

Introduction

« C'est à l'occasion de l'invention de la vie d'artiste comme vie de bohème, en continuité avec la vie du rapin ou de l'étudiant, que s'élabore cette temporalité aux cadres flous, aux rythmes nycthémeraux inversés, ignorant les horaires et l'urgence (sinon celle que l'on s'impose à soi-même), rapport au temps incarné dans la disposition poétique comme pure disponibilité au monde fondée en réalité sur la distance au monde et à tous les soucis médiocres de l'existence ordinaire des gens ordinaires. »

Pierre BOURDIEU¹

En 2013, l'écrivain américain Mason Currey publiait *Daily Rituals. How Artists Work*, un recueil de témoignages (entretiens, correspondances, extraits de biographies) de 161 artistes et intellectuel.le.s célèbres, ayant vécu du XVII^e siècle à nos jours, décrivant les conditions pratiques de leur activité de création². Conforme à l'idéal romantique de la vie de bohème, la vie des artistes ne semble répondre à aucune contrainte, si ce n'est celles qu'ils se fixent eux-mêmes. La plupart s'imposent un rythme de travail, des horaires souvent réguliers (de jour ou de nuit), un ensemble de routines qui structurent leurs journées mais, dans leurs récits, on ne trouve nulle trace d'impératifs liés à leurs activités professionnelles ou, moins encore, à leur vie domestique et

1. Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes* [1997], Paris, Seuil, coll. « Points », 2003, p. 323.

2. Mason CURREY, *Daily Rituals. How Artists Work*, New York, Knopf-Borzoi Book, 2013.

familiale. Ce constat peut surprendre ; les artistes sont-ils.elles toujours aussi déconnecté.e.s des rythmes sociaux collectifs, aussi peu concerné.e.s par les « soucis médiocres de l'existence ordinaire des gens ordinaires » ? Les professions artistiques ont la réputation d'être des lieux d'épanouissement personnel et professionnel, des métiers dans lesquels il est possible de « prendre le temps », de se consacrer à ses activités propres de travail. Les arts forment ainsi, selon la théorie marxiste, l'antithèse de l'aliénation, l'archétype du travail libre³. Mais entre reconfigurations de l'action publique culturelle⁴ et réformes du régime d'indemnisation des intermittents du spectacle⁵, on peut s'interroger sur l'actualité de cette analyse.

Depuis une trentaine d'années, la sociologie des professions artistiques s'est considérablement développée et a donné lieu à de nombreuses enquêtes empiriques. Ces travaux éclairent, entre autres, les modalités de la formation des artistes, les logiques de l'entrée et de l'évolution dans la carrière, les conditions d'emploi des travailleurs des arts, etc. Mais l'organisation concrète du travail, et en particulier des journées de travail, reste peu étudiée⁶. La question du temps apparaît pourtant, d'une manière ou d'une autre, dans la quasi-totalité des travaux portant sur les professions artistiques. L'équipe réunie autour de Raymonde Moulin insistait par exemple sur l'importance symbolique du temps de travail consacré à la création, en ce qu'il permet à des artistes, y compris les moins visibles socialement, de revendiquer une forme de

3. Karl MARX, *Manuscrits de 1844*, Paris, Flammarion, 1996.

4. Vincent DUBOIS, *la Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 1999 ; Vincent DUBOIS, Clément BASTIEN, Kevin MATZ et Audrey FREYERMUTH, *le Politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. « Champ social », 2012.

5. Pierre-Michel MENGER, *les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011 ; Jérémy SINIGAGLIA, *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Préface de Lilian MATHIEU, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Saliariat et transformations sociales », 2012.

