ce cluster, les revenus tirés des ventes d'enregistrement sont également les plus élevés. On peut en outre relever que la part de la catégorie de revenus « autres » – qui renvoie notamment aux subsides de soutien à la création versés par le canton ou la Confédération – est significative dans ce cluster. La proportion de musicien-ne-s salarié-e-s s'avère particulièrement importante au sein de ce cluster également. Ce dernier élément indique une surreprésentation de musicien-ne-s à cheval entre un emploi dans un orchestre classique et une pratique plus indépendante au sein de ce cluster par rapport aux deux autres. Cette observation nous rappelle d'ailleurs que les frontières entre catégories (musique « classique » et musiques « actuelles », musicien-ne-s salariés permanent-e-s d'orchestre et musicien-ne-s « ordinaires ») sont poreuses.

Pour résumer, dans la continuité de ces trois clusters, il semble bien que trois figures du musicien-ne-s peuvent être esquissées. La première figure est celle du musicien-ne dont la performance musicale sur demande constitue la principale si ce n'est la seule source de revenu. On peut faire l'hypothèse qu'en termes de répertoire, ce premier type de musicien-ne-s est majoritairement cantonné à la reproduction d'un répertoire déjà existant tant les personnes que l'on peut y rattacher touchent peu de droits d'auteur. Ce premier type apparaît proche de la figure du musicien-artisan, dont le cœur de métier est d'assurer, à travers son activité musicale, une prestation de service plutôt qu'un travail créateur (Perrenoud 2013b). C'est par exemple le cas de Stefan, bassiste d'une quarantaine d'années, qui se définit avant tout comme un « mercenaire » de la musique, avec près de trois cent dates à son actif au cours des deux dernières années. Même s'il aimerait un jour trouver l'énergie et le temps pour enregistrer « [ses] trucs », multiplier les occasions de jouer sur scène reste son

leitmotiv et la meilleure façon de vivre pleinement sa pratique musicale, lui qui « préfère jouer pour les autres » plutôt que d'être « leader » dans son propre groupe et composer sa propre musique.

La deuxième figure est celle du musicien-ne enseignant-e. Ici, bien que la production de musique en public fasse partie de l'activité, une large portion de l'activité professionnelle est tournée vers l'activité pédagogique. Comme nous l'avons déjà relevé, cette deuxième figure est peut-être la plus directement liée au mode de régulation des professions du spectacle en Suisse. C'est ce que relève Camille, jeune chanteuse-pianiste de trente ans. Après plusieurs années passées à cumuler différents petits revenus tirés des prestations scéniques de ses divers projets, elle s'est réorientée quelque temps avant l'entretien vers l'enseignement, plus par dépit que par vocation d'ailleurs. « C'est triste, j'ai que de l'enseignement [en ce moment] » dit-elle. Ce choix a été en grande partie dicté par des impératifs matériels : le revenu que lui assure l'enseignement est, en effet, trois fois plus élevé que celui qu'elle pouvait tirer de ses concerts :

Vive l'enseignement youhou ! Mais genre, ça a triplé d'une année à l'autre, moi j'vivais avec 1200 balles et là, 3000 balles.

La troisième figure est celle du musicien-ne artiste-créateur-trice. Les enquêté-e-s dont le profil s'approche de cette dernière figure sont ceux et celles qui correspondent peut-être le mieux à l'image que se fait le grand public « du » musicien-ne. Ils et elles se produisent en public, mais touchent également des royalties sur leurs créations. De par cette proximité avec la figure de l'artiste créateur, ils et elles constituent le pôle le plus légitime de notre typologie. D'ailleurs, ce statut leur est en partie reconnu par les instances gouvernementales puisque ces « créateurs » touchent des subventions versées par des fondations publiques ou privées afin de soutenir la création. C'est le cas de Frédéric, pianiste-chanteur quadragénaire, qui, après avoir connu quelques succès via ses propres albums, ne produit quasiment plus que de la musique pour le théâtre au moment de l'entretien – et tire donc son revenu, principalement, de subventions publiques ou privées. Dans son cas, c'est la raréfaction des occasions de jouer sur scène en étant correctement rémunéré ainsi que la baisse importante des ventes de ses disques au tournant des années 2000 qui l'ont poussé à faire ce choix, lequel lui apparaissait matériellement et, surtout, symboliquement plus attrayant que celui de l'enseignement – qu'il définit comme une forme de « ratage » de la vocation de musicien.

6.2 Une tripartition sociale de la population musicante

Lorsqu'on analyse la composition des trois clusters au regard des différentes variables mobilisées pour caractériser la population musicante romande (sexe, niveau de diplôme, âge, emploi non musical, part du revenu tiré de l'activité musicale), on peut affiner le tableau que nous venons de dresser. Il apparaît ainsi que ces trois

Tableau 4 Composition sociale des différents clusters (en pourcent)

	Cluster 1 Artisan	Cluster 2 Enseignant	Cluster 3 Artiste
Sexe			
féminin	27.0	24.4	14.8
masculin	73.0	75.6	85.2
Niveau Diplôme (*)			
< maturité	33.3	18.4	14.8
maturité gymnasiale ou professionnelle	5.6	31.6	22.2
université ou HES	61.1	50.0	63
Age (*)			
< 30	18.9	9.8	18.5
30–40	29.7	17.1	44.4
40–50	27.0	34.1	18.5
> 50	24.3	39.0	18.5
Emploi non musical (*)			
oui	65.6	22.5	34.6
non	34.4	77.5	65.6
Part du revenu tiré des activités musicales (*)			
0–25 %	43.2	0	14.8
26–75 %	29.7	9.8	11.1
76–100 %	27.0	90.2	74.1
Total (% ligne)	35.2	39.0	25.7

Lecture : Les femmes constituent 27 % des individus du premier cluster. Note : les tris croisés significatifs au seuil de 10 % selon le test du χ^2 sont indiqués d'un astérisque (*).

figures reflètent une tri-polarisation de l'espace professionnel musical structurée autour d'importantes inégalités sociales.

Même si la différence n'apparaît ici pas significative au seuil de 10 %, on peut relever que les femmes sont sous-représentées au sein du troisième cluster. On peut y lire les difficultés pour les femmes d'accéder au statut d'artiste à part entière dans cet espace professionnel particulier, où elles sont souvent confinées à certains postes (le chant notamment) et reléguées *de facto* au rôle d'interprète (Buscatto 2007).

Les différences de composition des trois clusters en fonction de l'âge sont pour leur part un peu plus marquées. Elles montrent que la figure de l'enseignant constitue probablement une figure couramment adoptée par les musicien-ne-s en seconde moitié de carrière. Les individus ayant quarante ans ou plus sont en effet légèrement surreprésentés dans ce deuxième cluster (alors que ceux qui ont moins de trente ans y sont plus rares). Néanmoins, il faut relever que près d'un quart de

ces « musicien·ne·s enseignant·e·s » ont moins de quarante ans – ce qui en fait une modalité de pratique envisageable à tous les stades de la carrière.

Les différences en fonction du niveau de diplôme sont peut-être les plus frappantes. Ainsi le premier cluster est-il celui où la proportion d'individus ayant un niveau de diplôme inférieur à la maturité – équivalent du baccalauréat en France – est la plus importante. Ceux et celles ayant fait des études plus longues (maturité ou plus) sont, au contraire, surreprésenté·e·s dans les clusters 2 et 3.

Sous l'angle des deux dernières variables (le fait d'avoir un emploi hors musique et le pourcentage du revenu total que représente l'argent tiré des activités musicales), il apparaît également que l'emploi musical se définit différemment dans ces trois sous-groupes : les musicien·ne·s artistes ou enseignant·e·s sont ceux et celles qui vivent le plus souvent de leur activité musicale. Ils et elles ont moins souvent un emploi non musical et, surtout, tirent la grande majorité de leur revenu de leurs pratiques musicales (pluriactivité). Le cluster des « artisans », lui, regroupe des individus dont la musique constitue une activité annexe, qui, dans plus de 40 % des cas, représente moins de 25 % du revenu (multiactivité).

De ces quelques tris croisés, on peut donc déduire que les trois figures du ou de la musicien·ne suisse ne se répartissent pas au hasard dans le groupe professionnel étudié. Le musicien·artisan semble constituer la seule figure accessible aux musicien·ne·s les moins doté·e·s en capitaux scolaires. La figure du ou de la musicien·ne artiste semble, de son côté, bien souvent réservée aux hommes les plus diplômés. La figure de l'enseignant·e semble, enfin, constituer un entre-deux à cet égard. Par ailleurs, il faut également souligner que les modalités « artiste » et « enseignant » ressortent comme les deux principales formes d'activité musicale permettant le plus sûrement de gagner sa vie en étant musicien·ne.

7 Conclusion

Notre analyse a permis de dégager les principales caractéristiques des musicien·ne·s interprètes évoluant sur les scènes romandes. Il apparaît que cette population combine certaines spécificités propres aux « musiciens ordinaires » étudiés en France (Coulangeon 2004 ; Perrenoud 2007), en particulier une très forte prévalence masculine, un relativement haut niveau de formation et un faible niveau de revenu. On peut en outre considérer que les différentes formes de démultiplication de l'activité professionnelle observées sur notre terrain tiennent une part plus importante qu'en France, où les musicien·ne·s cherchent avant tout à « ne faire que ça » pour construire une carrière aussi bien sur le plan matériel (avec l'aide de l'indemnisation chômage) que sur le plan symbolique – le « statut d'intermittent » s'étant imposé comme principal marqueur de la professionnalité (Sinigaglia 2007 ; Langeard 2013 ; 2017).

En resserrant la focale, on peut repérer des distinctions internes au groupe professionnel et, notamment, trois grands types de carrières orientés vers la prestation de service artisanale, l'enseignement ou la création artistique. Compte tenu des spécificités du contexte national, les carrières intégrant l'enseignement semblent constituer une modalité d'exercice du métier de musicien particulièrement répandue en Suisse, comme l'avaient déjà observé Pidoux et al. au début des années 2000 (2004). A la lumière du matériau qualitatif que nous avons recueilli (observations, entretiens), il apparaît aussi clairement que les musicien-ne-s qui gagnent principalement leur vie en enseignant ont construit une identité au travail de « musicien-ne » tout à fait légitime; ils et elles sont intégré-e-s aux réseaux et ne semblent pas inscrits dans une modalité irrémédiablement déclassée du métier de musicien. Même si la hiérarchie des emplois musicaux reste effective, qui tend à faire du jeu en public une activité plus valorisée que l'enseignement, une personne tirant la majorité de ses revenus de l'enseignement musical, pour peu qu'elle ait en parallèle une activité de jeu en public, n'est pas reléguée à une identité de « prof de musique » qui s'opposerait à celle de « musicien-ne ». De fait, on l'a dit, l'étroitesse du marché de la scène en Suisse ne permettrait pas à tou-te-s les musicien-ne-s de vivre en « ne faisant que ça » (interprétariat et, éventuellement, composition), selon l'expression indigène (Perrenoud 2007).

Pour autant, la Suisse n'est pas alignée sur un modèle ultralibéral où les pouvoirs publics seraient absents puisque, d'une part, un système spécifique d'assurance-chômage vient en principe réguler l'emploi dans le spectacle vivant et que, d'autre part, un important système de subventionnement public et privé vient structurer le métier. Toutefois, le mode de calcul du temps de travail pour accéder à l'indemnisation du chômage est particulièrement mal adapté à l'emploi fragmentaire des musicien-ne-s tandis que le système de subventionnement (ainsi que l'accès aux droits d'auteur gérés par la Société suisse des auteurs) ne concerne fondamentalement qu'un type de musicien-ne-s, les « créateurs ». Nous avons ainsi montré que pour les musicien-ne-s ordinaires, l'organisation des carrières et la structure du groupe professionnel relèvent surtout de l'auto-régulation.

Les quelques résultats qui précèdent invitent également à ouvrir de nouveaux chantiers de recherche autour de la sociohistoire de la profession musicale en Suisse, dans la lignée de travaux déjà engagés sur le développement des musiques « actuelles » dans l'espace helvétique (Raboud 2015; Spoerri 2005). De telles recherches permettraient d'éclairer le développement progressif des conditions de possibilité d'une pratique musicale professionnelle pour les musicien-ne-s non-classiques. Il s'agirait, en particulier, d'analyser la place qu'y a occupé, parallèlement à l'émergence de lieux voués à la diffusion des musiques actuelles, la mise en place d'écoles consacrées à l'enseignement de ces musiques tant cet aspect de la pratique semble occuper une place fondamentale chez nombre de nos enquêté-e-s.

Références bibliographiques

- Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.). 2009. *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Buscatto, Marie. 2007. *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*. Paris : CNRS.
- Coulangeon, Philippe. 2004. *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*. Paris : La documentation Française.
- Coulangeon, Philippe et Yannick Lemel. 2009. Les pratiques culturelles et sportives des Français : arbitrage, diversité et cumul. *Economie et statistique* 423(1) : 3–30.
- Deutsches Musikinformationszentrum. 2013. *Besuche von Musikveranstaltungen und Konzerten*. Bonn : Deutscher Musikrat.
- Ducret, André. 2009. La connaissance des publics de la culture comme instrument d'une politique culturelle. Pp. 181–186 in *Les territoires de la démocratisation culturelle. Equipements, événements, patrimoines : perspectives franco-suisse*, édité par Olivier Moeschler et Olivier Thevenin. Paris : l'Harmattan.
- Freidson, Eliot. 1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie* 27(3) : 431–443.
- Grand, Lurker et André Tschan. 2012. *Heute und Danach. The Swiss Underground Music Scene of the 80's*. Zürich : Edition Patrick Frey.
- Heckathorn, Douglas D. et Joan Jeffri. 2001. Finding the beat: Using respondent-driven sampling to study jazz musicians. *Poetics* 28(4) : 307–329.
- Heinich, Nathalie. 1991. *La gloire de Van Gogh*. Paris : Éditions de Minuit.
- Horner, Olivier. 2013. *Romands Rock. Panorama des musiques actuelles en Suisse de 1960 à 2000*. Genève : Slatkine.
- Hughes, Everett C. 1996. *Le regard sociologique*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- ISTAT. 2008. *Aspetti della vita quotidiana*. Rome.
- Lahire, Bernard. 2006. *La condition littéraire : la double vie des écrivains*. Paris : La Découverte.
- Langeard, Chloé. 2013. *Les intermittents en scène*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Langeard, Chloé. 2017. L'indemnisation chômage au travail. Appropriation d'un dispositif de régulation public par les salariés intermittents du spectacle en France. *Revue Suisse de Sociologie* 43(2) : 285–307.
- Lavallée, Pierre. 2012. Le sondage déterminé selon les répondants : un survol méthodologique. Contribution présentée au 7^{ème} Colloque francophone sur les sondages. Rennes, France, 6 novembre 2012, <http://sondages2012.ensai.fr/wp-content/uploads/2011/01/LAVALLEE-Article-Colloque-2012-SDR-V2.pdf>, consulté le 10/06/2016.
- Le Guern, Philippe. 2007. En arrière la musique! Sociologies des musiques populaires en France. *Réseaux* 141–142 : 15–45.
- Malekinejad, Mohsen, Lisa Grazina Johnston, Carl Kendall, Ligia Regina Franco Sansigolo Kerr, Marina Raven Rifkin et George W Rutherford. 2008. Using respondent-driven sampling methodology for HIV biological and behavioral surveillance in international settings: a systematic review. *AIDS and Behavior* 12(1) : 105–130.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. Les professions artistiques et leurs inégalités. Pp. 355–366 in *Sociologie des groupes professionnels*, édité par Didier Demazière et Charles Gadea. Paris : La Découverte.
- Menger, Pierre-Michel. 2010. Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques. *Revue d'économie politique* 120(1) : 205–236.

- Moeschler, Olivier. 2011. *Cinéma suisse : une politique culturelle en action : l'Etat, les professionnels, les publics*. Lausanne : Presses polytechniques romandes.
- Odoni, Miriam et André Ducret. 2014. Public exposure. The international music competition or the indeterminate as determinant. Pp. 329–343 in *Kunst und Öffentlichkeit*, édité par Dagmar Danko, Olivier Moeschler et Florian Schumacher. Berlin : VS Springer.
- Odoni, Miriam Gina. 2015. Concurrence et classement : la sélection par les concours dans la carrière des musiciens. Thèse de doctorat, Sociologie, Université de Genève, Suisse.
- Office fédéral de la statistique. 2008. *Les pratiques culturelles en Suisse, musique*. Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.
- OFS. 2014. *Enquête suisse sur le niveau et la structure des salaires 2014*. Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.
- OFS. 2016. *Pratiques culturelles et loisirs en Suisse*. Neuchâtel : Office fédéral de la statistique.
- Perrenoud, Marc. 2007. *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris : La Découverte.
- Perrenoud, Marc. 2013a. « Musicien de Jazz » : une catégorie familière à l'épreuve du terrain. Pp. 27–34 in *Howard Becker et les mondes de l'art*, édité par Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris. Palaiseau : Ecole Polytechnique.
- Perrenoud, Marc. 2013b. Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service. Pp. 85–98 in *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, édité par Marc Perrenoud. Paris : La Découverte.
- Perrenoud, Marc. 2013c. *Résultats de l'enquête par questionnaire à l'initiative du SMS sur le soutien public local à l'activité musicale en Suisse. Rapport au Syndicat musical suisse*. Zürich : Syndicat musical suisse.
- Perrenoud, Marc, Ed. 2013d. *Travailler, produire, créer : Entre l'art et le métier*. Paris : L'Harmattan.
- Perrenoud, Marc et Jérôme Chapuis. 2016. Des arrangements féminins ambivalents : musiques actuelles en Suisse romande. *Ethnologie française* 161(1) : 71–82.
- Pidoux, Jean-Yves, Donatella Morigi et Olivier Moeschler. 2004. *Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration*. Bern : FNS.
- Raboud, Pierre. 2015. Faire fondre la banquise : La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes. *Cidades, Comunidades e Territórios* 31 : 1–10.
- Rannou, Jeannine et Ionela Roharik. 2006. *Les danseurs. Un métier d'engagement*. Paris : La documentation Française.
- Ravet, Hyacinthe. 2012. *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris : Autrement.
- Roigt, Jean et René Klein. 2003. *Contribution à la réflexion des partenaires sociaux sur les origines des écarts entre les différentes sources statistiques sur les artistes et techniciens intermittents du spectacle, et les aménagements à apporter au fonctionnement des annexes 8 et 10 du régime d'assurance-chômage*, rapport IGAS N° 2002–136 – IGAC N°2002–46.
- Rota, Mathias. 2011. *La circulation des musiciens en Suisse romande : étude des parcours géographiques empruntés par les groupes de « musiques amplifiées » de Suisse romande ainsi que des logiques qui les régissent*. Saarbrücken : Editions universitaires européennes.
- Sinigaglia, Jérôme. 2007. Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilitatrice et précaires mobilisateurs. *Sociétés contemporaines* 65 (1) : 25–53.
- Spoerri, Bruno. 2005. *Jazz in der Schweiz*. Zürich : Chronos.
- Straw, Will. 1991. Systems of articulation, logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 20(3) : 368–388.
- Tawfik, Amal. 2012. Préférences musicales et distinction sociale en Suisse. *Revue suisse de sociologie* 38(1) : 77–97.

- Volz, Erik et Douglas D. Heckathorn. 2008. Probability based estimation theory for respondent driven sampling. *Journal of Official Statistics* 24(1): 79–97.
- Wejnert, Cyprian et Douglas D. Heckathorn. 2011. Respondent-driven sampling: operational procedures, evolution of estimators, and topics for future research. Pp. 473–497 in *The SAGE handbook of innovation in social research methods*, édité par Malcolm Williams et Paul Vogt. London : SAGE Publications.
- Willener, Alfred. 1997. *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*. Paris : L'Harmattan.

Véronique Jaquier, Joëlle Vuille

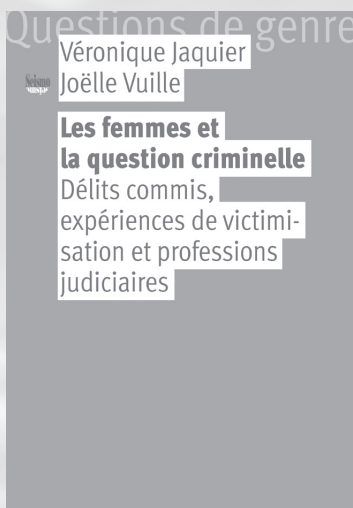
Les femmes et la question criminelle

Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaires

Délinquantes, victimes et professionnelles de la justice : cet ouvrage examine ce qui réunit et distingue les expériences des femmes face à la criminalité, et ce qui les différencie de celles des hommes. Il retrace d'abord l'apparition des perspectives féministes en criminologie, sous l'angle des rapports entre sexe, genre et science. Déconstruisant les stéréotypes de la délinquance féminine, il en décrit les diverses formes, des plus communes (vol, délinquance routière) aux plus « extraordinaires » (homicide, crime organisé). Sont ensuite discutées les violences conjugales et sexuelles envers les femmes, leurs impacts sur la santé et les politiques publiques qui s'y rapportent. L'ouvrage examine enfin le rôle que jouent les femmes dans le contrôle social de la délinquance. Premier ouvrage en français à proposer un tel panorama, il décrit les multiples façons d'intégrer une perspective de genre à la recherche et à la pratique criminologiques.

Véronique Jaquier, Ph.D., est psychologue et docteure en criminologie. Ses activités de recherche et d'enseignement portent sur les violences subies et agies par les femmes, les politiques pénales et publiques délimitant leur prise en charge, et leurs impacts sur la santé mentale. Après des recherches en Suisse (Université de Lausanne) et aux États-Unis (Yale University), elle poursuit aujourd'hui ses activités au Centre romand de recherche en criminologie de l'Université de Neuchâtel.

Joëlle Vuille, Ph.D., a fait des études de droit suisse et obtenu un doctorat en criminologie à l'Université de Lausanne. Elle a ensuite mené une recherche postdoctorale à l'Université de Californie à Irvine avant d'intégrer l'équipe du Centre romand de recherche en criminologie de l'Université de Neuchâtel.



ISBN 978-2-88351-072-2, 512 pages, Fr. 48.— / Euro 43.—
ePDF 978-2-88351-712-7, Fr. 43.— / Euro 37.99

Der Künstler als Männlichkeitsentwurf der Gegenwart. Zur milieuspezifischen Bewältigung von Prekarität¹

Sarah Speck*

Zusammenfassung: Auf Grundlage einer interviewbasierten Studie zu heterosexuellen Paaren, in denen die Frau das Haupteinkommen verdient, beschäftigt sich der Beitrag mit milieuspezifischen Bewältigungsmustern prekärer Beschäftigungsverhältnisse. Vor dem Hintergrund der Erosion des Ernährermodells werden dabei Transformationen von Männlichkeit in den Blick genommen. Es wird die These entwickelt, dass sich mit dem Selbstverständnis als «Künstler» im hochqualifizierten individualisierten Milieu des urbanen Raums ein spezifisches Bewältigungsmuster von Prekarität herausgebildet hat.

Schlüsselwörter: Prekarisierung, Milieus, Künstler, Geschlechterverhältnisse, Männlichkeit

L'artiste comme figure d'une masculinité contemporaine. Des stratégies spécifiques au milieu social pour faire face à la précarité

Résumé: Dans cet article, nous analysons des manières de faire face à la précarisation des conditions d'emploi. A partir d'une enquête qualitative auprès de couples hétérosexuels où les femmes gagnent le revenu principal, nous interrogeons la reconfiguration des relations de genre sur fond d'érosion du modèle du gagne-pain masculin. L'article fait particulièrement ressortir les transformations de la masculinité. Sur la base de trois études de cas, la figure de l'« artiste » est identifiée comme une image de soi spécifique pour faire face à la précarisation.

Mots-clés: précarité, milieux sociaux, artistes, relations de genre, masculinité

The Artist as a Contemporary Pattern of Masculinity. Milieu-specific Strategies of Coping with Precariousness

Abstract: Based on a qualitative study on heterosexual female breadwinner couples, this article investigates milieu-specific coping strategies vis-à-vis conditions of precariousness and insecure employment. Against the background of the decline of the male breadwinner model, the study especially focuses on the transformations of masculinity. The article develops the thesis that an “artistic” self-image functions as a specific coping mechanism in the individualized milieu of the educated urban upper middle class.

Keywords: precariousness, social milieus, artists, gender relations, masculinity

* Institut für Sozialforschung, Johann Wolfgang Goethe-Universität, D-60325 Frankfurt a. M., s.speck@em.uni-frankfurt.de.

1 Ich danke den Gutachterinnen und Gutachtern ebenso wie den Gastherausgeberinnen und Herausgebern für ihre hilfreichen Überarbeitungsvorschläge.

1 Einleitung

Was passiert mit männlichen Lebensentwürfen, wenn Männlichkeit, die bislang unauflöslich an Beruf und Erwerb gebunden war, durch prekäre Beschäftigungsverhältnisse verunsichert wird? Die Geschlechtersoziologie konfrontiert die Prekaritätsforschung bereits seit einigen Jahren mit der Bedeutung sich wandelnder Geschlechterverhältnisse im Kontext der Deregulierung der Erwerbswelt (Wimbauer 2006; Aulenbacher 2009; Lengersdorf und Meuser 2010; Hark und Völker 2010; Scholz 2012; Motakef 2015). Die Folgen der Erosion des Ernährermodells etwa, die gerade nicht nur Ergebnis der Frauenbewegung(en) ist, sondern auch zunehmend befristeter Arbeitsverhältnisse, der Senkung des Lohnniveaus und einer «aktivierenden» Arbeitsmarktpolitik, sind noch kaum untersucht. Insgesamt sind die Auswirkungen von Erwerbsunsicherheiten auf die Betroffenen bisher vergleichsweise wenig in den Blick genommen worden. In den soziologischen Debatten über den strukturellen Wandel der Arbeit standen meist sozialpolitische und ökonomische Fragen im Mittelpunkt.² Jedoch ist der Umgang mit Erwerbsunsicherheiten für die Analyse prekärer Arbeits- und Lebenswelten eine Schlüsselfrage, auch weil eine atypische Beschäftigung nicht in allen sozialen Lagen das Gleiche bedeutet und sich die Situation der Betroffenen unter anderem in Abhängigkeit von der Berufs- und Milieuzugehörigkeit unterscheidet.

Der vorliegende Beitrag untersucht milieuspezifische Bewältigungsstrategien im Kontext prekärer Beschäftigung und fokussiert dabei auf die durch Bildungskapital geprägten mittleren Regionen des sozialen Raums. Die Geschlechterdimension soll dabei ins Zentrum der Analyse gerückt werden. Meine Argumentation basiert auf einer empirischen Studie zu heterosexuellen Paaren, in denen die Frau das Haupteinkommen verdient und der Mann prekär beschäftigt oder erwerbslos ist. Diese Untersuchung habe ich zwischen Juli 2012 und Juni 2014 gemeinsam mit Cornelia Koppetsch und Alice Jockel durchgeführt.³ Im Rahmen dieser qualitativen Untersuchung zu Paararrangements und Geschlechterkonstruktionen haben wir insgesamt 29 gemeinsam haushaltende Paare in unterschiedlichen sozialen Lagen befragt. Anhand von drei Fallbeispielen aus dem grossstädtischen «individualisierten» Milieu, das zumeist in hochqualifizierten Beschäftigungen und Selbstverwirklichungsberufen tätig ist, werde ich im Folgenden typischen Deutungen und Konfliktkonstellationen nachgehen und die Bedeutung des spezifischen Sinngehalts

2 Siehe u. a. die Arbeiten von Castel (2000), Brinkmann et al. (2006), Bude und Willisch (2008). Ausnahmen bilden stärker berufsfeldorientierte Studien zum Beispiel von Manske (2010, 2016) sowie neuere biografische Perspektiven auf prekäre Erwerbslagen zum Beispiel von Sammet (2014) und Sammet et al. (2016).

3 Die an der Technischen Universität Darmstadt angesiedelte Studie «Prekäre Verhältnisse. Erwerbsunsicherheiten und der Wandel von Geschlechterarrangements in Paarbeziehungen im Milieuvvergleich» wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert. Die Projektleitung hatte Cornelia Koppetsch inne. Die vollständigen Ergebnisse wurden publiziert unter Koppetsch und Speck (2015).

des Künstler-Daseins in den Bewältigungsstrategien dieses Milieus herausarbeiten. Die Rekonstruktion der Aushandlungsprozesse innerhalb der Beziehung ermöglicht dabei zweierlei. Erstens kann dadurch der Umgang mit der prekären Erwerbssituation im Kontext der gesamten Lebensführung untersucht werden. Zweitens können darüber hinaus auch die Weisen herausgearbeitet werden, in denen die verunsicherte Männlichkeit im heterosexuellen Paargefüge zum Ausdruck kommt und bearbeitet wird. Vorauszuschicken ist, dass die hier zur Darstellung kommenden Analysen vor allem hypothesengenerierenden Charakter und aufgrund der geringen Fallzahl eine begrenzte Reichweite haben – die präsentierten Befunde sollen primär als Beitrag zur Theoriebildung und Hypothesenformulierung auf induktiver Grundlage verstanden werden. Vor den Fallrekonstruktionen möchte ich jedoch zunächst die theoretischen Bezüge und den methodischen Zugang darstellen, im Rahmen dessen Prekaritätsforschung, Geschlechtersoziologie und Lebensstil- bzw. Milieuforschung verbunden werden.

2 Unsicherer Erwerb – unsichere Männlichkeit? Arbeit, Milieu und Geschlecht

Für die Geschlechtersoziologie stellt sich mit der Deregulierung der Arbeitswelt eine Reihe von Fragen. Nachdem sich in den nordeuropäischen Ländern seit Mitte der 1950er Jahre in wachsendem Masse arbeitsrechtlich regulierte, stabile und (relativ) gut entlohnte Arbeitsverhältnisse für den Grossteil der arbeitenden männlichen Bevölkerung herausgebildet hatten, hat sich dieser Sachverhalt heutzutage stark verändert. Mittlerweile sind nicht mehr nur Frauen und Migrant*innen in unsicheren und schlecht entlohnenden Arbeitsverhältnissen tätig, sondern auch weisse Arbeiter und Angestellte der Mittelschicht (Brinkmann et al. 2006). Auf welche Weise vollziehen sich nun Anpassungen an die Erosion des Ernährermodells, das doch lange Zeit das normative und sozialpolitisch geförderte Ideal der Lebensführung in westlichen Gesellschaften bildete? Wie verändern sich Geschlechterverhältnisse? Bilden sich vor dem Hintergrund dieser Transformationen etwa neue Männlichkeiten heraus?

In der aktuellen Diskussion werden Antworten auf diese Fragen insbesondere im Anschluss an die einflussreiche Arbeit Connells (1999) und der darin vorgenommenen Konzeption hegemonialer Männlichkeit gesucht. Es gibt, so die weitgehend durchgesetzte Überzeugung, verschiedene Männlichkeitsmodelle, die als «normative Orientierungsmuster» (Hänzi 2013, 42) in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Die Dynamik solcher geschlechtlichen Konstruktionen – die nicht isoliert betrachtet werden können, sondern sich stets in einem Verhältnis zueinander befinden – vollzieht sich auch in Abhängigkeit sozialstruktureller Veränderungen. Es gibt gewissermassen verschiedene kontextgebundene Versionen von Männlichkeit (Koppetsch und Burkart 1999; Scholz 2004, 42). Bisher wurde vielfach argumentiert, die Antwort auf das Brüchigwerden der berufsorientierten Männlichkeitskonstruktion

bestünde gerade nicht in einer Suche nach anderen Identifikationsmustern, sondern Männlichkeit bleibe in der Erwerbssphäre verankert (Dörre 2007; Scholz 2007; Meuser 2010). Allerdings gelinge es Männern in akademischen Berufsfeldern im Vergleich zu Facharbeitern eher, sich an unsichere Erwerbsverhältnisse anzupassen, indem sie Fähigkeiten entwickelten, die es ihnen erlaubten, sich im Sinne eines «unternehmerischen Selbst» (Bröckling 2007) am Markt zu halten (Meuser 2010, 332). Doch ist diese These aus verschiedenen Gründen unbefriedigend. Zum einen ist sie empirisch nicht überprüft und erscheint angesichts unterschiedlicher Bedeutungen von Erwerbsarbeit, welche die an die kulturosoziologischen Arbeiten Bourdieus (1987) anschließende Milieuforschung (Vester et al. 2001) herausgearbeitet hat, reichlich unscharf. Es ist indes von zentraler Bedeutung, Umgangsweisen mit unsicheren Erwerbssituationen genauer empirisch und milieuvergleichend zu untersuchen. Ist das «unternehmerische Selbst» tatsächlich das Leitbild des erwerbslosen Historikers? Des Weiteren sind die bisherigen Diagnosen auch deswegen nicht zufriedenstellend, da sie weitgehend die privaten Dimensionen der Lebensführung ausser Acht lassen. Möchte man jedoch den Wandel im Geschlechterverhältnis erfassen, so ist es geboten, Bewältigungsstrategien in prekären Erwerbslagen nicht nur bezogen auf die Erwerbssphäre, sondern auch im Kontext des Privatlebens zu untersuchen. Es ist zu vermuten, dass gerade Familie und Partnerschaft Ressourcen bereitstellen können, die zur Transformation von Männlichkeit(en) beitragen. Diese Frage stellt sich insbesondere auch angesichts der Entwicklung, der zufolge in heterosexuellen Paaren zunehmend mehr Frauen die finanzielle Unsicherheit ihrer Partner abfedern.

Im Rahmen einer qualitativen Studie haben wir solche Paare, in der die Frau die Familiernährerin ist, in leitfadengestützten Interviews befragt – zunächst die Partner jeweils getrennt und dann gemeinsam.⁴ Unser Sample besteht aus 29 Paaren aus unterschiedlichen Milieus, mit und ohne Kinder. Die genaue Zahl der Paarinterviews war nicht festgelegt: Im Austarieren zwischen dem radikalen Prinzip der Einzelfallstudie und der Notwendigkeit, ausreichende Varianten im sozialstrukturellen Spektrum zu betrachten, gingen wir nach den Prinzipien des theoretischen Samplings und der «theoretischen Sättigung» der *Grounded Theory* (Glaser und Strauss 2005) vor. Die Interviews wurden vor allem im Rhein-Main-Gebiet und in

4 Als Familiernährerinnen verstehen wir Frauen, die mindestens 60% des Netto-Haushaltsgesamteinkommens verdienen. Die Männer in unserem Sample waren präkar beschäftigt oder erwerbslos. Das Ergebnis der Zunahme solcher Konstellationen zeigt sich in den jüngsten statistischen Berechnungen (Brehmer et al. 2010): In Ostdeutschland war 2010 in 15.2 Prozent, in Westdeutschland in 9.3 Prozent der Paarhaushalte die Frau die Ernährerin (Klenner et al. 2012, 27). In anderen westlichen Ländern ist dieser Anteil sogar deutlich höher: In den USA wurde der Anteil der Paarhaushalte mit Familiernährerin für 2004 mit 25 Prozent, in Frankreich für 2007 mit 20 Prozent angegeben. Zwar ist der Zuwachs dieser Haushalte auch auf die Bildungserfolge von Frauen zurückzuführen, vor allem aber gründet die steigende Zahl von Familiernährerinnen in der Deregulierung und Prekarisierung der Arbeitswelt (Klammer et al. 2012; Klenner et al. 2012).

Berlin durchgeführt.⁵ Die Auswertung des Materials erfolgte fallrekonstruktiv und in Anlehnung an die Grundsätze der «objektiven Hermeneutik».⁶ Diese Methode gründet auf der Annahme, dass der Interviewtext, der als Protokoll des realen Vollzugs einer Lebenspraxis aufgefasst wird, mehr bedeutet, als der Sprecher subjektiv meint. Anders als bei inhaltsanalytischen Vorgehensweisen geht es nicht um den Nachvollzug des Intendierten, sondern vor allem um das Aufdecken latenter Zusammenhänge, die weder bewusst noch unmittelbar reflexiv zugänglich sind. Die Sequenzanalyse gilt als geeignetes Verfahren, die hinter den lebenspraktischen Äusserungen stehenden und sie strukturierenden Motivierungen zu rekonstruieren (Honegger und Schallberger 2002, 59). Ein weiterer wichtiger Zugang zur Ebene der latenten Regulative war das Feststellen von Diskrepanzen zwischen den Leitbildern, d. h. den manifest formulierten Idealen, und den in den Interviews minutiös abgefragten Alltagspraktiken hinsichtlich der Arbeitsteilung im Haushalt und der Finanzarrangements. Für das Verständnis der Paardynamiken erwies sich zudem der Vergleich der je drei durchgeführten Interviews als ergiebig. In der Konfrontation unterschiedlicher «Versionen» konnten wir so auch solche Paarkonflikte rekonstruieren, deren Sprengkraft die Partner möglicherweise eher verbergen wollten.

Die milieuvergleichende Anlage der Studie folgte der theoretischen Konzeption von Geschlecht als «linking concept» (Connell 1987, 1999), mittels dessen verschiedene Lebensbereiche, vor allem die beruflich-öffentliche Sphäre und das Private, aufeinander abgestimmt werden. Unserer Auffassung nach bestehen milieuspezifische respektive milieukonstituierende Unterschiede in den Weisen, wie durch bestimmte vergeschlechtlichte Erwartungen Rollen im Erwerbsleben, in Bildungs- und Berufslaufbahnen mit Mustern familiärer Arbeitsteilung verknüpft werden. Milieuspezifische vergeschlechtlichte Erwartungen werden darüber hinaus auch bezogen auf Konsummuster, Lebens- und Freizeitstile. Dabei geht es nicht nur um die Verlinkung von Sphären, sondern auch um die Aufrechterhaltung einer kulturellen Ordnung im Sinne gemeinsam geteilter Wertorientierungen – etwa spezifischer Leitbilder – in Abgrenzung zu anderen Milieus. Diese Aufrechterhaltung vollzieht sich vielfach auch im Sinne einer normativen Komplizenschaft unter der Oberfläche, als latent wirksame Strukturen und Dimensionen der Aushandlung von Männlichkeit und Weiblichkeit (Koppetsch und Burkart 1999).

Die vergleichende Fallrekonstruktion führte zur Herausarbeitung idealtypischer Geschlechterverhältnisse und zur Abgrenzung von drei Milieus, die wir im Anschluss

5 Die Gespräche wurden aufgezeichnet und anonymisiert transkribiert. Der Leitfaden enthielt u. a. Fragen zur sozialen Lage (soziale Herkunft, Bildung und Beruf), zur eigenen sowie zur Partnerschaftsbiografie und zur aktuellen Erwerbssituation. Den Hauptteil des Interviews bildeten Fragen zur praktischen Lebensführung innerhalb der Partnerschaft sowie zur Einschätzung dieser Praxis. Inhaltliche Schwerpunkte waren Fragen zum Einkommen der Partner und zum Umgang mit Geld, zur konkreten Haushaltsführung und zur Arbeitsteilung. Ein weiterer Schwerpunkt waren Fragen nach Weiblichkeits- und Männlichkeitsidealen.

6 Oevermann et al. (1979), Oevermann (1986, 2000) sowie Wernet (2000).

an Koppetsch und Burkart (1999) als das «traditionale», das «familistische» und das «individualisierte» Milieu bezeichnen. In sozialstrukturellen Kategorien ausgedrückt handelt es sich dabei erstens um das Handwerker- und Arbeitermilieu, zweitens um das Segment der mittleren Dienstleistungsberufsgruppen, Beamten und in Sozialberufen Tätigen (pädagogische Berufe, Pflege- und Gemeindeberufe) mit mittlerem Qualifikationsniveau, und drittens um das akademische Milieu der in hochqualifizierten und Selbstverwirklichungsberufen Beschäftigten mit urbanem Lebensstil. Aufgrund des nichtrepräsentativen Charakters des Samples erheben wir nicht den Anspruch, eine umfassende Milieulandkarte nachgezeichnet zu haben. Dennoch konnten wir typische und sich stark voneinander unterscheidende Muster in der Verhandlung der Erwerbsunsicherheit des Mannes in diesen spezifischen sozialen Lagen herausarbeiten. Dabei klaffen im «traditionalen» Milieu der Handwerks- und Facharbeitsberufe manifeste Leitbilder und latente Geschlechtervorstellungen am wenigsten auseinander. Unsere Ergebnisse bestätigen hier die von der Forschung bereits diagnostizierten Beharrungstendenzen im Sinne der Kopplung von Männlichkeit und Erwerb – der Mann soll seine Ernährerrolle möglichst bald wieder einnehmen. Paare aus dem «familistischen» Milieu nehmen dagegen meist pragmatisch einen Rollentausch vor, um das Familiengefüge nicht zu bedrohen, womit für den Mann hier prinzipiell eine Alternative jenseits der Erwerbsrolle zur Verfügung steht.

Im «individualisierten Milieu» der Akademikerinnen und Akademiker in den urbanen Zentren, das durch Beschäftigungen in wissensintensiven Dienstleistungsberufen geprägt ist und im Folgenden im Fokus der Betrachtung steht, wäre dies undenkbar.⁷ Hier distanziert man sich sowohl von einem familienzentrierten Lebensentwurf als auch vom Leitbild der Ernährerehe – das Hausfrauenmodell lehnt man ab. Dieses Milieu bildete sich unter anderem gerade in Distinktion zu traditionellen Lebensformen heraus. Das Leitbild ist das einer egalitären Partnerschaft (Leupold 1983), in der keiner von dem anderen abhängig sein soll. Eine anspruchsvolle Berufstätigkeit ist für beide Geschlechter eine Selbstverständlichkeit – mehr noch: Die Erwerbssphäre ist ein, wenn nicht der zentrale Ort der Selbstentfaltung. Dabei geht es (zumindest oberflächlich) nicht um als profan geltende materielle Werte; vielmehr sind die angestrebten Ideale der Individualität, Kreativität und Authentizität massgeblich für den gesamten Lebensstil. Weil Selbstverwirklichung das hier geltende Kulturideal schlechthin darstellt, ist es für diese Paare so wichtig, dass jeder «sein Ding» macht. Dabei geht es nicht nur um Autonomie, sondern um eine Lebensführung nach «ästhetischen» Prinzipien, die in der Romantik wurzeln (Reckwitz 2012; Schäfer 2015) und die sich auch in Konsumententscheidungen ausdrücken: Man lebt betont einfach, aber geschmacklich auf hohem Niveau, etwa in Fabriketagen, und gestaltet Möbel und Einrichtungen selbst. Kreative und künstlerische Berufe sind in

7 Dieses Milieu wurde in unterschiedlichen Perspektiven und mit variierenden Bezeichnungen schon mehrfach untersucht, siehe u. a. «individualistisches» Milieu bei Douglas (1995), «creative class» bei Florida (2002), «urbanes Kreativmilieu» bei Manske (2016).

diesem Milieu weit verbreitet. In unserem Sample gehen vor allem die Männer aus diesem Milieu einer kreativen-künstlerischen Tätigkeit nach, auch wenn mehrere von ihnen nicht in entsprechenden Institutionen ausgebildet worden sind, sondern sich das Wissen für ihren Beruf selbst angeeignet haben.⁸ Die Frauen hingegen sind – was auch den Einkommensunterschied erklärt – in einträglicheren akademischen Berufen beschäftigt, etwa als Ärztin, Entwicklungshelferin oder Psychologin, doch auch sie begreifen ihre Arbeit als Ort ihrer Persönlichkeitsentfaltung und der Realisierung ihrer individuellen Interessen.⁹

Wie gehen Paare in diesem Milieu nun mit der Erwerbsunsicherheit des Mannes um? Ein geringer und unsicherer Verdienst sollte vor dem Hintergrund der postmaterialistischen Haltung kein Problem darstellen. Auch gilt gerade bei künstlerischer Arbeit, die in einer wertrationalen Handlungsorientierung um ihrer selbst willen ausgeführt wird, die Doppelstruktur eines «äusseren Berufs» und einer «inneren Berufung» (Thurn 1997, 107), womit sie primär als Ort der Selbstentfaltung gilt. Doch eine dauerhafte Erwerbsunsicherheit und das Ausbleiben institutioneller Anerkennung dramatisiert das Problem der Statusinkonsistenz (niedriges Einkommen bei hoher Bildung) in künstlerischen Berufen. Wird die berufliche Prekarität als Krise erlebt? Welche milieuspezifischen Bewältigungsressourcen stehen zur Verfügung? Wie wird Männlichkeit im Kontext biografischer Erwerbsunsicherheit verhandelt? Bedeutet das geteilte Leitbild einer egalitären Partnerschaft tatsächlich, dass die Einkommensunsicherheit kein Problem darstellt? Ich möchte diesen Fragen im Folgenden anhand von drei Fallbeispielen aus dem «individualisierten Milieu» nachgehen.¹⁰ Dabei zeigt sich, dass der künstlerische Lebensstil, die Orientierung an Authentizität, Kreativität und Hedonismus, sowie das Selbstverständnis der Männer als «Künstler» eine zentrale Rolle in der Bewältigung der Erwerbssituation, aber auch in den Paardynamiken und der partnerschaftlichen Begehrensstruktur spielen.

-
- 8 Zum individualisierten Milieu gehören unter den von uns befragten Männern ein Architekt, ein Fotograf, ein Regisseur, ein Film- und Videoeditor, ein Kameramann, ein freischaffender Künstler, ein Grafikdesigner und ein Schauspieler – die letzten vier haben keine entsprechende Ausbildung absolviert. Zudem enthält diese Gruppe drei erwerbslose Sozialwissenschaftler, die sich beruflich umorientierten, und einen als Erfinder tätigen Physiker. Die zuletzt genannten haben zwar kein künstlerisches Selbstverständnis, doch auch bei ihnen zeigten sich ähnliche Deutungen, wie sie im Folgenden herausgearbeitet werden.
- 9 Die anderen Interviewpartnerinnen arbeiteten als Produktionsleiterin im Radio, als Architektin, wissenschaftliche Mitarbeiterin, Geoinformatikerin, Betriebswirtschaftlerin und Chemikerin.
- 10 Möglicherweise stellt sich in Anbetracht der geringen Fallzahl die Frage der Verallgemeinerbarkeit. Doch ist dem Einwand gegen fallrekonstruktive Verfahren, sie blieben nur auf der Ebene von Einzelfällen und könnten daher nur partikuläre Aussagen treffen, ganz grundsätzlich zu entgegenen, dass sich in den partikularen Einzelscheinungen des sozialen Lebens selbstverständlich gesellschaftlich Allgemeines äussert (Honegger und Schallberger 2002, 61). Eine profunde Analyse einzelner Fälle erschliesst somit nicht nur deren Besonderheiten, sondern immer auch gesellschaftlich Allgemeines, etwa, wie ich hier argumentiere, milieuspezifische und geschlechterdifferenzierende Sinnstrukturen, die sich in den fallspezifischen Strukturlogiken und den herausgearbeiteten Motivationen niederschlagen. Zudem entstand die Interpretation jedes Einzelfalles vor dem Hintergrund des fallkontrastiven Vorgehens – und wurde damit gewissermassen von der Analyse der anderen 28 Fälle «genährt».

3 Von Prinzen und Gänsen – verweigerte hegemoniale Männlichkeit

Max (55) und Anne (46) sind seit zwanzig Jahren verheiratet und haben zwei Kinder. Anne ist Betriebswirtschaftlerin, Max studierte nach seinem Abitur Französisch, Chemie und Kunst auf Lehramt, doch beendete er diese Berufslaufbahn nach einigen Jahren im Schulbetrieb, die ihn in seinem «Idealismus enttäuscht» hätten. Er trampete durch Europa, zog schliesslich in eine Hamburger Wohngemeinschaft und jobbte als Französischlehrer. Dadurch hatte er «genug Zeit, um [s]eine Kunst zu machen»: Er mietete ein Atelier und zeigte seine Bilder in kleinen Ausstellungen. Anne, die er in dieser Zeit kennenlernte, schloss derweilen zügig ihr Studium ab und bekam einen einträglichen Posten in einer Bank. «Dann sah mein Gehalt relativ bescheiden aus im Vergleich zu ihrem», kommentiert Max lachend im Interview. Dieses ökonomische Faktum sowie die starke berufliche Einbindung seiner Frau führten zu einem Arrangement, das für ein Paar aus dem Milieu der urbanen Akademiker und Akademikerinnen äusserst ungewöhnlich ist: Seit vielen Jahren praktizieren sie einen einvernehmlich vereinbarten Rollentausch. Anne ist Ernährerin mit einem Nettoverdienst von ca. 6000 Euro; Max erhält unregelmässige Einkünfte durch Sprachunterricht, Musikauftritte in Kneipen, in denen danach «der Hut rum geht», und den gelegentlichen Verkauf von Skulpturen – schätzungsweise im Monatsdurchschnitt 300 Euro.¹¹ Dafür besorgt er einen Grossteil der Haus- und Familienarbeit, mit Ausnahme der Wäschepflege, die im Sinne des klassischen vergeschlechtlichten Musters (Kaufmann 1995) in Annes Händen bleibt, und der Grundreinigung, die von einer Hausarbeiterin erledigt wird.

Ungewöhnlich ist dieses Modell insofern, als Paare aus dem individualisierten Milieu Gleichheitsvorstellungen haben, die typischerweise nur schwer mit einer Mehr-Übernahme an Sorgearbeit vereinbar sind. Die normative Orientierung an Autonomie und beruflicher Selbstverwirklichung lassen Paare ihre Beziehung meist dann nicht mehr als partnerschaftlich wahrnehmen, wenn einer der beiden das Aufgabenset einer «Hausfrau» übernimmt – egal wer wieviel verdient. Die in das Modell der Ernährerehe eingelassene Arbeitsteilung lehnt man ab. Die meisten der befragten Paare kaschieren sogar den Mehrverdienst der Frau – Geld soll keine Rolle spielen: 50/50 ist die Devise, sowohl bei der Hausarbeit als auch bei der Aufteilung der Kosten. Dies wäre im Fall von Max und Anne freilich kaum möglich, da der Einkommensunterschied zu gross ist. Doch auch dieses Paar betont die bestehende Gleichheit, und vor allem Max stellt seine Berufsarbeit heraus: Er sei

11 Max selbst gibt weder Auskunft über sein Einkommen noch über das seiner Frau und möchte die Entscheidung, ob dies der Interviewerin gegenüber transparent gemacht wird, seiner Frau überlassen. Anne formuliert nach der Angabe ihres Gehaltes: «[...] und er hat – das weiss ich gar nicht so ganz genau ehrlich gesagt, was er im Monat verdient, weil es sehr variiert. Das sind halt seine Unterrichtsstunden, die er hat, ja eigentlich – also wir jedenfalls wir kommen gut klar, ohne dass er was verdient. Und ähm also manchmal auch nicht manchmal ist es gut wenn er wenn er dann auch mal was Grösseres verkauft oder so aber es kommt halt relativ selten vor.»

nur «50% zuhause» – er habe von zuhause aus gearbeitet und einfach keinen festen Arbeitsplatz gehabt.

Das Arrangement gelingt also erstens, weil beide Partner sich als berufstätig begreifen und zweitens, weil Max die Haus- und Sorgearbeit nicht als seine «Hauptaufgabe» sieht. Stattdessen betont er seinen Gestaltungsspielraum, seine künstlerische Selbstverwirklichung (Malerei, Bildhauerei und Musik) sowie die von ihm praktizierten Extremsportarten (Marathon, Triathlon). Er vergleicht sein Leben mit einem «Kunstwerk», das «wie eine Skulptur» jeden Tag gestaltet werden müsse und in dem er «traditionell weibliche und traditionell männliche» Aspekte kombiniere. Nicht nur anhand dieses Zitats wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit «klassischen» Geschlechtervorstellungen für Max alles andere als marginal ist. Im Material zeigen sich deutliche Spuren einer Verunsicherung und eines Ringens um die eigene Männlichkeit, insbesondere vor dem Hintergrund, dass Anne ihn regelmässig und etwa auch in Konflikten um die gemeinsam praktizierte Sexualität mit traditional anmutenden, vergeschlechtlichten Erwartungen konfrontiert: Sie möchte, so sagt sie auch im Interview, dass er «sozusagen die Führung übernimmt, auch so sexuell die Führung übernimmt oder über oder so 'ne ja so 'ne männliche Rolle sozusagen 'ne klassische männliche Rolle einnimmt». Max hingegen verweigert diese Anrufung: «Ich bin nicht der Prinz, der dich wachküst, dich irgendwo aus dem ‹Turm› herausholt», kontert er.

Die Verhandlung traditionaler und neuer Geschlechterbilder, die sich bei diesem wie auch bei anderen Paaren insbesondere in den Bereich der Sexualität verlagert hat, wo sie offenbar expliziter werden darf als in anderen Bereichen (Koppetsch et al. 2015), zeigt sich auch anhand der Frage beruflichen Engagements, wenngleich sie hier teilweise verborgener Wege einschlägt. Anne sieht sich in der Partnerschaft «sozusagen in der Rolle des Ernährers der Familie» sowie als «jemand, der Struktur gibt und vielleicht auch Dinge einfordert und vorantreibt», womit sie ein klassisches geschlechterdifferenzierendes Muster aufruft, sich allerdings auf der «männlichen» Seite verortet. Nun wünscht sie sich, dass sie und Max «ein bisschen gleichberechtigter an der Stelle auch wieder werden». Zwar lobt sie das Engagement ihres Mannes in Haus- und Sorgearbeit, doch wirft sie ihm zugleich vor, sich seiner «männlichen Seite» nicht gestellt zu haben. Sie kritisiert, dass er sich keine Galerie suche und sich nicht «dem echten harten Wettbewerb aussetz[e]»: Er habe sich beruflichen Herausforderungen im Leben nicht gestellt, könne mit der Welt «draussen» nicht umgehen und habe sich nur Jobs «unter seiner Qualifikation» gesucht. Ohne explizit zu werden, entspannt sich hier also das an Erwerb und beruflichen Erfolg geknüpfte Ideal hegemonialer industriegesellschaftlicher Männlichkeit.

Doch Max distanziert sich auch an dieser Stelle von Annes Ansprüchen. Stattdessen inszeniert er eine «alternative Männlichkeit» (Buschmeyer 2013, 101), die weder auf Erwerb ausgerichtet ist noch in Familie und Haushalt vollständig aufgeht (Scholz 2012, 108). In dieser Inszenierung spielt die Anrufung eines spezifischen

Kulturideals eine zentrale Rolle: «Meine persönliche Vorstellung vom Leben ist, dass jeder Potenzial hat und sich entfalten muss», sagt Max – er selbst vollziehe dies «durch die Ausübung [s]einer kulturellen und sportlichen Tätigkeiten». Dabei zieht er in seiner Hervorhebung der Idee der Selbstentfaltung eine Distinktionslinie zu seiner Frau: Ihre Erwerbsarbeit kommentiert er damit, dass er «grossen Respekt und Ehrfurcht für Leute» hege, «die jeden Tag ins Büro gehen», dass er selbst allerdings keiner Tätigkeit nachgehen möchte, die nur «Pflichterfüllung» verlange. Berufsarbeit empfinde er «teilweise als Falle» und Geld sei für ihn nicht wichtig: «[W]enn man die wirtschaftliche Seite betont, verliert man irgendwie so. Als ob man die Gans, die goldene Eier legt, tötet». Die Forderung, er möge seine Kunst auf den Markt bringen, kontert er mit dem profanen Charakter des Geldes, das gewissermassen den sakralen Charakter der Kunst zerstöre. Die Abwehr von der Erwartung einer nach Erfolg strebenden Männlichkeit erfolgt vor dem Hintergrund einer moralischen Gegenüberstellung zweier Lebensstile. Die Familie seiner Frau, die Max als «neureich» bezeichnet, habe keine «spirituelle Entfaltungsidee» und sehe stattdessen «alles so als Kapitalanlage, die Begabungen, die man hat». Dem Streben nach materiellen Werten und Pflichterfüllung stellt er ein «sakralmythisches» Kunstverständnis (Ruppert 1998, 281) und das normative Ideal der Selbstentfaltung gegenüber. Seine Deutung evoziert dabei den Künstlermythos der Moderne (Kris und Kurz 1980; Ruppert 1998) und die in der Romantik wurzelnde Idee eines künstlerischen Schaffens, das sich gerade in Abgrenzung zu einer rationalen, «entfremdeten» Lebensführung und unabhängig vom Markt entfalte (Hellmold et al. 2003; Schäfer 2015). Dieser Künstlermythos, der, wie bereits verschiedene Autorinnen und Autoren argumentiert haben, keinesfalls geschlechtlich neutral ist (u. a. Parker und Pollock 1981; Wolff 1985; Lindner et al. 1989; Ruppert 1998, 154–168), wird im Kontext des Beziehungskonfliktes um sein ausbleibendes Engagement in der Erwerbswelt zur Folie einer alternativen Männlichkeitsinszenierung.

4 Zur Kritik des hysterischen Materialismus – Rückgewinnung männlicher Souveränität

Betrachten wir ein zweites Fallbeispiel, bei dem sich ein ähnliches distinktives Muster in der Paardynamik entfaltet: Frank (37) und Lisa (32), seit zehn Jahren ein Paar, leben mit ihrem einjährigen Kind in einer betont alternativ-individualistisch eingerichteten Altbauwohnung in Berlin. Beide haben Architektur studiert – Lisa arbeitet freiberuflich in ihrem erlernten Beruf und verdient monatlich ca. 2000 Euro netto; Frank konnte als Architekt nicht Fuss fassen und machte sich stattdessen als Kunsthandwerker selbstständig. Er fertigt auf Auftragsbasis künstlerisch gestaltete Schilder an und erzielt nach Abzug von Werkstattmiete und Materialkosten ca. 400 Euro. Anders als im zuvor diskutierten Fall erhält dieses Paar trotz des beträchtlichen

Einkommensgefälles den Anschein der finanziellen Gleichbeteiligung aufrecht: Beide haben getrennte Konten, die monatlichen Kosten werden halbiert. Da Frank seinen Anteil jedoch regelmässig nicht zahlen kann, «leiht» Lisa ihm Geld, das er ihr irgendwann zurückzahlen soll. Diese Vereinbarung betont Franks finanzielle Unabhängigkeit vor dem Hintergrund einer temporalisierenden Deutung – prinzipiell könne er sich seinen Beitrag leisten, nur jetzt eben nicht.

Auch bei diesem Paar zeigt sich die normative Orientierung an Gleichheit, die hier vor allem auch durch die (vermeintliche) finanzielle Autonomie beider bezeugt werden soll. Auch die Aufteilung der Betreuungsarbeit soll partnerschaftlich und zu gleichen Teilen erfolgen. Doch die Praxis sieht anders aus. Ursprünglich wurde eine Rotationsvereinbarung getroffen, der zufolge sich Lisa in den ersten sieben Monaten und Frank in den darauffolgenden sieben Monaten um das Kind kümmern sollte. Faktisch geht Lisa jedoch bereits in der ersten Phase ihrer Erwerbsarbeit von Zuhause aus nach. Sie erfüllt in dieser Zeit genau genommen beide Rollen, die der Vollzeit beschäftigten Familiernährerin und die der voll verfügbaren Mutter, während Frank in seiner Werkstatt arbeitet. Auch die zweite Phase verläuft nicht wie vereinbart. Statt die gesamte Betreuungsarbeit zu übernehmen, geht Frank an drei Tagen der Woche in seine Werkstatt; an zwei dieser Tage kümmert sich Lisa um das Kind; einen Tag wöchentlich helfen ihre Eltern aus. Dennoch empfindet Lisa dieses hinsichtlich der zeitlichen Belastung ungleiche Arrangement nicht als ungerecht, im Gegenteil. Sie hält es für «empfehlenswert», da sich auf diese Weise keiner «beruflich hinten anstellen müsse».

Das Arrangement von Frank und Lisa basiert unter anderem auf der mehr oder minder stillschweigenden Übereinkunft, die Rolle Lisas als Familiernährerin auszublenden. In beider Selbstverständnis sind sie beruflich und ökonomisch in etwa gleichgestellt. Dabei nehmen Franks handwerklich-künstlerische Tätigkeit und die damit verbundenen Deutungen eine Schlüsselrolle ein. Auch Frank unterscheidet zwei Arten zu arbeiten, die er auf unterschiedliche Persönlichkeitseigenschaften zurückführt. Seine Partnerin bezeichnet er mehrfach als «ehrgeizig», sie sei «zu engagiert», immer genau darauf «bedacht, wie die Sachen funktionieren» – sich selbst hingegen sieht er als den «Ruhepol» in der Beziehung. Dabei unterstreicht er insbesondere auch seine Gelassenheit in beruflichen Dingen: Er bemühe sich kaum um Aufträge, Interessenten kämen vor allem zu ihm und es gehe ihm nicht darum, viele Kunden zu haben, sondern vor allem darum, Qualitätsarbeit abzuliefern. Im Unterschied zu regulären Arbeitsverhältnissen könne er seine Tätigkeit selbstbestimmt ausüben und sich an der Sache orientieren. Diese Haltung, die auf den zentralen Säulen der von Boltanski und Chiapello (2003) herausgearbeiteten «Künstlerkritik» fusst – Autonomie und Selbstverwirklichung –, ermöglicht es Frank, seinen prekären Erwerbsstatus aufzuwerten. Allerdings gelingt dies auch hier vor allem in Abgrenzung zu seiner Partnerin: Indem er seine Tätigkeit Lisas vermeintlicher Unterwerfung unter die Logik des Erfolges und die Ansprüche an-

derer gegenübergestellt, wird diese Tätigkeit zum nicht-entfremdeten, an der Sache orientierten kreativen Schaffen. Seine Art des Arbeitens bezeugt einen authentischen Lebensentwurf und erscheint eben dadurch als moralisch höherwertig. Dabei führt diese Konstruktion in ihrer doppelten Abgrenzung – von den Erwartungen an eine erfolgsorientierte Männlichkeit einerseits und vom angeblichen «Ehrgeiz» seiner Partnerin andererseits – untergründig zu einer Verknüpfung von Weiblichkeit mit der herrschenden Erfolgskultur.

Die Rekonstruktion zeigt also ein ähnliches, auf der Identifikation mit einem vermeintlich nicht-entfremdeten Künstler-Dasein fussendes Bewältigungsmuster wie im letzten Fallbeispiel. Franks Selbstverständnis als unabhängiger «Künstler» kann als Versuch der Abwendung eines Statusverlustes respektive als Strategie der Rückgewinnung von Souveränität im Paargefüge gedeutet werden.¹² Dabei ist diese Deutung in den geteilten, milieuspezifischen Leitbildern und normativen Orientierungen verankert und in den postmaterialistischen Lebensstil des Paares eingebettet. Lisa teilt im Wesentlichen die Auffassungen ihres Partners: In normativer Komplizenschaft stützt sie sein Selbstbild und findet es auch «eigentlich super» und «angenehm», dass Frank nicht «geldgeil» ist. Dabei verweisen ihre einschränkenden Formulierungen auf einen Rest von Ambivalenz hinsichtlich des gewählten Arrangements: Zwar anerkennt sie Franks Beschäftigung «immer eher fast [als] einen künstlerischen Beruf» an, gleichzeitig klagt sie über ihre finanzielle Verantwortung und bezeichnet seine Beschäftigung bisweilen als «Hobby», das er doch auch von Zuhause ausüben könnte – so könnte wenigstens die Werkstattmiete gespart werden. Frank wiederum wehrt sich gegen diese Zuschreibung mit einem impliziten Karrierevorwurf, dem sie sich aufgrund der geteilten Werte nur schwer entziehen kann: Eine auf Authentizität gründende Lebensführung ist das Fundament für ein gelungenes Leben – Geld und Sicherheit sind zweitrangig.

5 «Dann fahr halt Taxi» – zur Prekarität des künstlerischen Selbstverständnisses

Die untergründigen Konflikte deuten darauf hin, dass die unsichere Erwerbsposition der Männer im individualisierten Milieu durchaus als krisenhaft erlebt wird, auch wenn es nicht in allen Fällen offen deklariert wird. Bei einigen Paaren artikuliert sich dies auch manifest. Thomas (57) und Annabella (46) sind seit 22 Jahren ein Paar und

12 In Begriffen der insbesondere in der Sozialpsychologie verankerten Equity-Theorie (Adams 1965) sowie der Theorie distributiver (Un-)Gerechtigkeit (Deutsch 1975) ausgedrückt, kann die Zurechnung des höheren Verdienstes auf eine Charaktereigenschaft als Reaktion auf eine kognitive Dissonanz verstanden werden, die dem Wunsch entspringt, die erlebte Spannung durch Rationalisierung zu bewältigen und dadurch Gefühle wie Schuld zu vermeiden. Allerdings erscheint mir dies als primär subjektivistische Erklärung unzureichend, da sie das Verständnis der (paar) dynamischen Dimension in den Deutungs- und Bewältigungsversuchen verstellt.

haben eine bereits jugendliche Tochter. Annabella arbeitet als Produktionsleiterin beim Radio, sie verdient ein Nettogehalt von 3500 Euro. Thomas, der aus einem traditionellen Arbeitermilieu stammt, schlug nach einem Philosophiestudium eine künstlerische Laufbahn ein, ohne eine Ausbildung in diesem Bereich absolviert zu haben. Er arbeitet seitdem als freischaffender Schauspieler mit unregelmässigen Einnahmen. Die ungleichen finanziellen Beiträge «zum Alltag» waren dabei von Anfang an Thema in der Beziehung. Annabella beklagt sich, dass aus Thomas' Theaterprojekten «hinten nichts rausgekommen» sei; sie selbst habe nicht nur alle Ausgaben für die Familie übernommen, sondern oftmals auch einen Teil seiner Spesen und Reisekosten. Beim letzten Projekt habe sie aufgrund von Fehlkalkulationen sogar für ausstehende Gagen aufkommen müssen.¹³ Zudem habe sie nicht nur den «Löwenanteil» der Hausarbeit, sondern auch «die gesamte Kindererziehung zu neunzig Prozent» übernommen. Auch Annabella erfüllte so letztlich beide Rollen, die der Familienernährerin und die der Hausfrau und Mutter – mehr noch: Sie finanziert zu Teilen auch Thomas' berufliche Tätigkeit.

Auch bei diesem Paar spielt das gemeinsame Kaschieren des Ungleichgewichts für die Stabilität des Arrangements trotz der Verletzung partnerschaftlicher Reziprozitätserwartungen eine wichtige Rolle. So scheint Annabella bestrebt zu sein, Thomas' Beitrag zum Häuslichen in ein gutes Licht zu rücken, indem sie etwa seine Kochkünste bei Abendessen für Gäste hervorhebt. Die Hausarbeit geschehe eher «auf Zuruf», und jeder mache das, was «er meint, was anfällt». Auch bekennt Annabella, dass ihre «Grenze» einfach «ein bisschen tiefer» liege und sie deshalb schneller mal zum Putzlappen greife. Diese häufig anzutreffende Form der persönlichen Zurechnung von Ansprüchen – jemand sei nun einmal eher ordentlich oder unordentlich – verhindert eine Aufrechnung. Hausarbeit wird zu einer Frage der Persönlichkeit: Wer mehr putzt, ist «selbst schuld». Auch Thomas versucht, sein häusliches Engagement möglichst positiv darzustellen. Formulierungen wie «ich wasch' meine Sachen prinzipiell selber» und «meine Frau muss keine Hemden bügeln, die geb' ich zur Wäscherei» dokumentieren jedoch, dass er, abgesehen vom Kochen und gelegentlichen Einkäufen, eher seine eigenen Notwendigkeiten im Blick hat. Die Hauptverantwortung für den Haushalt liegt in Annabellas Händen.

Angesichts dieser Verhaltens- und Rechtfertigungsmuster ist es nicht ohne Ironie, dass Thomas und Annabella ihr Leben als etwas Aussergewöhnliches begreifen, das von traditionellen Mustern abweiche. In dem distinktiven Selbstverständnis des Paares spielt Thomas' künstlerische Tätigkeit eine zentrale Rolle. Thomas betont, er habe «in dieser Beziehung nie den klassischen Ernährer gespielt». Auch Annabella unterstreicht, dass ihr gemeinsamer Lebensstil «überhaupt nichts Klassisches»

13 Der Verdienst im Rahmen seiner Projekte ist schwer zu schätzen und Thomas gibt selbst keine klare Auskunft darüber. Er erhält zudem Mieteinnahmen aus einem ererbten Haus. Doch durch Schulden im Kontext von gescheiterten Projekten und Renovierungsarbeiten an diesem Haus waren zum Zeitpunkt des Interviews alle daraus gebildeten Rücklagen aufgebraucht worden, was zu einem massiven Beziehungskonflikt führte.

habe – es gab «immer irgendwie noch das Besondere», das sie vor allem auf Thomas' «Lebenskünstler-Dasein» zurückführt. Beim Kennenlernen wurde er ihr als solcher vorgestellt, als Schauspieler und als «Lebenskünstler», das habe sie «natürlich ein bisschen fasziniert», ebenso wie seine «imposante» Art und sein Aussehen: «gross und kräftig». Im Gegensatz zu ihrem Ex-Partner, einem Unternehmensberater, dessen Lebensführung sie als «zu gelackt» beschreibt, steht Thomas zudem für ein authentisches und «ursprüngliches» Lebensgefühl. In ihrer Darstellung entfaltet sich ein Männlichkeitsbild, das eine künstlerisch-individualistische Lebensführung mit körperlich-handwerklichen Fähigkeiten verbindet. So schwärmt sie von dem selbst ausgebauten Ein-Raum-Loft, in dem sie viele Jahre wohnten, ebenso wie von dem in Italien gekauften und von Thomas eigenhändig renovierten Landhaus, das in seiner Einfachheit «so ganz anders» sei und etwas «ganz Tolles, was er mitgebracht» habe. Auch in der Beschreibung der Essenseinladungen wird deutlich, wie sehr sie geniesst, dass ein Teil seines Charismas als «Künstler» auch auf sie abfällt. Solche sozialen Ereignisse stellen nicht zuletzt die Zugehörigkeit zu bestimmten Kreisen sicher. Auch Dravenau und Eichler (2012, 426) betonen, dass das neue, u. a. auf den Topoi der Kreativität und Autonomie beruhende Subjektideal für die Reproduktion und Rekonfiguration von Klassenmilieus als Ressource von zentraler Bedeutung sei. Die «primäre soziale Trägergruppe» dieses Ideals rekrutiere sich aus der «Milieuformation der urbanen *creative class*» (Reckwitz 2006, 449). Annabella und Thomas verkörpern dieses Milieu und seine Distinktionslogik in ihrem Lebensstil in fast schon stereotyper Weise. Dabei erfolgt die Sicherstellung der Zugehörigkeit vor dem Hintergrund einer spezifischen Arbeitsteilung, in der wohlbemerkt teilweise eine Umschritt traditioneller Geschlechterrollen vorgenommen wird: Während die Frau die materielle Grundlage seiner Künstleridentität sichert, ist es hier der Mann, der klassisch weibliche repräsentative Funktionen übernimmt und durch die in Szene gesetzte Künstleridentität die Zugehörigkeit zu diesem Milieu untermauert. Doch hat das Flair dieses Lebensstils seinen Preis: Denn nur wenn Thomas «er selbst» bleibt, sich und seine künstlerischen Ambitionen gerade nicht für die Beziehung aufgibt, kann er Annabella eine Gegenwelt zum profanen Alltag bieten und die Teilhabe an diesen künstlerischen Kreisen sichern. Sein Beitrag zur gemeinsamen Ökonomie wird jedoch gering bleiben.

Dennoch bleibt Annabellas Enttäuschung über Thomas' ausbleibende Investitionen in das Gemeinschaftliche bestehen und kommt auch regelmässig zum Ausdruck. Ihr Vorschlag, er möge doch wie seine «Schauspielerkollegen» Taxi fahren und somit wenigstens etwas zum Unterhalt beitragen, stellt einen Angriff auf sein Selbstverständnis als Künstler dar, mit dem sie ihm das Ausmass seiner «Schuld» vor Augen führt. Umgekehrt ist im Interview spürbar, wie stark Thomas sich unter Rechtfertigungsdruck sieht, wenn er versucht, seinen eigenen finanziellen Beitrag zu rehabilitieren. So erzählt er, er sei immer mal «viele Monate weg gewesen» und habe das in dieser Zeit verdiente Geld «auch alles [...] im Prinzip nur in die Familie

gepackt» – er habe sich «selten irgendwas gegönnt oder so». Allerdings ergänzt er sogleich, dass von dem verdienten Geld auf den Reisen «viel draufgegangen» sei.

Die Paardynamik des letzten Beispiels verdeutlicht die doppelte Bedrohung der prekären Identität als Künstler: Sein geringes Einkommen unterminiert ganz praktisch Thomas' Möglichkeit, künstlerisch zu arbeiten, und der ausbleibende Erfolg stellt sein Selbstverständnis in Frage – zumal dies nicht durch eine erworbene Qualifikation verbürgt ist. Folglich besteht nicht nur eine materielle Abhängigkeit von der Partnerin, sondern auch eine Abhängigkeit von ihrer Anerkennung seines Künstler-Daseins. Auch diese ist jedoch unsicher – und selbst wiederum nicht losgelöst vom (Miss-)Erfolg seiner Projekte. Dabei scheint Thomas umso mehr der Partnerschaft zu entfliehen, je prekärer seine Künstlerexistenz ist, desto mehr Zeit verbringt er in seinem kleinen Atelier und investiert in Projekte, deren Realisierung fraglich ist.

6 «So gar nichts Klassisches»? Ein altes Männlichkeitsmuster in neuem Gewand

Eine milieuvergleichende Untersuchung zeigt, wie sehr der Umgang mit unsicheren Erwerbssituationen abhängig von milieuspezifischen Werten ist – von normativen Orientierungen hinsichtlich Beruf und Familie und Vorstellungen von einer guten Lebensführung. Die Gesprächspartner aus dem urbanen individualisierten Milieu der hochqualifizierten Beschäftigten und der Selbstverwirklichungsberufe betonten, dass der geringe Verdienst des Mannes respektive das Einkommensgefälle in ihrer Beziehung kein Problem für sie darstelle. Diese Position gründet in einer postmaterialistischen Haltung sowie in der Ablehnung klassischer Geschlechterrollen auf Basis eines egalitären Partnerschaftsleitbildes, vor allem aber auch im Streben nach Selbstverwirklichung. Doch dokumentieren die Paardynamiken, wie krisenhaft der unsichere Erwerbsstatus auch in diesem Milieu, trotz der prinzipiellen Bereitschaft, aufgrund der Authentizitätsnorm auch prekäre Arbeitsverhältnisse einzugehen (Kopetsch 2006; Lorey 2007), subjektiv erlebt wird. Die zentrale Bewältigungsressource scheint dabei, so die in diesem Artikel entwickelte These, ein Selbstverständnis als «Künstler» zu sein. Der Rekurs auf den normativ auf Authentizität und Autonomie fussenden Künstlermythos und auf das entbehrungsreiche, aber hedonistische (und darin der Mehrheitsgesellschaft rebellisch gegenüberstehende) Leben einer «Bohémekultur» legitimiert und plausibilisiert den eigenen Lebensstil und den geringen Verdienst. Die Ästhetisierung des eigenen Lebens als Prozess der Selbstentfaltung lässt die Arbeit der befragten «Künstlerr Männer» nicht nur in besonderem Glanz erscheinen; ihr ausbleibender beruflicher Erfolg erscheint auf Grundlage der Illusion eines nicht-entfremdeten Daseins und durch die Zurückweisung der

herrschenden «Pflicht zum Erfolg» (Neckel 2008) auch als moralisch höherwertige Form der Lebensführung.

Dabei hat dieser spezifische Umgang mit beruflicher Prekarität bestimmte Voraussetzungen. Zum einen gründet er auf dem diffusen Charakter kreativer Arbeit (Mir 2014, 358), das heisst auf der Tatsache, dass insbesondere in kreativen Bereichen schwer zu sagen ist, wer sich wann künstlerisch-schaffend betätigt, und es möglich ist, ein künstlerisches Selbstverständnis zu pflegen, ohne dass dieses von bestimmten Konsekrationsinstanzen (Bourdieu 2001) verbürgt würde. Zum anderen fusst diese Bewältigungsstrategie auf dem Vorhandensein spezifischer sozialer, kultureller und ökonomischer Kapitalien – und im vorliegenden Kontext vor allem auf der finanziellen Absicherung durch die Frau. Insofern liesse sich auch fragen, wie prekär die befragten «Künstlerr Männer» tatsächlich sind. Faktisch federt die Partnerschaft die materiell-reproduktive Dimension (Brinkmann et al. 2006) ihrer Prekarität ab. Allerdings verdeutlichen die Paardynamiken, wie fragil dieses Arrangement ist. Zum einen, weil es an die Anerkennung des künstlerischen Schaffens durch die Partnerin geknüpft ist – und an allen drei Fallbeispielen wurde deutlich, dass diese zuweilen in Frage steht. Dieser Befund verdeutlicht den dynamischen Charakter der Bewältigungsversuche im Kontext der gesamten Lebensführung. Das Arrangement ist zum anderen fragil, weil die finanzielle Absicherung der Lebensführung durch die Frau in den meisten Fällen dieses Milieus – Anne und Max bilden hier eine Ausnahme – als «geliehenes» Geld deklariert wird, um die Illusion eines ausreichenden Einkommens durch die künstlerische Arbeit aufrechterhalten zu können. Doch kann es aus diesem Grund auch jederzeit zurückgefordert werden – hierin besteht die objektive Dimension der «gefühlten» (Kraemer 2008) Prekarität der befragten Männer aus dem individualisierten Milieu. Das Partnerschaftsideal, demzufolge keiner auf den anderen angewiesen sein soll, bringt Paare in diesem Milieu zwar dazu, vorgenommene finanzielle Umverteilungen (etwa in Form von Leihgaben) zu verschleiern. Doch gerät die fragile Balance dieser Beziehungen, in der, wie eines der Fallbeispiele verdeutlichte, etwa auch die Zugehörigkeit zu bestimmten Kreisen eine Rolle spielen kann, allzu sehr ins Wanken, so können die Verletzung partnerschaftlicher Reziprozitätserwartungen und das Scheitern des Lebensentwurfs als Künstler dramatisch inszeniert werden – etwa im Moment des Zurückforderns «geliehenen» Geldes. In dieser Möglichkeit besteht gewissermassen die Gegenmacht der besser verdienenden Frauen zur Abwertung ihres Einkommens und ihrer faktischen Position als Familienernährerin durch den «Karrierevorwurf», den die von uns befragten «Künstlerr Männer» in diesem Milieu vielfach formulierten. Denn es wurde auch deutlich, dass das Selbstverständnis als «Künstler» nicht nur eine Bewältigung der biografischen Erwerbsunsicherheit darstellt, sondern zugleich als Strategie der Resouveränisierung im Geschlechterverhältnis und damit als spezifischer Männlichkeitsentwurf zu verstehen ist. Die nicht eingenommene Ernährerrolle ist, so verdeutlichte die Rekonstruktion der latenten Dynamiken, für alle

Paare eine Folie, vor deren Hintergrund Auseinandersetzungen um die gemeinsame Lebensführung verlaufen. Doch das Selbstverständnis als «Künstler» ermöglicht als «Männlichkeitsmuster mit normativer Geltungskraft» (Hänzi 2013) gerade in der doppelten Abgrenzung – vom beruflichen Erfolg der Partnerin *und* vom Ideal der industriegesellschaftlichen hegemonialen Männlichkeit –, den drohenden Statusverlust innerhalb der Paarbeziehung abzuwenden. Insofern kann es auch als «alternative Männlichkeit» verstanden werden. Doch greift diese Resouveränisierungsstrategie letztlich auf eine «alte», der Romantik entstammende Männlichkeitsfigur zurück. Die Kulturgeschichte des Künstlermythos, des schöpferischen Genies und des Ideals einer expressiven und «kreativen Individualität» (Ruppert 1998) zeigt, wie vergeschlechtlicht diese Vorstellungen seit ihrer Entstehung sind. Die Betrachtung gegenwärtiger Konfliktkonstellationen in heterosexuellen Paarbeziehungen verdeutlicht, inwiefern der identifikatorische und projektive Rekurs auf diese Figur eine milieuspezifische Antwort auf das Problem einer veränderten Arbeitswelt und zugleich veränderter Geschlechterverhältnisse darstellt. Auf Basis jenes normativen Sets, das Boltanski und Chiapello als «Künstlerkritik» bezeichnet haben (2003), erfolgt hier eine Männlichkeitskonstruktion, die sowohl klassische Anforderungen an eine bürgerliche Männlichkeit als auch neuere Anrufungen an eine Unternehmerrännlichkeit unterläuft: Leistung und Erfolg werden ersetzt durch Authentizität und Autonomie. Dabei löst die Künstlerfigur die mittlerweile universalisierten Authentizitäts- und Kreativitätsanforderungen (Reckwitz 2012) in besonderer Weise ein und radikalisiert die Autonomienorm, der schon die bürgerliche Variante hegemonialer Männlichkeit unterlag, insofern sie eine Autonomie von der Erwerbswelt und zugleich von der familialen Sphäre demonstriert: Bürgerliche Männlichkeit bedeutete auch, Vater zu sein, eine Familie und eine Ehefrau «hinter sich» zu haben und die Autorität in der Familie zu repräsentieren. Der Männlichkeitsentwurf des Künstlers folgt dem Mythos einer vollkommenen Autonomie in allen Lebensbereichen.

Eine partielle Fortführung klassischer Männlichkeitsanforderungen zeigt sich schliesslich auch anhand der vergeschlechtlichten Affektstruktur: Zwar folgen die «Künstlermänner» in gewisser Weise einem affektiv-expressiven Berufsethos (Koppetsch 2006), jedoch beinhaltet ihr «Künstler-Dasein», so lässt sich anhand des hier bearbeiteten Materials vorsichtig schlussfolgern, als Geschlechterpraxis im Privaten und vor allem in der heterosexuellen Geschlechterdynamik die altbekannte, männliche Affektkontrolle. Dies zeigt sich insbesondere in den Selbstdarstellungen als gelassen und «cool» – im Gegensatz zu ihren vermeintlich ehrgeizigen und unentspannten Partnerinnen. Gerade in der Formulierung des «Karrierevorwurfs» wird erneut ein Ort der Nicht-Affizierbarkeit beansprucht. Auch der der bürgerlichen Geschlechterordnung entsprungene Hysterievorwurf erscheint, so liesse sich zugespitzt formulieren, in neuem Gewand – an die nicht mehr nur im Privaten, sondern auch im Beruflichen unangemessen aufgeregte Frau. Das wiederholt auftauchende Muster dieser charakterlichen Gegenüberstellung bestätigt dabei abermals die «heterosoziale

Distinktions- und Dominanzlogik» von Männlichkeit (Meuser 2006b, 161): «Doing gender bedeutet vor allem auch doing difference (Meuser 2006a, 122), und doing masculinity erfolgt immer als Abgrenzung von Weiblichkeit».

Die These des «Künstlers» als Männlichkeitsentwurf der Gegenwart erhärtet sich schliesslich anhand der Beobachtung, dass die Frauen nicht prinzipiell gegen diese Haltung opponieren, obwohl ihr eigener beruflicher Erfolg in der Gegenüberstellung abgewertet wird. Stattdessen stützen sie das Selbstverständnis ihrer Partner und bemühen sich in der Aufwertung deren Tätigkeiten ebenfalls darum, einen Statusverlust abzuwenden, nicht zuletzt, weil sie eine «gleichberechtigte» Partnerschaft mit einem in ihren Augen attraktiven Partner führen wollen – und in der heterosexuellen Dynamik dieser Kreise gelten die autonomen, gelassenen und kreativen Männer, die «ihr Ding» machen, als höchst attraktiv (Koppetsch und Speck 2014). Während es, wie eine weitere Gesprächspartnerin aus dem individualisierten Milieu formulierte, ein «Sexyness-Problem» darstelle, wenn ihr Mann «nur noch Hausmann wäre», entsprechen diese Männer offenbar gerade durch ihre künstlerische Tätigkeit einem bestimmten Begehrensmuster. Geschlechtnormen, so zeigt sich abermals, sind vor allem in Emotionen und Begehrensstrukturen verankert (Koppetsch und Speck 2015).

Die «männliche Herrschaft» (Bourdieu 1997) bedarf der weiblichen Zustimmung. Indem die Frauen nicht nur die materiell-reproduktive Grundlage des Künstler-Daseins ihrer Partner absichern, sondern auch ihren normativen Selbstentwurf (vgl. den Beitrag von Amlinger in diesem Heft) stützen, leisten sie, da dieser Entwurf aufgrund der spärlichen institutionellen Anerkennung selbst prekär ist, eine spezifische Anerkennungsarbeit. Es ist fraglich, ob unter umgekehrten Vorzeichen (regulär beschäftigter, gut verdienender Mann mit einer künstlerisch tätigen, aber schlecht verdienenden Partnerin) die gleiche Anerkennungsarbeit geleistet werden würde. Wahrscheinlicher ist, dass die künstlerische Tätigkeit der Frau immer Gefahr laufen würde, als Hobby zu gelten. Und es ist schwer vorstellbar, dass sich unter umgekehrten geschlechtlichen Vorzeichen die in den Fällen vorgefundene Dynamik, in der die «Künstlermänner» – zugespitzt formuliert – umso mehr Zeit ausserhalb der Familie und mit künstlerischen Projekten verbringen, deren Realisierung fraglich ist, je prekärer ihr Berufsstatus ist, analog entfalten würde. Die bis heute bestehenden ungleichen Möglichkeiten der Realisierung eines künstlerischen Selbstverständnisses, die historisch durch die Erfindung der Geschlechtscharaktere (Hausen 1976; Parker und Pollock 1981) und durch institutionelle Zugangsbeschränkungen fundiert wurden (Ruppert 1998) und zur Folge hatten, dass die ohnehin schwierig zu bewerkstellende künstlerische Berufskarriere einer Frau bis weit ins 20. Jahrhundert typischerweise mit ihrer Eheschliessung endete, lassen sich nur vor dem Hintergrund einer auch anhaltenden Vergeschlechtlichung von Normen verstehen. Eva Illouz argumentiert überzeugend, dass Autonomie als Norm der Lebensführung auch heute noch vor allem für männliche Lebensentwürfe gelte, während in weiblicher

Subjektivierung weiterhin Bindungsorientierung vorrangig ist (Ilouz 2011). Es ist diese Dimension der latenten Vergeschlechtlichung von Normen, die in den zeitdiagnostischen Diskussionen über den neuen Kapitalismus, aber auch in der Erörterung der Rolle von Künstlern respektive «der Kunst» im gesellschaftlichen Strukturwandel stets vernachlässigt wird. Sie verdeutlicht, dass die aus dem 19. Jahrhundert ererbte Vorstellung, welche die rebellische, «distinktive» Künstlerfigur (Hänzi 2013, 24) gegen den berechnenden Materialismus und die Arbeitswelt ausspielte und ihr die Gestalt des konformistischen und spiessbürgerlichen Bourgeois entgegenhielt, gerade nicht, wie Menger formuliert (2006, 10), ausgedient habe. Vielmehr wird sie im Kontext gegenwärtiger Geschlechterkonflikte in Krisenzeiten aktualisiert. Die angesichts der Zumutungen der Erwerbswelt und im Zuge der Transformation der Geschlechterverhältnisse präkarisierte Männlichkeit eines bestimmten Milieus setzt sich genau in dieser aktualisierten Gegenüberstellung in Szene.

7 Literatur

- Adams, John Stacey. 1965. Inequity in social exchange. S. 267–299 in *Advances in Experimental Social Psychology* (Vol. 2), hrsg. von Leonard Berkowitz. New York: Academic Press.
- Aulenbacher, Brigitte. 2009. Die soziale Frage neu gestellt – Gesellschaftsanalysen der Prekarisierungs- und Geschlechterforschung. S. 65–77 in *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Robert Castel und Klaus Dörre. Frankfurt a. M.: Campus.
- Boltanski Luc und Ève Chiapello. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre. 1987. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1997. Die männliche Herrschaft. S. 153–217 in *Ein alltägliches Spiel: Geschlechterkonstruktionen in der sozialen Praxis*, hrsg. von Irene Dölling und Beate Kraus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brehmer, Wolfram, Christina Klenner und Ute Klammer. 2010. Wenn Frauen das Geld verdienen – eine empirische Annäherung an das Phänomen der «Familienernährerin». *WSI Diskussionspapier 170*. Düsseldorf.
- Brinkmann, Ulrich, Klaus Dörre, Silke Röbenack, Frederic Speidel und Klaus Kraemer. 2006. *Prekäre Arbeit. Ursachen, Ausmaß, soziale Folgen und subjektive Verarbeitungsformen unsicherer Beschäftigungsverhältnisse*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bude, Heinz und Andreas Willisch (Hrsg.). 2008. *Exklusion: Die Debatte über die Überflüssigen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buschmeyer, Anna. 2013. *Zwischen Vorbild und Verdacht: Wie Männer im Erzieherberuf Männlichkeit konstruieren*. Wiesbaden: VS Springer.
- Castel, Robert. 2000. *Die Metamorphose der sozialen Frage: Eine Chronik der Lohnarbeit*. Konstanz: UVK.
- Connell, Raewyn. 1987. *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Palo Alto: Stanford University Press.

- Connell, Raewyn. 1999. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske+Budrich.
- Deutsch, Morton. 1975. Equity, Equality and Need: What Determines Which Value Will Be Used as the Basis of Distributive Justice? *Journal of Social Issues* 31 (3): 137–149.
- Douglas, Mary. 1995. *Thought Styles. Critical Essays on Good Taste*. London: Sage.
- Dravenau, Daniel und Lutz Eichler. 2012. Subjektivierung Distinktion Narzissmus. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37(4): 421–438.
- Dörre, Klaus. 2007. Prekarisierung und Geschlecht. Ein Versuch über unsichere Beschäftigung und männliche Herrschaft in nachfordistischen Arbeitsgesellschaften. S. 285–301 in *Arbeit und Geschlecht im Umbruch der modernen Gesellschaft. Forschung im Dialog*, hrsg. von Brigitte Aulenbacher, Maria Funder, Heike Jacobsen und Susanne Völker. Wiesbaden: VS Springer.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Glaser, Barney und Anselm Strauss. 2005. *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung*. Bern: H. Huber.
- Hänzi, Denis. 2013. *Die Ordnung des Theaters: Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript.
- Hark, Sabine und Susanne Völker. 2010. Feministische Perspektiven auf Prekarisierung: Ein Aufstand auf der Ebene der Ontologie, S. 26–47 in *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung? Geschlechtertheoretische Bestimmungsversuche*, hrsg. von Alexandra Manske und Katharina Pühl. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Hausen, Karin. 1976. Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, S. 363–393 in *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hellmold, Martin, Sabine Kampmann, Ralph Lindner und Katharina Sykora (Hrsg.). 2003. *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. München: Wilhelm Fink.
- Honegger, Claudia und Peter Schallberger. 2002. Alltagsweltliche Zeitdiagnosen. Fragestellung, Forschungsdesign und Methode, S. 49–66 in *Die Zukunft im Alltagsdenken. Szenarien aus der Schweiz*, hrsg. von Claudia Honegger, Caroline Bühler und Peter Schallberger. Konstanz: UVK.
- Illouz, Eva. 2011. *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kaufmann, Jean-Claude. 1995. *Schmutzige Wäsche: Zur ehelichen Konstruktion von Alltag*. Konstanz: UVK.
- Klammer, Ute, Sabine Neukirch und Dagmar Weßler-Poßberg. 2012. *Wenn Mama das Geld verdient: Familienernährerinnen zwischen Prekarität und neuen Rollenbildern*. Berlin: Edition Sigma.
- Klenner, Christina, Katrin Menke und Svenja Pfahl. 2012. *Flexible Familienernährerinnen: Moderne Geschlechterarrangements oder prekäre Konstellationen?* Opladen: Barbara Budrich.
- Koppetsch, Cornelia und Günter Burkart. 1999. *Die Illusion der Emanzipation: Zur Reproduktion von Geschlechternormen in Paarbeziehungen im Milieuvvergleich*. Konstanz: UVK.
- Koppetsch, Cornelia. 2006. *Das Ethos der Kreativen: Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*. Konstanz: UVK.
- Koppetsch, Cornelia und Sarah Speck. 2014. Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist. Coolness als Strategie männlichen Statuserhalts in individualisierten Paarbeziehungen. S. 281–289 in *Wissen – Methode – Geschlecht. Erfassen des fraglos Gegebenen. Zum Werk Michael Meusers*, hrsg. von Cornelia Behnke, Diana Lengersdorf und Sylka Scholz. Wiesbaden: VS Springer.
- Koppetsch, Cornelia und Sarah Speck. 2015. *Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist. Geschlechterkonflikte in Krisenzeiten*. Berlin: Suhrkamp.
- Koppetsch, Cornelia, Sarah Speck und Alice Jockel. 2015. Karrierefrau und Märchenprinz? Geschlechterverhältnisse und sexuelle Praxis in modernen Paarbeziehungen. S. 257–298 in *Sexuelle Vielfalt und die Unordnung der Geschlechter. Beiträge zur Soziologie der Sexualität*, hrsg. von Sven Lewandowski und Cornelia Koppetsch. Bielefeld: transcript.