6. Y compris par les approches les plus ethnographiques du travail artistique, qui rendent par ailleurs compte d'éléments comme les ressorts subjectifs de la création ou les modes collectifs de production d'une œuvre ; voir Marie BUSCATTO (sous la dir. de), « L'art au travail », *Ethnologie française*, n° 1, 2008.

reconnaissance sociale et professionnelle⁷. La plupart des travaux insistent surtout sur le temps nécessaire à la formation, à la création des œuvres, à l'acquisition des ressources financières nécessaires pour vivre et/ou créer, à l'entretien des droits à la protection sociale, à l'entretien des réseaux professionnels ou aux activités annexes. Il est souvent question de « course » – c'est-à-dire d'un temps pressé, à l'opposé des prénotions supposant l'abondance de temps libre – et de la porosité des temps professionnels et personnels. On y apprend que la création est une activité qui réclame « un rythme de travail hors norme⁸ », qui fait se succéder et parfois s'interpénétrer création, répétition, enregistrement et excursions/tournée⁹. On comprend que la figure idéale du « créateur libre » est, sinon une utopie, du moins une situation qui échappe à la grande majorité des professionnels du champ artistique. Pierre-Michel Menger a bien montré que le temps de travail global des comédiens¹⁰ et plus largement de l'ensemble des intermittents du spectacle était composé d'activités multiples parfois très éloignées de la création. « L'alimentation du compte de temps travaillé¹¹ », c'est-à-dire le temps de travail nécessaire pour qualifier un intermittent à l'indemnisation du chômage, recouvre des activités qui se déploient sous des formes et des temporalités au-delà de l'emploi¹², témoignant de la fréquence de la polyvalence et de la multi-activité des artistes¹³. Pierre-Michel Menger décrit également les « soupçons » qui pèsent sur l'organisation personnelle du travail des intermittents du spectacle qui « une

7. Raymonde MOULIN, Jean-Claude PASSERON, Dominique PASQUIER et François PORTO-VASQUEZ, *les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

8. Pierre-Emmanuel SORIGNET, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Enquête de terrain », 2010.

9. Marc PERRENOUD, *les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Enquête de terrain », 2007.

10. Pierre-Michel MENER, *la Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 1997.

11. P.-M. MENER, *les Intermittents du spectacle*, *op. cit.*

12. Antonella CORSANI et Maurizio LAZZARATO, *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

13. Marie-Christine BUREAU, Marc PERRENOUD et Roberta SHAPIRO (sous la dir. de), *l'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

fois assurés d'entrer en indemnisation, sauraient inventer, chacun pour son compte, une nouvelle articulation des temps sociaux, en alternant travail, loisir, régénération de soi, disponibilité mentale pour l'invention et l'inspiration, engagement bénévole dans l'action collective, travaux non rémunérés¹⁴ ». Enfin, le temps de travail artistique est souvent décrit comme un temps empiétant sur la vie sociale. Pierre Emmanuel Sorignet parle, à propos des danseurs, d'un rythme de travail qui se traduit par une « compression drastique de la vie sociale [qui les] éloigne du rythme de vie communément partagé par le reste de la population¹⁵ », la porosité des temps se combinant en outre à celle des espaces professionnel et domestique puisque le travail se fait aussi à la maison¹⁶. Les « temporalités du travail artistique » ne se limitent donc pas *stricto sensu* au travail réalisé dans l'espace professionnel ; l'expression désigne un « temps global où temps de travail et temps de vie s'articulent intimement, qui assimile la dimension privée du travail et sa portée publique¹⁷ ».

L'ensemble de ces travaux, s'ils ont le grand mérite de faire état de la pluralité des temps qui font le travail artistique, n'en présentent pas moins deux limites du point de vue de la question qui nous occupe. La première est que, au-delà des témoignages qui pointent les tensions autour de ces différents temps, leur mesure est presque toujours absente, même de manière relative. Dans son enquête sur les comédiens, Pierre-Michel Menger donne bien des indications sur le temps de travail global des comédiens en s'appuyant sur des éléments tels que les taux de travail rémunéré/non rémunéré, dans le secteur artistique/hors du secteur artistique¹⁸, mais cela ne suffit pas pour appréhender dans le détail l'agenda des artistes. La plupart de ces recherches, ne prenant pas directement pour objet les temporalités du travail, s'en tiennent