- Kraemer, Klaus. 2008. Alles prekär? Die Prekarisierungsdebatte auf dem soziologischen Prüfstand. S. 104–117 in *Metamorphosen des Kapitalismus – und seiner Kritik*, hrsg. von Rolf Eickelpasch, Claudia Rademacher und Philipp Ramos Lobate. Wiesbaden: VS Springer.
- Kris, Ernst und Otto Kurz. 1980. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lengersdorf, Diana und Michael Meuser. 2010. Wandel von Arbeit – Wandel von Männlichkeiten. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 35(2): 89–103.
- Leupold, Andrea. 1983. Liebe und Partnerschaft: Formen der Codierung von Ehen. *Zeitschrift für Soziologie*, 12 (4): 297–327.
- Lindner, Ines, Sigrid Schade, Silke Wenig und Gabriele Werner (Hrsg.) 1989. *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Lorey, Isabel. 2007. Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion: Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen. S. 121–136 in *Kritik der Kreativität*, hrsg. von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig. Wien: Turia + Kant.
- Manske, Alexandra. 2010. Metamorphosen von Männlichkeit: Die Prekarisierung der Arbeitsgesellschaft als Genderproblem am Beispiel männlicher Kreativarbeiter. S. 313–330 in *Dynamiken (in) der gesellschaftlichen Mitte*, hrsg. von Nicole Burzan und Peter A. Berger. Wiesbaden: VS Springer.
- Manske, Alexandra. 2016. *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft: Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: transcript.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst oder Brot? Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.
- Meuser, Michael. 2006a. *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Wiesbaden: VS Springer.
- Meuser, Michael. 2006b. Hegemoniale Männlichkeit. Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies, S. 160–174 in *FrauenMännerGeschlechterforschung: State of the Art*, hrsg. von Brigitte Aulenbacher, Mechthild Bereswill, Martina Löw, Michael Meuser, Gabriele Mordt, Reinhild Schäfer und Sylka Scholz. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Meuser, Michael. 2010. Geschlecht, Macht, Männlichkeit: Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit. *Erwägen, Wissen, Ethik*, 21(3): 325–336.
- Mir, Emmanuel. 2014. *Kunst Unternehmen Kunst: Die Funktion der Kunst in der postfordistischen Arbeitswelt*. Bielefeld: transcript.
- Motakef, Mona. 2015. *Prekarisierung*. Bielefeld: transcript.
- Neckel, Sighard. 2008. *Flucht nach vorn: Die Erfolgskultur der Marketgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Oevermann, Ulrich, Tilman Allert, Elisabeth Kronau und Jürgen Kambeck. 1979. Die Methodologie der objektiven Hermeneutik und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, S. 352–434 in *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, hrsg. von Hans-Georg Soeffner. Stuttgart: Metzler.
- Oevermann, Ulrich. 1986. Kontroversen über sinnverstehende Soziologie. Einige wiederkehrende Missverständnisse in der Rezeption der objektiven Hermeneutik. S. 19–83 in *Handlung und Sinnstruktur*, hrsg. von Stefan Aufenanger und Margit Lenssen. München: Kind.
- Oevermann, Ulrich. 2000. Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis, S. 58–156 in *Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung*, hrsg. von Klaus Kraimer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Parker, Rozsika und Griselda Pollock. 1981. *Old Mistresses: Women Art and Ideology*. London: Pandora Books.
- Reckwitz, Andreas. 2006. *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

- Ruppert, Wolfgang. 1998. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sammet, Kornelia. 2014. Anomie und Fatalismus. Rekonstruktive Analysen der Weltansichten von Arbeitslosengeld-II-Empfängern. *Zeitschrift für Soziologie*, 43(1): 70–86.
- Sammet, Kornelia, Frank Bauer und Franz Erhard (Hrsg.). 2016. *Lebenslagen am Rande der Erwerbswelt*. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Schäfer, Robert. 2015. Die Komplementarität von innerweltlicher Askese und artistischer Lebensführung: Zur Kritik zeitdiagnostischer Ästhetisierungsthesen. *Berliner Journal für Soziologie* 25(1): 187–213.
- Scholz, Sylka. 2004. «Hegemoniale Männlichkeit»: Innovatives Konzept oder Leerformel? S. 33–45 in *GeschlechterVerhältnisse: Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis*, hrsg. von Hella Hertzfeldt, Katrin Schäfgen und Silke Veth. Berlin: Dietz.
- Scholz, Sylka. 2007. Der soziale Wandel von Erwerbsarbeit. Empirische Befunde und offene Fragen, S. 51–67 in *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*, hrsg. von Mechthild Bereswill, Michael Meuser und Sylka Scholz. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Scholz, Sylka. 2012. *Männlichkeitssoziologie. Studien aus den sozialen Feldern Arbeit, Politik und Militär im vereinten Deutschland*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Thurn, Hans Peter. 1997. *Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie*. Opladen: Leske+Budrich.
- Vester, Michael, Peter von Oertzen, Heiko Geiling, Thomas Hermann und Dagmar Müller. 2001. *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wernet, Andreas. 2000. *Einführung in die Interpretationstechniken der Objektiven Hermeneutik*. Opladen: Leske und Budrich.
- Wimbauer, Christine. 2006. Frauen – Männer, S. 136–157 in *Deutschland, eine gesplante Gesellschaft*, hrsg. von Stephan Lessenich und Frank Nullmeier. Frankfurt: Campus.
- Wolff, Janet. 1985. The Invisible Flaneuse. Women and the literature of Modernity. *Theory, Culture and Society* 2(3): 37–46.

De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité

Isabelle Moroni*

Résumé : La mobilité géographique est devenue une norme dans le monde de l'art contemporain. Cet article interroge les dynamiques de parcours d'artistes en arts visuels dans leur confrontation à « l'épreuve de la mobilité » sur un territoire périphérique. Les ancrages et déplacements spatiaux relèvent de l'inscription des artistes dans les logiques dominantes du monde de l'art contemporain. La globalisation de ce dernier favorise la formation des artistes « hypermobiles », mais elle peut aussi mener à des stratégies plus locales de repli.

Mots-clés : parcours artistiques, épreuve de la mobilité, art contemporain, centre-périphérie, Suisse

Von der Peripherie zur internationalen Szene. Künstlerische Laufbahnen im Test der Mobilität

Zusammenfassung: Räumliche Mobilität ist in der zeitgenössischen Kunst zu einer Norm geworden. Der Artikel untersucht die Laufbahnen von bildenden KünstlerInnen in einer peripheren Region unter dem Aspekt der Mobilität. Wie stark die Künstler lokal verankert, bzw. wie mobil sie sind, hängt entscheidend von der Logik des zeitgenössischen Kunstbetriebes ab. Die Globalisierung der zeitgenössischen Kunst fördert die Ausbildung und Anerkennung « hypermobiler » Künstler, wie sie umgekehrt auch Strategien des Rückzugs ins Lokale hervorruft.

Schlüsselwörter: künstlerische Laufbahn, Mobilität, Gegenwartskunst, Zentrum-Peripherie, Schweiz

From the Periphery to the International Scene. Artistic Trajectories in the Trial of Mobility

Abstract: Geographical mobility has become a norm of contemporary art. This article examines the spatial dynamics of artists as they face the challenges presented by peripheral territory in visual arts, putting their mobility and flexibility to the test. Whether staying anchored in a geographical area or moving abroad depends on the dominant scheme within the world of art. The globalization of contemporary art promotes the formation and recognition of “hypermobile” artists, but it can also lead to local strategies of withdrawal.

Keywords: artistic trajectory, trial of mobility, contemporary art, centre-periphery, Switzerland

* HES-SO Valais, Filière Travail social, CH-3960 Sierre, isabelle.moroni@hevs.ch.

1 Introduction

Les parcours professionnels dans les mondes de l'art sont de l'ordre de « cheminement » singuliers (Bidart 2006) façonnés par l'incertitude (Menger 2009) et rythmés par des temporalités erratiques (Jouvenet et Rolle 2011). Néanmoins, si la singularité et l'incertitude renvoient à la diversité des biographies artistiques, il s'agit aussi d'en restituer les dynamiques collectives. En référence à un ensemble d'études sociologiques (Heinich 1999; Martuccelli 2006; 2015; Boltanski et Chiappello 2011), nous nous proposons de mobiliser la notion « d'épreuve » en vue de rendre compte de cette tension entre contingence et déterminisme des parcours artistiques.

Si certain·e·s auteur·trice·s considèrent les étapes temporelles d'une carrière (le temps de la formation, de l'entrée dans le métier, de la confirmation dans le champ professionnel) comme des « défis » de passage (Martuccelli 2015, 52)¹, plus rares sont les études qui prennent en compte l'inscription des histoires individuelles, non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace. De ce point de vue, les aléas biographiques peuvent également se révéler au travers des spatialités que dessinent les individus à la faveur de leurs déplacements et de leurs enracinements successifs dans l'espace (Berger 2006). A fortiori dans le monde de l'art, tout comme dans le monde de l'entreprise décrit par Boltanski et Chiappello (2011), la mobilité géographique, surtout internationale, est bien cette expérience commune et valorisée de l'exercice du métier à tel point qu'elle participe à fonder la valeur d'un artiste ou d'une carrière.

Cette reconnaissance à l'échelle internationale s'avère particulièrement importante dans le champ de « l'art contemporain »², structuré qu'il est par un marché mondialisé et par une « mobilité généralisée » des biens et des personnes (Allemand et al. 2004; Urry 2005). Une globalisation qui participe d'ailleurs à la définition de ce qu'est « l'art véritablement contemporain », celui-ci sous-tendant presque automatiquement l'insertion dans les réseaux internationaux et la reconnaissance à l'échelle internationale (Quemin 2013, 16). La mondialisation dans ce secteur particulier se traduit notamment dans la multiplication et la dissémination de lieux et d'événements (résidences, foires, expositions, biennales) où se rencontrent expert·e·s de l'art, artistes, collectionneurs et collectionneuses pour confronter et construire les critères communs de la valeur artistique. Comme le souligne Quemin (2001, 114) à propos du marché de l'art contemporain, « la distance par l'éloignement géographique remplaçant désormais la distance par le temps qui prévaut pour valider l'art ancien, la dimension internationale se trouve aujourd'hui au cœur même des mécanismes

1 Pita Castro (2013) interprète notamment « l'entrée dans le métier » comme cette épreuve de parcours où se jouent et se dénouent, dans une pluralité de configurations, les tensions identitaires des artistes sortis de formation.

2 Nous reprenons ici la perspective de Quemin (2013) qui affirme, à la suite de Raymonde Moulin (1992), qu'il n'existe pas de définition générique de l'art contemporain dans la mesure où celui-ci se caractérise par une pluralité de courants et de démarches esthétiques.

de consécration des artistes». Depuis la fin du XX^e siècle, la géographie des lieux et des événements internationaux connaît ainsi un élargissement spectaculaire, intégrant progressivement, au-delà des grandes métropoles urbaines occidentales telles Paris, Berlin ou New-York, un ensemble de zones périphériques jusqu'ici exclues des réseaux d'échanges artistiques. Sur le plan idéologique, le multiculturalisme issu de mouvements historiques comme la décolonisation vient progressivement nourrir un nouvel intérêt artistique pour le dialogue Nord-Sud, l'altérité et les modes de vie en périphérie (Bydler 2004; Kwon 2004; Antille, B. 2014)³. Dans cet élan d'ouverture à l'autre et de décentralisation spatiale, les artistes des territoires excentrés auraient ainsi la chance de se faire connaître et de diffuser leurs travaux à partir de plateformes internationales organisées à l'échelle locale. Comme l'indique Andrea Glauser (2009), la création, notamment, de résidences artistiques internationales dans des régions éloignées des centres encouragerait l'immersion dans des univers culturels spécifiques devenus les objets légitimes des questionnements artistiques contemporains. Les enquêtes fines de terrain (Fournier et Roy-Valex 2002; Quemin 2001, 2013; Van Heste 2015) montrent pourtant que la mondialisation et l'hétérogénéité de l'art contemporain restent relatives et inégales, artistes et œuvres issus des centres étant toujours les plus présents et les mieux cotés sur le marché de l'art international. Rejoindre les espaces où s'accumulent les ressources économiques, culturelles et symboliques de la reconnaissance artistique demeure par contre plutôt un horizon de carrière pour les artistes situés « en périphérie ».

En définitive, la (relative) globalisation de l'art contemporain institutionnalise un rapport à l'espace particulier où les comportements d'hyper-mobilité pour se déplacer entre périphéries et centres deviennent une norme essentielle de ce monde professionnel. Il n'est dès lors pas surprenant que, depuis l'école d'art et au cours des étapes professionnelles successives, la mobilité constitue une véritable gageure au fil d'un parcours structuré par les logiques professionnelles et économiques d'un art globalisé. Or les déplacements et les espaces vécus des artistes ne correspondent pas forcément aux géographies instituées, ancrages et mobilités se configurant différemment selon les individus (Montulet 2005; Kaufmann 2002; 2008; Barthélémy et Boichot 2014). C'est là tout l'intérêt d'une lecture en termes d'épreuves, laquelle permet de considérer l'hyper-mobilité – en raison notamment des contraintes d'accès et du mode de vie qu'elle implique – comme un défi structurel du champ artistique tout en ouvrant l'analyse aux différentiels d'expérience et à la variété des situations individuelles. En ce sens, les formes plurielles de mobilité relèvent, au-delà des seuls déplacements géographiques, des « aptitudes » sociales et culturelles, voire des « intentions » que manifestent des individus en mesure de s'approprier « le champ des possibles de la mobilité » qu'offre un territoire (Kaufmann 2008, 29–30). Dans

3 L'exposition parisienne « Les magiciens de la terre » mise sur pied en 1986 par le commissaire Jean-Hubert Martin a été l'événement fondateur de cette exploration identitaire de l'autre et de la périphérie (Bydler 2004; Antille B. 2014).

le contexte culturel, ces « possibles » englobent l'ensemble des ressources matérielles, sociales et symboliques (bourses pour des résidences, prix culturels, manifestations internationales...) qui soutiennent la mobilité des artistes.

Ici, il s'agit d'interroger les cheminements professionnels d'artistes en arts visuels qui ont un lien, par leurs origines ou par leurs activités, avec un territoire spécifique : le canton du Valais. La configuration cantonale des arts visuels, par sa position excentrée par rapport aux espaces légitimés de l'art contemporain tant nationaux qu'internationaux, paraît constituer, en effet, un terrain fécond d'observation des relations complexes entre centre et périphérie culturels et de leurs incidences sur la mobilité des acteurs et actrices. Une telle analyse est d'autant plus intéressante qu'il existe peu de recherches qui adoptent une perspective localisée et ascendante pour appréhender les effets de la globalisation sur les dynamiques de parcours artistiques. Un ensemble d'études ont certes développé la question des inégalités produites par la mondialisation, mais elles ont souvent été menées à partir d'une vision globale et internationale en prenant pour objet, par exemple, les classements de réputation artistique (Quemin 2001 ; 2013), les biennales (Bydler 2004), ou encore le réseau mondial des galeries marchandes (Van Heste 2015). Notre démarche consiste, à l'inverse, à tenter de comprendre comment les acteurs et actrices collectifs et individuels d'un espace en périphérie des centres culturels se confrontent et s'adaptent aux logiques professionnelles internationales. L'une de ces adaptations est la structuration progressive d'une épreuve de la mobilité dont les règles de passage enjoignent les individus à évoluer dans un espace de travail mondialisé, à s'engager dans des projets successifs et transitoires tout en s'inscrivant dans des dispositifs sélectifs de distribution de ressources pour y parvenir. C'est à l'aune de ce modèle dominant d'entrepreneuriat artistique que les résultats de l'étude, au-delà du seul cas valaisan, acquièrent une valeur générale et font écho aux enjeux qui touchent la plupart des espaces en périphérie des lieux reconnus de l'art (Azam 2002).

Les résultats présentés dans cet article sont issus d'une recherche qualitative⁴ dans le cadre de laquelle les artistes interrogés ont été encouragés à faire le récit de leur parcours professionnel. Mener une telle enquête dans un contexte où sont à l'œuvre des processus de régulation collective du métier d'artiste comprend évidemment le risque d'amalgamer les catégories du « professionnel-le de l'art » produites par l'action publique avec celles de la recherche⁵. Pour pallier ce risque, nous avons varié les sources d'information pour construire notre échantillon d'enquête. Opérant par croisements successifs entre la liste officielle des artistes ayant bénéficié d'un soutien

4 Financée par le Fonds de recherche de la HES-SO sur la base d'une requête librement soumise par l'auteure, cette étude a été menée de janvier 2011 à juin 2012 avec l'assistance de Jeanne-Marie Chabloz, anthropologue.

5 Bien que conduite de manière autonome, la recherche a suscité l'intérêt des autorités culturelles locales qui s'inscrivent de plus en plus dans de nouvelles formes d'action publique où le savoir scientifique devient un véritable « instrument de gouvernement » (Lascoumes et Simard 2011). Les résultats de l'enquête ont d'ailleurs été publiés dans les Cahiers de l'observatoire de la culture, un nouvel « outil » de promotion de la recherche du Service cantonal de la culture.

cantonal (bourses de soutien à la création, ateliers de résidence à l'étranger, prix de reconnaissance) et les listes informelles des noms de celles et ceux qui nous étaient recommandé.e-s par les artistes et par les opérateurs et opératrices culturel-le-s, nous avons établi un échantillon de trente artistes. En raison de la dimension exploratoire de la recherche et d'un manque d'études (notamment statistiques) sur les professionnel-le-s de l'art en Valais, nous n'avons pas visé une représentativité stricte de l'échantillon, mais plutôt cherché à y inclure la plus grande variété possible de profils en termes d'âge, de sexe, de formation, de moyen d'expression et de régime d'activité professionnelle. Si cette forte variété a parfois rendu difficile la recherche de récurrences et de similarités entre les parcours analysés, elle a néanmoins permis de rendre compte de l'hétérogénéité d'une population que le classement usuel dans le secteur générique « des arts visuels » tend à masquer.

Notre échantillon se compose ainsi de quatorze femmes et de seize hommes, âgés de 25 à 72 ans, dont un tiers vit hors du canton du Valais. La quasi-totalité des artistes interrogés ne sont pas des « héritiers », leur capital culturel s'étant construit essentiellement durant leur formation artistique. Signe de la démocratisation des études en art, nous n'avons pu réunir que peu de profils d'autodidactes. Le parcours de formation suivi par la majorité des interviewé.e-s est celui de l'École des Beaux-Arts pour les plus âgé.e-s et, pour les plus jeunes, celui d'un bachelier en art entamé soit directement après l'école secondaire, soit, plus rarement, après une maturité gymnasiale (l'équivalent du baccalauréat français) ou un certificat fédéral de capacité (CFC). Plus d'un tiers des artistes formés ont complété leur premier diplôme par un cycle supplémentaire d'études, généralement un master dans le domaine artistique. Un quart environ des artistes sont dans un régime de mono-activité, vivant essentiellement de leur art. Les autres sont dans des formes variées de pluriactivité, partageant leur temps entre des tâches qu'ils-et elles décrivent comme non artistiques et d'autres, qualifiées d'artistiques.

Consciente que toute narration biographique participe d'une mise en cohérence des événements pour répondre aux attentes de celui ou celle qui écoute comme de celui ou celle qui raconte, nous avons toutefois tenté de saisir au travers du matériau ainsi récolté « les ingrédients » (Bidart 2006) des actions qui avaient un sens aux yeux des artistes interrogés. C'est en articulant les raisons personnelles des ancrages ou déplacements spatiaux avec les éléments structurels du « champ de la mobilité » que nous avons appréhendé les transitions ou les réorientations biographiques.

Dans une première partie de l'article, le contexte culturel et politique régional est documenté en soulignant le rôle des régulations collectives dans la promotion d'une figure légitime de mobilité professionnelle et artistique. Les parties suivantes se centrent sur les parcours emblématiques de deux artistes, Joseph et Anne⁶. Issus d'un milieu social similaire et formés dans la même école d'art, ces deux artistes construisent pourtant un rapport au territoire très différent. Alors que Joseph s'engage

6 Prénoms d'emprunt.

relativement tôt dans une forte mobilité et parvient à rejoindre les centres légitimés de l'art, Anne reste davantage ancrée dans l'espace périphérique. A la lumière de ces deux trajectoires opposées, nous interrogeons plus spécifiquement les rôles joués par la formation artistique et par les modalités d'exercice de l'art dans la possibilité d'un passage plus ou moins réussi de l'épreuve de la mobilité.

2 Le champ des possibles de la mobilité artistique en Valais

En regard des centres reconnus de l'art, le territoire valaisan fait figure à bien des égards de « périphérie » artistique. Une position excentrée par rapport aux grandes métropoles suisses et européennes ainsi que des conditions de travail contraignantes – surtout en termes de diffusion et de vente – conduisent les créateurs et créatrices régionales à migrer vers des lieux plus riches en infrastructures, en possibilités d'exposition et en publics intéressés. Dans ce mouvement migratoire continu, l'installation d'artistes sur le territoire s'avère plutôt exceptionnelle. L'exemple le plus documenté historiquement demeure celui de « l'École de Savièse »⁷, dont les artistes vont « coloniser » au début du siècle un hameau du coteau valaisan. Or, mobilisées efficacement par les intérêts touristiques, les images produites par cette école de peinture contribuent aujourd'hui encore à alimenter les stéréotypes du « Vieux Pays », celui d'un territoire montagnard ancré dans la beauté de ses paysages et dans l'exotisme de ses traditions (Ruedin 2012). Pour sortir le Canton de cette position de périphérie culturelle et professionnelle, les acteurs publics et institutionnels tentent, depuis l'entrée en vigueur de la Loi sur la culture en 1996⁸, de fixer un nouveau cadre aux conditions de travail des artistes (Canton du Valais 2010, 2014). Les discours et les mesures mis en place reposent en particulier sur l'idée d'une nécessaire professionnalisation des artistes afin qu'ils puissent se conformer aux critères nationaux et internationaux « d'excellence artistique » dont la mobilité fait partie (Moroni et Chabloz 2013). Les orientations prises par les politiques culturelles régionales emboîtent ainsi le pas à un mouvement général d'imprégnation des « périphéries » par les cadres normatifs du système globalisé de l'art (Bylder 2004).

Dans le secteur des arts visuels, cette professionnalisation a conduit à une série de transformations qui touchent, à des degrés et à des moments divers, un ensemble d'institutions et de lieux culturels du canton. Sur le plan de la formation d'abord, l'École cantonale d'art du Valais (ECAV) a entrepris des réformes structurelles qui correspondent clairement aux mutations de l'univers de l'enseignement artistique

7 L'École de Savièse s'inscrit dans un mouvement artistique européen dit du « primitivisme rural », où des artistes généralement issus des villes investissent symboliquement et physiquement les espaces ruraux (Ruedin 2012).

8 Loi sur la promotion de la culture du 15 novembre 1996 du canton du Valais. https://apps.vs.ch/legxml/site/laws_pdf.php?norm_language=FR&norm_specific_number=440.1&MODE=2 (28.09.2016).

décrites pour la France par des auteurs comme Sulzer (1999) et Liot (1999). L'ECAV⁹ s'est résolument orientée, à partir des années 2000, vers le champ professionnel de l'art contemporain en révisant ses méthodes pédagogiques et en favorisant les échanges internationaux entre étudiant-e-s et corps enseignant. Aussi jouera-t-elle un rôle important, non seulement dans l'acquisition des règles contemporaines de l'art, mais surtout dans l'appropriation par les futurs étudiant-e-s des enjeux liés à un territoire périphérique.

Du côté des actions publiques, ce sont également les instances distribuant les soutiens publics à la création et à la mobilité qui se transforment progressivement. Devenues des sortes « d'académies invisibles » (Urfalino 1989), elles intègrent aujourd'hui des expert-e-s bien inséré-e-s dans le monde professionnel et dans celui de la formation, porteuses d'un savoir sur ce qui se fait, non seulement en Valais, mais plus largement au niveau national et international. Cette nouvelle expertise socialisée aux conventions artistiques internationales tend à orienter les soutiens vers les artistes qui s'inscrivent dans les formes d'art actuelles et qui ont fait la preuve, dans leurs démarches et au travers de leur éloignement géographique, d'une mise à distance des idiosyncrasies locales.

A la faveur d'une diversité d'événements, les propositions artistiques « site specific »¹⁰ se sont clairement développées. Par exemple, une Triennale d'art contemporain rassemble des interventions artistiques dans des lieux non-conventionnels du territoire. Et si, à ses débuts en 2007, la manifestation avait pour objectif de fédérer et de rendre visibles les acteurs et actrices du secteur régional de l'art contemporain, aujourd'hui, l'ensemble des institutions artistiques impliquées, de l'ECAV au Musée cantonal d'art en passant par les centres culturels communaux, essaie de raccrocher la manifestation à la scène artistique internationale en invitant des artistes ainsi que des curateurs et des curatrices venus de l'extérieur. La stratégie de repositionnement de la manifestation à l'échelle internationale ouvre du même coup des opportunités de promotion des artistes au-delà du territoire. Elle est par ailleurs révélatrice des efforts publics pour inscrire cette triennale dans la liste impressionnante des manifestations d'un art contemporain globalisé établie par Bydler (2004).

Aux moyens et mesures mis en œuvre par les opérateurs culturels régionaux s'ajoutent encore de nouvelles ressources distribuées par les institutions culturelles nationales. La fondation Pro Helvetia a ainsi lancé en 2015 le programme « Diversité culturelle dans les régions » pour développer l'offre artistique « en dehors des grands centre urbains » (Pro Helvetia 2015). Les soutiens de la fondation s'actualisent notamment dans un projet curatorial, emblématique des démarches « site specific »,

9 A côté de l'ECAV, il existe une structure privée, l'École professionnelle des arts contemporains (EPAC), qui propose une formation en illustration, bande dessinée et *game art*.

10 Le terme fait référence à des démarches où il ne s'agit plus de produire des œuvres dans un atelier pour ensuite se déplacer lors de leur diffusion. Création et diffusion se concentrant dans des « sites » variables et dans des temporalités changeantes, la mobilité devenant une modalité étroitement liée à l'ensemble des activités artistiques (Kwon 2004).

où un village valaisan devient l'espace de débats et de questionnements culturels et artistiques.

On pourrait ainsi multiplier les exemples et les signes d'un processus qui tend aujourd'hui à sortir le Valais culturel de son statut de périphérie artistique en reconfigurant dès lors les possibles de la mobilité. Reste que, malgré ce contexte de « déterritorialisation » des modèles d'action (Négrier et Teillet 2008), la réalité artistique demeure complexe, empreinte d'ambiguïtés et de paradoxes. D'une part, les transformations collectives à l'œuvre n'effacent pas la diversité et la coexistence de « mondes de l'art » relativement autonomes (Becker 1988). A l'image de la production artistique dans d'autres contextes régionaux (Liot 2004 ; Azam 2002 ; De Vriese et al. 2011), des modes distincts de production et de diffusion d'autres formes d'art continuent d'exister à côté de la scène de l'art contemporain (la peinture figurative ou abstraite, l'illustration et la bande dessinée...). D'autre part, l'intérêt nouveau des collectivités publiques pour les interventions artistiques dans l'espace public n'est pas sans ambivalence. Cet intérêt oscille en effet entre une valorisation des logiques « a-topiques » dont les artistes seraient porteurs et la volonté de les « enraciner » en conditionnant les aides à une participation active au développement culturel et touristique local (Kwon 2004 ; Lecoq 2009)¹¹.

Dans ce « jeu » de régulations publiques à l'échelle locale, nationale et internationale (Faure et al. 2007), la question de la plus ou moins forte mobilité des artistes ne dépend plus seulement des choix ou des opportunités des individus, mais elle relève aussi d'un enjeu collectif des territoires. Ainsi, parmi les divers intérêts de la scène culturelle, l'école d'art – dont la porosité avec le monde professionnel a été largement documentée (Sulzer 1999 ; Menger 2009 ; Liot 1999 ; Moureau et Sagot-Duvaurox 2011) – devient ce premier espace où se forge un rapport à l'espace particulier.

3 L'école d'art, une fabrique de mobilité

Quelle que soit la génération à laquelle se rattachent les artistes interrogés, la plupart relatent une intensification des déplacements à l'extérieur du contexte régional dans une période située entre la fin de la formation et l'entrée dans l'activité professionnelle. On observe toutefois, non seulement une intensification des déplacements, mais encore un changement de modalité : si les artistes plus âgés partaient grâce à leurs contacts dans des réseaux informels, aujourd'hui, les plus jeunes se déplacent essentiellement via des mesures institutionnelles et publiques. Les enquêtes statistiques sur la mobilité dans les hautes écoles en Suisse indiquent du reste que les

11 C'est l'une des critiques majeures de Mimon Kwon, historienne et curatrice, pour qui les approches « site specific » soumettent les artistes à des finalités et à des logiques non artistiques, les transformant progressivement en « pourvoyeurs de service public » appelés à animer des espaces, éduquer des publics et gérer des projets pour les territoires (2004, 50–51).

étudiant-e-s des filières artistiques (sans distinction entre domaines) sont les plus mobiles, s'engageant fréquemment dans des périodes de formation dans un autre canton ou à l'étranger (Guélat Bigle et al. 2015).

Le cas de Joseph s'avère de ce point de vue exemplaire d'une dynamique de carrière qui s'établit dès la formation en dehors des frontières régionales. Cet artiste plasticien s'est fait connaître à l'échelle internationale par une œuvre qui déconstruit radicalement l'authenticité du patrimoine culturel valaisan. Se déplaçant aujourd'hui entre Bâle, Zürich, Paris et New York, Joseph nous fait le récit de ses déplacements successifs :

J'ai 35 ans, je viens d'un petit village. Là, je vis et travaille à Martigny (...) Puis j'ai fait l'Ecole d'art de Sion, qui a déménagé ensuite à Sierre et ensuite j'ai fait en parallèle mon diplôme à Sion et la troisième année à l'Ecole d'art de Lausanne. J'ai eu le prix de l'Etat du Valais, en parallèle, j'ai eu le prix de l'ECAL – le prix Ernest Manganel pour être exact. J'ai eu la chance de toucher ces prix, je me suis dit que ça me laissait encore un peu de temps pour continuer à essayer de pratiquer cette activité artistique. J'ai entraîné un petit peu en Suisse, dans les vernissages. Après, j'ai fait un dossier pour les bourses fédérales (...) J'ai obtenu cette bourse en juin. Grâce à cette bourse, j'avais déjà pu avoir des contacts avec peut-être le monde professionnel et je dirais, ça m'a donné un accès, une reconnaissance en tout cas institutionnelle envers des lieux d'exposition (...) J'ai pu rencontrer aussi ma première galerie à ce moment-là et suite à ça, c'est vrai que j'ai rencontré une galerie new-yorkaise...

Signe d'une *success story*, la géographie de Joseph renvoie à la figure contemporaine de l'artiste hypermobile et connecté dont les déplacements sont en grande partie liés à des activités artistiques et professionnelles (Montulet 2005 ; Kaufmann 2008). Dans le cas de Joseph, l'effet cumulatif des réussites dans les tournois évaluatifs (Menger 2009) engendre parallèlement l'élargissement de son réseau relationnel et de son espace géographique d'activité. Si le parcours de Joseph s'avère en quelque sorte typique de la réussite dans un monde de l'art « connexionniste » où la « grandeur suppose le déplacement » (Boltanski et Chiappello 2011, 493), cela ne nous dit rien encore des ressorts qui ont permis à Joseph de trouver sa place dans un tel monde. En l'occurrence, c'est d'abord un apprentissage précoce de la mobilité qui forge, en amont de son entrée dans l'activité artistique déjà, une appartenance faible au territoire et les premiers éléments d'une « identité a-topique » (Lecoq 2009) :

Le skateboard, ça m'a un peu donné des ailes parce que, dans le fond, ça m'a permis de quitter un peu le village, le Valais pour aller chercher des spots avec toute une bande (...). On allait à Zurich, on allait à Bâle, on allait à Berne, à Genève, pour participer à ces championnats de skate (...). J'aimais tout un graphisme ou un monde qui appartenait justement peut-être au

monde du skateboard. Y'avait pour moi tout un exotisme justement... tout ça venait de Californie! On est peut-être une des dernières générations à avoir vraiment le rêve américain.

Sans que son milieu familial ne semble vraiment l'y préparer – son père gère une petite entreprise du bâtiment et sa mère est femme au foyer –, une forme de nomadisme s'établit chez Joseph dès l'adolescence. C'est d'abord par les contacts avec son groupe de référence – ses amis *skaters* – qu'il découvre les objets symboliques d'une culture jeune et urbaine.

Néanmoins, si l'on peut voir là les premières ressources d'un capital culturel, c'est pourtant par la formation que sa mobilité prend un sens véritablement artistique et professionnel. Les écoles d'art suivies par l'artiste remplissent d'abord, assez classiquement, leur fonction de sélection et de reconnaissance symbolique en distinguant – notamment par des prix – les étudiants les plus méritants (Sulzer 1999). De ce point de vue, Joseph sort de sa double formation avec un capital non seulement financier, mais aussi symbolique qui légitime à ses yeux comme à ceux des opérateurs professionnels son envie de continuer la pratique de l'art. L'école lui procure également les premières ressources relationnelles puisque c'est là que Joseph rencontre « des gens pour qui j'avais de l'admiration comme Sylvie Fleury, John Armleder, Fabrice Gygi, qui m'ont peut-être aussi fait voir plus loin ». Comme dans d'autres domaines artistiques, celui du théâtre notamment (Rolle et Moeschler 2014), l'école d'art joue ici son rôle connu de médiation entre étudiant-e-s et réseau professionnel en faisant intervenir, lors d'ateliers ou de projets spécifiques, des artistes confirmés.

Dans le cas de Joseph, l'interpénétration structurelle entre formation et monde professionnel s'actualise encore d'une autre façon. En effet, celui-ci intègre, après sa formation secondaire, l'école d'art valaisanne en 1997, au moment où cette dernière a entamé sa mue d'« école des beaux-arts » classique, centrée sur l'apprentissage des codes du genre moderne, en un lieu de formation orienté vers le « paradigme contemporain »¹². Pour l'Ecole cantonale d'art du Valais, ces transformations visent plusieurs objectifs : d'une part, renforcer la professionnalisation des futurs artistes en les préparant au mieux aux tendances dominantes du monde de l'art et, de l'autre, rester compétitive dans le recrutement du corps enseignant et des étudiant-e-s face à la concurrence des autres écoles d'art suisses. Pour se distinguer dans un secteur de formation ouvert et concurrentiel, l'ECAV construit alors sa spécificité en développant, précisément, la thématique de « la périphérie en art », laquelle s'inscrit par ailleurs parfaitement dans les questionnements de l'art contemporain. En particulier,

12 Un changement de paradigme largement développé par Nathalie Heinich (2014) que nous pouvons grossièrement esquisser comme un abandon relatif de la production « d'objets », notamment du tableau peint, remplacé par des processus artistiques qui sont moins l'expression intérieure de l'artiste que la traduction sensible d'une idée, d'un concept. Concernant la formation des futurs artistes, cela signifie développer avant tout leurs capacités argumentatives et discursives et beaucoup moins leurs compétences techniques (Liot 1999).

il s'agit de mettre en place un dispositif d'apprentissage qui encourage les démarches « site specific », perméables au contexte social et culturel, en l'occurrence : celui d'un territoire non-urbain, connu pour son patrimoine traditionnel et paysager. Dans la lancée des réformes, un centre de recherche et une résidence internationale sont créés¹³. Ces mesures ont pour ambition de repositionner l'ECAV vis-à-vis de l'extérieur et d'inciter les artistes à s'approprier les thèmes de la marginalité et du décentrement propres à l'école d'art (Antille 2014b). Joseph participera d'ailleurs comme assistant à un projet de recherche dont le titre, « Position et production de l'artiste dans le contexte périurbain », reflète la centralité des thématiques tournant autour de la « marginalité » territoriale et artistique (Antille 2014a, 198). C'est justement dans le contexte d'une école travaillée par les questions identitaires et les enjeux propres aux territoires périphériques de l'art contemporain que Joseph puise les premières sources d'une œuvre « singulière » au sens que donne Heinich (2001, 124) à ce terme, ici : la traduction sensible d'une lecture radicale, ironique et décalée de l'authenticité du patrimoine traditionnel valaisan.

Or si l'école locale sert de premier terreau de socialisation aux questionnements dominants du champ artistique, tout l'enjeu est, pour Joseph, de ne pas s'y ancrer durablement. Récapitulant les moments charnières de son parcours, il affirme que « c'est d'abord de se sortir du Valais, ça je l'ai fait en rencontrant Pierre Keller qui m'a gentiment invité à devenir un élève de l'ECAL (Ecole d'art de Lausanne), peut-être une première étape ». A cette étape de sa trajectoire, Joseph a très bien compris, dans le fond, que l'identité locale d'un artiste et de sa production peut être disqualifiée dans un univers professionnel où sont valorisés l'universalité des œuvres et le nomadisme de leurs producteurs et productrices. A l'instar de Joseph, nous avons souvent retrouvé dans les témoignages des artistes récemment formés dans les écoles d'art une sorte d'urgence à « se sortir du local » qui les conduit à concourir très tôt pour des bourses ou des résidences à l'étranger. Il n'est certainement pas juste de réduire les aspirations à la mobilité de Joseph et de ses contemporain-e-s à la seule dimension stratégique. Comme l'ont mis en perspective les géographes Fabien Barthélémy et Camille Boichot (2014), les ancrages éphémères des artistes mobiles nourrissent de nouvelles sociabilités ainsi que le travail de création. En outre, la compréhension de la mobilité ne peut se réduire au seul rôle de l'école d'art, la force des modèles professionnels et de leur diffusion étant le produit historique d'un « système » (Bydler 2004) où les logiques du marché se conjuguent avec celles d'un ensemble d'institutions aussi bien muséales ou académiques qu'éditoriales. Néanmoins, comme premier levier de l'insertion professionnelle, l'école ouvre non seulement l'accès à des ressources de mobilité, mais elle « fabrique » également des artistes capables de « mettre en art » la complexité des appartenances géographiques et culturelles locales

13 A l'initiative du directeur de l'école d'art de l'époque, le « Centre de réflexion sur l'image et ses contextes » (CRIC) est créé en 1998. Il cesse d'exister en 2007 faute de moyens financiers. Un programme de résidence internationale existe à nouveau aujourd'hui, géré par l'ECAV et par une fondation régionale (Antille A. 2014).

tout en les rendant exportables sur les scènes internationales de l'art contemporain. Et dans ce va-et-vient symbolique et physique, il n'est pas étonnant que Joseph choisisse aujourd'hui de faire du Valais un point d'ancrage, avouant même être « très fier » de répondre à une commande d'œuvre de sa commune de résidence. Il a fait la preuve de sa mobilité et assuré sa place dans le champ international de l'art contemporain, écartant le risque d'être enfermé dans la catégorie disqualifiante de l'artiste régional. Du côté des opérateurs locaux, il n'est pas plus surprenant de les voir aujourd'hui profiter de la renommée de Joseph, toujours présenté comme « un artiste valaisan » qui a réussi à l'étranger, pour renvoyer l'image d'un territoire porteur d'innovation et ouvert aux règles d'excellence de l'art contemporain.

4 Peindre en marge des géographies instituées de l'art contemporain

Les débuts de carrière ne sont cependant pas tous rythmés par la succession de projets et d'engagements dans l'hyper-mobilité. Le récit d'Anne met en lumière un autre rapport à l'espace qui renvoie, selon les termes de Montulet (2005, 154), à une forme de « mobilité ancrée » qui conjugue permanence sur le territoire et déplacements en dehors de celui-ci :

Alors moi j'ai 26 ans. J'ai grandi au Val d'Anniviers, j'ai fait ma scolarité dans un village, dans un petit cocon entre les montagnes bien protégé. Et puis après, j'ai fait mon collège à Sion, à la Planta. Là, j'ai choisi l'option arts visuels, donc en fait le dessin. La peinture, ça a toujours été une passion pour moi, depuis toute petite, j'ai commencé par gribouiller sur les escaliers puis après, j'ai toujours été encouragée par mes parents et voilà (...) En même temps, c'était une évidence depuis toujours, enfin je ne sais pas comment dire. Donc, j'ai fait mon bachelor à l'ECAV à Sierre. J'ai obtenu l'atelier Tremplin soutenu par la Fondation Bea pour jeunes artistes ; ça a ouvert beaucoup de possibilités. J'ai pu faire des contacts, j'ai pu faire des expositions. Après cette magnifique année, je me suis inscrite pour un master à Berne, c'est un master qui s'appelle Master of Art in Art Education (...)

Issue d'un milieu social éloigné du champ de l'art légitime – le père est le patron d'une entreprise de menuiserie et la mère est assistante en soins –, Anne prend néanmoins un chemin qui semble tout tracé pour lui permettre de rejoindre les lieux légitimes de l'art : une maturité artistique, suivie d'une formation qui se termine par un prix et une bourse pour une résidence d'artiste, puis les premiers contacts avec les acteurs professionnels. Pourtant, malgré ces premières marques de reconnaissance, Anne peine à élargir sa géographie artistique au-delà du territoire, plusieurs écoles suisses ayant refusé sa candidature pour un master dans une orientation lui permettant de poursuivre ses recherches artistiques. Face à ces obstacles, elle s'oriente vers un master

en pédagogie artistique, plus éloigné de ses aspirations, mais qui doit l'aider à « se sentir un peu plus à l'aise financièrement » bien que, dit-elle, « moi si je m'écoutais vraiment je pense que je ferais que de la peinture et rien d'autre ». Le choix contraint d'Anne renvoie ainsi l'analyse aux paradoxes d'un système de formation organisé en filières. Comme le soulève Sulzer (1999), cela a certes démocratisé l'accès aux écoles d'art en multipliant les orientations et les publics, mais cela a aussi augmenté parallèlement la sélection dans les filières les plus prestigieuses, celles qui forment les « vrais » artistes capables de vivre de manière autonome de leur art. Néanmoins, il reste à comprendre les raisons qui conduisent Anne à ajuster, pour reprendre les termes de Raymonde Moulin (1992, 312), « ses aspirations vers le bas » – en l'occurrence, l'enseignement de l'art – et qui lui interdisent l'entrée dans une filière permettant l'engagement sans compromis dans la « création pure ». Pour les saisir, il s'agit de faire un détour par ses modalités de travail, lesquelles déterminent aussi bien son identité artistique que son rapport à l'espace.

Anne crée des œuvres peintes dans un style hyperréaliste et dans le format traditionnel du tableau. Elle explique que sa démarche

s'inspire beaucoup de la nature, principalement montagnarde (...) ça reste toujours avec la peinture à l'huile (...), je trouve intéressant de mêler en même temps cette tradition de la peinture de montagnes et de paysages, enfin disons de s'inspirer de cette tradition et en même temps d'intégrer des choses qui sont là aujourd'hui et qui font partie de notre paysage.

Anne, en choisissant la peinture comme principal médium d'expression, se met d'emblée en porte-à-faux avec les approches artistiques dominantes encouragées aujourd'hui par les écoles d'art et les jurys de concours. Elle explicite d'ailleurs longuement les difficultés à défendre ce choix peu commun :

Ah, c'était pas facile, parce que j'ai l'impression qu'une période, c'était pas du tout la mode, la peinture, c'était peut-être un peu moins en avant quoi (...) Les nouveaux médias étaient quand même mieux perçus (...) Combien de fois on m'a posé la question, donc à un jury où je présente mon travail, pourquoi la peinture ? Bon ben voilà, après il faut argumenter, il faut dire qu'on veut travailler avec l'image, qu'on veut travailler avec la représentation d'une chose et pas seulement avec une chose en trois dimensions, qu'on veut jouer aussi (...) Mais des fois, quand j'étais de mauvaise humeur, je disais : parce que la peinture !

Si les obstacles objectifs existent, les enseignant·e·s de l'école d'art acceptent pourtant les aspirations d'Anne et lui transmettent les ressources discursives pour développer cette « rhétorique de l'inauthenticité » (Heinich 1999) qui doit l'éloigner d'un rapport trop subjectif à la nature et au paysage. Bien qu'elle ait compris et assimilé la nécessité d'argumenter sa démarche, son récit garde l'empreinte des registres de

la vocation et de l'expressivité romantiques contre lesquels l'art contemporain s'est historiquement construit. Les références constantes dans sa narration à la nécessité originaire de la création ou à l'inspiration intérieure nées du face-à-face avec la nature montrent que ces valeurs font toujours sens pour cette artiste. Son adhésion ambivalente à certaines conventions de l'art contemporain est encore renforcée par la place essentielle qu'occupe dans sa pratique l'espace de l'atelier. Ne dit-elle pas :

C'est important, moi je travaille toujours seule en fait; pis j'ai ce côté un peu solitaire, j'aime bien avoir un atelier, mon truc, où je peux vraiment me concentrer sur mon travail.

Et c'est bien dans l'espace de l'atelier qu'elle peut accomplir les gestes techniques minutieux et lents qu'exige la peinture à l'huile. La pratique d'Anne rappelle ainsi un exercice du métier plus artisanal qui, à l'instar des « musicos » analysés par Perrenoud (2008, 103), construit une « identité au travail » relativement éloignée de l'habitude de l'artiste contemporain, porté à conceptualiser des projets *in situ* en déléguant à d'autres une partie de la fabrication concrète des œuvres.