14. Pierre-Michel MENER, *le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2009.

15. P.-E. SORIGNET, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, *op. cit.*

16. Philippe COULANGEON, *les Musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Question de culture », 2004.

17. Pascal NICOLAS LE STRAT, *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.

18. P.-M. MENER, *la Profession de comédien*, *op. cit.*

donc à des constats généraux, appuyées essentiellement sur des entretiens, qui renseignent de ce fait davantage sur la perception de l'activité par les artistes que sur la structure objective des agendas professionnels et sociaux. Par exemple, lorsque Marc Perrenoud évoque fort justement le « temps considérable » que les « musicos » consacrent au démarchage, cela invite à se pencher plus précisément sur la mesure de ce temps et à analyser la manière dont celui-ci s'articule avec les autres temps du travail de musicien et en particulier avec les temps de création artistique. De même, quand Pierre-Emmanuel Sorignet évoque les quatre types d'activités secondaires organisées autour de celle d'interprète de la danse (pédagogie, chorégraphe occasionnel, « petits boulots » dans le secteur et activités extérieures au monde de l'art), on s'interroge encore sur la manière dont les activités secondaires concurrencent l'activité principale. La deuxième limite de ces travaux, pris sous l'angle qui nous intéresse ici, consiste ainsi précisément en l'absence de mise en perspective des différentes temporalités. Que produit l'interaction de ces divers temps d'activité ? Comment ces éléments se combinent-ils ? Qu'est-ce qui favorise un type de combinaison ou un autre ? Quels effets produit cette situation sur le fonctionnement de cet espace professionnel, sur les conditions de production des œuvres, sur le déroulement des carrières ?

Une sociologie du travail des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s ordinaires

Afin de tenter de répondre à ces questions, ce livre propose d'étudier le travail artistique sous l'angle des temporalités. Le pluriel est important ; il s'agira de s'intéresser, dans le prolongement de l'approche esquissée par la tradition durkheimienne¹⁹ et en particulier par Georges Gurvitch, à la « multiplicité des temps sociaux » qui constituent la vie sociale²⁰, et en l'occurrence celle des artistes.

19. Durkheim définit le temps comme une « catégorie de l'entendement » indispensable à l'organisation sociale. Émile DURKHEIM, *les Formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Paris, Le Livre de poche, 1991.

20. Georges GURVITCH, « La multiplicité des temps sociaux », dans *la Vocation actuelle de la sociologie*, Paris, PUF, 1950, p. 325-430.

Si la question du temps a donné lieu en tant que telle à peu d'enquêtes empiriques, elle se trouve néanmoins au cœur de la sociologie du travail, et ce depuis ses origines, voire ses prémisses. Et pour cause, le développement du capitalisme repose sur l'idée selon laquelle le temps consacré aux loisirs, et plus largement aux activités non productives de valeur économique, est du temps gaspillé (le fameux *Remember that time is money* de Benjamin Franklin) soustrait au travail²¹ et, plus précisément, sur l'usage du temps comme instrument de contrôle du travail et des travailleurs²². Dès lors, on comprend que pour s'intéresser aux temporalités de la vie d'artiste, comme de n'importe quel autre travailleur, il faut rendre compte du temps *de* travail (dans une journée, une semaine ou tout au long d'une vie), du temps *au* travail (sur le lieu de travail ou en tout cas à pratiquer le travail) et du temps *du* travail (son articulation aux autres sphères sociales)²³. Les temporalités du travail ont cependant surtout été étudiées dans l'industrie et les services²⁴, sous le double angle de la pression accrue sur le temps de travail et de la baisse historique de la durée légale du travail²⁵, dans les secteurs traditionnels et la « nouvelle économie²⁶ » mais peu pour les professions intellectuelles en général, et artistiques en particulier. Cet ouvrage contribue donc à combler ce manque.

Depuis les années 2000, les sociologues s'intéressent à la manière dont le rapport au temps capitaliste s'étend à l'ensemble de la société. Le monde contemporain serait ainsi caractérisé par un processus d'accélération généralisée²⁷ et un culte de

21. Max WEBER, *l'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1905], Paris, Plon, 1992.

22. Edward Palmer THOMPSON, *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, La Fabrique, 2004.

23. Michel LALLEMENT, *le Travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.

24. Matéo ALALUF, Pierre DESMAREZ et Marcelle STROOBANTS, *Mesures et démesures du travail*, Bruxelles, Le Plessis-Paté/Université de Bruxelles, 2012, 360 p. Voir aussi Sylvie MONCHATRE, Bernard WOEHL (sous la dir. de), *Temps de travail et travail du temps*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

25. Claude DURAND et Alain PICHON (sous la dir. de), *Temps de travail et temps libre*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Ouvertures sociologiques », 2001.