A la permanence à l'atelier s'ajoute la permanence des liens à la communauté villageoise et à certaines de ses traditions. Anne continue ainsi tous les week-ends à jouer dans la fanfare de son village car, dit-elle, « je fais ça c'est pour la musique, j'apprécie, mais c'est surtout pour le groupe, l'ambiance, pour garder des contacts avec des gens avec qui je m'entends bien et que je connais depuis des années, depuis toujours ». Elle sait qu'il faut « aller voir un peu ailleurs, se faire des contacts un peu sur l'extérieur, ne pas rester dans sa bulle » et que « d'aller en résidence à Berlin ou à New-York, ce serait intéressant ». Mais face à la représentation subjective d'un monde du travail dur et concurrentiel où « il faut jouer des coudes, faire sa place », elle adopte une sorte de stratégie de repli spatial, renonçant pour le moment à briguer les possibles de la mobilité du territoire comme les bourses pour des résidences à l'étranger. Comme l'ont montré les études sur les comédien-ne-s (Paradeise 1998 ; Rolle et Moeschler 2014), les individus présentent des attitudes différenciées devant les incertitudes de parcours. Bien que son acharnement à peindre envers et contre tout relève d'une forme de « sacerdoce », la conduite de retrait d'Anne a quelque chose d'une « posture d'abandon réaliste ». Ce désengagement est certes la conséquence d'une confiance en soi écornée par les échecs aux concours d'entrée dans certaines écoles nationales. Mais il témoigne aussi de la difficulté d'Anne à concilier, sur le plan identitaire et créatif, les ressources culturelles acquises pendant sa formation artistique et celles issues de son expérience des us et coutumes qui sont ceux d'un village alpin. Une conciliation qui reste complexe dans un monde de l'art contemporain où les attitudes de rupture face à toute forme de tradition, qu'elle soit esthétique (le tableau peint et l'inspiration de la nature et des paysages) ou culturelle (la fanfare, les pratiques liées à la montagne), sont éminemment légitimes et valorisées.

L'analyse du parcours de cette artiste rejoint finalement le constat de Sulzer (1999) pour qui les représentations de soi, surtout en début de parcours, lorsque l'identité artistique est encore labile, se construisent, certes, dans la diversité, mais toujours en rapport avec les modèles dominants d'un secteur artistique donné. Nous pourrions ajouter que les représentations individuelles du territoire, qui sédimentent en partie les formes de mobilité des individus, se construisent, elles aussi, en fonction d'un modèle dominant de l'espace du travail artistique. Anne s'applique ainsi à opposer l'image peu engageante d'un monde de l'art extrarégional à celle, rassurante, d'un Valais qu'elle trouve « intéressant parce qu'il y a plein de choses qui restent à faire au niveau professionnel, de développer des choses quoi, au niveau artistique, culturel, dans plein de domaines culturels en fait ». Une vision qui s'ajuste de moins en moins à la réalité de la profession dans la mesure où, aujourd'hui, les régulations collectives du territoire renforcent la concurrence et soutiennent les artistes les plus mobiles.

Il est vrai, comme invite à le penser Peter Berger (2006, 95–102), que la pluralité des expériences tout au long de la vie entraînent les individus dans « une valse » des identités et dans des lectures toujours renouvelées de la réalité. A la faveur de nouvelles opportunités de voyage ou de nouvelles amitiés, Anne changerait sûrement de posture face au monde du travail et de regard sur elle-même, construisant une autre cohérence biographique. Néanmoins, bien qu'il soit encore trop tôt pour juger de l'avenir de cette jeune artiste, Anne – du fait de son adhésion ambivalente aux conventions de création actuelles et de son ancrage relativement fort au territoire – semble s'orienter vers une scène artistique essentiellement régionale et évoluant à l'écart des manifestations de l'art contemporain comme, du reste, des soutiens publics. Un « repli » vers l'espace local qu'il s'agit de lire moins comme le signe d'un réflexe identitaire ou d'un manque d'esprit d'innovation que comme le résultat d'une marge de manœuvre devenue étroite devant le « formatage » (Martuccelli 2015, 55) d'une épreuve de la mobilité selon les modèles professionnels dominants de l'art.

5 Conclusion

En portant la focale d'analyse sur deux parcours professionnels emblématiques, nous avons ainsi relevé le rôle des institutions régionales de formation dans la préparation et la sélection des futurs artistes les plus aptes à s'insérer dans un monde professionnel globalisé. Nous avons aussi relevé que les artistes ne s'inscrivent pas automatiquement dans un modèle de déplacement qui privilégie l'étendue et la distance géographiques. En particulier, les modalités d'exercice du métier encore marquées par les conventions du genre moderne s'ajustent mal aux rythmes et aux temporalités exigées par l'hyper-mobilité.

Les résultats de cette étude permettent finalement de porter un regard critique sur cette représentation dominante dans le monde de l'art contemporain qui tend à associer la mobilité à la liberté, à l'ouverture d'esprit et, *in fine*, à la force créative, oubliant au passage son inscription dans des cadres institués souvent contraignants et porteurs de sélection sociale. Ils montrent en outre combien les nouveaux référentiels d'action publique des territoires transforment les conditions d'exercice du travail artistique et renforcent, à l'échelle locale déjà, les exigences de reconnaissance et de mobilité internationales des créatrices et créateurs.

Il conviendrait cependant d'enrichir la compréhension des dynamiques de parcours artistiques en lien avec la mobilité par l'analyse d'autres dimensions, étapes et institutions que celles évoquées dans le cadre de cet article. La question de la mobilité gagnerait ainsi à être articulée à la dimension genrée du travail artistique. Cela apporterait encore un autre éclairage aux enjeux de discrimination sociale des femmes dans le monde des arts d'ores et déjà relevés par toute une série d'études (Pasquier 1983; Ravet 2003; Buscatto 2008). Cette articulation entre genre et mobilité serait d'autant plus intéressante que, comme le suggèrent les observations de Lipphardt (2012), les expériences d'hypermobilité restent très contraignantes pour les artistes qui doivent réorganiser leur vie de couple ou de famille en fonction de leurs constants déplacements. Devant ces défis de la mobilité, l'hypothèse de comportements socialement différenciés et assignés entre hommes et femmes mériteraient d'être approfondie. Par ailleurs, il resterait à prendre en compte à la suite de Raymonde Moulin (1992) le rôle, non seulement des écoles d'art, mais aussi des institutions muséales dans la structuration de l'épreuve de la mobilité à l'échelle aussi bien régionale que globale. Dans le cas du Valais, il aurait ainsi été pertinent d'analyser le rôle du Musée cantonal d'art dans la promotion et la reconnaissance des artistes, un musée qui contribue historiquement, par ses publications et ses expositions, au débat centre/périphérie.

La richesse des questionnements possibles montre, en définitive, tout l'intérêt de mener une réflexion en termes d'épreuve de la mobilité qui, utilisée comme opérateur d'analyse, permet de mettre au jour et d'articuler les ressorts aussi bien collectifs qu'individuels des dynamiques de parcours artistiques.

6 Références bibliographiques

- Allemand, Sylvain, François Ascher et Jacques Lévy. 2004. *Les sens du mouvement. Modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines*. Paris: Belin.
- Antille, Alain (éd.). 2014a. *Hors piste*. Pregassona: Edition ECAV.
- Antille, Benoît. 2014b. Voyage à Heidiland. Quelques considérations sur les résidences d'artistes et la création site-spécific en tant que système. Pp. 141–159 in *Hors-piste*, édité par Alain Antille. Pregassona: Edition ECAV.

- Azam, Martine. 2002. Le credo identitaire comme ressource pour l'art ? L'exemple français de la région toulousaine. *Sociologie et sociétés* 34(2) : 185–205.
- Barthélémy, Fabien et Camille Boichot. 2014. Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles. *Belgeo* 3, <http://belgeo.revues.org/13317> (19.01.2016).
- Becker, Howard. S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Berger, Peter. L. 2006. *Invitation à la sociologie*. Paris : La découverte.
- Bidart, Claire. 2006. Crises, décisions et temporalités : autour des bifurcations biographiques. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(120) : 29–57.
- Boltanski, Luc et Eve Chiappello. 2011 [1999]. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard.
- Buscatto, Marie. 2008. Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz. *Travail, genre et sociétés* 1(19) : 87–108.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global ArtWorld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala : Uppsala University Library.
- Canton du Valais. 2010. Règlement sur la promotion de la culture du 10 novembre 2010. <https://www.vs.ch/web/culture/dispositions-legales> (06.02.2017).
- Canton du Valais. 2014. Dispositif ArtPro Valais. https://www.vs.ch/documents/249470/782554/B2_3.1_ArtPro_Valais.pdf/49144217-2a18-4e7a-b66b-0f23e11d758e (28.09.2016).
- De Vrièse Muriel, Bénédicte Martin, Corinne Melin, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux. 2011. Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen. *Culture études* 1 : 1–16.
- Faure, Alain, Jean-Philippe Leresche, Pierre Muller et Stéphane Nahrath. 2007. *Action publique et changements d'échelles : les nouvelles focales du politique*. Paris : L'Harmattan.
- Fournier, Marcel et Myrtille Roy-Valex. 2002. Art contemporain et internationalisation : les galeries québécoises et les foires. *Sociologie et société* 34(2) : 41–62.
- Glauser, Andrea. 2009. *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld : transcript.
- Guélat Bigler, Elisabeth, Patrizia Simeone, Samuel Budde et Roland Dutoit. 2015. *Les étudiants et étudiantes de la HES-SO : formation et situation socio-économique*. Publication du Rectorat de la HES-SO. <http://www.hes-so.ch/data/documents/Rapport-HESSO-resultats-enquete-OFS-2013-situation-sociale-economique-etudiants-5415.pdf> (30.07.2016).
- Heinich, Nathalie. 1999. *L'épreuve de la grandeur*. Paris : La Découverte.
- Heinich, Nathalie. 2001. Art contemporain, dérision et sociologie. *Hermès* 29 : 121–130.
- Heinich, Nathalie. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- Jouvenet, Morgan et Christiane Rolle. 2011. Des temporalités à l'oeuvre dans le monde de l'art. *Temporalités* 14, <http://temporalites.revues.org/1967> (14.03. 2016).
- Kaufmann, Vincent. 2002. *Re-thinking Mobility*. Ashgate : Aldershot.
- Kaufmann, Vincent. 2008. *Les paradoxes de la mobilité : bouger, s'enraciner*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge MA : MIT Press.
- Lascoumes, Pierre et Louis Simard. 2011. L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction. *Revue française de science politique* 61(1) : 5–22.
- Lecoq, Sophie. 2009. L'identité artiste : une identité sans ancrage ? Pp. 95–105 in *Construction identitaire et espace*, édité par Perette Granjean. Paris : L'Harmattan.

- Liot, Françoise. 1999. L'école des Beaux-arts face aux politiques de soutien à la création. *Sociologie du travail* 41 : 411–429.
- Liot, Françoise. 2004. *Le métier d'artiste*. Paris : L'Harmattan.
- Lipphardt, Anna. 2012. Artists on the move. Pp. 109–122 in *a.RTISTS IN TRANSIT/ How to become an artist in residence*, édité par Annette Holywood et Andreas Schmidt. Berlin : Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (GBK).
- Martuccelli, Danilo. 2006. *Forgé par l'épreuve : L'individu dans la France contemporaine*. Paris : Armand Colin.
- Martuccelli, Danilo. 2015. Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie. *Sociologies* 6(1) : 43–60.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Gallimard.
- Montulet, Bertrand. 2005. Au-delà de la mobilité : des formes de mobilités. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(118) : 137–159.
- Moroni, Isabelle et Jeanne-Marie Chabloz. 2013. *Parcours d'artistes, chemin d'épreuves*. Cahiers de l'Observatoire de la culture. Viège : Etat du Valais, Service de la culture.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Moureau, Nathalie et Dominique Sagot-Duvaurox. 2011. La relation formation/carières artistiques : le paradoxe des mondes de l'art. *Formation Emploi* 116, <http://formationemploi.revues.org/3463> (01.01.2005).
- Négrier, Emmanuel et Philippe Teillet. 2008. Montée en puissance des territoires : facteur de recomposition ou de décomposition des politiques culturelles ? Pp. 91–107 in *Culture&Société : un lien à recomposer*, édité par Jean-Pierre Saez. Toulouse : Edition de l'attribut.
- Paradeise, Catherine. 1998. *Les comédiens. Profession et marchés du travail*. Paris : PUF.
- Pasquier, Dominique. 1983. Carrières de femmes : l'art et la manière. *Sociologie du travail* 25(4) : 418–431.
- Perrenoud, Marc. 2008. Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. *Ethnologie française* 1(38) : 101–106.
- Pita Castro, Juan Carlos. 2013. *Devenir artiste, une enquête biographique*. Paris : L'Harmattan.
- Pro Helvetia. 2015. *Diversité culturelle dans les régions*. <https://prohelvetia.ch/fr/initiative/diversite-culturelle/>
- Quemin, Alain. 2001. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, www.diplomatie.gouv.fr/.../Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf (15.01.2016).
- Quemin, Alain. 2013. *Les stars de l'art contemporain*. Paris : CNRS Editions.
- Ravet, Hyacinthe. 2003. Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique. *Travail, genre et sociétés* 1(9) : 173–195.
- Rolle, Valérie et Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. L'entrée dans le métier de comédien-ne*. Lausanne : Editions Antipodes.
- Ruedin, Pascal. 2012. *Une colonie d'artistes au cœur des Alpes vers 1900*. Milan : 5 Continents Edition.
- Sulzer, Emmanuel. 1999. *Apprendre l'art : l'enseignement des arts plastiques et ses usages sociaux*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Urfalino, Philippe. 1989. Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles. *Année sociologique* 39 : 81–109.
- Urry, John. 2005. Les systèmes de la mobilité. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(118) : 23–35.
- Van Heste, Fremke. 2015. La présence marginale d'œuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain. *Revue Proteus-Cahiers des théories de l'art* 8(3) : 39–55.

« T'es pas un vrai danseur contemporain. » Désajustement et appropriation du statut d'artiste chez les danseurs d'origine populaire

Pierre-Emmanuel Sorignet*

Résumé : Cet article s'appuie sur une enquête ethnographique de longue durée. Il s'agit de réfléchir aux conditions sociales de possibilité de la vocation artistique de danseurs contemporains d'origine populaire. L'attention porte sur les ressources, en particulier culturelles, qui sous-tendent des trajectoires atypiques de mobilité sociale, d'autant plus fragiles qu'elles sont réversibles. L'acquisition d'un capital culturel légitime modifie les goûts esthétiques, sans néanmoins exclure des désajustements visibles lors du processus de création.

Mots-clés : vocation, profession artistique, mobilité sociale, classe populaire

« Du bist kein richtiger zeitgenössischer Tänzer. » Variation und Aneignung des Künstlerstatus bei Tänzern aus unteren sozialen Schichten

Zusammenfassung: Dieser Artikel basiert auf einer langjährigen ethnografischen Studie zeitgenössischer Tänzer. Ziel des Artikels ist es, die sozialen Bedingungen der Möglichkeit einer künstlerischen Berufung von Tänzern aus unteren sozialen Schichten zu beleuchten. Der Fokus richtet sich dabei auf die (kulturellen) Ressourcen, welche atypischen und fragilen sozialen Werdegängen zugrunde liegen. Die Aneignung eines legitimen kulturellen Kapitals verändert den ästhetischen Geschmack dieser Tänzer aus einfachen Verhältnissen, wobei Diskrepanzen nicht ausgeschlossen sind.

Schlüsselwörter: Berufung, künstlerischer Beruf, soziale Mobilität, Arbeiterklasse

"You're Not a Real Contemporary Dancer." Discrepancy and Appropriation of the Artists' Status by Dancers from a Working Class Background

Summary: This article draws on a long-term ethnographical survey. It aims to discuss the social conditions of possibility in the artistic calling of contemporary dancers from working class backgrounds. In this regard, it shades light on the resources – notably cultural – underlying atypical trajectories of mobility – all the more fragile for being reversible. As will be seen, the acquisition of legitimate cultural capital contributes to change aesthetic tastes without excluding discrepancy, most evident during the creative process.

Keywords: vocation, artistic profession, social mobility, working class

* Institut des sciences sociales, Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne, pierre-emmanuel.sorignet@unil.ch.

1 Introduction

Approcher les professions artistiques à travers le registre de la « régulation » ou de la « dérégulation » du marché du travail traduit les relations étroites entre l'élaboration de problématiques sociologiques et les enjeux des politiques de gouvernance (Boltanski 2009). L'usage de ces catégories peut éclairer – à l'aide de l'outil statistique le plus souvent – ce qui constitue les conditions de travail, à savoir la rémunération, la protection, le caractère durable de la création, les conditions de développement de la production. Les usages experts de ces catégories répondent aux demandes des institutions de subventionnement, soucieuses d'évaluer, dans le cas présent, les effets des politiques culturelles menées. Néanmoins, leur transfert au champ scientifique risque de négliger ou de minorer l'enjeu symbolique de ces activités précaires où l'adhésion au jeu reste fondamentale pour comprendre le nombre important de candidats à ces métiers.

C'est pourquoi l'on se propose ici d'envisager l'engagement dans les métiers artistiques comme un projet collectif socialement situé, la part des héritiers y étant importante. On doit alors réfléchir aux conditions de possibilité d'accès à ces métiers pour celles et ceux dont les milieux d'origine ne sont pas, à première vue, propices à l'intériorisation de dispositions à la vocation artistique (Sapiro 2007, 14). C'est alors questionner la façon dont sont constitués des goûts et des pratiques caractéristiques d'une fraction de la classe supérieure chez des artistes d'origine populaire qui persistent – à des degrés divers selon la pente de leur trajectoire – à se référer à des goûts esthétiques associés à l'espace familial d'origine et/ou au groupe des pairs. Les liens entre recrutement social et production de catégories esthétiques sont ainsi au cœur du présent article. Il s'agit de saisir les effets d'un désajustement dispositionnel sur les processus d'apprentissage de savoir-faire professionnels et d'un style de vie socialement éloigné de celui acquis durant la socialisation primaire. La conversion des dispositions observées dans l'apprentissage de pratiques culturelles caractéristiques des classes supérieures cultivées est-elle le signe d'un affaiblissement du lien entre positions sociales d'origine et préférences esthétiques (Bourdieu et Passeron 1970) ?

L'observation des pratiques professionnelles, en particulier la période concernant le processus de production d'un spectacle, s'avère tout à fait propice pour saisir les modalités d'appropriation, les difficultés comme les résistances à adopter les esthétiques dominantes par des danseurs d'origine populaire. Mais s'interroger sur les formes d'acculturation au capital culturel légitime par le prisme de la pratique professionnelle, c'est aussi tenter de pointer les stigmatisations potentielles de ceux qui ne maîtrisent pas les réquisits culturels implicites de l'appartenance aux classes supérieures. En pareil cas, il y a toujours le risque d'être réduit à son appartenance sociale d'origine par l'exploitation de ce qui fait « populaire », de la virtuosité physique à la couleur de peau.

Dès lors, aborder la création artistique non comme produit mais comme processus nécessite de mettre au cœur de l'analyse la différenciation sociale à l'œuvre dans les modalités de production. Comment les danseurs non acculturés par leur socialisation primaire aux esthétiques dominantes et dont les trajectoires hétérodoxes excluent une appropriation « naturelle » des méthodes de production esthétiques dominantes composent-ils entre savoir-faire acquis et ce qui relève de l'héritage culturel ? Comment la répulsion envers des pratiques culturelles (Bourdieu 1979 ; Coulangeon 2011) se traduit-elle dans des mises à distance ou des stratégies d'évitement au sein même des collectifs de production esthétique ?

Pour répondre à ces questionnements, je suis revenu sur une enquête menée depuis 1998 par observation participante sur le métier de danseur contemporain en France auprès de plus d'une centaine d'enquêtés¹. Quinze d'entre eux, de sexe masculin, sont issus de milieux populaires, fils d'ouvriers pour onze d'entre eux. Pour plus de la moitié, leurs pères ont connu une promotion sociale par l'acquisition de qualifications ou d'un poste de maîtrise. La plupart de ces danseurs vivent aujourd'hui à Paris ou y ont vécu quelques années, le déplacement social coïncidant souvent avec la mobilité géographique vers la capitale² ou vers une grande ville en région. Je m'intéresserai ici, plus précisément, à sept enquêtés de sexe masculin rencontrés à plusieurs étapes de leur parcours (voir encadré). Les récits de vie répétés sur le temps long donnent à voir un pan largement invisible des trajectoires qui nous intéressent : celui des mobilités en train de se faire, de leur expérience intime par ces danseurs qui perçoivent bien souvent leur ascension comme très fragile, parfois illégitime, marquée par des doutes. Ces aspects de la vie des enquêtés sont difficilement saisissables par l'appareillage statistique³, d'où l'intérêt de la méthode ethnographique mobilisée dans cette enquête.

Lorsque je m'inscris en thèse en 1997, je suis déjà « sur le terrain » depuis plus de deux ans. Mon investissement régulier dans des cours de danse, ma cohabitation avec une danseuse ainsi qu'une première expérience en tant que semi-professionnel me donnent un accès privilégié aux pratiques de ceux qui vont devenir mes enquêtés. Renonçant à une grande enquête statistique qui m'aurait donné davantage d'assurance pour débattre dans un champ où la socio-économie de Pierre-Michel Menger prédomine, je prends progressivement au sérieux l'apport de l'approche ethnographique. La diversité du matériel recueilli tant dans l'espace du travail que dans l'espace privé, la multiplicité des scènes sur lesquelles se déroule l'enquête

-
- 1 J'ai mené des entretiens formels et informels répétés ainsi que des observations aussi bien dans les lieux d'exercice de la profession (les vestiaires des cours de danse, les auditions, les répétitions, la scène) qu'au domicile et dans les chambres d'hôtel après un spectacle (voir Sorignet 2011 ; 2012).
 - 2 Le marché parisien semble assurer des possibilités de revenu, d'accès à l'emploi et de stabilisation durable supérieures à celles offertes par les autres marchés locaux et régionaux (Rannou et Roharic 2006).
 - 3 Delphine Serre souligne que l'enquête ethnographique, plus facilement que l'outil statistique « donne accès au capital culturel incorporé et à ses contenus socialement différenciés » (Serre 2012, 10).

questionnent tant l'approche mobilisée par les interactionnistes que celle, plus surplombante, de la sociologie économique, qui décrit des acteurs anticipant des risques dans des situations d'incertitude plus ou moins probabilisables. L'approche ethnographique telle qu'elle est travaillée par Pierre Bourdieu dès ses premiers travaux ethnographiques en Kabylie me semble pouvoir répondre à la question des pratiques des enquêtés, mais aussi à celle de l'enquêteur praticien et enquêtant sur des pratiques où il est partie prenante. Cette tension réflexive est d'autant plus nécessaire lorsque l'enquêteur se retrouve, comme je l'étais, à la fois pris dans ses aspirations concurrentes à devenir sociologue et danseur, impliqué dans des rapports affectifs forts avec certains de ses enquêtés et soumis aux contraintes d'un contrat de travail avec un employeur-chorégraphe (Sorignet 2011). Enfin, pour accorder dans le travail par observation participante autant d'intérêt à ce que sont les acteurs qu'à ce qu'ils font, il faut disposer d'un appareillage conceptuel qui prenne en compte aussi bien les techniques de présentation de soi lors d'une audition que l'expression d'un désarroi existentiel lorsqu'un artiste est conduit à penser sa sortie du métier. Une approche socio-économique ne m'apparaissait pas pouvoir mettre en relation ce qui relève des styles de vie et de la socialisation professionnelle (Schotté 2013). De même, l'approche interactionniste dominante en sociologie des professions artistiques qui se réclame d'Howard S. Becker ne s'intéresse pas aux propriétés sociales des acteurs, se concentrant sur l'analyse systématique de ce qui est en train de se faire pour en dégager les logiques propres aux acteurs. Le concept d'habitus a finalement été le ressort de mon travail, lequel a fini par trouver son objet dans la question de la fabrique sociale du danseur. Comme le souligne Alban Bensa (2003), le concept d'habitus réintroduit la dimension stratégique des actes dans l'analyse structurale et permet ainsi de relier approches dispositionnaliste et interactionniste en exploitant pleinement le matériel recueilli par la position particulière de participant-observant. Il est aussi un enjeu d'écriture (Sorignet 2011).

L'article se déroule en trois séquences. Il s'agit, en premier lieu, de saisir les conditions de possibilité du passage de la frontière sociale que représente l'entrée dans la danse à travers l'acquisition d'un capital culturel spécifique jamais totalement réalisé (Pasquali 2014). On tentera ensuite de saisir les effets de la différenciation sociale sur le processus de création par l'examen de quelques aspects des formes de désajustement rencontrées par ces danseurs. Enfin, la propension non négligeable de danseurs issus de l'immigration⁴ invite à prolonger la réflexion en l'articulant à l'appartenance ethnique ou, du moins, à la valeur donnée à celle-ci tant par les chorégraphes-employeurs que par l'usage qu'en font les agents concernés.

4 Dans mon échantillon, sur quinze enquêtés, quatre sont d'origine maghrébine, un gitan, un Italien, un d'origine italienne, un d'origine portugaise, et un Antillais.

Question de méthode

Sur les quinze danseurs d'origine populaire enquêtés, sept sont plus particulièrement mobilisés ici en raison des relations de proximité que j'ai pu entretenir avec eux ainsi que de l'accès privilégié que j'ai pu avoir à leur lieu de travail et à des espaces plus intimes de leur vie quotidienne. J'ai également réalisé des entretiens avec des membres de la fratrie pour quatre d'entre eux et observé des interactions avec leurs amis d'enfance et/ou leurs conjoints. La quotidienneté dans la coprésence et la familiarité des échanges a grandement facilité le recueil régulier de données professionnelles et personnelles sur chacun d'entre eux. L'intérêt porté dès le départ de mon enquête à ces parcours hétérodoxes – éclairant en miroir ma propre insertion de danseur sur le marché du travail de la danse – m'a orienté vers ceux qui, par leur sentiment d'illégitimité, étaient davantage disposés à accorder une attention bienveillante à ma posture d'enquêteur. Par ailleurs, chez la plupart de mes enquêtés, la conscience aiguë de leur situation matérielle comparativement à la majorité des héritiers qui composent le champ artistique les incitait spontanément à déconstruire les soubassements d'un discours vocationnel désencastré des contraintes sociales. Ce faisant, nombre de mes enquêtés d'origine populaire ont pu trouver dans le regard sociologique un intérêt fort, voire une instrumentalisation de celui-ci pour comprendre les ressorts de leur trajectoire sociale.

Si les enquêtés présentés ici partagent tous un parcours atypique en ce qu'ils ne sont pas représentatifs de la population des danseurs contemporains en termes d'origine sociale, l'hétérodoxie de leurs parcours doit néanmoins être nuancée. L'insertion professionnelle des danseurs d'origine populaire est grandement facilitée par la détention d'un diplôme d'une école supérieure de danse qui consacre l'accès à un autre univers social que celui de leur famille d'origine. Dans notre échantillon, seuls ceux arrivés sur le marché du travail de la danse à une période de structuration du champ chorégraphique de la danse contemporaine - en France : les années 1980 ont pu négocier une entrée sans passer par une formation supérieure de danse. Dans les auditions, l'absence de sélection sur CV dans cet état du champ (Sorignet 2004), couplée à la rareté des profils masculins, leur donnait la possibilité de présenter, à défaut de leur technicité de danseur, une virtuosité issue d'autres techniques du corps (arts martiaux, acrobatie). Ces qualités physiques vont constituer des ressources pour enrichir le répertoire gestuel des productions associées au label « danse contemporaine ». Mais pour la majorité des danseurs enquêtés, le passage par une école supérieure française et/ou étrangère donne, dès les années 1990, la possibilité de se projeter professionnellement et de rassurer des parents éloignés des mondes de l'art.

Les propriétés sociales des danseurs enquêtés sont explicitées ci-dessous afin d'éclairer les petites différences qui infléchissent les trajectoires et qui peuvent constituer autant des ressources que des manques. Abdel, 39 ans, fils d'un père ouvrier et d'une mère femme au foyer puis aide-ménagère, tous deux immigrés marocains, a grandi dans la grande banlieue de Grenoble, dans un pavillon au pied de grands ensembles, pavillon dont les parents sont devenus propriétaires. Sans diplôme scolaire, il est détenteur d'une médaille d'or du conservatoire régional en technique classique puis il intègre le Centre national de danse contemporaine (CNDC), l'une des écoles européennes les plus prestigieuses. Je le rencontre lors d'une audition à laquelle je participe en 1998 et débute des entretiens avec lui. Nous travaillerons ensemble entre 2006 et 2011 dans la même compagnie.

Aldo, 53 ans, est le fils d'un père maçon salarié puis petit entrepreneur et d'une mère au foyer, tous deux immigrés italiens. Il est élevé en banlieue parisienne, à Bobigny, dans un pavillon en bas des « cités » dont les parents sont également propriétaires. Sans diplôme, il travaille très vite comme apprenti cariste dès l'âge de 14 ans. Sa rencontre avec une jeune femme, fille d'instituteur et pratiquante amatrice de danse est déterminante. Il devient danseur à 21 ans, en se formant dans des cours privés, mais surtout en travaillant très rapidement dans des compagnies réputées. Je le rencontre en 1996 et j'entretiens depuis lors des liens amicaux avec lui.

Aziz, 50 ans, a été élevé dans les quartiers pauvres de Casablanca par une mère au foyer (elle a élevé onze enfants) et un père petit fonctionnaire. Sans diplôme, il fait des études de danse aux Etats-Unis puis travaille en France comme interprète puis chorégraphe au cours des années 1980-1990. Il retourne au Maroc au tournant des années 2000 pour y développer la danse contemporaine. Je le rencontre en 2007 ; nous gardons depuis des liens amicaux.

Edouard, 33 ans, est le fils d'un père cafetier (anciennement ouvrier agricole) et d'une mère commerçante qui assiste son mari dans la gestion du petit restaurant-hôtel qu'ils tiennent dans le centre d'une ville moyenne en région – ils sont tous deux sans diplôme. Il est titulaire d'un baccalauréat littéraire option danse. Il intègre à 14 ans une école de ballet classique du Nord de la France puis prolonge sa formation au sein du Conservatoire supérieur de danse de Lyon (CNSM) pour la terminer dans l'école supérieure la plus prestigieuse en Europe (P. A. R. T. S.). Je rencontre Edouard en 2006 dans une compagnie dans laquelle nous avons été tous deux recrutés. Intéressé par la démarche sociologique, il m'accorde depuis 2009 un entretien tous les ans et demi.

Kamil, 35 ans, est né d'un père ouvrier et d'une mère au foyer qui, après son divorce, occupera des fonctions d'aide-ménagère en France et en Suisse. Ses parents sont tous deux immigrés marocains. Il grandit en milieu rural dans des logements sociaux qui « ne ressemblaient pas à des cités ». Détenteur d'un baccalauréat scientifique sans mention et d'une licence de biologie après une année de médecine redoublée, il suit tardivement une école supérieure de danse à Londres. Je le rencontre en 2011 et l'ai engagé sur des projets de création chorégraphique. Il participe activement à l'entreprise d'objectivation de son propre parcours et entame des études de sociologie à l'université (licence) dans le cadre d'une éventuelle reconversion.

Luc, 53 ans, fils d'un père inconnu et d'une mère chauffeur de taxi, est élevé dans sa petite enfance en milieu rural par sa grand-mère avant de rejoindre sa mère dans les « cités » du 19^{ème} arrondissement de Paris. Sans diplôme, il débute un apprentissage en charcuterie dont il sera renvoyé pour indiscipline (il a « craché dans le pâté »). Il enchaîne les petits boulots pendant les années 1970 (colporteur, éducateur pour jeunes enfants). Il découvre la danse à 19 ans et rentre au CNDC. Je le rencontre en 1995, car il me recrute comme danseur-interprète dans sa compagnie. Il devient, au cours de ces vingt dernières années, un ami proche.

Michel, 48 ans, est le fils d'un père ouvrier, immigré italien et « batteur dans un groupe de jazz », et d'une mère ouvrière devenue costumière de théâtre après son divorce. Jeune, il est repéré par un chorégraphe qui l'engage et le forme. Il n'a pas fait d'école. Je le rencontre en 2004 lors d'un stage qu'il donne. Je fais quelques entretiens informels avec lui au fil des ans.

2 Une conversion sous tension

2.1 Entre friction et recomposition des goûts et pratiques culturelles

Articuler une sociologie du travail et des modes de vie (Schwartz 2010) permet d'analyser les transformations inhérentes à la constitution d'un ethos de danseur contemporain et de saisir les différentes facettes d'une « vie d'artiste ». La participation à la production esthétique légitime et la familiarité qui en découle produisent un effet sur la construction des goûts de nos enquêtés. Dans le même temps, il est fréquent d'observer une mise à distance critique, voire des entreprises de démonétisation symbolique de ce qui fait la culture dominante au nom de valeurs acquises au cours de la socialisation primaire. Comme le soulignent Vincent Dubois et ses collègues (2010, 108) :

L'articulation du goût et de la pratique se révèle [...] autrement plus complexe qu'une relation univoque entre des préférences stylistiques et une pratique qui en serait la simple réalisation.

Ce décalage entre la pratique professionnelle et le système de préférences esthétiques conduit à s'interroger sur les dispositions de ceux qui sont davantage portés à opérer un rapport esthétisé à la pratique sur le mode d'une hyper correction par rapport au goût dominant ou, au contraire, de ceux qui ajustent leur pratique à des registres de valeurs concurrents à ceux proposés dans le cadre de la création.

Edouard a 24 ans lorsque je le rencontre au sein de la compagnie dans laquelle nous venons, en 2006, d'être engagés. Il a investi de manière systématique tout ce qui se rapporte à la création contemporaine, allant voir tous les spectacles mais établissant aussi avec son compagnon, un consultant dans une antenne d'un syndicat patronal et lui-même d'origine populaire (parents ouvriers agricoles), une liste des différentes expositions et autres sorties qu'il se doit d'inscrire à son agenda chaque mois. La chorégraphie avec qui nous travaillons l'identifie ainsi :

Edouard, il voit tout, c'est mieux qu'Internet. (S'adressant à lui :) Edouard, tu vas te reconvertir comme critique d'art? (notes de terrain, février 2016)

Edouard souhaite s'extraire d'un milieu social qu'il juge « fruste » et d'une destinée qui peut produire une personne comme son frère qu'il assimile à un « cas social » – son frère alterne les petits boulots de serveur et le chômage. Sa socialisation à la dimension avant-gardiste de son activité de danseur participe de la construction d'une personnalité sociale qui dépasse le champ artistique. Dans le même temps, il manifeste à plusieurs reprises son inquiétude face à une absence de diplôme qui donnerait une valeur certifiée à une érudition acquise par autodidaxie. Ce sentiment d'illégitimité est perceptible dès nos premiers entretiens, face à ce collègue de travail que je suis, diplômé des grandes écoles et enseignant-chercheur à l'université. Il débute

les deux premiers entretiens que nous réalisons par l'exposition de son sentiment d'illégitimité culturelle rapporté à l'absence de capital culturel détenu par ses parents.

Comme tu le sais, je n'ai pas de culture légitime par rapport à mes parents. Mes parents avaient un commerce, un hôtel-restaurant ensemble, et au niveau culturel, mis à part l'amour du shopping pour ma mère... (entretien, mars 2012)

Alors que son physique qu'il qualifie lui-même de « paysan » le porte à danser sur des registres où il peut exploiter la puissance d'un corps athlétique et massif, il revendique son intérêt pour les artistes « conceptuels », ceux qui appuient leur production sur un métadiscours qui emprunte au registre intellectuel et autoréférencé de l'art contemporain (Heinich 1998). Sa volonté de donner les gages de sa conversion à la fraction la plus avant-gardiste des créateurs contemporains lui donne la possibilité de se dissocier radicalement de sa famille d'origine (père ancien salarié agricole devenu cafetier).

Mais cette volonté de rupture n'est pas aussi nette chez tous les enquêtés et elle oscille souvent avec la valorisation d'une culture populaire recomposée dans le cadre de la trajectoire de danseur. Il en va ainsi d'Abdel, élevé en pavillon en milieu rural proche d'une zone d'habitat social, qui insiste dans plusieurs entretiens réalisés depuis 1998 sur la différence entre lui et les jeunes Maghrébins des quartiers périurbains pour se dissocier d'un habitus de cité qui stigmatise. Lors de l'un de nos derniers entretiens, alors même qu'il est confronté à la possible sortie du métier, il revient sur l'existence d'une « rage » issue d'une condition sociale d'origine qu'il partage avec les jeunes hip-hopeurs :

Je ne suis pas hip-hopeur, mais je me reconnais là-dedans. C'est une rage, il faut y aller quoi. C'est une chose que je ne reconnais plus chez les danseurs d'aujourd'hui. Elle est où la rage de défendre un truc, d'être sur le plateau? (entretien, avril 2014)

Cette assimilation à de jeunes hip-hopeurs qui, comme lui, voient dans la danse le moyen de franchir les barrières sociales, transforme la rage en une énergie qui assure un engagement au plateau. En cela, il maintient un rapport à la danse issu de ses goûts adolescents, où le danseur apparaît à la télévision dans des clips derrière des stars comme Madonna ou Michael Jackson. Ce rapport premier à la fonction de danseur le déporte du côté du divertissement et non du côté d'une recherche artistique. Danseur dans l'une des principales compagnies de danse contemporaine françaises, il participera au concours télévisé Pop Star en 2009 où il arrivera en demi-finale. Il me racontera avoir été moqué par des chorégraphes contemporains avec qui il travaillait. Il assume pleinement, de manière réflexive, un système de référence esthétique qui ne s'articule pas avec sa pratique professionnelle de danseur contemporain, mettant en avant sa jubilation du « mouvement pour le mouvement »,

qui reflète un rapport différencié à la finalité de la production esthétique en tant que positionnement innovant dans un champ hyper concurrentiel.

Michel manifeste le même désajustement. Sorti du système scolaire à l'âge de 15 ans, sans diplôme, il est repéré au milieu des années 1980 par un éducateur au sein de l'association qui s'occupe de lui suite à ses déboires avec le monde scolaire. Il débute professionnellement très vite au sein d'une compagnie prestigieuse :

Je ne connaissais rien à la danse contemporaine. Joe [le chorégraphe], il me demandait quelque chose et je le faisais. Mon obsession à l'époque et pendant des années, c'était la moto... Les autres danseurs ne me prenaient pas au sérieux. (entretien, novembre 2010)

Il investit une bonne partie de son salaire dans l'achat de motos et de combinaisons qui lui permettent de faire de la compétition. La persistance d'une pratique de loisirs caractéristique de l'expression de la virilité populaire (Mauger et Poliak 1983) alors même qu'il est danseur dans des compagnies réputées lui attire les sarcasmes d'une bonne partie de ses collègues.

La sensation de désajustement se vit à différents moments, en particulier dans les lieux de diffusion très marqués par l'entre-soi professionnel. Les festivals chargés de proposer les productions esthétiques de l'avant-garde sont particulièrement représentatifs de cette homogénéité d'une production socialement située, où le poids de la prétention conceptuelle prend le dessus sur l'expression de la physicalité. Dans ces moments de sociabilité professionnelle, le sentiment d'être confronté à des classements esthétiques d'une fraction de la classe dominante réapparaît. Lorsque je propose à Kamil de m'accompagner dans un festival de danse, je lui dis mon intention de lui présenter dans le cadre de notre collaboration des programmeurs et des responsables de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC). Je ne le sens pas à l'aise. Il me dit :

Moi, je n'ai pas trop l'habitude d'aller voir des spectacles, sauf lorsqu'il y a des invitations. C'est réservé à une petite élite, à un petit milieu. Ça me gonfle de plus en plus... J'ai l'impression que l'on ne fait pas des spectacles pour la majorité mais pour une minorité. Je me reconnais de moins en moins là-dedans... Moi, quand je suis sur scène, je joue le jeu, je m'éclate, je transpire. Pour moi, la danse c'est aussi cela, une dépense d'énergie, le plaisir d'être sur la scène, le rapport avec le public. (notes de terrain, juin 2012)

A travers cette critique sociale tant de la production esthétique que de la réception du public d'avant-garde, Kamil met en exergue un malentendu originel de son investissement vocationnel dans la danse. Les jugements de goût d'une fraction de la classe supérieure restent, malgré sa participation au cycle de production esthétique, éloignés de ses propres catégories de classement esthétique fondées sur le partage et la dépense énergétique. Redevenu spectateur, il ne peut s'identifier aux autres spec-

tateurs, ni à la proposition artistique, donnant à voir un isolement qui l'interroge sur le sens qu'il confère à son métier.

2.2 Une acquisition de goûts élitistes ? Le cas de la musique

Les goûts musicaux sont souvent crédités d'un pouvoir de classement social très particulier en raison d'une acculturation essentiellement faite au sein de la sphère familiale. En effet, la modestie des formes scolaires d'inculcation des dispositions à l'égard de la musique ne permet que rarement le franchissement des frontières sociales. La capacité omnivore (Peterson et Simkus 1992) à intégrer et à manipuler tous types de culture, à en recoder les signes à son avantage disqualifie en particulier les jeunes de milieu populaire (Coulangeon 2011). Ainsi, observer la formation du goût musical chez les danseurs contemporains confrontés dans l'exercice de leur métier à un éclectisme des formes musicales permet de comprendre les modalités d'acquisition du capital culturel légitime de la fraction avant-gardiste des classes supérieures. En effet, dans un même spectacle, on peut passer de la musique d'opéra à un compositeur contemporain en passant par de la musique de variétés. L'imprégnation au quotidien de la culture légitime autorise à penser qu'il y a un apprentissage de goûts musicaux étrangers à la socialisation primaire. Un danseur d'origine populaire qui prend des cours de ballet classique pour s'entraîner régulièrement aura peut-être davantage l'occasion d'écouter de la musique classique qu'un étudiant issu de la fraction économique des classes supérieures.

Certains enquêtés avancent des goûts omnivores, reliés à leur mobilité sociale ascendante dans laquelle la certification scolaire du diplôme de l'école supérieure de danse associée à la pratique professionnelle autorisent un éclectisme des goûts musicaux qui va à l'encontre des théories de la reproduction sociale (Bourdieu et Passeron 1970) et de l'unicité du concept de légitimité culturelle (Bourdieu 1979). Néanmoins, c'est en regardant au quotidien à la fois ce qui est le plus usuellement écouté, en consultant les *playlists* des enquêtés, mais aussi en identifiant les modalités d'écoute de tel ou tel style musical que l'on peut examiner en détail ce supposé passage des enquêtés vers un goût élitiste.

Kamil a des goûts musicaux éclectiques avec des modalités d'écoute différentes. Il écoute au quotidien de la musique rap et de variétés, mais aussi, dans certains moments spécifiques de recueillement, de la musique soufi. Il travaille avec la musique classique ou d'opéra, mais il en écoute très rarement en privé. Le fait d'être en contact avec tel ou tel style musical ne signifie pas pour autant une transformation radicale des goûts, mais davantage la coexistence de ceux-ci sans qu'il y ait nécessairement une imprégnation entre la sphère professionnelle et les pratiques culturelles exercées dans l'espace privé. Kamil réaffirme en effet sa fidélité au rap alors même qu'il perçoit la désapprobation ou le regard ironique de ses collègues danseurs. Il n'hésite pas à mettre son casque sur les oreilles pendant les pauses et se met à psalmodier les paroles de groupes de rap, ce qui lui donne une position

particulière dans les collectifs de création. L'écoute d'un rap engagé, évoquant les problèmes rencontrés par la jeunesse populaire d'origine immigrée, est pour lui une façon de maintenir le lien avec ses amis de quartier. C'est également une façon de se dissocier du reste des autres danseurs issus des classes supérieures en affirmant, par le contenu politisé de son écoute, l'affiliation à une identité d'origine qu'il ne souhaite pas perdre, sachant qu'il ne peut totalement se fondre dans sa nouvelle identité issue de son statut d'artiste.

De la même manière, la conformité aux normes culturelles dominantes ne signifie pas pour autant une appropriation similaire à celle faite par la fraction cultivée (Coulangeon 2004) des classes supérieures dans le cadre privé. Edouard est très impliqué dans le suivi de l'actualité de la production culturelle depuis ses 17 ans, période où, en internat dans une école supérieure de danse, il découvre la vie culturelle. Il s'est construit une réputation de « tout voir », des expositions pointues d'art contemporain aux spectacles de danse, de théâtre et de musique correspondant à la production culturelle légitime. Il souligne ainsi qu'il va voir tous les opéras parce qu'il aime bien le côté spectacle « total », mais qu'il n'en écoute pas au quotidien ; de même pour la musique classique, dont il n'est pas un fervent auditeur. Sa participation à quelques opéras en tant que danseur l'a initié à cet « art total » sans qu'il en investisse la compétence érudite communément rencontrée chez les amateurs éclairés des classes dominantes. C'est davantage son goût pour le grand spectacle, pour l'apparat, qui l'attire ; il est plus proche en cela des classements esthétiques rencontrés dans le haut des classes populaires.

3 Créer : un moment de différenciation sociale

La vocation artistique repose sur le principe d'une singularité distinctive (Sapiro 2007) qui, par nature, trouverait dans les moments de création la possibilité de se révéler. Or ce moment où seul le « talent »⁵ individuel constituerait le ressort de l'innovation esthétique requiert des danseurs-interprètes de multiples compétences socialement situées. Le talent apparaît, de fait, comme un élément central du processus de naturalisation des nouvelles formes de domination (Mauger 2013). En cela, envisager le processus de création comme un moment particulier de l'activité professionnelle dans lequel sont mises en jeu des compétences sociales incorporées qui dépassent la seule socialisation professionnelle permet de réintroduire de la différenciation et de participer à déconstruire le principe de singularité associé à la production esthétique.

5 Sur le débat autour de la notion de talent, voir François et Menger (2010), Schotté (2012), ainsi qu'une critique de l'approche que défend Pierre-Michel Menger par Manuel Schotté (2013).

3.1 Improviser : une compétence sociale

La méthode d'improvisation constitue l'une des spécificités du processus de création en danse contemporaine aux côtés d'autres méthodes comme la composition ou l'apprentissage d'une écriture chorégraphique préconstituée. Cette méthode convoque une forme esthétique dans laquelle la singularité est exposée, travaillée, et se fait support du propos chorégraphique. Cette forme de mise en scène du rapport au moi révèle des modes d'organisation du rapport au monde et témoigne de l'importance accordée à la structuration de la personnalité⁶ comme l'un des ressorts fondamentaux de l'esthétique de la danse contemporaine. Les ressources sociales nécessaires pour exposer son intériorité pendant le moment de recrutement puis lors des séquences d'improvisation et de composition requises durant le processus de production ne sont pas distribuées de façon équivalente entre les danseurs, même si l'expérience permet d'acquérir des savoir-faire professionnels.