26. M. LALLEMENT, *Temps, travail et modes de vie*, Paris, PUF, 2003.

27. Hartmut ROSA, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2010 ; H. ROSA, *Aliénation et accélération. Vers une théorie*

l'urgence²⁸ occasionnant par exemple, pour les individus, des difficultés à se projeter dans l'avenir²⁹. Si ces derniers travaux ne manquent pas d'intérêt, on prendra toutefois garde à ne pas céder à une lecture trop homogène du monde social ; tout le monde ne subit pas de la même manière l'accélération et l'un des enjeux de cette recherche sera précisément de comprendre comment s'imposent les normes temporelles et quelles sont les ressources qui permettent aux individus de se les approprier de manière variable. C'est pourquoi l'objectif de cette enquête est de procéder à une réelle objectivation du temps de travail des artistes, de comprendre ce qui le détermine et d'en saisir les effets dans la sphère du travail et en dehors, et enfin d'analyser la manière dont les artistes tentent, avec plus ou moins de succès, de contrôler et de maîtriser le temps.

Afin d'échapper autant que possible aux logiques propres à un monde de l'art, à un secteur d'activité ou à un groupe professionnel particuliers, l'enquête a porté simultanément sur deux catégories d'artistes ; les musicien.ne.s et les plasticien.ne.s, incluant les praticien.ne.s des arts visuels, catégorie englobant les traditionnels beaux-arts et les produits artistiques des nouvelles technologies (photographie et vidéo, graphisme, art numérique, etc.). Le choix s'explique principalement par les différences entre ces deux groupes, qui permettent d'adopter une démarche comparative. L'analyse peut ainsi tenir compte du statut ; en quoi se rapprochent ou se distinguent le rapport au temps des musicien.ne.s, pour l'essentiel intermittent.e.s mais qui peuvent être également permanent.e.s d'orchestre, et celui des plasticien.ne.s, pour l'essentiel indépendant.e.s³⁰ ? Mais elle peut interroger également l'influence de la forme du « marché » ; l'existence d'un marché du travail dans le cas du spectacle musical *versus* un marché des biens

critique de la modernité tardive, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2012.
28. Nicole AUBERT, *le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion, coll. « Champs-Essais », 2003.

29. Richard SENNETT, *le Travail sans qualités, les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel, 2000.

30. Ces deux groupes n'étant pas seulement distincts, ils sont aussi eux-mêmes hétérogènes, en termes de recrutement social, de statut ou encore de rapport au travail. Sur les musiciens, voir par exemple P. COULANGEON, *les Musiciens interprètes en France*, *op. cit.* et sur les artistes plasticiens, l'ouvrage classique de R. MOULIN *et al.*, *les Artistes*, *op. cit.*

dans le cas des arts plastiques suppose des relations différentes aux employeurs/commanditaires mais également des formes variables d'organisation du travail (au domicile, à l'atelier ou au studio, au bureau, etc.). Ce choix s'explique également par la tendance à la multiplication des espaces de rencontre entre ces deux pratiques ; un.e plasticien.ne qui fait appel à des musicien.ne.s pour l'animation sonore et visuelle d'une installation ou d'une exposition ; des musicien.ne.s qui invitent un.e vidéaste ou un.e infographiste à créer une œuvre en direct en s'appuyant sur la performance musicale ; des collectifs artistiques pluridisciplinaires qui mettent en œuvre des projets pensés dès le départ de manière transversale entre les différentes formes d'expression artistique. L'art contemporain est un espace de pluridisciplinarité par excellence, mais il n'est pas le seul. Les arts de la rue, les arts du cirque, les musiques électroniques et improvisées, le hip-hop en sont d'autres. Si les aléas de l'enquête n'ont pas permis de rendre suffisamment compte de ces situations, l'articulation d'agents et d'espaces organisés selon des rapports au temps potentiellement différents reste une piste intéressante qui mériterait d'être poursuivie.