Les dispositions à accepter l'improvisation, à croire en la liberté créatrice du danseur dans ce jeu d'ajustement entre la conception abstraite initiale de la chorégraphe et sa « matérialisation » dans des mouvements précis, impliquent la possession d'un capital culturel acquis au sein de la famille, de l'école et du groupe de pairs. Cette croyance participe à universaliser l'expérience individuelle. En effet, le jeu de mise en scène de l'intériorité n'est envisageable que si celle-ci est consacrée en tant que valeur socialement légitime.

Abdel arrête les études secondaires à la fin de la troisième, mais il intègre le CNDC où il découvre la danse contemporaine et l'univers culturel qui lui est associé. Socialisé aux méthodes de l'improvisation et de la composition au sein du CNDC, il est surtout remarqué pour sa virtuosité physique, mélange de grâce et de prise de risque quasi-acrobatique. Interprète au sein d'une compagnie réputée, il n'aime pas les longues périodes de travail nécessaires à l'élaboration d'une pièce chorégraphique et marquées par le tâtonnement. Au cours de notre collaboration en tant que danseurs dans une compagnie réputée entre 2006 et 2009, je remarque que ce n'est pas tant un désintérêt pour le travail d'improvisation qui marque sa réticence à ce moment de la création, mais davantage une forme de difficulté à exposer publiquement son intériorité, à manifester « ses états d'âme », marquant par là des dispositions construites dans une socialisation familiale populaire où l'exposition des sentiments n'est pas de mise. Lors d'un entretien où je reviens sur cette période de travail en commun, il précise sa façon de recomposer l'écriture chorégraphique imposée par le chorégraphe en y injectant un goût populaire pour la variété forgé auprès de ses anciens camarades de quartier.

Je fonctionne à l'instinct, à la rage. Je dis que je ne suis pas précis par rapport à l'écriture chorégraphique dans le sens où je vais respecter, pendant

6 Cette approche renvoie aux analyses que fait Marcel Mauss (1983) sur la genèse sociale de la notion de personne.

une création, ce que l'on me dit de faire, mais une fois que je suis sur le plateau... Cela a toujours fait chier beaucoup de gens, mais moi je ne danse pas pour les chorégraphes. Il y a plein de gens qui me disent : « en gros, t'es pas un vrai danseur contemporain » ; moi, c'est comme cela, je danse pour les gens, pour donner du plaisir, pour faire réfléchir... Beaucoup de danseurs contemporains ne dansent pas pour les gens, ils dansent pour la création, ils travaillent pour la recherche... Moi c'est l'inverse. Moi, si je pouvais ne jamais faire de création et être uniquement sur le plateau, je serais l'homme le plus heureux du monde. (entretien, février 2013)

La distinction faite par Abdel entre lui et les autres danseurs participant à la création contemporaine réside dans la dimension désintéressée de l'investissement de ses collègues sur le mode situé socialement de « l'art pour l'art » (Bourdieu 1975). Il propose un rapport plus immédiat et engagé envers le public, où le travail de création se matérialise dans la réaction de l'audience. La persistance d'un ethos populaire fondé sur la performance physique et la démonstration d'une disposition professionnelle en acte (Avril et al. 2010) s'opposent à une esthétique ancrée dans un auto-référencement qui lui donne sa propre légitimité.

Trouver le geste juste, c'est-à-dire savoir ajuster ses compétences tant physiques que mentales à la demande des chorégraphes et au style esthétique auquel ils appartiennent, relève d'une capacité à disposer d'une palette acquise aussi bien durant la socialisation primaire qu'à l'occasion de la formation. Lors d'une audition à laquelle nous participons, Kamil commente ainsi la prestation de Nicolas, un danseur passé par le CNSM qui travaille dans de grandes compagnies et d'apparence très fine, peu athlétique, mais possédant une très bonne technique de danse :

Nicolas, il est super ajusté, trop ajusté. On dirait qu'il a une distance innée. Quoi qu'il fasse, il sera toujours juste... Moi, j'ai toujours l'impression d'en faire trop, de ne jamais être au bon endroit. Je sais que j'en fais trop, que je montre que j'en veux trop, mais j'ai toujours fait comme cela pour tout... Il faut toujours avoir une distance. Le problème, ce n'est pas la technique ou la physicalité. C'est l'école que tu as fait : CNSM, CNDC, P.A. R. T. S. Les chorégraphes, ils n'engagent plus que des acronymes. Nicolas, tu vois qu'il a tout cela, CNSM, il passe d'une compagnie prestigieuse à une autre, tranquille, toujours avec cette distance. Moi, je ne l'aurai jamais cette distance, ce calme. Même si je sais ce qu'il faut faire, je n'y arrive pas. (notes de terrain, mars 2015)

Kamil, titulaire du diplôme d'une école internationale moins prestigieuse que celle de Nicolas, considère les titres dont il dispose à la fois comme des droits d'entrée sur le marché des auditions et, surtout, comme une propriété difficilement saisissable : la distance au rôle, qu'il perçoit comme « innée », et le renvoi à son volontarisme, son hypercorrection à ne pas dévier des consignes demandées par le chorégraphe, alors

que Nicolas a les ressources pour jouer avec celles-ci et ainsi affirmer sa singularité. Cette capacité à donner l'impression de mettre à distance l'enjeu de l'audition, de ne pas se laisser submerger émotionnellement par le moment d'intense compétition que celui-ci représente, témoigne pour Kamil d'une qualité à la fois mentale et sociale, de la détention de diplômes prestigieux, du travail dans des compagnies réputées. Mais plus encore – ce qu'il précisera plus tard dans l'entretien –, c'est le côté ajusté, « bourgeois », de Nicolas qui, en toutes circonstances, lui donne une aisance sociale dont lui-même s'estime dépourvu, se jugeant « trop laborieux », voulant « trop bien faire », expression d'une « bonne volonté culturelle » (Bourdieu 1979) dont il sait qu'elle n'est pas adaptée à l'ethos de classe de la grande majorité des chorégraphes du marché.

3.2 Prendre la parole

La singularité de l'individu est valorisée au sein de la partie des classes moyennes détentrices de capital culturel (Bourdieu 2001 ; Berstein 1975). Pour ceux qui possèdent peu de capital scolaire et culturel, souvent issus de milieux populaires, l'acculturation à l'exercice de l'improvisation suppose un dépassement de leur rapport initial au corps et à leur « intériorité ». Prendre la parole durant le processus de création est l'une des compétences qui fait souvent défaut, du moins dans un premier temps, aux danseurs d'origine populaire, confisquée qu'elle est le plus souvent par ceux qui ont l'habitude de la mise en scène de la réflexivité. Nombre d'entre eux se définissent comme « taiseux », préférant « observer », être dans l'action ou s'isoler du reste du groupe. L'absence de certification scolaire renforce cette réticence à prendre la parole en public. C'est ce que souligne Michel, 48 ans, entré sans diplôme dans le monde de la danse et complexé par son déficit scolaire – il a arrêté l'école à l'âge de 15 ans :

Au CCN [Centre chorégraphique national], j'avais 20 ans. Je ne me sentais pas à ma place, j'avais pas de copains danseurs, j'arrivais pas à accrocher. Je me sentais décalé, le milieu social me rendait décalé... J'aime bien observer, être à l'écoute. Je n'aime pas parler... En fait, c'est pas vrai, j'adore parler, c'est juste que je me sentais mal à l'aise. Du coup, on me prenait pour un con... (entretien, janvier 2015)

La tactique de retrait de Michel, destinée à ne pas laisser paraître un désajustement qui confine au malaise, se retourne alors contre lui. Il perd la face, soumis au regard de ses collègues de travail pour qui prendre la parole fait partie des formes d'engagement dans le travail :

Une fois, on avait créé un quatuor. A chaque fois, on improvisait beaucoup, la chorégraphe cadrait les impros, il y avait un danseur qui remettait tout en cause même avant de tester... Il était intelligent, il intellectualisait beaucoup

et on perdait beaucoup de temps. Un jour, il s'est énervé contre moi : « tu ne dis jamais rien, c'est comme si tu n'avais pas d'avis ». Je lui ai répondu : « je fais confiance au chorégraphe ; parfois, il y a des choses que je ne sens pas, mais je ferme ma gueule et j'essaie. J'y vais quand même... Un moment donné, il faut arrêter de parler, faut creuser, il faut faire comme les chiens, on cherche, voilà pourquoi je ferme ma gueule ». (entretien, janvier 2015)

L'opposition que Michel fait entre la sphère du discours et celle de l'action traduit la conscience qu'il a de son désajustement, incarné dans sa difficulté à prendre la parole. Sa légitimité à se prétendre artiste réside alors, non dans une illusion discursive, mais dans sa capacité à agir, à remplir correctement son contrat de travail, à « faire son boulot ». La transposition d'une éthique du travail caractéristique du travail ouvrier (Roy 2006 ; Beaud et Pialoux 1999) traduit la domination symbolique et économique que vivent potentiellement ces danseurs. Faire son travail, ce n'est pas seulement répondre aux réquisits de l'œuvre artistique, c'est s'assurer de répondre aux demandes de l'employeur. C'est ainsi augmenter ses chances de conserver, voire renouveler un contrat, ce qui est indispensable pour ceux qui ne peuvent pas compter sur la solidarité familiale et n'ont que ce métier pour vivre.

Loin du fantasme d'une unité du groupe en création, ceux qui s'autorisent à prendre la parole ont des dispositions linguistiques à le faire en toute légitimité (Bourdieu et Boltanski 1975) et instaurent – souvent malgré eux – un véritable rapport de force symbolique avec leurs collègues d'origine populaire. Prendre la parole suppose alors, pour ces derniers, un renversement des hiérarchies symboliques et constitue une véritable conquête qui nécessite l'acquisition de ressources spécifiques. C'est le cas d'Aziz, sans diplôme, issu des quartiers populaires de Casablanca et aujourd'hui chorégraphe après avoir été interprète dans des compagnies réputées, lequel affirme la nécessité du rapport au savoir pour échapper à la « soumission ». La maîtrise d'un langage châtié, issu de ses nombreuses lectures, la posture quasi savante qu'il prend dans la transmission à ses interprètes ou dans les stages qu'il donne signalent la volonté de conquérir une place de « créateur » à part entière. Il s'agit pour lui d'une véritable entreprise de conversion des dispositions pour laquelle il va passer dix ans à suivre des cours en auditeur libre à l'université et à lire des livres d'histoire de l'art ou de philosophie. Face aux représentants des institutions de consécration, il doit pouvoir tenir un langage référencé pour tenter d'échapper à la seule reconnaissance par les origines ethniques et sociales, laquelle ne lui donnerait qu'une place assignée et marginale dans le champ chorégraphique. Ce rapport à la connaissance qu'il revendique réside aussi dans la volonté de surmonter ce qui peut apparaître comme une fragilité dans un univers où le capital culturel légitime fonctionne comme un droit d'entrée au même titre que les qualités athlétiques. Ne pas s'en laisser compter, être capable de tenir un discours structuré s'avère déterminant dans la possibilité d'affirmer sa prétention à postuler au statut de « créateur ».

3.3 Tenir les comptes

L'un des signes forts de professionnalité est la musicalité du danseur qui, dans sa version orthodoxe, se perçoit dans la capacité à « compter » les partitions musicales. Savoir compter est requis dans le répertoire du ballet et fait partie du travail quotidien du danseur classique. L'apprentissage des comptes se fait dans le cadre d'une éducation musicale comprise dans les cursus de formation des conservatoires régionaux et, surtout, dans le cadre des écoles supérieures. Certains chorégraphes contemporains accordent du reste une importance centrale à cette compétence dans le recrutement des danseurs. Néanmoins, en se démarquant de la danse académique au tournant des années 1980, la danse contemporaine a minoré, dans certains segments du champ, la nécessité de suivre une rythmique fondée sur des comptes et a insisté sur des formes plus autonomes de musicalité. Ainsi les notions « d'état de corps » et de « rythme collectif » n'appréhendent plus la musique à travers l'acquisition des comptes, qui indiquent les entrées et les sorties, les ensembles, les moments de solo, mais renvoient à la qualité d'écoute entre les danseurs. Il y a ici l'idée qu'un inconscient collectif pourrait se constituer avant même de s'approprier l'univers musical.

Pour ceux arrivés tardivement dans le milieu de la danse, passés pour beaucoup d'entre eux par le sport puis, pour les plus jeunes générations, par une école supérieure de danse, la capacité à compter s'apparente ainsi davantage à l'éducation musicale, socialement située, qu'à un élément central du métier. Savoir compter représente alors un enjeu par la plus grande ouverture que cette compétence offre sur un marché du travail de plus en plus tendu et où les défaillances dans l'une des dimensions du métier minorent les chances de recevoir des propositions d'emploi. Mais l'acquisition de cette capacité doit être aussi perçue au regard de la signification symbolique qu'elle prend pour ceux qui se doivent d'être exemplaires afin de pouvoir prétendre au statut d'artiste chorégraphique.

Lors d'une création que je chorégraphie, Kamil me demande en permanence de préciser les comptes, me renvoyant à l'ordre scolaire alors que les deux autres danseurs sont beaucoup moins demandeurs, adoptant mon point de vue d'« écoute des corps ». Sa grande exigence dans la connaissance précise des comptes musicaux peut être associée à une forme d'hyper correction qui, par l'adoption du point de vue le plus académique, lui permet – dans une forme de retournement symbolique – de revendiquer son statut de danseur, reléguant ceux qui ne maîtrisent pas cette compétence du côté de l'illégitimité et de l'imposture. Il le souligne encore lors d'une création avec une autre compagnie :

On a fait un cours de danse classique lundi matin ; certains, ils ne savaient même pas ce qu'est un compte, un rythme. (notes de terrain, octobre 2014)

Cette disqualification de ceux qui prétendent être danseurs alors même qu'ils ne maîtrisent pas ce que d'aucuns considèrent comme étant l'un des fondamentaux du savoir-faire de danseur doit être rapporté à la bonne volonté culturelle que Kamil

manifeste dans l'acquisition de tous les paramètres qui lui semblent correspondre au statut de danseur. Cet investissement dans le concret de la technique est aussi l'expression d'une lutte pour contourner la barrière d'une illégitimité qu'il ressent quotidiennement. L'importance accordée aux comptes souligne la volonté d'objectiver les dimensions d'une activité professionnelle dont Kamil ne maîtrise pas les occurrences symboliques, contrairement aux héritiers majoritairement présents dans les métiers du spectacle vivant. De plus, la possibilité de retourner les critères académiques dominants contre ceux-là même qui prétendent au statut d'artiste-créateur permet dans certains cas d'opérer un renversement des rapports de force symboliques au cœur de la relation ambiguë entre chorégraphe-créateur et interprète-salarié (Sorignet 2014). C'est ce que souligne Aziz, confronté à un conflit autour des comptes avec Gina Pinocho, une chorégraphe très réputée dans le champ :

Il était impensable pour Gina Pinocho que je puisse compter sur une musique classique. Dans sa tête, elle me voyait comme un rebeu qui ne sait pas lire une partition... Elle ne savait pas que je couchais avec la musicienne qui avait fait la musique, donc je connaissais très bien la partition. Du coup, je rentrais au bon timing, mais pas dans son timing à elle. Comme elle était très vulgaire, elle a commencé à m'insulter : « Enculé, etc. ». Je suis allé physiquement arrêter la musique et j'ai demandé à tout le monde de faire les comptes et c'était juste. Après j'ai laissé le projet, je me suis barré. Cela a été pour moi libérateur. (entretien, avril 2014)

Confronté à la violence verbalement exercée par cette chorégraphe réputée comme très dominatrice, Aziz lui oppose les ressources d'une débrouille ancrée dans l'exploitation d'une masculinité populaire caractérisée par une virilité agressive. En effet, il est alors l'amant de la compositrice qui, en lui donnant les comptes originels, lui permet de contrecarrer la violence symbolique dont il est quotidiennement la cible. En mobilisant l'« effet de beauté »⁷ de son physique exotique dans le cadre de conquêtes sexuelles, il déplace le désavantage structurel lié à sa supposée faiblesse initiale en capital culturel et subvertit l'asymétrie employeur-employé. La confrontation directe, au cours d'une répétition, avec la chorégraphe et la perte de la face de celle-ci (Goffman 1974) devant les autres danseurs restaurent une dignité qui lui apparaît bafouée. Ramené à une identité stigmatisée, il utilise la violence potentielle contenue dans la figure du maghrébin d'origine populaire pour riposter au stéréotype d'inculture auquel il est systématiquement associé. En se réappropriant le « script pulsionnel » (Gagnon 1999) auquel il est identifié, il transgresse l'ordre social traditionnel et se revalorise en instrumentalisant l'une des dimensions de la masculinité populaire (Renahy 2001). La relative insouciance qu'il manifeste quant

7 Roger Chartier précise que « l'effet de beauté doit donc être entendu comme une tactique qui mobilise pour ses fins propres une représentation imposée acceptée mais retournée contre l'ordre qui la produit » Chartier (1993, 1007).

à la perte de cet emploi réside dans une forme de socialisation dès le plus jeune âge à la précarité (« Je me suis toujours débrouillé avec pas grand-chose »), mais aussi à la temporalité de cet événement. Le début des années 1990 signe une période où l'obtention d'un emploi pour les candidats masculins est beaucoup plus probable compte tenu du nombre de danseurs disponibles sur le marché du travail. Néanmoins, c'est la restauration de son « honneur » qui apparaît rétrospectivement comme l'enjeu essentiel de ce départ, s'affranchissant alors de la contrainte économique, levier de domination pour la chorégraphe-employeur.

4 Un corps populaire ethnicisé

Le capital corporel joue un rôle central dans le processus d'identification et de sélection des prétendants à la professionnalisation. En effet, la virtuosité physique participe du processus d'individualisation nécessaire pour être identifié comme singulier et, en retour, se penser comme tel (Sorignet 2004). Les danseurs d'origine populaire qui ont pu intégrer ce marché du travail se distinguent par leurs compétences athlétiques. Celles-ci constituent leur premier droit d'entrée dans le métier, mais aussi une forme de disposition à la prise de risques (Sorignet 2016).

4.1 Corps d'immigré, corps de danseur

Pour les danseurs et chorégraphes nés en France de parents immigrés et issus des milieux populaires, il s'agit à la fois de gommer les dimensions trop apparentes d'un habitus de « cité » ou de la ruralité et, dans le même temps, faire l'apprentissage des techniques du corps légitimes en cours sur le marché du travail de la danse. Pour ceux qui sont passés par les institutions de formation académique (contemporaines ou classiques), le travail de transformation s'est opéré au sein de ces institutions où, éloignés de leur milieu d'origine (beaucoup sont placés en famille d'accueil ou en foyer pendant leur formation), ils apprennent le métier de danseur et sont socialisés à d'autres normes sociales centrées autour de la valorisation du capital culturel. Cependant, cette socialisation n'est jamais totalement réalisée et le danseur issu de milieux populaires – en particulier : le danseur masculin – est souvent sélectionné et valorisé pour ses qualités athlétiques et la dimension « animale » de sa danse, renvoyée à la fois aux canons traditionnels de la masculinité populaire et à l'exotisme d'une présence scénique (par la couleur de peau, la morphologie, etc.).

Abdel et Aldo sont, en ce sens, étroitement associés à leur physique typifié : pour l'un, d'origine marocaine né en France, le crâne rasé, la peau très mate, le corps compact et délié ; pour l'autre, fils d'ouvrier italien, arrivé en France à l'âge de trois ans, un visage « taillé au couteau », le corps sec. Comme le souligne l'un de ses collègues : « Aldo, on dirait qu'il est le mauvais garçon dans un film de Pasolini ». Cette dangerosité à laquelle ils sont associés devient ici un stigmate électif, ressource

que la plupart des danseurs s'approprient, conscients de ce qui est projeté sur eux. Mais elle est toujours associée à une conformité aux canons esthétiques attendus de la « beauté africaine » ou « maghrébine ». Ainsi tous les enquêtés d'origine immigrée sont-ils réputés, à minima, être de « beaux garçons », voire qualifiés souvent de « magnifiques », « très beaux », « fascinants » par les chorégraphes qui les emploient. Ces qualificatifs renvoient à la dimension ethnique de leur corporéité et participent à esthétiser ce qui est valorisable dans leur origine sociale modeste.

Néanmoins, cette dimension valorisée est la traduction d'une vision essentialiste qui peut rapidement se décliner sous l'angle du stigmata⁸. Engagé par une chorégraphe, Kamil est ainsi confronté à cette réduction de ses compétences à ses origines maghrébines. J'assiste à plusieurs répétitions pendant lesquelles Kamil apparaît très en retrait par rapport aux autres danseurs et est régulièrement admonesté par la chorégraphe qui le prend en exemple négatif. Il vient me voir en aparté lors d'une répétition :

Elle me dit que j'ai trop de muscles, qu'il faut que je relâche, mais tout cela, c'est bullshit... Elle n'arrête pas de me répéter « relâche musculairement », mais moi, je sais quand je suis relâché. (notes de terrain, avril 2014)

Il me relate, au cours de plusieurs échanges informels au café, de répétitions ou le soir dans mon studio où je l'héberge, le progressif sentiment d'être stigmatisé sans vouloir véritablement le dire.

Dès qu'elle m'a entendu parler en arabe avec Malika, une danseuse qui était en résidence, elle a commencé à se la jouer « choukrane, choukrane, moi je suis allée au Liban, moi je suis allée là-bas, je sais dire quelques mots, etc. » Elle s'est ramenée avec du houmous. Ça lui est arrivé de sortir au milieu de nulle part « salam alaykoum ». (entretien, octobre 2014)

Lors d'un autre échange, un mois plus tard, il ajoute :

Elle pense que je me la pète. Par exemple, elle parle d'un technicien qui est malade et elle dit : « il a peut-être la maladie de Crohn » et elle sort une connerie pour définir la maladie ; alors moi je leur dis : « mais non, c'est une maladie auto-immune » et je sens que son regard c'est « ah, il a envie de la ramener ». Elle pense que je dis de la merde alors que je leur explique... Je me sens légitime quand il y a des choses erronées, mais pour elle, c'est l'équivalent de montrer son intelligence, de montrer que je sais. Peut-être qu'il y a un truc qui la dérange là-dedans. [...] Elle a sorti un truc sur les jeunes arabes, mais comment c'est possible qu'elle m'enferme dans cette image [sur un ton véhément qui témoigne d'une colère rentrée] ? Des fois, j'ai l'impression

8 A ce sujet, voir les analyses éclairantes de Nicolas Jounin (2008) sur les processus d'assignation à une fonction productive selon l'origine migratoire.

qu'il lui est arrivé un truc dans un arrêt de bus, qu'elle s'est fait agresser par des maghrébins. Je ne sais pas quoi lui dire. (entretien, novembre 2014)

Kamil se sent ramené à un stéréotype de la masculinité qui combine la dangerosité des jeunes hommes des classes populaires et la sur-virilité associée à l'imaginaire de l'homme « arabe ». Il peine à identifier ce qui relève d'une forme d'essentialisme de la part de cette chorégraphe, qui semble avoir une représentation déjà préétablie de ce qu'il se doit d'être compte tenu du corps exotique pour lequel elle l'a certainement embauché. L'écart à cette représentation manifestée lors de l'exposition du savoir scientifique de Kamil apparaît comme de la prétention, ce qui le renvoie au stéréotype du méditerranéen hâbleur. Les compétences scientifiques de Kamil, ses titres scolaires (licence de biologie) lui permettent de subvertir l'autorité de la chorégraphe et de lui opposer un ordre de légitimité qui lui permet de trouver la distance nécessaire pour supporter l'entreprise de stigmatisation qu'il subit.

L'ensemble des danseurs d'origine immigrée de notre échantillon ont vécu sous différentes formes cette identité disqualifiante (Goffman 1975). La plupart n'hésitent pas à jouer des ressorts qui font le stigmaté électif – qui leur donne une possibilité de distinction dans un univers où l'impératif de singularité joue à différents niveaux, de l'insertion professionnelle au recrutement, ou encore lors du processus de création (Sorignet 2012). Cette conscience aiguisée par l'expérience se perçoit dans la vigilance avec laquelle ils identifient le possible enfermement de leur identité scénique dans un stéréotype auquel ils sont régulièrement confrontés.

4.2 Devenir créateur : entre africanité et origine sociale

Pour les danseurs d'origine populaire qui prétendent à la chorégraphie, l'assignation par l'institution à un type de produit esthétique ancrée dans l'ethnicité et destinée à des publics populaires reste l'écueil le plus courant. C'est ce que souligne Aziz, interprète en France dans de grandes compagnies puis chorégraphe d'une compagnie qu'il arrêtera au bout de quelques années :

Cette histoire d'origine me concernait dans le sens où pour avoir des subventions, il fallait que je fasse tel ou tel type de spectacle. Ils [les décideurs institutionnels] ne me parlaient même pas du contenu de la proposition artistique. C'était : « on peut t'aider mais il faut que tu fasses ça et ça », c'est-à-dire du hip-hop et des spectacles pour les jeunes des quartiers. J'ai arrêté de demander des subventions car c'était terrible : quand tu leur dis « moi j'ai fait du ballet et ci et ça, j'ai un rapport à l'écriture, j'ai un rapport à la diction et à la réflexion »², ils n'en ont rien à faire. (entretien, avril 2014)

L'identification par les institutions de subventionnement et de programmation à une identité populaire ethnicisée (Sayad 1999) dévalue Aziz dans sa prétention à être reconnu comme artiste-créateur. L'impossibilité d'échapper au stigmaté des origines

l'empêche de prétendre à la même valeur sociale que les chorégraphes blancs issus de la classe moyenne supérieure. Ce mépris de classe ethnicisé, dénié par les décideurs institutionnels, s'avère le pendant d'un ethnocentrisme de classe qui renvoie le racisme ordinaire du côté des classes populaires (Grignon 1991). C'est aussi l'illustration des politiques culturelles qui, dès les années 1980, promeuvent la diversité culturelle dans l'orientation du subventionnement de la culture (Dubois 1999).

Aussi réussir dans le champ de la danse contemporaine alors que l'on est identifié par son étrangeté suppose la maîtrise du langage dominant et la capacité à répondre à l'injonction paradoxale qui consiste, d'une part, à incorporer les normes et les valeurs d'un champ de la danse qui s'est structuré au Nord tout en donnant, de l'autre, des gages d'africanité (Despres 2014). Ceux qui possèdent ces ressources sociales sont le plus souvent ces chorégraphes étrangers, issus des classes moyennes supérieures de ces pays africains où la présence culturelle française reste forte. Repérés par le réseau institutionnel français, ils sont ensuite soutenus lors de leur installation en France. Ces étrangers labellisés par l'institution avant même leur arrivée en France rentrent directement en concurrence avec les artistes chorégraphiques qui sont issus de l'immigration et d'origine populaire. En effet, la difficulté à maîtriser les codes relationnels avec les programmeurs et les subventionneurs limitent leurs prétentions à occuper des positions dominantes dans le champ.

L'exemple d'Abdel permet d'illustrer cette articulation entre deux stigmatisations : celle de l'origine africaine (que ce soit l'Afrique du Nord ou celle de l'Ouest) et celle de l'appartenance sociale d'origine, lesquelles se renforcent l'une l'autre et constituent autant d'obstacles à la reconnaissance d'une signature esthétique singulière. Suite à une blessure, Abdel décide de se retirer progressivement du métier d'interprète⁹. Il est engagé par Yacine, chorégraphe tunisien faisant carrière en France. Yacine est issu d'une bonne famille (père chef d'entreprise et mère avocate). Il arrive en France comme comédien et travaille dans quelques compagnies théâtrales. Il décide de se lancer dans la carrière de chorégraphe alors même qu'il n'a aucune formation de danseur. Soutenu par d'influents programmeurs ainsi que par le réseau culturel français en Tunisie, il réussit à s'imposer comme l'un des chorégraphes émergents du champ chorégraphique français. Il engage Abdel comme assistant et la distribution des rôles est très rapidement fixée. Les danseurs de la compagnie s'accordent à donner à Abdel le mérite de la chorégraphie, mais ils reconnaissent la capacité de Yacine à entretenir les liens avec les responsables institutionnels du Ministère de la culture et les programmeurs. Abdel évoque avec amertume son incapacité à faire « capitaliser » son travail de chorégraphe sous son nom propre, conscient de sa difficulté à maîtriser les codes sociaux qui permettent de tisser les liens nécessaires à la carrière de « créateur ». Non identifié institutionnellement dans le processus de production, il ressent une invisibilité sociale douloureuse, d'autant plus que Yacine retire les bénéfices symboliques du travail accompli en studio par Abdel qui me confie :

9 Son cas est plus abondamment traité dans Sorignet (2016).

Avec Yacine, je me tue à essayer de trouver une étiquette par rapport à ce que je fais. Je travaille, mais c'est comme si je n'existais pas. Si je ne suis pas danseur-interprète, je ne sais pas ce que je suis... je ne sais pas quel est mon titre. A un moment, je suis assistant, mais je ne suis pas assistant : je crée dans le studio, je fais un travail de co-chorégraphe. Ça, il ne le mettra jamais... C'était hyper violent quand on a fait la première à Toulouse, quand les programmeurs sont venus me voir et m'ont demandé : « les danseurs, ils sont où ? » ou « il y en a pour combien de temps pour ranger le plateau ? » Je ne suis plus danseur, je suis rien, je suis technicien. Des fois, on me regarde : « mais t'es qui ? » (entretien, décembre 2015)

Ce dernier pointe la différence d'origine sociale comme l'élément central qui permet à Yacine d'être ajusté, par son aisance relationnelle, à la demande des intermédiaires du marché que sont les programmeurs et les subventionneurs. Yacine a fait de son caractère « étranger » un stigmate électif alors que pour Abdel, ce même caractère le renvoie à son appartenance sociale d'origine :

Ces gens-là [les chorégraphes maghrébins qui réussissent en France] n'ont rien à voir avec moi. Même Yacine, qui est homo, ça n'a rien à voir. Des fois, il me dit : « mais Abdel, je ne te comprends pas... C'est pas mon histoire, là, je ne comprends pas ». Dans ma tête, je me dis : « va sur le terrain des autres, un petit peu... ». Sa mère était avocate, son père était chef d'entreprise, il a été élevé chez les sœurs, Yacine, il n'est pas allé à l'école communale. Au moins, il assume totalement ce truc-là, de venir d'une famille bourgeoise, il est honnête avec ce qu'il est. Il y en a d'autres, ce qui m'a toujours énervé, ils font les mecs genre j'aime faire des ateliers dans les prisons, j'aime bien les gens qui viennent de la rue, mais ils viennent d'un milieu extrêmement bourgeois. Ils n'ont jamais connu la misère, ils n'ont jamais connu le manque... (entretien, décembre 2015)

L'utilisation positive de l'ethnicité comme élément distinctif d'une production esthétique, y compris en l'articulant à des origines sociales supposément défavorisées, apparaît dans le discours d'Abdel comme le privilège de ceux qui ont la distance et les ressources sociales suffisantes pour jouer avec ces représentations, au détriment de ceux qui y sont affiliés sans pouvoir utiliser cette association comme ressource.

5 Conclusion

Réintroduire la dimension symbolique d'une activité de « prestige » (Weber 1995) dans les trajectoires de ceux qui font le champ artistique, des producteurs aux intermédiaires (Dubois 2013), oblige à réfléchir aux conditions de production de

la croyance en un métier de vocation¹⁰. Avec mon enquête, j'ai tenté de cerner les conditions d'acquisition d'un capital culturel non hérité chez des danseurs d'origine populaire et d'en observer les conditions d'usage dans une vocation qui, si elle peut davantage aller de soi pour les enfants de la classe moyenne supérieure, requiert une conversion des dispositions pour les enfants d'origine populaire. Ce capital culturel incorporé correspond à des dispositions et à des connaissances acquises au fil d'expériences sociales diverses, de l'école supérieure de danse à l'entrée et au maintien sur le marché du travail chorégraphique (Serre 2012). L'accès au champ artistique – au même titre que l'« acculturation scolaire » (Schwartz 1998, 130–131) – a des effets sur leur position sociale, leur perception du monde et leur pratique culturelle. Comme dans le cas du capital culturel acquis scolairement, le capital incorporé dans le cas de l'expérience professionnelle de danseur semble, outre les techniques du corps spécifiques à la danse, avoir pour composante principale des compétences linguistiques et des savoir-faire relationnels. Cela ne se fait pas, on l'a vu, sans ratés, sans stigmatisation et sans rapports de force, sans hésitations. Une dimension centrale de cet article concerne « la fonction des formes d'expression fixées dans les conventions de genre ou de formes esthétiques » (Chamboredon 1986, 523) et la nécessité de les rapporter aux trajectoires hétérodoxes de nos enquêtés. La capacité pour l'interprète d'exposer un moi singulier dans le travail de création, de se projeter comme créateur suppose l'acquisition d'un capital culturel spécifique. La maîtrise de ce qui est légitime culturellement devient alors déterminante dans l'accès à l'emploi ou pour éviter d'être assigné à des rôles de caractère renvoyant à des appartenances de classe et ethniques.

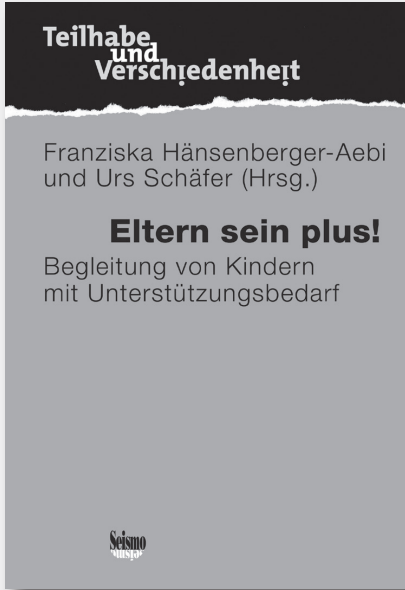
6 Références bibliographiques

- Avril, Christelle, Marie Cartier et Delphine Serre. 2010. *Enquêter sur le travail. Concepts, méthodes, récits*. Paris: La Découverte.
- Beaud, Stéphane et Michel Pialoux. 1999. *Retour sur la condition ouvrière: enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*. Paris: Fayard.
- Bensa, Alban. 2003. L'exclu de la famille. La parenté selon Pierre Bourdieu. *Actes de la recherche en sciences sociales* 150: 19–26.
- Bernstein, Basil. 1975. *Langage et classes sociales – Codes socio-linguistiques et contrôle social*, Paris: Éditions de Minuit.
- Boltanski, Luc. 2009. *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard.

10 Comme l'écrit Mauger (2006, 237): « à l'inverse des théories du choix rationnel qui postulent la recherche de l'optimisation des profits économiques ou symboliques et au-delà d'une sociologie « objectiviste » qui analyse « le choix du métier » comme l'effet du resserrement du champ des possibles et aux positions accessibles, il faut rappeler l'importance de la croyance, de l'investissement subjectif dans le travail (particulièrement visibles dans le cas du travail artistique) et la nécessité de préserver cet investissement en dépit de la rationalisation des procédures de recrutement. »

- Bourdieu, Pierre et Luc Boltanski. 1975. Le fétichisme de la langue. *Actes de la recherche en sciences sociales* 4: 2–32.
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron. 1970. *La reproduction*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1975. L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1(2): 67–93.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil.
- Chamboredon, Jean-Claude. 1986. Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture. *Revue française de sociologie* 27(3): 505–529.
- Chartier, Roger. 1993. Différences entre les sexes et domination symbolique, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 48(4): 1005–1010.
- Coulangéon, Philippe. 2011. *Les métamorphoses de la distinction*. Paris: Grasset.
- Coulangéon, Philippe. 2004. Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la Distinction est-il (vraiment) obsolète? *Sociologie et sociétés* 36 (1): 59–85.
- Despres, Altaïr. 2014. Les figures imposées de la mondialisation culturelle. À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique. *Sociétés contemporaines* 95(3): 109–130.
- Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle*. Paris: Belin.
- Dubois. 2013. La culture comme vocation. Paris: Seuil.
- Dubois, Vincent, Jean-Michel Méon et Emmanuel Pierru. 2010. Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie. *Actes de la recherche en sciences sociales* 181–182: 106–125.
- François, Pierre et Pierre-Michel Menger. 2010. À quelles conditions peut-on créer? *Critique* 10: 852–864.
- Gagnon, John. 1999. Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité. *Actes de la recherche en sciences sociales* 128: 73–79.
- Goffman, Erving. 1974. *Les rites d'interaction*. Paris: Éditions de Minuit.
- Goffman, Erving. 1975. *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*. Paris: Éditions de Minuit.
- Grignon, Claude. 1991. Racisme et racisme de classe. *Critiques sociales* 2: 3–12.
- Grignon, Claude, Annie Collovald, Bernard Pudal et Frédéric Stawicki. 1991. Un savant et le populaire. Entretien avec Claude Grignon. *Politix* 13: 35–42.
- Heinich, Natalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Éditions de Minuit.
- Jounin, Nicolas. 2008. Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment. Paris: La Découverte.
- Mauger, Gérard. 2006. *Les bandes, le milieu et la bohème populaire. Etude de sociologie de la déviance des jeunes des classes populaires*. Paris: Belin.
- Mauger, Gérard. 2013. Talents: de Gérard Depardieu à Bernard Arnault. *Savoir/Agir* 24: 103–106.
- Mauger, Gérard et Poliak, Claude. 1983. Les loubards. *Actes de la recherche en sciences sociales* 50: 49–68.
- Mauss, Marcel. 1938. Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de « moi ». In *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Pasquali, Paul. 2014. *Passer les frontières sociales*. Paris: Fayard.
- Peterson, Richard A. et Albert Simkus. 1992. How musical tastes mark occupational status groups. Pp. 152–186 in *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, édité par Michèle Lamont et Marcel Fournier. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rannou, Janine et Ionela Roharic. 2006. Les danseurs, un métier d'engagement. Paris: La Documentation française.

- Renahy, Nicolas. 2001. Football et représentation territoriale : un club amateur dans un village ouvrier. *Ethnologie française* 31(4) : 707–715.
- Roy, Donald. 2006. *Un sociologue à l'usine. Textes essentiels pour la sociologie du travail*. Paris : La Découverte.
- Sapiro, Gisèle. 2007. La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la recherche en sciences sociales* 168 (3) : 4–11.
- Sardan Olivier de, Jean-Pierre. 1995. La politique du terrain. *Enquête* 1 : 71–112.
- Sayad, Abdelmalek. 1999. Immigration et « pensée d'État ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 29 : 5–14.
- Schotté, Manuel. 2012. *La construction du « talent »*. *Sociologie de la domination des coureurs marocains*. Paris : Seuil.
- Schotté, Manuel. 2013. Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger. *Genèses* 93 : 144–164.
- Schwartz, Olivier. 1990. *Le monde privé des ouvriers*. Paris : PUF.
- Schwartz, Olivier. 1998. La notion de « classes populaires », habilitation à diriger des recherches en sociologie, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Serre, Delphine. 2012. Le capital culturel dans tous ses états. *Actes de la recherche en sciences sociales* 191–192 : 1–7.
- Sorignet Pierre-Emmanuel. 2004. Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine. *Genèses* 57 : 64–88.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2011. Quand la vocation se fait double. Pp. 222–240 in *Des sociologues sans qualités, édité par Delphine Naudier et Maud Simonet*. Paris : La Découverte.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2012. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2014. Norme professionnelle et légitimité de la violence : le cas des danseurs. *Déviance et Société* 38(2) : 227–250.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2016. « Si j'arrête de danser, je perds tout ». Penser les mobilités sociales au regard de la vocation d'artiste chorégraphique. *Politix* 114(2) : 121–148.
- Weber, Max. 1995. *Économie et société*. Paris : Plon.



Franziska Hänsenberger-Aebi
und Urs Schäfer (Hrsg.)
Eltern sein plus!
**Begleitung von Kindern mit
Unterstützungsbedarf**

Reihe
«Teilhabe und Verschiedenheit»

172 Seiten, ISBN 978-3-03777-175-4, SFr. 29.—/Euro 26.—

Eltern sein bedeutet immer eine Herausforderung, dennoch unterscheidet sich «Eltern sein von sich unauffällig entwickelnden Kindern» und «Eltern sein von Kindern mit Unterstützungsbedarf» wesentlich. Die Beiträge in diesem Buch behandeln das Thema aus verschiedenen Perspektiven. Was ist bei der Begleitung von Eltern, die vor, während oder nach der Geburt von einer (möglichen) Beeinträchtigung ihres Kindes erfahren, zu beachten? Wie läuft der Beziehungs- und Bindungsaufbau zwischen Eltern und ihrem besonderen Kind ab und wie kann Frühförderung dabei unterstützend wirken?

Des Weiteren wird das Konzept der Familienorientierung vorgestellt und der Frage nachgegangen, wie sich Familienorientierung in professioneller Unterstützung und Begleitung umsetzen lässt. Abschliessend wird nicht nur die Wichtigkeit der Frühförderung an sich als wichtigstes Interventionsfeld der Prävention begründet, sondern auch ein all diese Themen aufgreifendes Projekt vorgestellt.

Franziska Hänsenberger-Aebi: Logopädin und Heilpädagogische Früherzieherin, leitet den Heilpädagogischen Dienst der Stiftung Arkadis in Olten. In dieser Rolle ist sie nach wie vor auch praktisch diagnostisch und beratend tätig und koordiniert das durch den Kanton Solothurn unterstützte Neonatologie-Projekt. Zusätzlich arbeitet sie als Fachsupervisorin bei verwandten Institutionen sowie als Lehrbeauftragte und Prüfungsexpertin an verschiedenen Ausbildungsstätten der Schweiz.

Urs Schäfer ist seit 25 Jahren im Nonprofit-Marketing tätig. Die ersten zehn Jahre als Kommunikationsplaner und Berater, danach als Fundraiser, Marketing- und Kommunikationsleiter bei diversen lokalen, nationalen und internationalen Nonprofit-Organisationen. Zurzeit arbeitet er als Leiter Marketing und Kommunikation bei der Stiftung Arkadis in Olten und ist in dieser Rolle unter anderem auch für die Herausgabe der Fachpublikationen verantwortlich.

Mit Beiträgen von Remo Anki, Franziska Hänsenberger-Aebi, Urs Schäfer, Elisabeth Beck-Gernsheim, Martin Hafen, Klaus Sarimski, Manfred Pretis, Isabella Bertschi, Claudia Ermert, Diana Sahrai und Suzana Braga.

AutorIn sein: schriftstellerische Arbeitsidentitäten im gegenwärtigen deutschen literarischen Feld

Carolin Amlinger*

Zusammenfassung: Der Beitrag befasst sich mit normativen Vorstellungen, die deutsche Belletristik-AutorInnen im literarischen Feld der Gegenwart mit ihrer Arbeit verknüpfen. Auf der Basis von zwanzig narrativen Interviews wird untersucht, inwieweit sich in den verschiedenen Selbstreflexionen als Autorin oder Autor subjektive Deutungen und literarische Praktiken niederschlagen, welche die ökonomischen und sozialen Strukturbedingungen des literarischen Feldes verhandeln. Ziel ist die empirische Rekonstruktion von typologischen Autorschafts-Konzeptionen.

Schlüsselwörter: literarisches Feld, Autorschaft, Autonomie, Kunst und Markt, SchriftstellerInnen

Être un auteur : identités de travail d'écrivains dans le champ littéraire allemand contemporain

Résumé : L'article s'intéresse aux images normatives que les auteurs de fiction allemands lient à leurs travaux dans le champ littéraire contemporain. Sur la base de vingt entretiens, nous examinons dans quelle mesure les différentes autoréflexions des écrivains et leurs pratiques littéraires reflètent la structure économique et sociale du champ littéraire. Le but de la présente enquête est la reconstruction empirique des notions typologiques de paternité littéraire.

Mots-clés : champ littéraire, paternité littéraire, autonomie, art et marché, écrivain

Being an Author: Literary Identities of Work in the Contemporary German Literary Field

Abstract: This article considers the normative conceptions and images that contemporary German fiction authors associate with their own work. On the basis of twenty narrative interviews, the article examines the extent to which the different self-reflections of authors manifest themselves in subjective interpretations and literary practices, which in turn reflect the economic and social structure of the literary field. This study aims at an empirical reconstruction of typical notions of authorship.

Keywords: literary field, authorship, autonomy, art and market, writer

* Institut für Soziologie, Technische Universität Darmstadt, D-64293 Darmstadt, amlinger@ifs.tu-darmstadt.de.

1 Einleitung

In den vergangenen Jahren wurde im deutschen Literaturbetrieb vielfach über die Dominanz einer marktzentrierten «Verwertungsmaschinerie» (Jessen 2007, 12) gestritten, die vorrangig «brave und konformistische» Autoren hervorbringe (Kessler 2014). Die Sorge der Literatur vor jenen kunstvernichtenden Prozessen, die seit der Frankfurter Schule als «Kulturindustrie» (Adorno und Horkheimer 1995 [1947]) bezeichnet werden, ist jedoch so alt wie das literarische Feld selbst. Seit der Ausdifferenzierung des literarischen Feldes als gesellschaftlicher Teilbereich behauptet sich der ästhetische Gehalt von Literatur in Abgrenzung zum kapitalistischen Markt (Bourdieu 1999). In der gegenwärtigen «Entfremdungsklage» (Jessen 2007, 12) sind vor allem zwei Aspekte für die arbeitssoziologische Erforschung des literarischen Feldes zentral: Zum einen gibt sie Auskunft über die subjektive Verarbeitung der konfliktreichen Dynamik von Ein- und Entbettung wirtschaftlicher Praktiken in literarisch-ästhetische Wertsphären; zum anderen werden in der Klage ex negativo Deutungsmuster von «Autorschaft» (vgl. Schaffrick und Willand 2014) explizit, die spezifische Normen literarischen Arbeitens transportieren.

Der Artikel untersucht darum die normativen Vorstellungen, die deutsche Belletristik-Autoren mit ihrer eigenen Arbeit verknüpfen und die zentral für die Konzeption ihrer Autoren-Identität sind.¹ Autorschaft wird dabei im Folgenden als ein *normativer Selbstentwurf* definiert, der durch literarische Arbeitspraktiken gestiftet wird und im literarischen Werk zur Materialität gerinnt (vgl. Kyora 2014). Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass Autoren sich *im* prozessualen Vollzug der literarischen Tätigkeit konstituieren (Schmidt 2012). Dabei setzen sie sich durch ihre Arbeitspraktiken nicht nur in Beziehung zu sich und anderen Autoren, sondern gleichermassen zur Produktionsdynamik des literarischen Feldes, dem Spannungsfeld zwischen reiner Ästhetik und Marktorientierung (vgl. Bourdieu 1999). Prozesse der «Marktzentrierung» (Brinkmann 2011) können so aus der subjektiven Arbeitsrealität der Autoren rekonstruiert werden. In einer qualitativen Studie, die auf zwanzig arbeitsbiografisch-narrativen Interviews mit Autoren beruht, soll untersucht werden, inwieweit sich in den verschiedenen Selbstreflexionen als Autor subjektive Deutungen und literarische Praktiken niederschlagen, welche die ökonomischen und sozialen Strukturbedingungen des literarischen Feldes verhandeln. Das Ziel ist die empirische Rekonstruktion von Autorschaft, die über drei Aspekte Aufschluss geben soll: 1. Inwieweit ist die jeweilige *Autoren-Identität* an eine Selbstreflexion über das eigene Arbeiten gebunden? 2. Inwiefern spiegelt sich in den unterschiedlichen *literarischen*

1 Als Schriftsteller werden haupt- und nebenberuflich tätige Autoren definiert, die einen (nicht selbstfinanzierten) literarischen Text im Marktsegment Belletristik veröffentlicht haben und dafür Urheberrechte geltend machen können. Die Fallauswahl der Studie beschränkt sich vorrangig auf Autoren, die epische, d. h. erzählende Literatur verfassen (wie Romane und Erzählungen). Wenn im Folgenden von «dem Autor» gesprochen wird, so geschieht dies aus Gründen der vereinfachten Schreibweise; damit sind sowohl Autorinnen wie Autoren gemeint.

Normen des Arbeitens das Spannungsverhältnis von Kunst und Markt? Und 3. wie wird schliesslich dieses Spannungsverhältnis in den jeweiligen *literarischen (Arbeits-)Praktiken* bewältigt bzw. reguliert?

Zunächst wird im anschliessenden Abschnitt 2 die arbeitssoziologische Forschung zu künstlerischen Feldern aufgearbeitet und der eigene konzeptionelle Zugriff dargelegt. In Abschnitt 3 wird die Erwerbsregulierung im gegenwärtigen deutschen literarischen Feld skizziert, um dann in Abschnitt 4 die subjektiven Deutungen und literarischen Praktiken von Autorschaft vorzustellen. Abschnitt 5 führt schliesslich die Ergebnisse theoretisch verallgemeinernd zusammen.

2 Arbeitssoziologische Perspektiven auf Kunst und Literatur

Die bisherige arbeitssoziologisch orientierte Forschung zu künstlerisch-kreativen Erwerbsfeldern arbeitet sich vorrangig an den unterschiedlichen Varianten des «Avantgarde»-Topos ab (vgl. Müller-Jentsch 2012). An die von Boltanski und Chiappello (2003) aufgestellte These von der Vereinnahmung künstlerischer Normen nach Selbstverwirklichung, Autonomie und Kreativität knüpft eine grosse Zahl arbeits- und kultursoziologischer Forschungen an. Diese sind sich trotz unterschiedlicher Perspektiven darin einig, dass die Arbeit von Künstlern und Kreativen zu einem «kulturellen Leitformat» (Manske 2016, 14) einer deregulierten und prekarierten Arbeitsgesellschaft avanciert (Menger 2006). Während einige Arbeiten vorrangig soziale Sicherungsmechanismen, Regulierungsformen und wirtschaftliche Risiken der traditionell hoch flexiblen künstlerisch-kreativen Erwerbsarbeit in den Fokus rücken (Schnell 2007; Haak 2008; Manske und Merkel 2009), betonen andere stärker in einem subjektorientierten Zugang die «Selbst-Prekarisierung» (Lorey 2007) und individuelle Bereitschaft von Künstlern und Kreativen, entsicherte Arbeits- und Lebensverhältnisse einzugehen (Haunschild und Eikhof 2006; Koppetsch 2006). Daran schliessen Arbeiten an, die ausgehend von Bröcklings These des «unternehmerischen Selbst» (Bröckling 2007) das prekäre Unternehmertum von Kunst- und Kulturschaffenden untersuchen (vgl. Dangel-Vornbäumen 2010; Loacker 2010). In gewisser Weise kann man auch die Diagnose des «ästhetischen Kapitalismus» (Reckwitz 2012; Hutter 2015) in dieser Debatte verorten. Durch das von Reckwitz konstatierte «Kreativitätsdispositiv» (Reckwitz 2012, 14), das in den sozialen Strukturen und der privaten Lebensführung der Gegenwartsgesellschaft hineinwirke, fungiert das kreative Handeln als allgemeines Prinzip kapitalistischer Vergesellschaftung (vgl. Danko et al. 2015).

Ob künstlerisch-kreative Praktiken in die gegenwärtige Arbeitsgesellschaft hineinwirken oder umgekehrt kapitalistische Arbeitsimperative in die künstlerisch-kreativen Erwerbsfelder eindringen – in den unterschiedlichen Zugängen der arbeits- und kulturwissenschaftlichen Forschung wird der Autonomiestatus künstlerischer

Felder verhandelt. Im Folgenden wird argumentiert, dass jenseits vorschneller Diagnosen eines umfassenden Strukturwandels von Kunstfeldern dieses *Ringens um Autonomie* ein entscheidendes Signum künstlerischer Felder ist (vgl. Zahner 2006; Wuggenig 2012). In arbeitssoziologischer Perspektive auf die Kunstsoziologie Bourdieus (1999), die das literarische Feld als dynamisches Kräftefeld interpretiert, das auf Autonomie beruht, wird das literarische Feld als Resultat eines konflikthaften Verhältnisses zwischen ökonomischer Marktlogik und normativ-ästhetischer Ordnung der literarischen Akteure gelesen. Der Beitrag orientiert sich insofern an der feldtheoretischen Annahme, dass Literatur in einem relationalen Gefüge aus Akteuren und Institutionen mit je unterschiedlichen Handlungsnormen, Praktiken und Machtressourcen produziert wird (Bourdieu 1974). Wirtschaftliche Strukturen, die mit den Wertsphären der Kunst und Literatur im Widerspruch stehen, motivieren in dieser Hinsicht Konflikte, die von den Akteuren des Feldes um die strukturelle und formale Autonomisierung des literarischen Feldes geführt werden. Das Ergebnis dieser Konflikte ist ein «Sozialsystem Literatur» (Schmidt 1989), das eigene Regulationsweisen von Arbeit und sozialer Sicherung hervorbringt und historisch zwischen Phasen stärkerer Autonomisierung und gesteigerter Marktzentrierung oszilliert (vgl. Thurn 1983).

3 Erwerbsregulierung literarischer Arbeit

Künstlerische Tätigkeiten wurden lange Zeit jenseits der industriegesellschaftlichen Arbeit verortet. Bis heute ist der Schriftstellerberuf nur partiell professionalisiert, er verfügt weder über ein festes Berufsbild noch sind die Zugangsvoraussetzungen und Laufbahnmuster geregelt. Gegenwärtig sind Schriftsteller über ein spezifisches System literarischer «Erwerbsregulierung» (Pries 2010) in die kapitalistische Arbeitsgesellschaft integriert, innerhalb dessen Arbeitsbedingungen von Schriftstellern ausgehandelt, festgelegt und kontrolliert werden.

3.1 Schriftsteller als Beruf

Schriftsteller beziehen als Solo-Selbstständige keinen regelmässigen und festen Lohn von einem Arbeitgeber, sondern ein vertraglich ausgehandeltes Honorar durch einen Verlag, indem sie die Nutzungsrechte ihres geistigen Eigentums veräussern (vgl. Steiner 1998). In der Regel gehen Schriftsteller einer «prekären Profession» (Müller-Jentsch 2005) nach, in der ihre wirtschaftlich instabile Position mit einer ästhetischen Fragilität korrespondiert: Weder ist der Erwerb ohne weiteres langfristig gesichert, noch unterliegt die auf Innovation verpflichtete (Schreib-)Arbeit standardisierenden Produktionsästhetiken.

Der Schriftstellerberuf ist durch folgende Rahmenbedingungen strukturiert:

a) Die wirtschaftliche Lage von Autoren ist äusserst heterogen, man kann jedoch

behaupten, dass sie strukturell prekär und labil ist (vgl. Gerhards und Anheier 1987);² b) ein langfristig kalkulierbarer Erwerb ist durch die projektbasierte Arbeit nur partiell möglich und unterliegt oft hohen Schwankungen, da der Verlagsvertrag ähnlich wie ein Werkvertrag von Verlagsseite strategisch als Instrument der Kostensenkung und Risikoexternalisierung eingesetzt werden kann (vgl. Klein-Schneider und Beutler 2013); c) es existieren keine anerkannten Ausbildungswege, durch die konkrete literarische Fertigkeiten erlernt und spezialisiert sowie Erwerbchancen monopolisiert und damit kontrolliert werden könnten (Porombka 2007);³ und d) Autoren und deren Berufsverband verfügen nur über eine geringe Regulationsmacht, die sich meist auf die Empfehlung von Preis- und Vertragsstandards beschränkt.

Übt ein Autor seine Tätigkeit professionell als Beruf aus, so geschieht dies meist nicht ausschliesslich wegen zweckrationaler Kalküle, sondern ähnlich wie in allen künstlerisch-kreativen Erwerbsfeldern ebenso aufgrund einer «innere[n] Hingabe» (Weber 1994, 8) an die Arbeit, die wertrational um ihrer selbst willen ausgeführt wird. Thurn spricht von einer «zweigeteilte[n] Profession aus «innerer Berufung» und «äußeren» Beruf» (Thurn 1997, 107), die externe (ökonomische) Anforderungen und intrinsische (ästhetische) Motivationen vereint (vgl. Kingston und Cole 1983). Ein Autor identifiziert sich demzufolge in hohem Masse mit seiner Arbeit und konstituiert sich durch sie als schöpferisches Subjekt (Krieger 2007). Dies drückt sich auch im Urheberrecht aus, das als Persönlichkeitsrecht das unveräusserliche geistige Eigentum des Autors an seinem Produkt geltend macht (Bosse 1981). Bis heute prägen die Diskurse vom Urheber als unverwechselbarer Persönlichkeit, vom Autor als exklusiven Schöpfer von Neuem und dem Werk als Ausdruck künstlerischer Individualität das (Selbst-)Bild von Schriftstellern (vgl. Jäger 1992, 68).

3.2 Regulierung und Deregulierung literarischer Arbeit

Die instabile soziale Position von Schriftstellern wird durch kompensatorische sozialpolitische Sicherungsmassnahmen und informelle Sozialisationsinstanzen abgedeckt, die gleichzeitig den autonomen Status literarischer Produktion garantieren (vgl. Thurn 1983; Müller-Jentsch 2011). Seit den 1960er Jahren geniessen Künstler in Deutschland einen sozialpolitischen «Sonderstatus» (Manske 2013), der durch spezifische (wohlfahrts-)staatliche Regulierungen gewahrt wird (vgl. Schnell 2007): die Reform des Urheberrechts 1965, das die schöpferische (Arbeits-)Leistung von Künstlern schützt und damit Autoren als Vertreter ihrer Verwertungsinteressen agieren lässt; eine auf Betreiben des Verbandes deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller (VS) 1958 gegründete kollektive Wahrung der Zweitverwertungsrechte durch die Verwertungsgesellschaft (VG) Wort, sowie die 1981 gegründete arbeitneh-

2 Das Durchschnittsjahreseinkommen der bei der Künstlersozialkasse (KSK) versicherten Autoren (im Bereich Wort) betrug im Jahr 2015 rund 19 000 Euro brutto (Künstlersozialkasse 2015).

3 Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts hat das literarische Schreiben jedoch durch Literaturinstitute und creative-writing-Kurse einen Professionalisierungsschub erfahren.

merähnliche Künstlersozialversicherung (KSK), die Autoren in einem Mindestmass vor den finanziellen Risiken von Alter, Krankheit oder Pflegebedürftigkeit absichert.

Die staatlichen Regulierungen korrespondieren mit einem Ensemble unterschiedlicher feldimmanenter Absicherungen, die Autoren partiell vom individuellen Marktrisiko entkoppeln sollen. Neben der öffentlich wie privat geförderten Förderungs- und Auszeichnungspraxis des literarischen Feldes ermöglichen informelle soziale Beziehungen, vor allem die feste Bindung eines Autors an einen Verlag, Planungssicherheit (Vandenrath 2006; Kuhbandner 2008).⁴ Kam bis in das 20. Jahrhundert literarischen Gruppen eine Integrations- und Stabilisierungsfunktion zu, so sind diese durch Literaturinstitute abgelöst worden, die Autoren in Form multipler sozialer Netzwerke in das literarische Feld einbetten (Müller-Jentsch 2005). Daneben ermöglicht das Arbeitsfeld «Literaturbetrieb» (von *creative-writing*-Kursen bis zum Lektorat) ein «Doppelleben» (Lahire 2011) aus existenzsicherndem Beruf und literarischer Berufung. Durch diese informellen Sozialisationsinstanzen wird das für das literarische Feld typische Wechselspiel zwischen ästhetischem Symbolwert und ökonomischem Warenwert ermöglicht: Die symbolischen Reputationsgewinne (Preise, Lob der Kritik usw.) lassen sich nicht selten in ökonomische Profite (Buchverkäufe, Preisgelder usw.) übersetzen; die ökonomischen Erfolge wiederum in die Akkumulation von Reputation (vgl. Zahner 2006; Graw 2010).

Nicht nur das literarische Feld ist eine soziale Struktur mit einer doppelten Handlungslogik, auch auf dem literarischen Markt agieren unterschiedliche Akteure mit jeweils heterogenen Interessen. Betrachtet man den Literaturmarkt des bundesrepublikanischen Nachkriegsdeutschlands, so bestimmen bis in die 1970er Jahre mittelständische Verlage bzw. Verlegerpersönlichkeiten das Marktgeschehen, die ein «Wirtschaftsunternehmen als Kulturinstitut» führen; es galt, «kommerzielle Interessen und kulturelle Ambitionen in Balance» miteinander zu bringen (Göbel 2000, 170). Mit der Konzentration des Verlagswesens, dem Aufkommen von Literaturagenturen, neuen digitalen Produktionstechnologien und der Digitalisierung von Büchern und Vertriebswegen gewinnen seit den 1990er Jahren auf ökonomische Rentabilität ausgerichtete Handlungsnormen im literarischen Feld an Einfluss (Childress 2011; Thompson 2012). So sehen Konzernverlage in der dynamischen Innovationskraft, die von literarischen Werken ausgeht, einen Warenmarkt mit vielversprechendem Profitpotenzial (Schiffrin 2001). Mit dem Eintritt neuer Akteure in das literarische Marktgeschehen, wie die erwähnten Agenten und Konzernverlage, konfliktieren nun auch verstärkt die unterschiedlichen Handlungsnormen: Die Vereinigung wirtschaftlicher und kulturell-ästhetischer Interessen tritt zunehmend auseinander. Und dies motiviert letztlich auch neue Konflikte um Arbeit und soziale Sicherung. Während

4 Das literarische Verlagswesen zeichnet sich bis in die 1990er Jahre durch eine enge persönliche Beziehung zwischen Autor und Verleger sowie dem Gedanken der Pflege des Gesamtwerks aus. Durch eine Mischkalkulation wurde weniger verkäufliche durch erfolgreiche Literatur ausgeglichen, wie bspw. Kiepenheuer die Gesamtausgabe Joseph Roths durch die Bücher Heinrich Bölls finanzierte (Göbel 2000, 170).

die sozialpolitischen Sicherungsmassnahmen formal durchaus Bestand haben, erodieren die informellen Sozialisations- und Schutzinstanzen literarischer Arbeit: Die feste Verlagsbindung wird an den Markterfolg des Autors gebunden, ebenso die Höhe der Garantiehonorare. Durch die Prekarisierung der im Literaturbetrieb angesiedelten Nebenberufe wird zudem der Lebensentwurf des Doppellebens erschwert (Fröhlich 2011). Und letztlich ist zwar die Zahl literarischer Auszeichnungen gestiegen, aber nur ein kleiner Teil der Autorenschaft vereint einen Preis auf sich, während der Grossteil der Autoren erfolglos bleibt.⁵ Inwieweit diese Verschiebungen in den Arbeitspraktiken und normativen Vorstellungen von Autorschaft verarbeitet werden, wird im folgenden Abschnitt verdeutlicht.

4 Autorschaft als normative Arbeitspraxis

Autorschaft ist nicht bloss Ausdruck einer originellen und unverwechselbaren Autoren-Persönlichkeit, die sich durch ihre Arbeit selbst erschafft (Taylor 1995, 73). Die Praktiken und normativen Deutungen von Autorschaft sind sozial geregelt und in dem dynamischen Kräfteverhältnis des literarischen Feldes verortet. Autoren positionieren sich in einem «Netz objektiver Beziehungen» (Bourdieu 1999, 365) zueinander, sie bilden ihre ästhetischen Normen in Entsprechung oder Abgrenzung, Über- oder Unterordnung zu anderen Autoren, Kritikern, Verlegern usw. aus und verändern diese – je nach Position im Feld – auch im Zuge ihrer beruflichen Laufbahn. Das normative Selbstverhältnis eines Autors zu sich und seiner Arbeit bildet sich über inkorporierte soziale Routinen und Praktiken aus, in denen konkurrierende Bedeutungssetzungen und Positionsbestimmungen verhandelt werden. Hinter den scheinbar unvermeidlichen individuell-strukturellen Passungsverhältnissen – man schreibt «schon immer», oder «seit man denken kann», wie die Autoren beteuern – liegen also latent wirksame soziale Bedingungsverhältnisse (vgl. Hänzi 2013, 393–409).⁶

4.1 Sample und Methode

Im Rahmen der Studie wurden zwanzig Autoren im Alter zwischen 32 und 62 Jahren interviewt. Das Sample umfasst acht weibliche und zwölf männliche Autoren und

5 Diese Befunde beruhen auf zehn Experteninterviews, die im Rahmen der Studie durchgeführt wurden, um gegenwärtige Dynamiken des literarischen Feldes aus der Sicht der Akteure rekonstruieren zu können. Als Experten wurden die zentralen Akteure der Literaturproduktion und -vermittlung definiert, d. h. Verleger, Lektoren, Literaturagenten, Literaturveranstalter sowie -kritiker. Die theoriegeleitete Auswahl der Interviewpartner orientiert sich an den unterschiedlichen Arbeitsfeldern des deutschen Buchmarktes, d. h., es wurden je nach Berufsfeld sowohl Vertreter aus dem Bereich der Konzernverlage sowie aus dem der (konzern-)unabhängigen Verlage befragt.

6 Nathalie Heinrich untersucht in ihrer Studie *Être écrivain* (2000) ebenso die Identität von Autoren; jedoch, im Gegensatz zu der vorliegenden Untersuchung, aus phänomenologisch-hermeneutischer Perspektive. Sie beschreibt die schriftstellerischen Werte und Vorstellungen stärker in ihrer subjektiven Dimension und blendet die sozialen Existenzbedingungen aus.

soll zumindest ansatzweise die Heterogenität des literarischen Feldes abbilden. Entscheidend für die Auswahl der Fälle waren neben dem Teilssegment (Lyrik, Romane und Erzählungen, Krimi oder historische Romane), in dem die Autoren massgeblich publizieren, auch das professionelle Alter, um unterschiedliche Arbeitserfahrungen einzubeziehen, die literarische Haupt- oder Nebentätigkeit, welche unterschiedliche Grade der Professionalisierung und Integration in das literarische Feld markiert, sowie die Anzahl von Auszeichnungen, die verschiedene, über Reputation zugewiesene Positionen beinhaltet.⁷ Die «narrativ-fundierten Interviews» (Nohl 2012) wurden in einer empirisch begründeten Typenbildung (Kelle und Kluge 2010) gruppiert, die Ähnlichkeiten und Kontraste in Bezug auf die in der Arbeit verhandelten ästhetischen Normen darstellt. Einerseits korrespondieren hier normativ-ästhetische Positionierungen durchaus mit unterschiedlichen Positionen im literarischen Feld; andererseits werden sie aber ebenso in der Praxis konstituiert und sind prozessual und dynamisch. Im Folgenden werden vier Deutungen von Autorschaft vorgestellt – die *Etablierten*, die *Bohème*, die *Bestseller* sowie die *Wortproduzenten* –, indem jeweils 1. die Autoren-Identität, 2. die eigenen literarischen Normen und 3. die Arbeitspraktiken, welche die Spannung zwischen autonomer Literatur und Marktgeschehen regulieren, untersucht werden.⁸

4.2 Die Etablierten – oder die voraussetzungsvolle Antiökonomie

Autoren, für die die Annahme der ästhetischen Autonomie identitätsstiftend ist und die im literarischen Feld – ungeachtet der Anzahl der verkauften Exemplare – über eine hohe Reputation verfügen, werden als Etablierte bezeichnet. Sie sind vorrangig hauptberuflich freie Autoren und stehen im Zentrum der Verhandlungsorte ästhetisch wertvoller Literatur, da sie nicht selten gleichzeitig Jurymitglieder und Preisträger der grossen deutschsprachigen literarischen Auszeichnungen sind. Die Etablierten verfügen über die Autorität, ästhetische Wertsetzungen vorzunehmen, gerade weil sie den gegenwärtigen normsetzenden literarischen Kanon personifizieren (Bourdieu 1999, 370 f.).

Autoren-Identität: Autorschaft rekuriert hier auf ein *säkularisiertes Schöpferium*. Die Etablierten verhandeln die literarische Tradition der Genieästhetik zwar selbstreflexiv kritisch, gründen ihre eigene ästhetische Leistungsfähigkeit jedoch gleichzeitig auf Konstruktionen eines sozialen «Exklusivtypus» (Reckwitz 2012, 62), der qua Autonomie zu einer aussergewöhnlichen Schöpfungskraft befähigt. So resultiert ihre Berufsentscheidung zur freien Autorschaft auf einer «Begabung» (UL), einem

7 Das professionelle Alter ist der Zeitraum, seitdem die befragte Person als Schriftsteller im literarischen Feld auftritt. Die erste Publikation markiert den Eintritt in die professionelle schriftstellerische Tätigkeit. Die unterschiedlichen Erfahrungshintergründe zwischen ost- und westdeutschen Autoren werden insofern berücksichtigt, als Schriftsteller mit DDR-Vergangenheit dann hinzugezogen werden, wenn sie vorrangig nach 1989 publiziert haben.

8 Zwecks Anonymisierung wurden den Autoren fiktive Pseudonyme zugeordnet, die als Initialen hinter der Zitation angegeben werden.

«Erweckungserlebnis» (HG) oder dem Drang, «was Grosses zu versuchen» (GW). Das literarische Werk bleibt in dieser Vorstellung normativ an den Autor rückgebunden – «da geht schon meine Aura oder so was in den Text ein» (JW) – und umgekehrt speist so auch der Autor seine Identität aus dem Werk, indem es ihn «in der ganzen Persönlichkeit nach vorne gebracht» hat. Die eigene Position im literarischen Feld und die ästhetischen Erfolge werden diesem Entsprechungsverhältnis einer Autor-Werk-Authentizität zugesprochen: «Ich glaube man hat mit nichts Erfolg, was einem nicht entspricht in irgendeiner Weise» (HG). Das eigene Arbeiten als «Job» zu betrachten, einer zeitlich begrenzten Tätigkeit, wird infolgedessen als unprofessionell zurückgewiesen, wohingegen ein Konzept der «*Lebensarbeit*» (GW) forciert wird, in dem Person, Autorschaft und Arbeit eine Einheit bilden. Um diese aufrechtzuerhalten gilt es, eine transformatorische Leistung zu vollziehen, die (externe) berufliche Anforderungen in die (autonome) Berufung integriert, d. h., «äussere Impulse in was umzuwandeln, was zu 'ner Form von, ästhetisch zumindest, selbstbestimmter Arbeit führt» (JW). Autorschaft bedeutet in dieser Hinsicht ästhetische Autonomie durch Internalisierungsarbeit (vgl. Küsters 2014).

Literarische Normen: In der Selbstreflexion als Autor werden implizit auch literarische Normen des Arbeitens formuliert, in der das Schreiben als ein existentieller Modus der *Selbstvergewisserung* verhandelt wird. Ist ein literarisches Werk die eigene «innere Existenz» (JW), so wird es gleichermassen zu einem Gründungs- und Begründungsinstrument der legitimen Autorität eigener Autorschaft. Analog können auch die Deutungen der eigenen literarischen Tätigkeit als «harte Arbeit» (UL) oder «Grenzerfahrung» (GW) verstanden werden, die das Bild einer virilen körperlichen Produktivität evozieren und in Differenz zu der rezeptiven (weiblichen) Leserschaft ausgebildet wird (Bovenschen 1979). Die Betonung des existentiellen Moments der eigenen Arbeit bringt ebenso einen symbolischen Konkurrenzkampf zum Ausdruck, der legitime von nicht legitimen Autoren scheidet: «ein Auftragswerk» habe nicht «per se weniger ästhetische Qualität», aber «Kunst» sei letztlich jene Literatur, die ein «Sich-zu-Eigen-Machen» beinhalte (HG).

Arbeitspraktiken: Gleichzeitig (re-)produzieren die Etablierten in ihren ästhetischen Arbeitspraktiken eine «illusio» (Bourdieu 1999, 360) von Autonomie. Im Sinne Bourdieus bewegen sie sich im Rahmen des «literarischen Spiels», das mit einer partiellen *Marktleugnung* einhergeht. Ihnen ist zwar bewusst, dass sie, als «Liebhaberprojekte» der Verlage über ein «Bad-Bank-System» (JW) finanziert werden, das sie über Bestseller (meist wird «Fantasy» oder «Krimi» genannt) querfinanziert. Der nach ökonomischer Rentabilität verführende Literaturmarkt ist für sie jedoch nicht von Relevanz; sie verfügen über eine feste Verlagsbindung (nur in einem Fall gab es überhaupt einen Verlagswechsel in der bisherigen beruflichen Laufbahn) und beziehen ihr Haupteinkommen über die ausgehandelten Vorschüsse am Autorenhonorar – durchaus mit dem Wissen, dass sich für den Verlag «nicht jedes Buch amortisiert»

(GW). Dieses verlegerische Mäzenatentum ist Teil eines *Einkommensmodells Literaturbetrieb*, das über die «Zirkulation unzählige[r] Kreditakte» (Bourdieu 1999, 363) – man empfängt als Autor einen Preis und verleiht einen weiteren wiederum als Jurymitglied – durch ein verwobenes Netz enger Kontakte die ökonomische Uninteressiertheit und damit ästhetische Glaubwürdigkeit der Autoren ermöglicht. Diese ästhetische Antiökonomie hat jedoch durchaus ökonomische Voraussetzungen (Bourdieu 1999, 343): Meist sind die Autoren, wie sie nur ungerne zugeben, ohnehin über ererbtes Kapital oder den Partner abgesichert; sie besitzen insofern eine inkorporierte Sicherheit, die sie zu einer bisweilen riskanten ästhetischen Autonomie befähigt. Dass dies jedoch auch Einfluss auf den ästhetischen Erfolg haben könnte, wird geleugnet. Ihre erfolgreiche Position im literarischen Feld deuten die Etablierten nach dem Prinzip ästhetischer Meritokratie: «Gute Texte sind sowieso relativ selten. Und ein guter Text würde immer noch überall verlegt werden» (HG). Damit wird jedoch ein ständischer Schliessungsmechanismus in Gang gesetzt, der Autoren über individuelle Könnerschaft in ein vertikales Positiongefüge von ästhetischen Auf- und Abwertungen positioniert.

4.3 Die Bohème – oder eine Lebensform als Profession

Der Bohémien scheint fast archetypisch an die Künstlerfigur gebunden zu sein (Kreuzer 2001 [1971]). Damit sollen im Folgenden Autoren bezeichnet werden, die ihre Tätigkeit weniger als Erwerbsmodell, sondern als eine kritische Lebensform (Jaeggi 2014) verstehen, die in einem homogenen und meist urbanen Sozialraum gelebt wird («ich mag vor allem das Soziale daran, an diesem künstlerischen Leben» (ED). Das Schreiben ist ein im Grunde ersetzbarer Ausdruck eines experimentellen «Lebensmodells»: «Schreib ich ein Hörspiel, schreib ich einen Film, schreib ich ein Gedicht, schreib ich (...) gar nicht?» (LM). Im Vordergrund steht eine Leitidee künstlerischer Autonomie, die an den «Gedanke[n] des Nicht-korrupterbar-Machens» (JK) geknüpft ist. Während die Etablierten vorrangig die identifikatorische Beziehung zu ihrer Arbeit betonen, steht bei der Bohème ein Authentizitätsbemühen im Vordergrund, das durch Differenz gebildet wird (vgl. Schäfer 2015): «Ich war Aussenseiter, gehörte nicht in den Mainstream – bis heute ja noch nicht» (WH).

Autoren-Identität: Autorschaft begründet sich hier aus einer inneren Notwendigkeit, einem subjektiv erlebten «Drang, sich auszudrücken» (ED), der zur Verwirklichung drängt. Sie wird als ein unabwendbares in die Person eingeschriebenes *fatum* erlebt, das entgegen aller Hindernisse ausgelebt werden muss, denn «die Wahl hat man überhaupt nicht» (KR). Die Autoren-Identität wird dabei aus Entfremdungserfahrungen mit der oftmals als nicht-künstlerisch erlebten sozialen Herkunft rekonstruiert (auch wenn die Autoren meist aus der kunstaffinen Mittelschicht stammen). Nicht selten wird dabei mit dem Bild des verkannten Genies gespielt; man zählt sich zu den «grossen Solitären» (wie beispielsweise der Nachkriegs-Schriftsteller Arno

Schmidt), denen die künstlerische Eingebung «aus sich selbst heraus» (WH) zufällt. Diese Anspielungen können jedoch auch als Teil einer Erzeugungsarbeit interpretiert werden, die eigene Autorschaft als *performative Authentizität* zu inszenieren (vgl. Jürgensen 2011). Der Autor *spielt* seine Originalität – und genau dies macht seine Individualität aus: «Man muss es aber sein Leben lang weiterspielen, das Spiel» (LM).

Literarische Normen: Als unabdingbare Voraussetzung der eigenen literarischen Arbeit und ästhetischen Leistungsfähigkeit wird die autonome Eigenlogik literarischer Praktiken betont – «Autonomie ist für mich sehr wichtig und ist auch sehr wichtig dafür, dass ich Leistung erbringen kann» (KR). Die eigenen Arbeitspraktiken werden als völlig «unökonomisch» wahrgenommen, als etwas, «was sich nicht lohnt» (KR) und konstituieren damit bewusst ein «spiegelverkehrtes Gegenbild der ökonomischen Welt» (Bourdieu 1999, 342): In Abgrenzung zur wirtschaftlich-kalkulierenden Warenproduktion liegt der ästhetische Profit literarischer Werke. Der Nachweis ästhetischer Leistungsfähigkeit beruht insofern gerade darauf, sich ökonomischen Leistungszwängen zu entziehen. Die literarischen Arbeitspraktiken selbst werden als rauschhaft, «exzessiv» (JS) und in Teilen «asozial» (AS) beschrieben. Die produktive Kreativität wird in diesem Sinne durchaus auch als destruktiver Akt wahrgenommen, der nicht selten mit einer ruinösen Verleugnung der eigenen Körperlichkeit einhergeht (vgl. Krieger 2007, 155 ff.). Mit dem Zustand der «Versenkung», in die man sich (idealiter in der Abgeschiedenheit eines Aufenthaltsstipendiums) «einfach so reinschreiben kann» (JS), wird latent eine *autopoietische Poesie* aufgestellt, die sich selbst erschafft und ihren eigenen, inneren Gesetzmässigkeiten folgt. Die betonte Regellosigkeit ästhetischer Produktion ist aber durchaus in sich selbst geregelt; sie ist eine «grosse Disziplinierung, die nur rauschhaft aussieht» (KL). Die Arbeitspraxis gründet somit auch auf einem formenden «handwerklichen Wissen» (KL), von dem man sich im Prozess des Schreibens selbst – und dies gilt als wahrhaftige Professionalität – wiederum frei macht (vgl. Zembylas und Dürr 2009).

Arbeitspraktiken: Ein grosser Teil der Autoren hat an einem Literaturinstitut studiert, das neben der professionellen Ausbildung vorrangig als ästhetisch-literarische Vergemeinschaftung fungiert, um so «berufliche Stabilisierung durch soziale Vernetzung» (Thurn 1997, 116) zu erreichen. Während sich die Etablierten durch den hohen Grad an symbolischem Kapital im Zentrum des literarischen Feldes befinden, bewegt sich die Bohème in einem homogenen sozialen Raum mit eigenen ästhetischen Regeln, Reputationszuweisungen und subkulturellen literarischen Räumen, «jenseits des etablierten Betriebs» (LM). Auch wenn die Bohème an den Rändern des literarischen Feldes verortet ist, ist sie sich selbst Zentrum. Gleichzeitig eignen sich die Autoren durch ihre professionelle Ausbildung ein durchaus pragmatisches *Autonomie-Management* an, das in der beruflichen Praxis zwischen (Selbst-)Vermarktung und ästhetischem Originalitätsbemühen changiert. Sie wissen nicht selten ihre ästhetische Innovationsfähigkeit unternehmerisch zu nutzen, um sich in dem auf

Novitäten ausgerichteten Buchmarkt erfolgreich zu positionieren (Bröckling 2007). Die Bohème übt ihre Autorentätigkeit aber nicht zwingend hauptberuflich aus, aus ökonomischer Notwendigkeit werden Nebentätigkeiten angenommen («da hab' ich dann alles gemacht was man sich so denkt, vom Tellerabwaschen bis zum Servieren» [WH]), um die eigene Lebensform der Autorschaft aufrechterhalten zu können. Mit Ausnahme alleinerziehender Autorinnen herrscht unabhängig von externen Absicherungen ein *bohemistischer Hedonismus* des Hier-und-Jetzt vor: «Also, ich hab' jetzt keine grossen Ängste mehr. Sondern ich weiss, dass es mir hier und jetzt gut geht. Na gut, ich hab keine richtige Altersversorgung. Ich hab' aber eh nicht vor, in Rente zu gehen» (WH). Als problematisch wird weniger die wirtschaftliche Unsicherheit wahrgenommen, als vielmehr die Nebenfolgen der literarischen Freiheit, wie die «Strukturlosigkeit» (LM) und «Einsamkeit» (KR) des eigenen Arbeitsalltags. Die materielle Unbekümmertheit korrespondiert in Einzelfällen zwar durchaus mit der sozialen Herkunft – so stammen gerade jüngere Autoren oftmals aus der gebildeten Mittelschicht –, meist stiftet jedoch das an Literaturinstituten oder in literarischen Gruppen kollektiv tradierte Autorenverständnis eine symbolische Kompensation der wirtschaftlichen Unsicherheit.

4.4 Die Bestseller – oder die Befreiung durch den Markt

Während für Etablierte und Bohème der Autonomiestatus der Literatur in Abgrenzung zum Markt ausgebildet wird, sehen Autoren, deren Bücher kontinuierlich in hoher Zahl verkauft werden, gerade den (Buch-)Markt als ein Befreiungsinstrument aus der «Mühle des täglichen freien Autoredaseins» (JB). Diese als Bestseller bezeichneten hauptberuflichen Autoren definieren sich als «Genreautoren» (CA), die sich meist in relativ autonomen Teilfeldern mit eigenen Produktionsgesetzen bewegen, wie Krimi oder historische Romane. Sie verfügen über ein stark ausgeprägtes Professionsverständnis, das literarisches Arbeiten an spezifisch zugeschnittene berufliche Fertigkeiten bindet, auf deren Grundlage ein langfristig gesicherter Erwerb bestritten wird.

Autoren-Identität: Dass Autoren zunehmend von ihrer privilegierten gesellschaftlichen Position als «Stimme der Nation» suspendiert werden, wird bei den Bestsellern als «Entlastung» wahrgenommen, durch die «man einfach seine Arbeit tun kann» (JB). Autorschaft rekuriert hier auf eine *Entzauberung des Genialen* oder der Transformation der literarischen Berufung in einen zweckrationalen Beruf mit festen Arbeitsroutinen, die man bisweilen als «stressend und manchmal dröge» (TF) empfindet: «Also, ich schreibe nicht unbedingt weil ich will, sondern weil es mein Beruf ist. Ich finde das sehr beruhigend» (OP). Der Preis der Sicherheit eines entprekarierten Erwerbslebens scheint aus der Perspektive der Autoren die Aufgabe literarischer Freiheit zu sein. Künstlerkritische Befreiungsversprechen (Boltanski und Chiappello 2003) werden selbstironisch jenseits der eigenen Arbeit verortet, indem man «einfach

nicht mehr das Gefühl haben [will], berufstätig zu sein (Lachen)» (JB). Während sich die Bohème unternehmerisches Denken strategisch zunutze macht, ist dies bei den Bestsellern stärker in die Person des Autors eingeschrieben, der Marktgesetze über Schreibstrategien als auch habituelle Praktiken und Techniken verinnerlicht. In der Konstituierung eines «Autorenlabels» (Assmann 2014, 453) kommt es zu einer *marktgetriebenen Auratisierung* von Autorschaft, der eine ausserordentliche Fähigkeit zur ökonomischen Wertschöpfung zugeschrieben wird.

Literarische Normen: Die Arbeit der Bestseller ist, entgegen dem selbstreferentiellen Produktionssystem der Bohème, stärker routinisiert, in sich abgeschlossen und darauf ausgerichtet, ein konkretes Werk zu produzieren («Insgesamt brauche ich etwa zwei Jahre im Durchschnitt und das ist etwa eineinhalb Jahre Recherche und der Rest ist Schreiben und Korrigieren» [TF]). Im Vordergrund steht das praktisch-handwerkliche Verfahren einer *ästhetischen Techné*, durch die man «inzwischen weiss, wie Spannungsdramaturgie funktioniert» (CA). Entscheidend ist weniger der Schreibprozess, sondern die «Recherche» (TF), durch die «die Kreativität einen möglichst festen Boden unter den Füßen hat» (JB). In einer *Ästhetik des Erfolges* ist der Massstab zur Beurteilung eines literarischen Werkes nicht die Reputationszuweisung der Literaturkritik, sondern die «unserer Leser», d. h. gleichzeitig auch Käufer. Insofern ist «jeder enthusiastische Leser, der über ein Buch schreibt, (...) in gewisser Weise ein ehrlicherer Rezensent (...) als ein Profi» (TF). Markterfolg wird in dieser Logik durchaus als ästhetisches Werturteil gelesen; Bestseller-Sein ist hier nicht nur ein Synonym für erfolgreiche, sondern eben auch wahrhaft gute Literatur, da sie viele Leser und nicht bloss – so die implizite Kritik – die als elitär wahrgenommene Literaturkritik überzeugen konnte.

Arbeitspraktiken: Während im «Saft» (JB) des Literaturbetriebs durch das ständische Prinzip Reputation und Erfolg monopolisiert werden, nehmen Bestseller-Autoren die freie Marktkonkurrenz durchaus als eine positiv konnotierte Freisetzung wahr: «Da bin ich total dankbar für, dass der Markt mir das Gutdünken der Kritiker abnimmt» (JB). Eine «Flankierung» durch die Auszeichnungspraxis des «avancierten Literaturbetriebs» (OP) wird mit einer Geste der (wenn schon nicht ästhetischen, so doch finanziellen) Überlegenheit zurückgewiesen. Ihren Markterfolg kumulieren sie nach dem Matthäus-Effekt *Erfolg durch Erfolg*, in der das unwahrscheinliche Ereignis eines Bestsellers durch vorangegangene Erfolge wahrscheinlich wird (vgl. Neckel 2011). Die Höhe der Honorarvorschüsse, die ihre Haupteinnahmequelle sind, hängt weniger von der ästhetischen Leistung, als vielmehr von der von Verlagsseite imaginierten ökonomischen Leistungspotenz eines Autors ab. Trotz regelmässiger «Abwerbeversuche» (JB) verfügen die Bestseller-Autoren über eine relativ feste Verlagsbindung und ein enges «Vertrauensverhältnis» (TF) zu Lektor und Verlag.

4.5 Die Wortproduzenten – oder das Autorenleben als Mischkalkulation

Der weitaus grösste Teil der Autoren bewegt sich weder im Zentrum des literarischen Feldes (wie die Etablierten oder die Bestseller) noch in freiwilliger Peripherie, die sich in ihrer Eigenlogik wiederum selbst Zentrum ist (wie die Bohème). Ihre kontinuierliche Erwerbserfahrung kommt einem prekären Zwischenraum gleich, sie sind weder vollständig integriert noch exkludiert (vgl. Castel 2000) – «dit is' so mein Hauptthema, dass ick immer so das Halbwesen bin: Halb-Intellektueller, Halb-Bauer, (...) so was» (KS). Die als Wortproduzenten bezeichneten Autoren arbeiten meist schon längere Zeit im literarischen Feld und sind ähnlich wie die Bohème nicht auf eine epische Form festgelegt. Sie entwickeln aus der Erfahrung der Notwendigkeit heraus (und nicht, wie bei der Bohème, aus einer künstlerischen Freiheit) eine «Mischkalkulation» (AR), in der verschiedene, im weitesten Sinne wortproduzierende Tätigkeiten, wie beispielsweise Journalismus, Werbetexte, Hörfunk oder Ghostwriting, das ästhetische Schreiben ermöglichen sollen.

Autoren-Identität: Autorschaft bildet sich über ein «multiples Ego» aus, in dem die Inszenierungspraktiken nicht als Ausdruck, sondern als ein Verlust der eigenen Autoren-Identität wahrgenommen werden; das gewählte Pseudonym, der Ghost oder die fingierte Biografie sind in diesem Sinne gerade *nicht* der Autor; werden aber «gut bezahlt» (VR). Aus dem erlebten Entgleiten der «ureigensten Tätigkeit» (AB) entwickelt sich entweder eine negative Vorstellung von Autorschaft als permanenter «Kraftprobe» (Boltanski und Chiapello 2003, 72) – «Aber es ist eben nicht nur Talent. Es ist eben auch wirklich dieses Sich-Durchbeissen und quasi auch Widerstände aushalten» (RH) – oder eine romantisierende Umdeutung als «armer Poet» oder *Überlebenskünstler* («Nicht vom, sondern mit dem Schreiben leben» [AR]). Dass ökonomisches Kapital nicht selten die Voraussetzungen schafft, um eine antiökonomische ästhetische Haltung einnehmen zu können (Bourdieu 1999, 413), ist den Wortproduzenten – vor allem durch das Fehlen der ökonomischen und so auch habituellen Sicherheit – im Gegensatz zu den Etablierten bewusst: «Es ist natürlich ein Unterschied, ob man aus einem Akademikerhaushalt kommt. (...) Die, wenn es halt noch nicht so gleich was wird, gerne auch Geld dazugeben. Da wird man natürlich viel eher ein Schriftsteller als jemand, der das gleiche Talent hat oder vielleicht noch mehr, der aber einfach weiss, dass er es nicht schafft» (RH).

Literarische Normen: Die handlungsleitenden ästhetischen Normen des Arbeitens bilden sich über das Komplementärverhältnis von *opus proprium* (der ästhetisch wertsetzenden literarischen Arbeit für sich) und *opus alienum* (der über externe Aufträge ausgeführten literarischen Tätigkeit für andere) aus: Im «eigenen Stoff» ist man «relativ fest und klar», während Auftragswerke «schlicht und ergreifend den schnödesten Marktgesetzen» gehorchen (VR). Die literarischen Arbeitspraktiken sind durch die Devise «von der Hand in den Mund» (KS) geprägt, im Fokus steht auch hier, wie bei der Bohème, die unmittelbare Gegenwart des *Hier und Jetzt*. Da

weder «Brotberufe» noch die «Berufung» ein sicheres Einkommen gewährleisten («wir [müssen] einfach viel zu viel arbeiten [...], um irgendwie das Notwendigste zu verdienen» [AB]), entwickeln viele Autoren eine «Moral des guten Lebens» (Bourdieu 1987, 292), einen Hang zum Hedonismus, nicht trotz, sondern wegen erlebter Armut: «Also, ich weiss, dass ich mit sehr wenig Geld auskommen muss, weiss aber auch gleichzeitig, dass ich, wenn ich welches habe, es aber auch sofort ausgabe ... (Lachen)» (RH). Literarische Erfolge, die Wortproduzenten waren im literarischen Feld zeitweise mit ihren literarischen Werken durchaus renommiert, werden als kurzfristiger und fast unangenehmer Ausnahmezustand wahrgenommen: «Einmal so diesen Ruhm und Preis und auffällig gewesen sein is' auch in Ordnung, aber da muss man wieder auch auf das Level kommen, wo ich dann auch mal 'ne Zeit lang über Jahre existiert hab'» (KS). Auf Erfolg, so die Auffassung, ist letztlich kein Verlass, er hat nur eine «gewisse Halbwertszeit» (VR).

Arbeitspraktiken: Da hier die ökonomischen Voraussetzungen fehlen, um sich von ökonomischen Zwängen frei zu fühlen, wird die eigene Arbeit zu grossen Teilen als prekär, fremdbestimmt und marktzentriert empfunden: «Man muss immer mehr arbeiten und effektiver arbeiten und man muss, wenn man da wirklich in dem Betrieb überleben will, wirklich alle mindestens drei Jahre ein Buch haben, weil sonst weiss keiner mehr von einem» (RH). Viele Autoren reagieren darauf mit einer «Anpassung an den Mangel» (Bourdieu 1987, 585), sie senken ihre materiellen Ansprüche und normalisieren die Prekarität als unveränderliche Objektivität ihres Lebens – man «weiss, wie das ist, wenn man ganz unten ankommt» (RH) und «man [lernt] dann irgendwann mal, damit umzugehen» (AR). Durch ein praktisch gelebtes Solidarprinzip wechselseitiger Einladungen («Hab' Freunde gehabt, die mich wirklich oft unterstützt haben» [KS]) hat zudem jeder innerhalb der sozialen Netze teil an den kurzweiligen Erfolgen der anderen.