Enfin, précisons que l'enquête porte sur des artistes « ordinaires³¹ », c'est-à-dire des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s qui vivent de leur métier, pas toujours sans difficulté, mais qui n'accèdent que partiellement ou ponctuellement aux différentes formes de consécration artistique, que ce soit celle des pairs (principe de hiérarchisation interne) ou celle du public (principe de hiérarchisation externe)³². Plus prosaïquement, cela signifie que l'on ne s'intéresse pas ici aux vedettes, aux stars du spectacle³³ ou de l'art contemporain³⁴, mais à la grande majorité des artistes qui font leur travail au quotidien en tentant, avec plus ou moins de succès, de vivre de leur art. Ce faisant, nous laisserons volontairement de côté la question du talent des artistes. Cette

31. L'expression est empruntée à Marc Perrenoud dans M. PERRENOUD, *les Musicos*, op. cit. Voir aussi le dossier « Artistes ordinaires », dirigé par Géraldine BOIS et Marc PERRENOUD dans la revue *Biens symboliques/Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, n° 1, octobre 2017.

32. Pierre BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

33. Edgar MORIN, *les Stars*, Paris, Seuil, 1972.

34. Alain QUEMIN, *les Stars de l'art contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2013.

question complexe, qui a donné lieu à de nombreux débats³⁵, dépasse largement le cadre de cette enquête – même si nos résultats confirment que l'on peut, tout en faisant abstraction de cette notion, fournir des explications empiriquement fondées de la (re)production des inégalités de réussite dans les carrières artistiques.

Identifier les séquences de travail et les configurations temporelles

Comme tous les métiers, ceux de musicien.ne.s et de plasticien.ne.s consistent en la combinaison d'une activité centrale, celle qui généralement « donne son nom au métier », et d'autres qui lui sont accessoires, « soit par nature, soit en raison de l'organisation institutionnelle du travail³⁶ ». Le temps de travail d'un artiste se répartit ainsi entre cette activité centrale de création d'œuvres musicales ou visuelles et leur présentation devant un public, et toute une série d'autres tâches qui sont le plus souvent invisibles³⁷. En s'appuyant sur la littérature sociologique, on peut identifier six types de temps qui s'imposent à toutes et à tous, dans des proportions variables ; le temps de la formation (initiale et continue ou permanente), le temps de création ou de recherche proprement dit (réflexion, esquisse, écriture, composition, répétition) et celui de la présentation des produits du travail (concert, exposition), les temps de production de ces œuvres au sens économique (rencontre des financeurs potentiels, élaboration de dossiers de subventions, etc.) mais aussi, au moins pour

35. Le plus intéressant sur le sujet étant sans doute celui mené par Laurent Jeanpierre (Laurent JEANPIERRE, « De l'origine des inégalités dans les arts », *Revue française de sociologie*, vol. 53, n° 1, 2012, p. 95-115), proposant une lecture critique des thèses défendues par Pierre-Michel Menger (dans P.-M. MENGER, *le Travail créateur*, op. cit.)

36. Everett C. HUGHES, *le Regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, p. 180.

37. Dans un travail centré sur les musiciens, Marc Perrenoud et Frédérique Leresche proposent d'en distinguer quatre grands types : le travail péri-musical (maintenance, organisation), le travail de routinisation (technique instrumentale, répétitions), de socialisation professionnelle (intégration dans des réseaux d'interconnaissance) et d'inspiration (écoute de musique, sorties au concert, etc.). Marc PERRENOUD, Frédérique LERESCHE, « Les paradoxes du travail musical. Travail visible et invisible chez les musiciens ordinaires en Suisse et en France », *Les Mondes du Travail*, n° 16-17, 2015, p. 85-96.

la partie d'entre elles.eux qui exercent dans une situation socio-économique précaire, un volume parfois important d'activités annexes³⁸ (polyvalence et multi-activité, s'appuyant ou non sur la formation acquise, à l'intérieur ou non du secteur principal d'activité), sans oublier les temps extraprofessionnels, consacrés au travail domestique et familial et aux loisirs. Il s'agit donc d'analyser en détail les pratiques des professionnel.le.s dans leur rapport au temps, pour à la fois identifier les différentes séquences qui composent le temps du (et autour du) travail et la manière dont elles s'agencent.