Betrachtet man nun resümierend die vier Typen von Autorschaft, so scheint auf den ersten Blick die Annahme Bourdieus zuzutreffen, das Feld literarischer Produktion sei von der Auseinandersetzung zwischen einem «heteronomen Prinzip», den ökonomisch-rationalen Kalkülen, und einem «autonomen Prinzip», der symbolisch-ästhetischen Orientierung auf die reine Kunst, geprägt (Bourdieu 1999, 344). Allerdings sind diese Produktions- und Zirkulationsweisen von Literatur im gegenwärtigen literarischen Feld nicht, wie Bourdieu dies noch annahm, als «antagonistisch» (Bourdieu 1999, 228) zu denken; sie beruhen aufeinander und bedingen sich – zumindest zum Teil – auch wechselseitig (Zahner 2006). Dies wird deutlich, wenn man die subjektive Verarbeitung des Konfliktes um Autonomie in den normativen Selbstentwürfen der Autoren in den Blick nimmt. Die Autoren referieren in ihren Deutungen von Autorschaft durchaus auf den Antagonismus von autonomer Kunst und heteronomem Markt, manches Mal als reflektiertes Spiel mit tradierten Rollenzuweisungen, wie bei der Bohème, ein anderes Mal, um die eigene exklusive

Position zu sichern, wie bei den Etablierten. Auf der Ebene der Arbeitspraktiken wird jedoch ersichtlich, dass die konfligierenden Orientierungen in und durch die Subjekte ausgetragen werden. Denn hinter der normativen Positionierung der Autoren verbergen sich durchaus hybride (Arbeits-)Praktiken: Ein Teil der Autoren beruft sich auf eine reine Kunstorientierung, obwohl sie direkt oder indirekt am Marktgeschehen partizipieren; ein anderer Teil produziert für den kommerziellen Markt, orientiert sich aber in seiner Identität dennoch partiell an dem Bild des autonomen Künstlers (auch wenn sie dies nicht verwirklichen können). Ob und inwiefern die Widersprüchlichkeiten zwischen normativer Positionierung und den Praktiken von Autorschaft als Ausdruck einer Marktzentrierung des literarischen Feldes gelesen werden kann, soll nun abschliessend diskutiert werden.

5 Schluss – Folgen der Marktzentrierung

In den unterschiedlichen Perspektiven auf Autorschaft werden konkurrierende Handlungsnormen und Praktiken sichtbar, die sich nicht ohne weiteres als eine lineare Ausweitung kapitalistischer Marktlogik in künstlerische Felder interpretieren lassen. Während einige Entwürfe von Autorschaft durchaus eine Ausbreitung ökonomischer Handlungslogiken suggerieren, befördern andere Deutungen ein gegenteiliges Bild. In den Perspektiven spiegeln sich zusammengefasst Konflikte um die Positionierung literarischer Arbeit als «Instrument einer Freiheit» (Bourdieu 1999, 524), die in unterschiedlichem Masse verwirklicht werden kann. So ist für die etablierten Autoren ästhetische Autonomie als positiver Selbstentwurf in der eigenen Identität verwurzelt, während die Bohème diese über Differenzbeziehungen konstituiert. Bei den wortproduzierenden Autoren scheint Autonomie hingegen ausschliesslich in einer Dissonanzerfahrung präsent, als handlungsleitende, aber nicht (mehr) verwirklichte Norm. Und die Bestseller definieren sich schliesslich über eine marktvermittelte Autonomie, auch wenn dies bedeutet, über Arbeit vermittelte Freiheitsversprechen aufzugeben.

Es lässt sich festhalten, dass der Marktmechanismus, der seit den 1990er Jahren über die gestiegenen Renditeerwartungen der Konzernverlage in das literarische Feld vordringt, nicht einfach tradierte, auf ästhetische Autonomie ausgerichtete Normen und Organisationsformen verdrängt, sondern sich mit ihnen auf neuartige Weise verbindet. Abschliessend sollen darum zwei Folgen der Marktzentrierung in den Blick genommen werden, die das dynamische Gefüge des literarischen Feldes verschieben. *Erstens* ist zu beobachten, dass jene informellen Sicherungsmechanismen, die bezogen auf den Zugriff des Marktes risikominimierend und stabilisierend wirken sollen, im Zuge der Marktzentrierung eine ungleiche Statushierarchie im sozialen Gefüge des literarischen Feldes begünstigen. Die feste Verlagsbindung, die dem Autor eine berufliche Planungssicherheit gewährt, gilt nur noch für exklusive Statusgruppen,

während die übrigen verstärkt Rentabilitätsanforderungen ausgesetzt sind. So werden wortproduzierende Autoren zunehmend mit ökonomischen Leistungsprinzipien konfrontiert – die Stärke der Verlagsbindung bemisst sich hier am Markterfolg der Autoren –, wohingegen für Etablierte und Bestseller-Autoren die verlegerische Sicherheit von der erbrachten ökonomischen Leistung entkoppelt wird. Sicherheit gilt in dieser Hinsicht vor allem für die Sicherer. Dieselben Institutionen, die das literarische Feld als autonome Sphäre mit eigenen Gesetzen markieren, fungieren demzufolge unter verschärften Konkurrenzbedingungen als Schliessungsmechanismus, der eine Schriftstellergruppe gegenüber der anderen privilegiert (vgl. Neckel 2011). Die informellen Sicherungsinstanzen des literarischen Feldes werden insofern nicht durch Prozesse der Marktzentrierung verdrängt, sondern sie verändern ihren Charakter – und damit teilweise auch den des Marktes. Während den etablierten Autoren das ständische System der wechselseitigen Reputationszuweisung ihre exklusive Position sichert, ist es für Bestseller-Autoren umgekehrt der Marktmechanismus, der als Befreiung aus dem ständischen Literaturbetrieb erlebt wird. Die beiden übrigen Autorengruppen werden hingegen mit gesteigerten Anpassungsauforderungen an externe Vorgaben konfrontiert. Es scheint eine paradoxe Folge der Marktzentrierung zu sein, dass gerade jene Institutionen des literarischen Feldes, die zuvor das soziale Funktionieren garantierten, nun die soziale Ungleichheit unter den Autoren verfestigen.

Ungleich verteilte Marktressourcen und Zugangschancen begünstigen *zweitens* aber auch Polarisierungen in den normativen Selbstentwürfen der Autoren. Auf der einen Seite kommt es zu Phänomenen, die man als eine Ästhetisierung des Selbst beschreiben kann. In den subjektiven Deutungen etablierter Autoren aktualisieren sich klassische Topoi der Künstlerfigur, welche die ausserordentliche ästhetische Schöpfungskraft in die exklusive Person des Autors einschreiben. In diesem Sinn kann nicht jeder Autor sein, sondern nur derjenige, der qua seines individuellen Genius dazu befähigt ist. Auch wenn die exklusive Künstlerfigur für gewöhnlich mit der Autonomisierung des literarischen Feldes in Verbindung gebracht wird, ist die gegenwärtige Renaissance vielmehr als Reaktion auf gegenteilige Prozesse zu interpretieren. Denn durch fortschreitende Digitalisierungsprozesse war es (zumindest technisch) nie einfacher, Autor zu werden. Mit der Figur des Selfpublishers, der im digitalen Selbstverlag (wie beispielsweise Amazons Kindle Direct Publishing) veröffentlicht, werden nicht nur tradierte Arbeitsteilungen infrage gestellt, sondern ebenso wird der Markteintritt für neue Akteure erleichtert (vgl. Plath 2013). Damit wächst jedoch auch die Konkurrenz unter den Autoren. Der Selbstentwurf als autonomer Künstler fungiert in diesem Sinn als eine spezifische Form literarischer Selbstbehauptung, die eine normative und institutionelle Sonderstellung literarischer Arbeit gegenüber ihrer Infragestellung durch Marktprozesse und neue Marktakteure legitimiert. Auf der anderen Seite kommt es jedoch auch verstärkt zu einem Verständnis von Autorschaft, das sich auf ein «unternehmerisches

Selbst» (Bröckling 2007) stützt, welches direkt am ökonomischen Marktgeschehen partizipiert. Unternehmertum und Autorschaft sind hier keine Gegensätze mehr – es gilt vielmehr, ökonomische Praktiken ästhetisch umzuformen. So vermarktet sich der Bestseller-Autor als Marke (Neuhaus 2011), indem sein Name für eine bestimmte, wiedererkennbare Qualität bürgt, wohingegen Bohème-Autoren sich über den unternehmerischen Topos der «schöpferischen Zerstörung» (Schumpeter 2005), d. h. durch Regelbruch und Innovation, strategisch auf dem Literaturmarkt positionieren. Eine künstlerische Individualität wird hier aufgrund – und nicht trotz – der Positionierung als Marktsubjekt ausgebildet.

Prozesse der Marktzentrierung scheinen neue Selbstwidersprüchlichkeiten im literarischen Feld hervorzubringen. Einige feldimmanente Institutionen verlieren für das Gros der Autoren ihre Sicherungsfunktion, während der nach ökonomischen Prinzipien verfahrenende Markt für einen anderen Teil der Autoren zu einem neuen Autonomiegaranten avanciert. Dies spiegelt sich auch in den normativen Selbstentwürfen. An die Stelle einer synthetischen Autorschaft, die gegensätzliche Anforderungen in sich vereint, treten verstärkt polare Entwürfe, die sich wechselseitig ausschließen. In der Analyse künstlerischer Felder gilt es also, den Blick für die Dynamik des Feldes zu schärfen, um die Prozesse des literarischen Feldes in ihrer Gänze analysieren zu können.

6 Literatur

- Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer. 1995 [1947]. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Assmann, David-Christopher. 2014. *Poetologien des Literaturbetriebs: Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bosse, Heinrich. 1981. *Autorschaft ist Werkherrschaft: Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn: Schöningh.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1987. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bovenschen, Silvia. 1979. *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brinkmann, Ulrich. 2011. *Die unsichtbare Faust des Marktes: Betriebliche Kontrolle und Koordination im Finanzmarktkapitalismus*. Berlin: Edition Sigma.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Castel, Robert. 2000. *Die Metamorphosen der sozialen Frage: Eine Chronik der Lohnarbeit*. Konstanz: UVK.

- Childress, C. Clayton. 2011. Evolutions in the literary field: The co-constitutive forces of institutions, cognitions, and networks. *Historical Social Research* 36(3): 115–135.
- Dangel-Vornbäumen, Caroline. 2010. Freischaffende Künstler und Künstlerinnen – Modernisierungsavantgarde für prekäres Unternehmertum? 143–164. in *Prekäres Unternehmertum. Unsicherheiten von selbstständiger Erwerbstätigkeit und Unternehmensgründung*, hrsg. von Andrea D. Bührmann und Hans J. Pongratz. Wiesbaden: VS Verlag.
- Danko, Dagmar, Olivier Moeschler und Florian Schumacher (Hrsg.). 2015. *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Fröhlich, Romy. 2011. *Büchermenschen in Deutschland: Eine Studie über die berufliche Situation und die Bedingungen beruflicher Karrieren von Männern und Frauen im deutschen Buchhandel und Verlagswesen*. Berlin: LIT.
- Gerhards, Jürgen und Helmut K. Anheier. 1987. Zur Sozialposition und Netzwerkstruktur von Schriftstellern. *Zeitschrift für Soziologie* 16(5): 385–394.
- Göbel, Wolfram. 2000. Warum verändern Verlage ihre Profile? *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 25(2): 168–182.
- Graw, Isabelle. 2010. Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik. 73–92. in *Kapitalistischer Realismus*, hrsg. von Sighard Neckel. Frankfurt a. M.: Campus.
- Haak, Carroll. 2008. *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Hänzi, Denis. 2013. *Die Ordnung des Theaters: Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: Transcript.
- Haunschild, Axel und Doris Eikhof. 2006. Lifestyle Meets Market: Bohemian Entrepreneurs in Creative Industries. *Creativity and Innovation Management* 15(3): 234–241.
- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Hutter, Michael. 2015. *Ernste Spiele: Geschichten vom Aufstieg des ästhetischen Kapitalismus*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Jaeggi, Rahel. 2014. *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp.
- Jäger, Georg. 1992. Autor. 66–72. in *Literaturlexikon*, hrsg. von Volker Meid und Walther Killy. Gütersloh: Bertelsmann.
- Jessen, Jens. 2007. Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51: 11–14.
- Jürgensen, Christoph. 2011. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter.
- Kelle, Udo und Susann Kluge. 2010. *Vom Einzelfall Zum Typus: Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. Wiesbaden: VS.
- Kessler, Florian. 16.01.2014. Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn! *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch> (12.02.2016).
- Kingston, Paul William und Jonathan R. Cole. 1983. Economic and Social Aspects of the Literary Situation. *The Public Opinion Quarterly* 47(3): 361–385.
- Klein-Schneider, Hartmut und Kai Beutler. 2013. Werkvertragsunternehmen: Outsourcing auf dem Betriebsgelände. *WSI-Mitteilungen* 66(2): 144–148.
- Koppetsch, Cornelia. 2006. *Das Ethos der Kreativen: Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*. Konstanz: UVK.
- Kreuzer, Helmut. 2001 [1971]. *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler.
- Krieger, Verena. 2007. *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler*. Köln: Deubner.
- Kuhbandner, Birgit. 2008. *Unternehmer zwischen Markt und Moderne: Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz.

- Künstlersozialkasse. 01.01.2015. Durchschnittseinkommen der aktiv Versicherten auf Bundesebene nach Berufsgruppen, Geschlecht und Alter zum 01.01.2015. http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/kksk_in_zahlen/statistik/durchschnittseinkommenversicherte.php (12.02.2016).
- Küsters, Ivonne. 2014. Die Produktion von Autonomie durch Subjektivierung des Heteronomen: Organisation und Management autonomer Kunst. 211–235. in *Autonomie revisited: Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik, 2. Sonderband der ZTS*, hrsg. von Martina Franzen, Arlena Jung, David Kaldewey und Jasper Korte. Weinheim: Beltz Juventa.
- Kyora, Sabine (Hrsg.). 2014. *Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript.
- Lahire, Bernard. 2011. *Doppelleben: Schriftsteller zwischen Beruf und Berufung*. Berlin: Avinus.
- Loacker, Bernadette. 2010. *kreativ prekär: Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*. Bielefeld: Transcript.
- Lorey, Isabel. 2007. Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion: Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen. 121–136. in *Kritik der Kreativität*, hrsg. von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig. Wien: Turia+Kant.
- Manske, Alexandra. 2013. Kreative als aktivierte Wirtschaftsbürger: Zur wohlfahrtsstaatlichen Rahmung von künstlerisch-kreativer Arbeit. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 38(3), 259–276.
- Manske, Alexandra. 2016. *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft: Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: Transcript.
- Manske, Alexandra und Janet Merkel. 2009. Prekäre Freiheit: Die Arbeit von Kreativen. *WSI-Mitteilungen* 6: 295–301.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst und Brot: Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.
- Müller-Jentsch, Walther. 2005. Künstler und Künstlergruppen. *Berliner Journal für Soziologie* 15(2): 159–177.
- Müller-Jentsch, Walther. 2011. *Die Kunst in der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Müller-Jentsch, Walther. 2012. Vom Gegenbild zum Vorbild: Der Künstler im Widerstreit soziologischer Diskurse. *Soziologische Revue* 35(3): 276–284.
- Neckel, Sighard. 2011. Refeudalisierung der Ökonomie: Zum Strukturwandel kapitalistischer Wirtschaft. *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 8(1): 117–128.
- Neuhaus, Stefan. 2011. Der Autor als Marke: Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb. *Wirkendes Wort* 61(2): 313–328.
- Nohl, Arnd-Michael. 2012. *Interview und dokumentarische Methode: Anleitungen für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Plath, Jörg. 2013. Die Literatur in digitalen Zeiten. *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur (Sonderband: Zukunft der Literatur)* 13(5): 29–41.
- Porombka, Stephan. 2007. Schriftstellerberuf. 283–294. in *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart: Metzler.
- Pries, Ludger. 2010. *Erwerbsregulierung in einer globalisierten Welt*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Schäfer, Robert. 2015. Die Komplementarität von innerweltlicher Askese und artistischer Lebensführung: Zur Kritik zeitdiagnostischer Ästhetisierungsthesen. *Berliner Journal für Soziologie* 25(1): 187–213.
- Schaffrick, Matthias und Marcus Willand (Hrsg.). 2014. *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin: de Gruyter.
- Schiffrin, André. 2001. *Verlage ohne Verleger: Über die Zukunft der Bücher*. Berlin: Wagenbach.
- Schmidt, Robert. 2012. *Soziologie der Praktiken: Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp.

- Schmidt, Siegfried J. 1989. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schnell, Christiane. 2007. *Regulierung der Kulturberufe in Deutschland: Strukturen, Akteure, Strategien*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Schumpeter, Joseph A. 2005 [1942]. *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*. Tübingen: Francke.
- Steiner, Harald. 1998. *Das Autorenhonorar: Seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Taylor, Charles. 1995. *Das Unbehagen an der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Thompson, John B. 2012. *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. New York: Plume Book.
- Thurn, Hans Peter. 1983. Die Sozialität der Solitären: Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. 287–318. in *Gruppensoziologie*, hrsg. von Friedhelm Neidhardt. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Thurn, Hans Peter. 1997. *Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie*. Opladen: Leske + Budrich.
- Vandenrath, Sonja. 2006. *Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript.
- Weber, Max. 1994. *Wissenschaft als Beruf (1917/1919)/Politik als Beruf (1919)*. Tübingen: Mohr.
- Wuggenig, Ulf. 2012. Kunstfeldforschung. 27–51. in *Das Kunstfeld. Eine Studie über die Akteure der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Ulf Wuggenig und Heike Munder. Ennetbaden: Lars Müller.
- Zahner, Nina Tessa. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst: Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Zembylas, Tasos und Claudia Dürr. 2009. *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*. Wien: Passagen.

Christian Reutlinger

Machen wir uns die Welt, wie sie uns gefällt?

Ein sozialgeographisches Lesebuch

Wieviel Pippi Langstrumpf steckt in uns? Wäre es manchmal nicht wunderbar, mit ein wenig Mut und Phantasie die Dinge ganz anders zu sehen und zu gestalten? Entscheidend für die Vorstellung von der Welt und ihrer Gestaltbarkeit sind der Standpunkt der Betrachtung und die Bereitschaft, bisherige Denkweisen und Normalvorstellungen zu hinterfragen. Das sozialgeographische Lesebuch nimmt konkrete soziale und räumliche Phänomene unter die Lupe: Nachbarschaften und ihr verlorenes Integrationspotential, benachteiligte Quartiere und ihr Einfluss auf das Lernen von Kindern, öffentliche Plätze und die Konflikte zwischen Jugendlichen und anderen Nutzenden oder zunehmende Migrationsbewegungen.

Mit der sozialgeographischen Perspektive der Aneignung werden die Welt oder Räume als Ergebnis und zugleich als Mittel für Handlungen betrachtet. Das Lesebuch gliedert sich in drei große Blöcke – öffentlicher Raum und Soziale Arbeit, Schule und Freizeit sowie ländliche und städtische Nachbarschaften und Gemeinschaften. Praxisnah und lebendig beschreibt Christian Reutlinger sozialgeographische Phänomene und bezieht dabei Perspektiven ein, die normalerweise wenig Gehör finden: von Kindern, Wohnungs- und Erwerbslosen oder benachteiligten Personen.

Christian Reutlinger ist Professor für Sozialgeographie und Erziehungswissenschaft. Er ist Leiter der Forschungsabteilung des Instituts für Soziale Arbeit (IFSA) an der FHS St. Gallen, Hochschule für Angewandte Wissenschaften, verantwortlich für das Kompetenzzentrum Soziale Räume. Seine Arbeits- und Forschungsthemen sind Soziale Nachbarschaften, Gemeinwesenarbeit, Soziale Arbeit im öffentlichen Raum, Raum und Räumlichkeit in ausserschulischen Bildungs- und Erziehungsprozessen, Europäische Jugendforschung sowie Sozialgeographie der Kinder und Jugendlichen.

Seismo
Lesebuch



Die Regulierung der Potenzialität. Versuch über den Künstler im Zeitalter seiner sozialen Mustergültigkeit

Denis Hänzi*

Zusammenfassung: Einer verbreiteten Deutung zufolge ist es zuvorderst das Idealmodell künstlerischen Arbeitens, welches den «ästhetischen Kapitalismus» unserer Tage in Gang hält. Der Beitrag stellt diese Auffassung infrage und zeigt, dass in der Mustergültigkeit der Kunst nur *eine* Triebfeder eines weit umfassenderen «Potenzialitätsregimes» zu sehen ist. Die Analyse des «Potenzialismus» wird als Ansatzpunkt einer Soziologie vorgeschlagen, welche spätkapitalistische Reproduktionslogiken nicht auf ein «Kreativitätsdispositiv» hin reduziert.

Schlüsselwörter: Kunst, Kapitalismus, (Re-)Produktion, Potenziale, (Selbst-)Suffizienz

Le contrôle par la potentialité. Réflexions sur l'artiste à l'ère de son exemplarité sociale

Résumé: Selon un point de vue largement partagé, c'est avant tout l'idéal d'une attitude artistique envers le travail qui fait le jeu du «capitalisme esthétique» d'aujourd'hui. La présente contribution conteste cette conception et argue que, sous l'emprise d'un vaste «régime de la potentialité», la valeur exemplaire de l'art est loin d'être décisive. Une approche critique du «potentialisme» permet alors d'analyser les logiques de reproduction du capitalisme avancé, sans les réduire à un «dispositif de créativité».

Mots-clés: art, capitalisme, (re)production, potentiel, (auto)suffisance

Monitoring through Potentiality. Essay on the Artist Taken as an Exemplary Model

Abstract: It has become a commonplace to consider the ideal of an artistic work attitude as being the very driving force behind today's "aesthetic capitalism." The present contribution questions this notion and shows that the exemplary model of the artist merely represents one component of a much larger "regime of potentiality." Thus, the article propounds the analysis of "potentialism" as an approach that might help to grasp the reproductive logics of late capitalism without reducing them to a "creativity dispositive."

Keywords: art, capitalism, (re)production, potential, (self-)sufficiency

* Technische Universität Darmstadt, Institut für Soziologie, D-64293 Darmstadt, haenzi@ifs.tu-darmstadt.de.

1 Einleitung

Les biens artistiques apparaissent comme des biens de salut, le créateur comme une sorte de prophète; en se sauvant lui-même, il montre la voie à suivre, et peut même dans une certaine mesure entraîner le « troupeau sans âme. » (Karlen 1977)

1977 macht Anne Marie Karlen in ihrer Studie über Berufskonzeptionen und subjektive Handlungstheorien von Schweizer Künstlern unter ebendiesen eine recht optimistische Haltung aus: Womöglich vermöge es der quasi-prophetische Künstler ja, indem er sich nur konsequent um sein eigenes Heil kümmert, ein Stück weit auch die «Herde der Seelenlosen» auf den Pfad der Selbsterrettung mitzureissen (Karlen 1977, 92). Im Rückblick reiht sich diese Auffassung, die zweifelsohne vom « caractère quasi religieux de la vocation artistique » (Karlen 1977, 92) zeugt und in der sich das Bild des Künstlers als Protagonist eines dezidierten « refus d'un monde matérialiste et de ses fausses valeurs » (Karlen 1977, 112) transportiert, in jenen bunten Reigen der Diskursivierung von «Konzeptionen einer alternativen, besseren Gesellschaft» (Rosa 2005, 400) ein, wie sie eben gerade in den 1970er Jahren zusehends «in die Zukunft projiziert» (Rosa 2005, 400) werden, um irgendwann auch *de facto* eine gewisse, wenn auch nicht unbedingt die genuin intendierte allgemeingesellschaftliche Praxisrelevanz zu erhalten. Und so stellt sich denn heute – 40 Jahre später – auch heraus, dass die breiten Massen der heillos Verblendeten inzwischen zwar durchaus auf irgendwie künstlerisch anmutenden Wegen wandeln, aber eben tatsächlich nur «dans une certaine mesure» (Karlen 1977, 92). Was nämlich sich sozial durchgesetzt zu haben scheint, ist ein nicht unwesentlich durch die «Künstlerkritik» (Boltanski und Chiapello 2003, 215–220) beflügeltes Kreativitätsdogma, in dessen Wirkungsbereich sich die ursprünglich «emanzipatorischen Hoffnungen» (Reckwitz 2012, 18) in eine Vielzahl «neuartige[r] Zwänge» (Reckwitz 2012, 18) übersetzen: Aus dem einst kapitalismuskritisch motivierten Selbstverwirklichungsideal ist ein «erkaltetes Anspruchssystem» (Honneth 2002, 154) geworden, «unter dessen Folgen die Subjekte heute eher zu leiden als zu prosperieren scheinen» (Honneth 2002, 154).

Von der Virulenz dieses Problemzusammenhangs zeugt zum einen, dass diese Entwicklung nun ihrerseits zum Gegenstand öffentlicher Kritik wird. Exemplarisch zeigt sich dies in einem Gastkommentar des Autors Wolfgang Ullrich in der Neuen Zürcher Zeitung vom 15. Februar 2016: «Dass in jedem Menschen ein ›innerer Künstler‹ schlummert und es allein darum geht, ›Blockaden zu lösen‹, um an die eigenen kreativen Potenziale heranzukommen» (Ullrich 2016), sei ja nachgerade «zu einem der erfolgreichsten Plots der Gegenwart geworden» (Ullrich 2016), konstatiert der Kulturwissenschaftler dort, um vor diesem Hintergrund ins Feld zu führen, wie offensichtlich sich unserer Tage doch aber abzeichne, dass unter dem Eindruck ebendieser «Tyrannei der Kreativität» (Ullrich 2016) im Grunde genommen nur eines wirklich vorangetrieben werde, nämlich: «die Ökonomisierung der Gesellschaft» (Ullrich 2016).

Zum anderen weist auch die anhaltende Auseinandersetzung von Soziologinnen und Soziologen mit diesem Problemkomplex darauf hin, dass der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Kapitalismus nunmehr eine allgemeine gesellschaftstheoretische Relevanz beigemessen wird. So ist im Kielwasser der Arbeiten von Boltanski und Chiapello (2003), Florida (2002) und Menger (2006) eine stattliche Welle entsprechender Studien auszumachen, die ganz so schnell, wie sie sich aufgetürmt hat, wohl nicht abebben wird.¹ Der Gegenstand erweist sich als derart verzwickelt, dass man im Dreieck springen könnte: Ist die künstlerische Praxis vollends zum Standard-Arbeitsmodell des postfordistischen Akkumulationsregimes verkommen? Oder ist sie nicht doch eine unverwechselbar unfügsame Schaffensform geblieben? Ja, entspricht es nicht letztlich – bedingt durch ihr immer schon «ambivalentes Verhältnis zur Realität» (Luhmann 1997, 63) – dem ureigensten Schicksal der Kunst, dass sie im reflexiv-modernen Universum gesellschaftlicher Paradoxien zum schillernden Leitstern aufsteigen musste? Just dieser Umstand: dass wir es beim Verhältnis von künstlerischer Produktions- und spät-, ja vielleicht endkapitalistischer Kommodifizierungslogik mit einer so harmonisch wirkenden und doch höchst spannungsgeladenen Interdependenz zu tun haben, dürfte dieses für die Soziologie der Gegenwart so attraktiv machen.

Auch vorliegender Aufsatz setzt bei dieser widersprüchlichen Koinzidenz an: Dass der an sich höchst hybride Künstlerberuf scheinbar zum Idealmodell nicht-entfremdeten Arbeitens im flexiblen Kapitalismus gerinnen konnte, wo doch die Kunstschaffenden selbst – von jeher und gewiss auch heute noch – die «lediglich partielle Einlösbarkeit der Autonomieverheißung» (Ruppert 1998, 292) ihres Metiers beklagen. In Abgrenzung insbesondere zu soziologischen Positionen, die dazu neigen, die gegenwärtige soziale Mustergültigkeit des Künstlers vereinseitigend anhand der Eigentümlichkeiten artistischer Existenz- und Produktionsweisen selbst erklären zu wollen, hebt der Artikel darauf ab, den Siegeszug des sozialen (Selbst-)Regulativs des «Kreativsein[s] als Lebensentwurf und Persönlichkeitsideal» (Koppetsch 2009, 144) als Ausdruck eines sich aktuell verfestigenden Regimes kenntlich zu machen, das sich einer ungleich *breiteren* sozio-genetischen Verwurzelung verdankt und dessen verblüffende Wirkmächtigkeit sich in so vielfältigen gesellschaftlichen Kontexten manifestiert, dass es sich geradezu aufdrängt, den – vermeintlich entscheidenden – Beitrag der «artistischen Lebensführung» (Schäfer 2015, 203) an der Systemstabilität des Kapitalismus zeitgenössischer Prägung als nur *ein Glied* einer ganzen «Verkettung von unterschiedlichen Prozessen» (Honneth 2002, 154) zu begreifen.

In kritischer Auseinandersetzung mit exemplarischen Studien, in denen die Komplizenschaft des Künstlerischen mit dem postfordistischen (Re-)Produktionsmodell der Tendenz nach reduktionistisch qua Rekurs auf die Kunst selbst herausgestellt wird, führt der hier anschließende Abschnitt des Beitrags (Punkt 2) zunächst auf die

1 Vgl. exemplarisch Eikhof und Haunschild (2004), Glauser (2009), Koppetsch (2006; 2009), Krämer (2012), Manske (2010), Reckwitz (2012), Schäfer (2015).

basale Figur hin, die als zentrales Moment eben jener «Verkettung» betrachtet werden kann, in der Honneth ein «nicht intendierte[s] Resultat» (Honneth 2002, 154) an sich heterogener Entwicklungsdynamiken sieht: Es ist dies das handlungsleitende Ideal eines individuellen wie institutionellen Modus der Bewältigung von Situationen gesteigerter Ungewissheit und Unsicherheit, dessen operative Grundlogik in der regulierten Aktualisierung vermeintlich bestimmbarer Potenzialitäten besteht.

Vor diesem Hintergrund wird in einem weiteren Abschnitt (Punkt 3) anhand konkreter Artikulationen aufgezeigt, dass es letztendlich ein dieser Logik gehorchendes *Potenzialitätsregime der Gegenwart* ist, welches – in der Gestalt eines gesellschaftlich weitreichenden Kontingenzbewältigungsarrangements – auch (aber eben nicht nur) der eigentümlich romantisch anmutenden Zwangsehe von Kunst und Kapitalismus zum Durchbruch verhalf.

In einer abschliessenden Zwischenbetrachtung (Punkt 4), die notwendigerweise ein Zwischenfazit bleiben muss, da eine erschöpfende Soziologie des potenzialistischen (Selbst-)Regulativs noch aussteht, wird alsdann – unter Rückgriff auf eigene empirische Befunde – exemplarisch eine Perspektive auf neuere Logiken der künstlerischen Nachwuchsrekrutierung skizziert, wie sie sich im Rahmen einer Untersuchungsanlage eröffnen kann, die über ein analytisches Sensorium für die soziale Motorik des Potenzialitätsregimes verfügt. So wird es beispielsweise möglich, den (Selbst-)Zwang zur synchronen Einhaltung von «Anpassungs- und Authentizitätsnormen» (Boltanski und Chiapello 2003, 504), wie er die Arbeitswelten von Künstlern im Zeitalter ihrer sozialen Mustergültigkeit zweifelsohne prägt, als Ausdruck ebenjenes neuen Superschemas der potenzialistischen Bearbeitung gesellschaftlicher Ungewissheits- und Unsicherheitsproblematiken zu begreifen, wie es sich unserer Tage auch in gänzlich kunstlosen, aber nicht minder von Tendenzen der Deregulierung durchzogenen Handlungsfeldern regulierend bemerkbar macht.

2 Zur sozialen Mustergültigkeit des Künstlers

Gewiss ist der Künstler auch früher schon musterhafter Gestalt gewesen – als eine gesellschaftlich *mustergültige* Figur aber sollte er so lange nicht kandidieren, wie ihm eine gänzlich ausseralltägliche Lebens- und Schaffensweise zugeschrieben, eine soziale Sonderposition attestiert wurde. So bildete sich in Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts ein geradezu «normbeherrschendes Konzept» (Ruppert 1998, 577) des modernen Künstlers heraus, das diesem gleichsam die Alleinzuständigkeit für individualisierte Formen der ästhetischen Weltgestaltung und Erfahrungsartikulation zusicherte. Seine Plausibilität bezog das Konzept, welches den Künstler überhaupt erst als selbstständigen gesellschaftlichen Akteur installierte und dessen Freiheit im Schaffensprozess garantierte, nicht unwesentlich daraus, dass sich schon im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine «Spaltung von ‹Kunst› und ‹Leben› in zwei

weitgehend getrennte Bereiche» (Ruppert 1998, 578) vollzogen hatte: Bereits mit der im Kontext der Romantik beflügelten Autonomisierung des Kunstfelds war es dem Kunstschaffenden zusehends möglich, ja zur inneren Verpflichtung geworden, sich der «Krücke einer [...] nach feststehenden Konventionen und Regeln zu erfüllenden Funktionsbindung» (Oevermann 2000, 465) zu entledigen und seine soziale Sonderstellung gerade auch «gegenüber der Mentalität des Kalküls und der bürgerlichen Zweckökonomie» (Ruppert 1998, 580) zu behaupten. Bis Ende des 19. Jahrhunderts sollten sich diese beiden Kernmotive eines musterhaft modernen Künstlertums – sein «Bruch mit der ökonomischen Ordnung» (Bourdieu 2001, 198) sowie sein konstitutiver Nonkonformismus – schliesslich derart mit dem Postulat der «unbedingten Erneuerung» (Oevermann 2000, 467) verklammern, dass die «Krisenhaftigkeit der Ungewissheit über das Ergebnis» (Oevermann 2000, 465) des eigenen Schaffens dem Künstlersubjekt nachgerade als identitätsstiftende Normalität gelten musste.

In vielerlei Hinsicht reproduziert sich der moderne Künstlerberuf bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nach ebendiesem Muster. So manifestiert sich etwa die persistente «Sperrigkeit» (Gerhards 1997, 14) der Künste gegenüber Tendenzen der Standardisierung im weitgehenden Ausbleiben einer formalisierten, an Bildungszertifikate gekoppelten Regulierung des Berufszugangs sowie in der anhaltenden Unwägbarkeit kunstberuflicher Werdegänge. Die individualistische Vorstellung seiner «grandeur native» (Heinich 2011, 27) wiederum zeigt sich – gleichsam spiegelverkehrt – im typischerweise eher geringen Engagement eben just der «Großen des Berufs» (Bab 1974, 110) in Institutionen der kollektiven beruflichen Interessenvertretung. Und das Festhalten der Kunstschaffenden an der romantisch unterfütterten «Fiktion des *höchsten Augenblicks*» (Clausen 1969, 413) schliesslich zeugt vom Beharrungsvermögen der Überzeugung, wonach artistische Erfüllung eben ein höchst flüchtiges Moment ist, das sich desto weniger einfangen lässt, je mehr man verbindliche Erfolgsmassstäbe an es anzulegen versucht.

Besteht nun unserer Tage ein gesteigertes soziologisches Interesse an der Frage, ob nicht vielleicht «das *Egomodell Künstler*» (Eikhof und Haunschild 2004, 96) drauf und dran ist, sich zum «Standardmodell unserer Arbeitswelt» (Eikhof und Haunschild 2004, 96), ja gar zur «Leitfigur des neoliberalen Zeitalters» (Eikhof und Haunschild 2004, 96) zu mausern, so wird im Rahmen entsprechender Studien typischerweise erörtert, ob und inwiefern sich die musterhafte Gestalt des modernen Künstlertums, wie sie in den oben umrissenen Motiven zum Ausdruck kommt, inzwischen in ein sozial beispielgebendes Ideal transformiert hat. Im Wesentlichen stellt sich die Befundlage – und dies unter dreierlei Gesichtspunkten – als recht eindeutig dar:

Erstens kann das Kunstschaffen hinsichtlich seiner *funktionalen* Entsprechung mit den Anforderungsstrukturen postfordistischer Arbeits- und Produktionsverhältnisse als geradezu prototypisch gelten. Wie Menger (2006) darlegt, nehmen sich quasi-künstlerische Schaffensweisen gerade im Kontext der jüngeren Transformatio-

nen der kapitalistischen Wirtschaftslogik «als fortschrittlichster Ausdruck innovativer Produktionsprozesse und Arbeitsbeziehungen» (Menger 2006, 9 f.) aus. So besehen zeugt der Umstand, dass die ursprünglich «romantische Vorstellung des rebellischen und subversiven Künstlers» (Menger 2006, 10) sich in das Ideal des schöpferischen Individuums als «modellhafte Figur des neuen Arbeitnehmers» (Menger 2006, 10) übersetzt hat, eben davon, dass sich Künstlerhaftigkeit angesichts einer ganzen Reihe aktueller Entwicklungstendenzen als durchweg systemadäquat darstellt – so etwa hinsichtlich der Erosion des einst monolithischen, klar abgrenzbaren Arbeitnehmerstatus, der Verschiebung von Beschäftigungsverhältnissen in die Richtung (pseudo-) freiberuflicher Arrangements oder auch mit Blick auf den zunehmend flüchtigen Charakter von Arbeits- und Anerkennungsbeziehungen. Gerade im Künstler also finden die dem höchst «ungewissen Wirtschaftskontext» (Menger 2006, 10) der Gegenwart entsprechenden Systemerfordernisse ein überaus passendes Ideal subjektiver Funktionstauglichkeit: Wie kaum einer anderen Sozialfigur werden ihm ein Höchstmass an persönlicher Hingabe, ein offensiv affirmativer Umgang mit Flexibilitätserwartungen und nicht zuletzt die fraglose Bereitschaft zur Hinnahme einer stark zwischen finanzieller Entschädigung und nicht-materieller Remuneration schwankenden Belohnungslogik zugeschrieben.

Damit wiederum geht – *zweitens* – auch die Mustergültigkeit der Kunstschaffenden mit Blick auf das Problem der *Sinnstiftung* einher. Ist nämlich auch der postfordistische Kapitalismus auf bestimmte «kulturelle und soziale Ressourcen» (Koppetsch 2009, 574) angewiesen, wenn er sich «das Engagement der Beteiligten sichern» (Koppetsch 2009, 574) will, so erweist sich auch diesbezüglich die künstlerische Motivlage als vorbildlich: Es sollen ja genuin innere, im Sinne einer artistisch-individualistischen Berufsethik inkorporierte Antriebsstrukturen sein, welche die idealerweise schöpferischen Arbeitssubjekte unserer Tage veranlassen, sich geflissentlich an die «Spielregeln des neuen Kapitalismus» (Koppetsch 2009, 575) zu halten. Der «neue Geist» (Boltanski und Chiapello 2003), von dem die gegenwärtige kapitalistische Produktionsordnung getragen wird, entfaltet seine Wirkmächtigkeit eben nicht unwesentlich dadurch so umfassend, dass er die auf Sinnstiftung durch Selbstverwirklichung abhebende Künstlerkritik reflexiv eingeholt und – ihre emanzipatorisch-gegenkulturellen Implikationen neutralisierend – in das Grundprogramm der anhaltenden Marktvergesellschaftung integriert hat. In eben diesem Sinne zeigt Koppetsch (2009) auf, wie es etwa dem spezifischen Ethos der in der maximal kompetitiven Werbebranche kreativ Tätigen gelingt, «Sinnstiftung und ökonomische Erfordernisse zu versöhnen» (Koppetsch 2009, 573).² Darin, dass dieses der künstlerischen Motivlage wahlverwandte Ethos zugleich Legitimationsbasis eben jener Deregulierungen der letzten Jahrzehnte ist, im Zuge derer der «neue Individualismus» (Honneth 2002, 154) zusehends «direkt als ein Produkti-

2 Die Autorin spricht auch davon, dass dieses Ethos den «kulturellen Erfolg des Kapitalismus» (Koppetsch 2009, 573) überhaupt erst ermögliche.

onsfaktor genutzt» (Honneth 2002, 154) wird, manifestiert sich nur allzu deutlich, wie eng ökonomisch-systemfunktionale und normativ-motivationale Aspekte der Mustergültigkeit des Künstlers miteinander vertäut sind: Das dem flexiblen Kapitalismus entsprechende «Ideal einer qualifizierten Arbeit mit hohem Mehrwertfaktor» (Menger 2006, 11) wird am sinnfälligsten durch den «Künstler selbst mit all seinen Ambivalenzen» (Menger 2006, 10 f.) verkörpert.

Gerade an ihren *praxislogischen* Implikationen wird schliesslich – *drittens* – deutlich, dass die soziale Mustergültigkeit des Künstlers gleichsam eine Peripetie «reflexiver Modernisierung» (Beck et al. 1996) markiert, die sich einer höchst spannungsvollen «Symbiose zwischen Moderne, Vormoderne und Gegenmoderne» (Dörre 2002, 58) verdankt. Im Rahmen seiner Studien zur sozialen Genese und gesellschaftsreproduktiven Aktualität des «Kreativitätsdispositivs» stellt Reckwitz fest, das «Modell des Künstlers» (Reckwitz 2012, 128) sei im Laufe der letzten Jahrzehnte «vom marginalen Außen ins kulturelle Zentrum der Gesellschaft vorgerückt» (Reckwitz 2012, 128), um eine gewisse «Angleichung von Handlungsformen» (Reckwitz 2012, 128) zu erwirken. Was man konstatieren könne, sei eine zunehmende «Strukturähnlichkeit von ökonomischen und künstlerischen Praktiken» (Reckwitz 2012, 145). Lokalisiert Reckwitz die Spiegelachse dieser Ähnlichkeit allgemein auf der Ebene des Phänomens, dass es der unserer Tage ubiquitär gewordene «Anforderungskatalog der Kreativität» (Reckwitz 2012, 346) recht allseits erforderlich mache, «das natürliche Potenzial durch Arbeit an sich selbst zu realisieren» (Reckwitz 2012, 346), so will er sie konkreter darin verankert sehen, dass just der *Künstler* zu einem «imitierbaren Ideal-Ich» (Reckwitz 2012, 122) geworden ist im Sinne eines Modellakteurs, der es mit seinem an Authentizität orientierten und zugleich höchst reflexiven *modus operandi* auf Vorbildlichste vermöge, die «eigenen Ermöglichungsbedingungen» (Reckwitz 2012, 130 f.) aufzugreifen und – qua Performanz seiner selbst – produktiv zu machen.³ Die hohe soziale Anschlussfähigkeit einer so verstandenen Ideal-Künstlerhaftigkeit dürfte sich dabei nicht unwesentlich der an sich vormodernen Annahme einer grundlegenden «*inégalité entre les êtres*» (Heinich 2011, 27) verdanken, wie sie der sich in jüngerer Zeit generalisierenden Wertschätzung des Künstlertums *auch* zugrunde liegt; einer quasi prädestinationslogischen Ungleichheitsvorstellung, die sich in heutigen Deutungs- und Handlungszusammenhängen nur allzu sinnfällig mit dem Argument der «*individualité du don [...] et sa réalisation par le travail*» (Heinich 2011, 27) begründen lässt.⁴

3 In der praktischen Verwirklichung eines «individuellen Stils» etwa greife das zeitgenössische Künstlersubjekt, so Reckwitz (2012), auf den «historischen Pool der Versatzstücke von Künstlerhaftigkeit zurück, die sich seit dem 18. Jahrhundert akkumuliert haben» (Reckwitz 2012, 121).

4 Die aktuelle Konjunktur des Künstlerideals kann in diesem Sinne als Ausdruck jener Refeudalisierung des Sozialen gelten, wie Neckel sie insofern als «Fluchtpunkt der modernen Erfolgskultur» (Neckel 2014, 43) ausmacht, als dieser auf einen neuerlichen Durchbruch von «vormodernen Mustern sozialer Ordnung» (Neckel 2014, 43) hinausläuft.

Was den Künstler im Zeitalter seiner sozialen Mustergültigkeit *als* mustergültige Figur auszeichnet, ist nebst seiner funktionalen Passfähigkeit mit den Systemimperativen der flexibel kapitalistischen Produktionsordnung und dem subjektiv Sinn stiftenden, objektiv legitimatorischen Charakter der ihm entsprechenden Ethik demnach auch ein artistisches Praxisideal, das im Kern nach der individuellen Realisierung einer als irgendwie «gegeben» verstandenen Potenzialität verlangt. In dem Masse aber, wie sich die im Sinne dieses zeitdiagnostischen Destillats herangezogenen Studien *a priori* des konkreten Beispiels der Künstlerhaftigkeit beziehungsweise Kreativität bedienen, um eben diese als bevorzugte «Produktivkraft eines deregulierten Wirtschaftssystems» (Honneth 2002, 154) zu identifizieren, wie es sich in den letzten Jahrzehnten – in einem Wechselspiel «von reflexiver Modernisierung und Gegenmodernisierung» (Dörre 2002, 59) – herausgebildet hat, muss ihnen entgehen, dass es sich bei der aktuellen sozialen Mustergültigkeit des Künstlers nur um *eine* Triebfeder eines genealogisch ungleich breiter abgestützten Regimes der gesellschaftlichen Bearbeitung von Ungewissheitsproblematiken handelt, dessen Grundalgorithmus in der vermeintlich zukunftsicheren Praxislogik einer regulierten Potenzialrealisierung besteht. Wie im nun folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, liefert dabei gerade die praxeologische Bestimmungsdimension der Eigentümlichkeiten künstlerischer Mustergültigkeit einen griffigen Ansatzpunkt, um eine ebensolche Vereinseitigung der soziologischen Erhellung gegenwartsgesellschaftlicher Reproduktionsmechanismen auf «die Kunst als ein Strukturmodell für die Sozialität der Spätmoderne» (Reckwitz 2012, 140) überwinden zu können, wie sie sich namentlich bei Reckwitz einstellt, indem er die sogenannt «*ästhetische* Ökonomie» (Reckwitz 2012, 140) von vornherein als «eigentliches Zentrum» (Reckwitz 2012, 140) des postfordistischen Produktions- und Akkumulationsmodells in den Blick nimmt.

3 Regulierte Potenzialitäten

Zweifelsohne stellen auf Kunst und Kreativität bezogene Diskurse einen privilegierten Ort sozialer – und also auch wissenschaftlicher – Bedeutungsproduktion dar, an dem die Frage der Realisierbarkeit von Potenzialen erörtert, der Zusammenhang zwischen Potenzialitäten und ihrer Verwirklichung thematisiert wird. Mit Blick auf das soziologische Feld findet sich eine diesbezügliche Konjunktur in den 1970er Jahren. So bestimmt Adorno das Problem der individuell-materiellen Ausgestaltung des «Übergangs von der Potentialität zur Aktualität» (Adorno 2003, 249) als ein konstitutives Moment künstlerischer Schaffensprozesse; Duvignaud erkennt im Werk des Künstlers «eine *Wette* auf die zukünftigen Aspekte der Existenz» (Duvignaud 1975, 111); und Thurn zufolge zeigt sich am Künstler besonders prägnant, dass menschliche «Intentionalität [...] zu ihrer Umsetzung in lebenswirksame Realität spezifischer Grade von tauglicher Potenz» (Thurn 1979, 662) bedarf: Dafür, dass

jedes «Wollen, Dürfen, Sollen und Müssen» (Thurn 1979, 662) nur nach Massgabe «aktivierbarer Könnerschaft» (Thurn 1979, 662) ergiebig werden kann, sei der Künstler das beste Beispiel.

Gemeinsam ist diesen Positionen, dass sie den Prozess der künstlerischen Transformation eines Potenziellen in ein Wirkliches als eine krisenhafte, prinzipiell zukunfts- und ergebnisoffene Angelegenheit begreifen – und jedenfalls *nicht* als eine mechanisch determinierte Vorgehensweise mit *a priori* bestimmbarem Ausgang. So stellt die Konzeption des künstlerischen Werks für Adorno gerade «keine abschlußhafte Kategorie» (Adorno 2003[1970], 254) dar – und überhaupt gilt ihm der «Drang ins Unerfaßte» (Adorno 2003[1970], 311) als «von Kunst nicht wegzudenken» (Adorno 2003[1970], 311): Immer seien es die verschiedensten «Möglichkeiten der Lösung» (Adorno 2003[1970], 259), die «innerhalb eines Kunstwerks sich kristallisieren» (Adorno 2003[1970], 259). Ähnlich beschreibt Duvignaud die künstlerische Schöpfung als eine «Hypothese über das Mögliche» (Duvignaud 1975, 111), und für Thurn ist der Künstler das «Möglichkeitswesen» (Thurn 1979, 661) *par excellence*: Hartnäckig gemahne dieser – wie kein anderer – die Gesellschaft an die «immerwährende Neuentdeckbarkeit von Möglichkeiten» (Thurn 1979, 663).⁵ Der geteilte Rekurs auf den Möglichkeitsbegriff verweist darauf, dass das Moment der künstlerischen Verwandlung von Potenzialität in Aktualität für diese Autoren seinerseits ein gewisses, nämlich gesellschaftskritisch-emanzipatorisches Potenzial darstellt, dessen Realisierung indes einer ausgangsoffenen, höchst ambivalenten Angelegenheit gleichkommt. In maximal zugespitzter Form kommt dies bei Adorno zum Ausdruck. Sein Argument, wonach das Subjekt zum einen zwar «das einzige Potential [ist], durch das diese Gesellschaft sich ändern kann» (Adorno 2003a, 255), um zum anderen doch immer auch «Ideologie» (Adorno 2003a, 254) zu bleiben, findet sich in nicht unschärferer Zweischneidigkeit gerade auch mit Blick auf jene konkrete «Reziprozität von Subjekt und Objekt» (Adorno 2003[1970], 249) wieder, wie wir sie im künstlerischen Werk erblicken können und wie sie sich in eben diesem – gleichsam im besten Fall – in «prekärer Balance» (Adorno 2003[1970], 249) hält: Eine Balance, als deren «Vollzugsorgan» (Adorno 2003[1970], 249) eben der Künstler fungiere – und sei es um den Preis der für ihn permanent «präsen[t]n Möglichkeit des Sturzes» (Adorno 2003[1970], 257).⁶

5 Diese Denkfigur ist bereits in der Studie *Kunst als Erfahrung* von John Dewey angelegt, die 1934 im englischen Original erscheint. Gilt ihm Gesellschaft als von Bewegungen gekennzeichnet, die stets «eine Vielfalt von Veränderungsmöglichkeiten» (Dewey 1988, 22) implizieren, so erkennt Dewey im Künstler jenen Akteur, der sich der damit verbundenen «Spannung» (Dewey 1988, 23) typischerweise nicht entzieht, sondern sie – ihrer «möglichen Wirkungen» (Dewey 1988, 23) willen – geradezu «pfl egt» (Dewey 1988, 23). Auch für seinen Begriff der «Umwandlung» (Dewey 1988, 131) eines Potenziellen in ein Aktuelles also ist der Aspekt der Ergebnisoffenheit zentral.

6 Hieran wird nicht zuletzt Adornos taugliche Potenz deutlich, die komplexen «rapports entre art et société» (Hennion 2007, 106) jenseits des simplizistischen «face-à-face stérile de l'autonomie et de la soumission» (Hennion 2007, 106) zu adressieren.

Wie nun anhand kontrastiver Kontexte zu exemplifizieren sein wird, fehlt von der konstitutiven Krisenhaftigkeit einer solchen, die Möglichkeit des Unmöglichen implizierenden Form der Aktualisierung von Potenzialitäten im Rahmen *heutiger* Diskurs- und Praxisfelder, in denen das Ideal der Potenzialverwirklichung gepredigt wird, jede Spur. Dem Modell der Identifikation und Verwertung von Potentialitäten, wie wir es gegenwärtig konstatieren können, ist nicht sosehr an der Öffnung neuer Möglichkeitsräume gelegen. Vielmehr ist ihm ein *schliessender* Grundalgorithmus der vorwegnehmenden Sondierung und gezielten Realisierung allein solcher Handlungsoptionen einprogrammiert, die – unter welchen je in Anschlag gebrachten Rationalitätsgesichtspunkten und Erfolgskriterien auch immer – von *vornherein* als adäquat und aussichtsreich, ja im Grunde genommen als «ertragssicher» gelten können. In dem Masse, wie die neuerdings so beliebten Bezüge auf die Chiffre der Potenzialverwirklichung ebendieses gemeinsame basale Moment implizieren, wird erkennbar, dass es sich auch bei der zeitgenössischen Mustergültigkeit des Künstlers nur um *ein* Element jenes gesellschaftlichen Getriebes handelt, das hier begrifflich als Potenzialitätsregime der Gegenwart gefasst werden soll. Gerade an der Reckwitz'schen Rede vom «Kreativitätsdispositiv» wird demgegenüber deutlich, in welchen Punkten eine Zeitdiagnostik, die sich auf ein bestimmtes Syndrom – die vermeintliche «Unvermeidlichkeit des Kreativen» (Reckwitz 2012, 12) – kapriziert, zu kurz greifen muss. Dass in der gegenwärtigen Nacheiferswertigkeit künstlerisch-kreativer Subjektivität nur *eine* bestimmte Manifestation eines ungleich allgemeineren sozial-regulativen Ideals der Inwertsetzung aktualisierbarer Potenzialitäten zu erblicken ist, zeigt sich in (mindestens) zweierlei Hinsicht.

3.1 Multiple Ungewissheiten – einhellige Potenzialitätsgläubigkeit

Zum einen kann das unschlagbar scheinende «Doppel von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ» (Reckwitz 2012, 12) keineswegs als *der* Taktgeber innerhalb des endkapitalistischen Produktions- und Akkumulationsmodells gelten. Ironischerweise wird dies gerade dann klar, wenn man den Blick auf solche gesellschaftliche Zusammenhänge richtet, in denen eben *auch* massgeblich mit dem Begriffsinstrumentarium von «Potenzial und Realisierung» (Reckwitz 2012, 346) operiert wird, wie Reckwitz es recht exklusiv für das «Universalisierungsprogramm des Kreativen» (Reckwitz 2012, 346) reserviert sehen möchte. Ein erstes – zweifelsohne maximal kontrastives – Feld, in dem nicht minder an der Verwirklichung von Potenzialen herumgewurstelt wird, ist dasjenige der Fleischindustrie: «Genetisches Potential der Zuchtschweine weiter verbessert!» (Wünsch und Oltmanns 2012, 3), titelte vor wenigen Jahren die Zeitschrift «Schweinezucht aktuell». Auch hier wird Potenzialität als eine Gegebenheit codiert, von deren gezielten Aktualisierung man sich Ergiebiges verspricht: «Gerade unter den permanenten ökonomischen Zwängen, welchen die Schweineproduktion ausgesetzt ist» (Wünsch und Oltmanns 2012, 3), sei es zwingend nötig geworden, die «höchste Qualität der genetischen Wertigkeit der Zuchttiere zu

erreichen» (Wünsch und Oltmanns 2012, 3). Die wirtschaftliche Überlebensfähigkeit der Branche steht und fällt also mit der qualitativen Regulierung des «Übergangs» (Adorno 2003[1970], 249) des – hier: schweinishen – Materials «von der Potenzialität zur Aktualität» (Adorno 2003[1970], 249). Weitere Interventionsfelder des Potenzialitätsregimes finden sich etwa im finanzinstitutionellen Kreditwesen, wo Banken unter dem Werbeslogan «Wir entdecken Potenzial» (Raiffeisen Schweiz 2015) ihrer eventuellen Kundschaft – vordergründig – die Vorzüge eines personalisierten «Vermögens-Check[s]» (Raiffeisen Schweiz 2015) schmackhaft machen wollen, um hierüber – hinterrücks und primär zum eigenen Vorteil – ein maximal individualisiertes Instrument der Kontrolle von Kreditausfallrisiken an die Hand zu bekommen; in der sozialen Sphäre astrologischer Beratungsdienstleistungen, wo der Anhängerschaft einer «esoterische[n] Bastelreligiosität» (Oevermann 1999, 18) versprochen wird, mittels der Erstellung eines sogenannten Geburtshoroskops das je «angeborene Potenzial» einer Person eruieren zu können, um hierüber zumindest Ansatzpunkte für eine möglichst adäquate Realisierung des eigenen – an sich in den Sternen stehenden – «Lebensplans» zu erhalten; sodann in der Domäne des Spitzensports, wo Siegesträume zusehends qua vergleichender Diagnostik der individuellen «potentiels de départ» (Allemann 2012) angehender Athletinnen und Athleten verwirklicht – und zugleich Fehlinvestitionen in weniger aussichtsreiche Aspirantinnen und Aspiranten vermieden – werden wollen; oder auch im Feld der Bildung, wo Schülerinnen und Schüler unserer Tage «Potenzialpässe» (Wiesner 2010) erhalten, die ihnen dabei helfen sollen, ihrem Leben frühzeitig eine «eigene Richtung» (Wiesner 2010) zu geben, und wo Studierende «Potenzialanalyse»-Workshops durchlaufen, um sich eine gewisse «Klarheit» (Universität Jena 2011) über das je eigene «Kompetenzprofil» (Universität Jena 2011) zu verschaffen. Als ein Grundmerkmal der gesellschaftlich Raum greifenden Potenzialitätsgläubigkeit kann vor dem Hintergrund dieser Beispiele⁷ der Umstand gelten, dass ihr entsprechende Regulierungspraktiken sich typischerweise auf Konstellationen einer verschärften Unsicherheits- oder Ungewissheitsproblematik beziehen. Sei es vor dem Hintergrund der Enttraditionalisierung sozialer Modi der Lebensführung und Muster der Sinnstiftung; sei es im Kontext sich wandelnder Formen der schulischen oder auch universitären Zertifizierung und Bildungszielvermittlung; sei es in Anbetracht der zunehmenden Destabilisierung des Vertrauensfundaments zwischen Gläubigern und Schuldern im Zuge sich perpetuierender Finanzkrisen; sei es schliesslich angesichts der zusehends pausenlosen Anhebung von Gewinnschwellen gerade in solchen wettbewerbsgesellschaftlichen Feldern, deren Kerngeschäft in der Produktion von Gewinnern besteht: Allenthalben wird sich von der Realisierung gewisser Potenziale,

7 Die genealogische Vielgliedrigkeit des Potenzialitätsregimes erschöpft sich freilich nicht in den angeführten Exempeln (vgl. auch Hänzi 2015a, 222–226). So wäre hier etwa auch der Bereich der internationalen Gesundheitspolitik zu berücksichtigen, definiert doch die Weltgesundheitsorganisation psychische Gesundheit als “a state of well-being in which every individual realizes his or her own potential” (WHO 2014).

die der Idee nach als bestimmbar gelten, eine regulierte Form der Kontingenzüberbrückung versprochen – und mitnichten geht es dabei durchwegs um «Kreativität», sondern um Potenzialitäten, die von genetisch-muskulären Prädispositionen über astrologisch hergeleitete Charakterausstattungen bis hin zu allen denkbaren Formen der individuellen oder institutionellen (Un-)Zulänglichkeit reichen, wie sie seitens der gegenwärtig «florierende[n] Test- und Vergleichsindustrie» (Heintz 2010, 169) so gerne evaluiert werden.

3.2 (Selbst-)Suffizienz statt Steigerungszwang

Zum anderen – um hier den zweiten Hauptunterschied zwischen Potenzialitätsregime und «Kreativitätsdispositiv» kenntlich zu machen – eignet dem oben umrissenen Handlungsprogramm der Potenzialverwirklichung auch nicht jene unentwegte «Steigerungserwartung» (Reckwitz 2012, 347), wie Reckwitz sie als wesentliche Implikation der sich aus seiner Sicht verallgemeinernden «Leistungsanforderung der Kreativität» (Reckwitz 2012, 348) beschreibt. Keineswegs nämlich hebt das potenzialistische Praxisideal auf unaufhörliche Amelioration oder ständige (Selbst-)Steigerung ab. Vielmehr ist dem Potenzialitätsregime im Kern daran gelegen, dass sich in eine ungewisse Zukunft hinein projiziertes Handeln in bestimmten, als im Wesentlichen «vorgezeichnet» geltenden Bahnen vollzieht. Der Umstand, dass sich Gegenwartsgesellschaften unserer Breitengrade zunehmend offenkundig als Sozietäten erweisen, in denen angesichts der schwindenden Regelmässigkeit «unproblematische[r] Inklusionen» (Nassehi 2006, 65) qua Arbeit gerade die «Passung von Karrieren und Prozessstrukturen» (Nassehi 2006, 66) in einer zusehends *reflexiven* Weise hergestellt werden muss, scheint dabei das potenzialistische Regulierungsmodell nur umso attraktiver zu machen. An einschlägigen Entwicklungstendenzen in zeitgenössischen Berufs- und Arbeitswelten zeichnet sich dies deutlich ab. Ist für unsere Tage tatsächlich eine «Intensivierung der Nutzung subjektiver Potenziale in der Erwerbstätigkeit» (Pongratz und Voß 2003, 216) auszumachen, so zeugt dies – aus dem hier eingenommenen Blickwinkel – im Grunde genommen von der Verheissung des Potenzialitätsregimes, gerade auch das Problem der abnehmenden Erwerbsweltinklusionsgewissheit lösen zu können, ohne dass damit notwendigerweise ein Steigerungszwang verbunden wäre. Ganz im Gegenteil fördert beispielsweise die Untersuchung jenes sich aktuell herausbildenden Berufsfelds, dessen Personal als heterogenes Konglomerat von «Arbeitsintegrationspezialisten» (Nadai und Canonica 2012) bezeichnet werden kann, zutage, dass etwa arbeitsmarktpolitisch induzierte Praktiken des sogenannten *Coachings*, wie es ursprünglich «zur Förderung beruflicher Selbstgestaltungspotentiale» gedacht» (Nadai und Canonica 2012, 32) war, zuweilen eher auf ein «*cooling out*» (Goffman 1952) des jeweiligen Klienten, der jeweiligen Klientin hinauslaufen, als dass sie zur Erweiterung subjektiver Mög-

lichkeitsspielräume oder zur Leistungssteigerung beitragen.⁸ Interessanterweise wird diese inhärent eher auf *Kanalisation* denn auf Entgrenzung abhebende Wirklogik des potenzialistischen Programms sogar dort manifest, wo wir es mit einem jener vermeintlich phantastischen Arbeitskontexte zu tun haben, die dem dominanten Diskurs nach als besonders kreativitätsförderlich gelten. So ist die das eigene Personal infantilisierende Form der Arbeitsplatzgestaltung, wie etwa der Google-Konzern sie aus innovationsstrategischen Gründen typischerweise in seine Entwicklungsabteilungen implementiert, ein schönes Anschauungsbeispiel einer eben nur *begrenzt* entgrenzenden Unternehmenspolitik der umfassenden «Nutzung subjektiver Potenziale» (Pongratz und Voß 2003, 216). Wie Walker feststellt, herrscht hier im Grunde genommen “a work environment that resembles a playground” (Walker 2011, 369). Sein Befund, wonach entsprechende Ansätze für eine Firmenphilosophie stehen, die «transgressive behavior» (Walker 2011, 381) unterstützt, lässt zunächst erkennen, dass solche Unternehmen durchaus an Arbeitssubjekten interessiert sind, die sich möglichst «ihrer ungefesselten Potentialität nach» (Adorno 2003b, 775) – also in ihrer latenten kindlichen Spiel- und Experimentierfreudigkeit – in den Produktionsprozess einbringen. Interessanterweise ist indes auch mit Blick auf diesen Kontext gerade *nicht* von einer nach oben offenen Steigerungsdynamik auszugehen – tragen die betreffenden Arbeitgeber doch auch tunlichst Sorge dafür, dass die Grenzüberschreitungen ihrer Angestellten stets im Rahmen «of «acceptable» transgression» (Walker 2011, 381) bleiben.

Alles in allem also produziert das Potenzialitätsregime durchaus *auch*, wenn nicht zuvorderst Momente der (Selbst-)Begrenzung, zeitigt das Praxisideal der Potenzialverwirklichung also durchaus *auch*, wenn nicht bevorzugt Effekte eines – zweifellos eher konservativen denn möglichkeitserweiternden – «Sichklammern[s] an das unmittelbar Vorhandene» (Mannheim 1984, 111), wie es unserer Tage etwa mittels Potenzialanalysen dingfest gemacht werden will oder kurzerhand unter Rekurs auf eben *das* geltend gemacht werden kann, was einen als Individuum – oder auch als Institution – der innersten und urreinsten Potenzialität nach ausmache.⁹

8 Der Potenzialismus beschränkt sich keineswegs auf künstlerische Tätigkeitsbereiche. Als Modus der Regulierung von Prozessen der arbeitsbezogenen Qualifikation, Allokation und (symbolischen) Gratifikation kennt er mannigfache Interventionsfelder. So findet sich das Ideal der gezielten Inwertsetzung von Potenzialen gleichermaßen in privatwirtschaftlichen Unternehmungen, die etwa «High Potential Pools» installieren, um hierüber Anerkennungsansprüche zu (re-)regulieren (vgl. Voswinkel und Wagner 2014), wie in staatlich geförderten Programmen, die auf eine reibungsfreie Inklusion von Individuen in Arbeitsmärkte abzielen. Ein Beispiel für den letzteren Regulierungstypus ist das vom Deutschen Bundesministerium für Arbeit und Soziales geförderte Programm «Berufseinstiegsbegleitung», welches als Zugangskriterium für die kandidierenden Heranwachsenden eine «Potenzialanalyse» vorsieht (CJD Wissen 2016). Im Rahmen dieser Initiative will nicht zuletzt eine «Stabilisierung des Ausbildungsverhältnisses» (CJD Wissen 2016) erreicht werden.

9 Ganz aktuell findet sich diese Begründungsfigur interessanterweise auch unter den wenig leistungsbereiten, gewissermaßen «selbstgenügsamen» Partnern solcher Frauen, die in postmodernen Beziehungsarrangements die Funktion der Hauptverdienerin innehaben. Die Einkommensdisparität zwischen sich und ihrer Partnerin rechtfertigen diese Männer, die sich also jenseits des

Auch zeigt sich in der Gesamtschau, dass sich die soziale Leitformel einer möglichst passgenauen Aktualisierung als gegeben angenommener Potenzialitäten keineswegs auf Konstellationen der Beförderung einer kreativen Handlungsweise beschränkt. Vielmehr kennt das potenzialistische Ideal multiple, ja geradezu maximal heterogene Ursprungs- und Wirkungskontexte. Konnte darüber hinaus dargelegt werden, dass der gesellschaftlich um sich greifenden Programmatik der Potenzialrealisierung letztlich eher ein Algorithmus der (Selbst-)Suffizienz¹⁰ denn ein entgrenzungslogischer Imperativ der unentwegten (Selbst-)Steigerung eingebaut ist, so lässt sich resümierend sagen, es gehe diesem Regime letzten Endes darum, alle denkbaren Prozesse der Aktualisierung individueller oder institutioneller Potenzialität zu regulieren, ja eigentlich – *à la longue* – um eine Regulierung aller menschenmöglichen Potenzialitäten selbst. Inwieweit und in welcher Gestalt aber, so bleibt zu fragen, entfaltet der «Potenzialismus» im Feld der Kunst *selbst* seine Wirkmächtigkeit – und mit welchen möglichen Konsequenzen?

4 Zurück zur Kunst – eine abschliessende Zwischenbetrachtung

Ein Grundcharakteristikum des potenzialistischen Ideals ist, wie gezeigt, dessen Versprechen, in Konstellationen verschwimmender Zukunftsaussichten für eine gewisse Erwartungs-, ja Ertragssicherheit individueller oder auch institutioneller Praktiken zu sorgen, wie sie sich aus einer gezielten Potenzialrealisierung ergeben soll. Inwieweit ein analytisches Sensorium für diese basale Operationslogik des Potenzialismus dazu beitragen kann, zeitgenössische Reproduktionsmechanismen auch im Feld der *Kunst* einem besseren soziologischen Verständnis zuzuführen, soll im Folgenden auf der Grundlage eigener empirischer Befunde aus einer auf den Regieberuf fokussierten Studie aufgezeigt werden, die sich mit der relationalen Ordnungsmächtigkeit von kunstbezogenen Deutungsmustern, feldspezifischen Spielregeln und individuellen Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Theater befasst hat (vgl. Hänzi 2013).

Davon ausgehend, dass die soziale Attraktivität des Potenzialitätsregimes durchaus auch auf jenen ominösen Brettern ihre Spuren hinterlässt, die die Welt bedeuten wollen – um sie doch gleichzeitig immer auch zu *sein* –, soll eine entsprechende

ideellen Stützkorsetts eines traditionell männlichen Ernährertums bewegen, unter Verweis auf den ureigensten Künstlerhabitus: Eine potenzialistische Strategie der Legitimation von Müssigkeit, die von den betreffenden Partnerinnen weitestgehend mitgetragen wird (vgl. den Beitrag von Sarah Speck im vorliegenden Heft).

10 Dieser Aspekt der potenzialistischen Programmatik erinnert an eine implizite Semantik wachstumskritischer Schriften aus den 1970er Jahren. So wird etwa in der Bestseller-Studie «The Limits to Growth» (Meadows et al. 1975[1972]) argumentiert, ein den Ansprüchen ökologischer Nachhaltigkeit und ökonomischer Stabilität gleichermaßen genügender Zustand des «global equilibrium» (Meadows et al. 1975[1972], 29) lasse sich durchaus so konzipieren, dass “the basic material needs of each person on earth are satisfied and each person has an equal opportunity to realize his individual human potential” (Meadows et al. 1975[1972], 29). Auch die Ökologie dürfte sich also als eine Ko-Konstrukteurin des potenzialistischen Glaubensgebäudes herausstellen.

Perspektive am Beispiel des Problems der Nachwuchsrekrutierung im Theaterfeld eröffnet werden. Für die Erhellung der Wirkmächtigkeit des potenzialistischen (Selbst-)Regulativs birgt dieser Gegenstand insoweit eine spezifische Aufschlusskraft, als die Frage nach der *Art und Weise*, wie es den «Anwärtern» (Bourdieu 2001, 206) auf eine Position im betreffenden Feld gelingen kann, sich eine solche auch tatsächlich zu verschaffen, für die Reproduktion oder Transformation eben dieses Felds insgesamt von entscheidender Bedeutung ist: In der jeweiligen Fassung nämlich, wie im Rahmen der Regulierung des Feldzugangs das konstitutiv spannungsvolle Verhältnis zwischen dem *bestehenden* kunstinstitutionellen «Anspruchssystem» (Honneth 2002, 154) und der Verwirklichungschance genuin *neuer* Muster und Modi des künstlerischen «Sich-Investierens» (Bourdieu 2001, 360) austariert wird, kommt in verdichteter Form das historisch konkret vorherrschende Prinzip zum Ausdruck, an dem *das Feld selbst* sich im kritischen Moment des «Übergangs» (Adorno 2003[1970], 249) der eigenen (Re-)Produktionslogik «von der Potentialität zur Aktualität» (Adorno 2003[1970], 249) orientiert.

Um den Problemkontext der zur Darstellung kommenden Befunde zumindest in seinem Grundzug begreifbar zu machen, sei zunächst auf einige in den letzten Jahrzehnten zu beobachtende Entwicklungstendenzen im Theaterfeld hingewiesen, wie sie in der erwähnten Studie ausgemacht werden konnten. Sie alle machen deutlich, dass sich die (Re-)Produktionsmuster in diesem Feld gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu transformieren beginnen: Ab Mitte der 1980er Jahre stellen zahlreiche Spielhäuser vom traditionellen Repertoiresystem auf den schnelllebigeren «Gastierbetrieb» (Iden 1986, 47) um; leitende Theater-Fachzeitschriften verwandeln sich in Hochglanz-Werbemedien *für* die Bühnenkunst (vgl. Hänzi 2013, 288–297); mehr und mehr Preisverleihungen werden ins Leben gerufen, um auch in der eigenen Kunstwelt, die diesbezüglich gerade gegenüber der Filmbranche gänzlich ins Hintertreffen zu geraten droht, möglichst «auffällige Erfolge» (Neckel 2014, 42) feiern zu können. Veränderungen wie diese lassen erkennen, dass von der Selbstverständlichkeit des gesellschaftlichen Interesses an der Theaterkunst – und damit auch von der Gewährungssicherheit der für die Spielstätten lebensnotwendigen öffentlichen Mittel – zusehends nicht mehr ausgegangen werden konnte. Neben solchen Irritationen, die also primär die Relation des Theaters zu seiner Systemumwelt betreffen (und von schwindenden Zukunftsgewissheiten bezüglich derselben zeugen), sind für den gleichen Zeitraum aber auch allerhand Verwerfungen in der *Binnenordnung* der Darstellenden Künste zu konstatieren. So kommt es etwa in den 1990er Jahren – im Zuge der Herausforderung des am dramatischen Text orientierten Sprechtheaters durch vermehrt auch in grössere Spielstätten Eingang findende Adaptionen eines «postdramatischen Theaters» (Lehmann 1999) – nicht nur zu regelrechten Definitionskämpfen um den Theaterbegriff, sondern auch zu einer bis dahin nie so explizit geführten Auseinandersetzung mit der für das Weiterbestehen der Theaterkunst selbst überaus «brennenden Frage des Nachfolgeproblems» (Weber 1972[1922], 49). Und

gerade anhand eben dieses Problems der Rekrutierung des legitimen künstlerischen Nachwuchses können nun die Eigenheiten und Implikationen der dominanten Strategie nachgezeichnet werden, vermittels welcher im hier betrachteten Feld jene Zukunftsungewissheiten zu bewältigen versucht werden, wie sie sich also seit den 1980er, 1990er Jahren insgesamt zuspitzen.

Wie die Analyse der Eigentümlichkeiten entsprechender Praktiken gezeigt hat, vollziehen diese sich zusehends in einem Modus der Kontinuitätssicherung, der auf die Inwertsetzung vermeintlich identifizierbarer Potenziale abhebt. Dies kommt zunächst in einer Reihe von seit 2004 alljährlich erscheinenden Publikationen zum Ausdruck, die aus Regienachwuchs-Wettbewerben hervorgehen. Allein daran, dass die in diesen Publikationen porträtierten Aspirantinnen und Aspiranten kurzerhand als die «wichtigen Regisseure der Zukunft» (Engels und Sucher 2009, 7) codiert werden, obwohl sie zu diesem berufsbiografischen Zeitpunkt noch kaum Gelegenheit hatten, sich auch tatsächlich *als* Regisseurinnen und Regisseure zu beweisen, erhellt sich: Hier ist eben jener für das Potenzialitätsregime der Gegenwart typische Modus der vorgehenden Bestimmung potenzieller Wichtigkeit am Werk, der dafür sorgen soll, dass die «künftige Gegenwart» (Luhmann 1992, 187) der Person – oder auch der Institution – ihrer «gegenwärtigen Zukunft» (Luhmann 1992, 142) möglichst restlos entspricht.¹¹

Die untersuchten Logiken der feldspezifischen Nachwuchsrekrutierung zeugen von einem tiefgreifenden Wandel derselben – einem Wandel, der von dem noch bis weit ins 20. Jahrhundert gängigen Modus des schlichten «Abwarten[s]» (Weber 1972[1922], 49) *möglicherweise* besonders geeigneter Berufsanwärter recht radikal wegführt. So wird an der um die Wende zum 21. Jahrhundert einsetzenden Praxis der regelmässigen Verleihung von Schauspiel- und Regie-Nachwuchspreisen deutlich, dass wir es nunmehr mit richtiggehenden «Techniken der Bezeichnung» (Weber 1972[1922], 49) zukunftssträchtiger Novizinnen und Novizen zu tun haben, die den Individuen, auf die sie sich richten und die ihrerseits bereit sind, sich ihnen zu fügen, just jene synchrone Einhaltung von «Anpassungs- und Authentizitätsnormen» (Boltanski und Chiapello 2003, 504) abverlangen, wie sie für beruflichen Erfolg in endkapitalistischen Arbeitswelten insgesamt als unabdingbar gilt. Ihr subjektives Pendant nämlich finden diese Techniken einer *potenzialistischen* Designation des legitimen Künstlernachwuchses in verschiedenen Formen einer nicht minder dem Potenzialitätsregime gehorchenden *Selbstbezeichnung*. So hat die Untersuchung der Selbstverständnisse kontrastiv ausgewählter Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure, mit denen berufsbezogene Interviews geführt wurden (vgl. Hänni 2013,

11 Die antizipierte «Wichtigkeit» der betreffenden Künstlersubjekte wird freilich gerade durch diese der potenzialistischen Logik gehorchenden Publikationen ein gutes Stück weit mit generiert. Insofern es sich hierbei um eine Form der «Konsekraton auf Kredit» (Hänni 2015b), also eine Art der künstlerischen Heiligsprechung auf Vorschuss handelt, verdanken sich die fraglichen Regiekarrieren – im Falle ihrer tatsächlich erfolgreichen Realisierung – wenn auch nicht vollumfänglich, so doch immerhin partiell einem rekursiven Wahrheitsseffekt.

52 ff.), zutage gefördert, dass gerade die Repräsentanten einer jüngeren Generation von Kunstschaffenden¹² dazu neigen, in ihrer Schaffensweise seit jeher einen genuin eigenen «Stil» zu sehen, den sie überdies im *bestehenden* theatralischen «Raum des Möglichen» (Bourdieu 2001, 371) recht genau zu verorten wissen.¹³ Insofern es sich bei dieser Form einer berufsbiografisch früh vorgenommenen, Unverwechselbarkeit signalisierenden Selbstdefinition um eine Distinktionsstrategie handelt, die «weniger von der künstlerischen Sache her begründet» (Oevermann 2000, 468), als vielmehr durch das Ansinnen motiviert ist, die eigene künstlerische «Exklusivität» (Oevermann 2000, 468) zu behaupten, drängt es sich auf, hier von einer so frappierend «authentischen» Angepasstheit jüngerer Künstlerinnen und Künstler an eben jene institutionellen Techniken der Identifikation von «*Starpotenzial-Stars*» (Hänzi 2015b, 325) auszugehen, wie sie nur im Rahmen eines Theatersystems Sinn machen kann, das von einer weitestgehend geteilten Potenzialitätsgläubigkeit reguliert wird.

Darauf, dass die Rekrutierungsmechanismen im gegenwärtigen Feld der Darstellenden Künste geradezu von einer potenzialistischen Logik der *Vermittlung* zwischen Institutionen und Individuen geprägt sind, weist denn auch ein Befund von Valérie Rolle und Olivier Moeschler (2014) hin, die das komplexe Bedingungsgefüge des Berufseinstiegs von Schauspielstudierenden in der frankofonen Schweiz untersucht haben. Wird nämlich in der für das Zustandekommen eines künstlerischen Engagements höchst relevanten «situation d'audition» (Rolle und Moeschler 2014, 102) – im «Vorsprechen» an einer Spielstätte also – zuweilen ein Moment der «évaluation mutuelle du potentiel relationnel de la future collaboration» (Rolle und Moeschler 2014, 102) gesehen, wie Rolle und Moeschler dies beschreiben, so zeichnet sich hierin ein Deutungszusammenhang ab, in dessen Rahmen auch das produktive «Potenzial» einer je zur Diskussion stehenden *Arbeitsbeziehung* als prinzipiell bestimmbar und die Ergiebigkeit der Realisierung einer entsprechenden Zusammenarbeit als in einer Form von Potenzialität «angelegt» gilt, die auf einer gewissen Gegenseitigkeit beruht.

Inwieweit nun Kunstschaffende im Zeitalter ihrer sozialen Mustergültigkeit dem gesellschaftlichen Vormarsch des «Potenzialismus» weiter Vorschub leisten, indem sie entsprechende Interpretationsmuster befördern, lässt sich nicht absehen. Einiges indes deutet darauf hin, dass aus der aktuellen Wahlverwandtschaft zwischen den Versprechungen des Potenzialitätsregimes und den vermeintlich so verheissungsvollen Eigenschaften «kreativer» Praxis noch allerhand – in blendender Weise kunstvoll anmutende – technokratische Verfahrensmodelle einer «methodisch kontrollierten Herstellung von Spontaneität» (Oevermann 2003, 143) hervorgehen dürften. Recht

12 Interview wurden 22 Kunstschaffende mit Geburtsjahrgängen zwischen 1940 und 1980. Mit der «jüngeren Generation» sind hier Regisseurinnen und Regisseure gemeint, die ab Mitte der 1960er Jahre geboren sind.

13 In deutlichem Kontrast hierzu stehen die langen experimentellen Suchbewegungen und berufsbiografisch erst spät eintretenden künstlerischen Selbstgewissheiten, von denen wiederum die älteren Interviewees berichteten.

gewiss scheint, dass es um das «Demokratisierungspotential» (Oevermann 2003, 135) der Kunst in dem Masse immer schlechter bestellt ist, in dem diese es sich zu sehends selbst verwehrt, sich einer tatsächlichen «Krise des Gelingens» (Oevermann 2003, 133) auszusetzen, um hierüber nicht nur die konkret eigene, sondern auch die allgemeine soziale «Revisionsoffenheit» (Rosa 2012, 367) der Tendenz nach zu tilgen. Mehr denn je mag es heute also – und sicher nicht nur in der Kunst – darauf ankommen, der «zuhandenen Wirklichkeit» (Thurn 1997, 107) ganz und gar «unvertraute Möglichkeiten» (Thurn 1997, 107) abzurufen.

5 Literatur

- Adorno, Theodor W. 2003[1970]. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 2003a. *Einleitung in die Soziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 2003b. Marginalien zu Theorie und Praxis. S. 759–782 in *Gesammelte Schriften* (Band 10.2). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Allemann, Karine. 15.03.2012. Ne pas tuer l'instinct des sportifs. *La Gruyère. Journal du Sud fribourgeois*, <http://www.lagruyere.ch/2012/03/ne-pas-tuer-linstinct-des-sportifs.html> (19.09.2014).
- Bab, Julius. 1974. *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Stuttgart: Enke.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens und Scott Lash. 1996. *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- CJD Wissen. 2016. *Berufseinstiegsbegleitung – Bildungsketten*. Ebersbach/Fils: Christliches Jugenddorfwerk Deutschlands gemeinnütziger e. V., <http://www.cjd-wissen.de/de/angebote/uebersicht/detailansicht/angebot/berufseinstiegsbegleitung-bildungsketten-1/servicelist/show/Service/ch/6d5f2790c5f4466183a69e0c42436823/> (07.05.2016)
- Clausen, Lars. 1969. Soziale Überforderung? Zur Soziologie des Schauspielerberufs in der Bundesrepublik. *Schmollers Jahrbuch für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* 89(2): 409–423.
- Dewey, John. 1988. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dörre, Klaus. 2002. Reflexive Modernisierung – eine Übergangstheorie. Zum analytischen Potenzial einer populären soziologischen Zeitdiagnose. *SOFI-Mitteilungen* (30): 55–67.
- Duvignaud, Jean. 1975. *Zur Soziologie der künstlerischen Schöpfung*. Stuttgart: Enke.
- Eikhof, Doris und Axel Haunschild. 2004. Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie. Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater. S. 93–113 in *Typisch Arbeitskraftunternehmer? Befunde der empirischen Arbeitsforschung*, hrsg. von Hans J. Pongratz und G. Günter Voß. Berlin: edition sigma.
- Engels, Kilian und Bernd C. Sucher. 2009. *Sehnsucht und Notwendigkeit. Regisseure von Morgen*. Berlin: Henschel.
- Florida, Richard L. 2002. *The Rise of the Creative Class – and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Gerhards, Jürgen. 1997. Soziologie der Kunst. Einleitende Bemerkungen. S. 7–21 in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, hrsg. von Jürgen Gerhards. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Glauser, Andrea. 2009. *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: transcript.
- Goffman, Erving. 1952. On cooling the mark out. Some aspects of adaptation to failure. *Psychiatry*, 15(4): 451–463.
- Hänzi, Denis. 2013. *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript.
- Hänzi, Denis. 2015a. Verheißungsvolle Potenziale. Ein neues Ideal der zukunftssicheren (Selbst)Investition? *Berliner Journal für Soziologie* 25(1–2), 215–236.
- Hänzi, Denis. 2015b. Konsekration auf Kredit. Zum Wandel der Geltungsproduktion im künstlerischen Feld. S. 305–328 in *Kunst und Öffentlichkeit*, hrsg. von Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher. Wiesbaden: Springer VS.
- Heinich, Nathalie. 2011. A quoi servent les créateurs? L'art et le compromis démocratique. S. 13–30 in *A quoi servent les artistes?*, hrsg. von André Ducret. Zürich/Genf: Seismo.
- Heintz, Bettina. 2010. Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs. *Zeitschrift für Soziologie* 39(3): 162–181.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Éditions Métailié.
- Honneth, Axel. 2002. Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. S. 141–158 in *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, hrsg. von Axel Honneth. Frankfurt a. M.: Campus.
- Iden, Peter. 1986. Das Theater braucht den Inszenator. S. 46–50 in *Theater 1986. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*, hrsg. von Peter von Becker, Michael Merschmeier und Henning Rischbieter. Zürich: Orell Füssli und Friedrich Verlag.
- Karlen, Anne Marie. 1977. Pour une approche sociologique de la création artistique. *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 3(1): 87–120.
- Koppetsch, Cornelia. 2006. *Das Ethos der Kreativen. Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*. Konstanz: UVK.
- Koppetsch, Cornelia. 2009. Zur Inszenierung spektakulärer Ungleichheiten. Vom bürgerlichen Beruf zur Ökonomie der Talente. S. 573–581 in *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS Verlag.
- Krämer, Hannes. 2012. Praktiken kreativen Arbeitens in den Creative Industries. S. 109–132 in *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, hrsg. von Udo Göttlich und Ronald Kurt. Wiesbaden: VS Verlag.
- Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Luhmann, Niklas. 1992. *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas. 1997. Weltkunst. S. 55–102 in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, hrsg. von Jürgen Gerhards. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mannheim, Karl. 1984. *Konservatismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Manske, Alexandra. 2010. Kreative als unternehmerisches Selbst? Subjektivierungspraxen zwischen Anpassung und Eigensinn. S. 277–296 in *Perspektiven auf Arbeit und Geschlecht. Transformationen, Reflexionen, Interventionen*, hrsg. von Michael Frey, Andreas Heilmann, Karin Lohr, Alexandra Manske und Susanne Völker. München: Hampp.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, Jørgen Randers und William W. Behrens III. 1975[1972]. *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Signet.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.
- Nadai, Eva und Alan Canonica. 2012. Arbeitsmarktintegration als neu entstehendes Berufsfeld: Zur Formierung von professionellen Zuständigkeiten. *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 40(2): 23–37.

- Nassehi, Armin. 2006. Die paradoxe Einheit von Inklusion und Exklusion. Ein systemtheoretischer Blick auf die «Phänomene». S. 46–69 in *Das Problem der Exklusion. Ausgegrenzte, Entbehrliche, Überflüssige*, hrsg. von Heinz Bude und Andreas Willisch. Hamburg: Hamburger Edition.
- Neckel, Sighard. 2014. Die Pflicht zum Erfolg. Genealogie einer Handlungsorientierung. S. 29–44 in *Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung* (Leviathan Sonderband 29), hrsg. von Denis Hänzli, Hildegard Matthies und Dagmar Simon. Baden-Baden: Nomos.
- Oevermann, Ulrich. 1999. Die Krise der Arbeitsgesellschaft und das Bewährungsproblem des modernen Subjekts. Vortrag auf der *Sommerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes*. St. Johann, Deutschland, 15. September 1999.
- Oevermann, Ulrich. 2000. Die Farbe – Sinnliche Qualität, Unmittelbarkeit und Krisenkonstellation. Ein Beitrag zur Konstitution von ästhetischer Erfahrung. S. 426–473 in *Die Farbe hat mich. Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*, hrsg. von Michael Fehr. Essen: Klartext.
- Oevermann, Ulrich. 2003. Künstlerische Produktion aus soziologischer Perspektive. S. 128–157 in *Unaussprechliches gestalten. Über Psychoanalyse und Kreativität*, hrsg. von Christa Rohde-Dachser. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Pongratz, Hans J. und Günter G., Voß. 2003. *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*. Berlin: edition sigma.
- Raiffeisen Schweiz. 2015. Wir entdecken Potenzial. St. Gallen: Raiffeisen Schweiz Genossenschaft, https://www.raiffeisen.ch/vermoegenscheck?utm_source=newsnet-dch&utm_medium=wideboard&utm_term=Anlegen&utm_content=fitgeld&utm_campaign=fitgeld2015 (07.04.2015).
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Rolle, Valérie und Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*. Lausanne: Éditions Antipodes.
- Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut. 2012. *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin: Suhrkamp.
- Ruppert, Wolfgang. 1998. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schäfer, Robert. 2015. Die Komplementarität von innerweltlicher Askese und artistischer Lebensführung. Zur Kritik zeitdiagnostischer Ästhetisierungsthesen. *Berliner Journal für Soziologie* 25(1–2): 187–213.
- Thurn, Hans Peter. 1979. Können Künstler die Welt verändern? Alphons Silbermann zum 70. Geburtstag. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 31(4): 661–671.
- Thurn, Hans Peter. 1997. Kunst als Beruf. S. 103–124 in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, hrsg. von Jürgen Gerhards. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Ullrich, Wolfgang. 15.02.2016. Jeder Mensch ein Künstler? Die Tyrannei der Kreativität. *Neue Zürcher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/meinung/debatte/die-tyrannei-der-kreativitaet-1.18695374> (03.03.2016).
- Universität Jena. 2011. Potenzialanalyse. Klarheit über Ihr Kompetenzprofil. Jena: Friedrich-Schiller-Universität Jena, <https://www.uni-jena.de/Studium/Careerservice/Workshops/Potenzialanalyse.html> (21.02. 2015).
- Voswinkel, Stephan und Gabriele Wagner. 2014. Die Organisation des Erfolgs. Regulierung verunsicherter Anerkennungsansprüche. S. 105–122 in *Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung* (Leviathan Sonderband 29), hrsg. von Denis Hänzli, Hildegard Matthies und Dagmar Simon. Baden-Baden: Nomos.
- Walker, Abe. 2011. “Creativity loves constraints”. The paradox of Google’s twenty percent time. *Ephemera. Theory & Politics in Organization* 11(4): 369–386.

- Weber, Max. 1972[1922]. Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. S. 41–51 in *Führung. Theorien und Ergebnisse*, hrsg. von Michael Kunczik. Düsseldorf: Econ.
- WHO (World Health Organization). 2014. Mental health: a state of well-being. Genf: WHO, http://www.who.int/features/factfiles/mental_health/en/ (07.04.2016).
- Wiesner, Stephanie. 2010. *Potenzial(s)pass. Pädagogisches Konzept*. München: Wiesner GmbH, <http://www.potenzialspass.de/Konzept.pdf> (09.02.2015).
- Wünsch, Uwe und Christoph Oltmanns. 2012. Genetisches Potential der Zuchtschweine weiter verbessert! *Schweinezucht aktuell. Zeitschrift des Mitteldeutschen Schweinezuchtverbands* (40): 3–5.



Roland J. Campiche Afi Sika Kuzeawu

Die jungen Alten: vom Bildungssystem vergessen

168 Seiten, SFr. 20.—

Weiterbildung über die Pensionierung hinaus? Überflüssig? Zu kostspielig? In der Schweiz leben anderthalb Millionen über 60-Jährige: Sie sind wenig wahrgenommene Stützen des sozialen und politischen Lebens in diesem Land, und mit ihnen entstehen neue Bildungsbedürfnisse. Diese Bedürfnisse gilt es sorgfältig zu evaluieren und angemessene Angebote für eine Bevölkerungsgruppe zu entwickeln, die in ihrer langjährigen Berufstätigkeit vielfältige Erfahrungen gesammelt und sich Kompetenzen angeeignet hat. Auch die Pädagogik hat dieser Situation Rechnung zu tragen. Neun Seniorenuniversitäten versuchen heute, diese Herausforderungen anzunehmen, indem sie mit Unterstützung der lokalen Universitäten entsprechende Programme anbieten. Aber da sie öffentlich kaum anerkannt sind, ist ihre Organisation schwach.

Dieses Buch analysiert die aktuelle Situation, eruiert die Bildungsbedürfnisse, legitimiert deren Umsetzung, beschreibt die bestehenden Institutionen und gibt Anstöße für eine Pädagogik, die es noch zu erfinden gilt. Verführen und nicht aufzwingen – so die Devise.

Roland J. Campiche, Soziologe, Professeur honoraire der Universität Lausanne und Ehrenpräsident der Seniorenuniversität des Kantons Waadt.
Afi Sika Kuzeawu, Ökonomin, Soziologin und Musikerin.

Weitere Autorinnen und Autoren
Jacques Lanarès, Neuropsychologe, Professor an der Faculté des Sciences sociales et politiques der Universität Lausanne im Bereich Erwachsenenbildung, Vizekanzler UNIL.
Sandrine Fellay Morante, Master in Erziehungswissenschaften, Erwachsenenbildnerin und Leiterin des Centre de compétences et gestion de carrières der IMAD.
Denis Berthiaume, promovierter Psychopädagoge der Universität McGill und Vizekanzler Qualitätssicherung der Fachhochschule Westschweiz (HES-SO).