Le premier objectif de ce livre est de rendre compte de ces temps, c'est-à-dire de donner des éléments précis sur leur contenu et de permettre de comprendre la manière dont ils sont organisés, rythmés au cours d'une journée, d'une année ou d'une carrière. L'objectivation précise de ces temps n'est cependant pas chose aisée. La première difficulté est que le travail artistique se caractérise par un « cadre temporel³⁹ » complexe. D'abord, ce cadre temporel est souple. Contrairement à la plupart des emplois de l'industrie et du commerce, l'activité artistique n'est généralement pas cadrée par des horaires fixes et n'est pas soumise à un strict contrôle extérieur⁴⁰ (pas de pointeuse ni de surveillance directe par un.e supérieur.e hiérarchique). Il n'existe pas non plus de « temps retranché » qui séparerait nettement le travail et le hors-travail, mais au contraire une part importante de temps que l'on pourrait dire mélangés, où se mêlent la vie professionnelle, la vie de couple et de famille et les sociabilités amicales. Ce cadre temporel est ensuite paradoxal, fait d'une combinaison de temps imposés et de temps choisis, de temps structurés et relativement normés (la représentation, le travail

38. La « double vie » dont parle Bernard Lahire à propos des écrivains ; Bernard LAHIRE, *la Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2006.

39. Empruntée à William Grossin, cette notion tient compte des valeurs et des croyances, historiquement et culturellement variables, attribuées aux temps (contrairement à la notion de « régime temporel » qui renvoie aux règles institutionnelles qui encadrent certains temps dont les temps de travail). William GROSSIN, *Pour une science des temps. Introduction à l'écologie temporelle*, Paris, Octares, 1996.

40. Ce qui le rapproche, de ce point de vue, de certains emplois de cadres. Éric ROUSSEL, *Vies de cadres. Vers un nouveau rapport au travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2007.

en atelier ou en studio) et de temps astructurés et beaucoup plus flous (la création proprement dite, l'émergence d'une idée, son mûrissement, etc.). Ce cadre est également constitué de périodisations potentiellement conflictuelles ; par exemple le cycle régulier du dépôt des demandes de subvention ou des évaluations et le temps incertain et sans périodicité réellement prévisible de la création. Par ailleurs, deuxième difficulté que pose l'objectivation de ces temps, ils ne sont pas toujours strictement distincts. Certains constituent les séquences successives d'une même action mais très souvent, les temps se croisent, se chevauchent, s'entremêlent ; les temps longs peuvent être entrecoupés par des activités ponctuelles professionnelles ou extraprofessionnelles. En outre, certains temps sont pris en charge individuellement alors que d'autres sont partagés, ce qui complique là aussi à la fois leur identification et leur mesure.

Après l'objectivation des séquences du travail artistique, le deuxième objectif de cet ouvrage est d'identifier les configurations temporelles existantes, c'est-à-dire les combinaisons, les agencements possibles des différentes séquences. En effet, on peut penser que tous les artistes ne consacrent pas le même temps à chacune de ces activités, pour diverses raisons sur lesquelles nous reviendrons plus loin. On verra que certaines configurations temporelles sont centrées autour du travail artistique (création et diffusion des œuvres) alors que d'autres sont, à l'inverse, dominées par les activités annexes ou par le travail domestique et familial. Cela implique de comprendre l'interaction entre ces temps. Dans une précédente enquête, on a commencé à montrer que la « course aux subventions » et la « course aux cachets », dont les effets sont amplifiés par les reconfigurations de l'action publique culturelle (financement par projet, diminution relative des budgets alloués aux arts, durcissement des conditions d'accès à l'assurance chômage, etc.), empiètent sur le temps disponible pour la création artistique⁴¹. Mais l'enquête, qui ne portait pas directement sur la question du temps, ne permettait pas de dire de quelle manière et dans quelle mesure. Cette piste est prolongée et approfondie

41. Jérémy SINIGAGLIA, *Être heureux dans l'emploi culturel ? Qualité du travail et de l'emploi des femmes et des hommes du spectacle vivant*, Paris, Rapport au DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011.

dans cet ouvrage. L'hypothèse est que, le temps social (journées, semaines, mois, etc.) n'étant pas extensible (comme en témoigne la plainte récurrente du « manque de temps⁴² »), les différents temps se trouvent de fait en concurrence les uns avec les autres. Et on peut penser cette concurrence des temps, résultant de la « dispersion⁴³ » engendrée par l'obligation d'exécuter continuellement une multitude de tâches différentes, se fait principalement au détriment des activités proprement artistiques. Pour le dire autrement, on fait l'hypothèse que le temps de la création est de plus en plus concurrencé par d'autres temps, consacrés notamment à la recherche des moyens nécessaires à la création et plus largement à son existence ; la capacité à s'assurer un temps libre (*skholè*) dédié à l'élaboration d'une œuvre (temps non marchand, non rentable) suppose un temps pressé, contraint (*askholia*⁴⁴) consacré à la recherche de moyens (subventions, bourses, résidences, etc.) ou à la production de valeur économique (dans le cadre d'une activité professionnelle secondaire, d'un emploi dit alimentaire, etc.). Cette idée de concurrence des temps est essentielle pour comprendre notre démarche, tant sur un plan théorique que méthodologique, car, comme l'indique Norbert Elias, c'est précisément à l'aune des problèmes pratiques rencontrés par les individus que l'on peut « temporer », c'est-à-dire prendre la mesure des temps⁴⁵.

Mais pourquoi et comment certain.e.s artistes parviennent à consacrer un temps important à la création et à la diffusion d'œuvres originales alors que d'autres sont contraint.e.s d'abandonner, provisoirement au moins, leurs projets personnels ?

42. Dominique MÉDA, « Manquons-nous de temps ? », *Revue Interventions économiques*, n° 31, 2003.

43. Caroline DATCHARY, *la Dispersion au travail*, Paris, Octares, coll. « Travail et activité humaine », 2011.

44. Les concepts de *skholè* (« temps employé librement à des fins librement choisies et gratuites qui, comme chez l'intellectuel ou l'artiste, peuvent être celles d'un travail, mais affranchi, dans son rythme, son moment et sa durée, de toute contrainte extérieure, et en particulier de celle qui s'impose par l'intermédiaire de la sanction monétaire directe ») et *askholia* (« la presse ») sont empruntés à Platon par Pierre Bourdieu étudiant les « différentes manières de se temporaliser ». P. BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 322-327.

45. Norbert ELIAS, *Du temps*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1996.

Déterminants professionnels de la distribution des temps de travail

Outre l'identification des diverses configurations temporelles du travail artistique, cet ouvrage propose une explication sociologique de leur distribution au sein de ces deux espaces et rend compte de l'inégale capacité des artistes à agencer leurs temps. En effet, on peut faire l'hypothèse que le partage du temps entre les diverses activités dépend à la fois des propriétés des artistes et de la position qu'ils et elles occupent dans leur espace professionnel et plus largement social (qui conditionnent, comme on le verra, l'accès à un certain nombre de ressources), mais également du moment de leur carrière, comme le rappelle Everett Hughes : « Pour tout métier, et à toute étape d'une carrière dans un métier, il y a nécessairement un véritable *mode de répartition du temps et de l'énergie* consacrés aux diverses activités constituant ce métier⁴⁶ ». Ainsi, plus l'on concentre des ressources et l'on accumule une forme de « capital spécifique » au champ artistique⁴⁷, plus la capacité à gérer son temps est grande ; à l'inverse, moins on dispose de ces ressources, plus on subit le « temps pressé » et moins on a la possibilité de consacrer du temps aux activités les plus légitimes du métier dans les conditions les plus satisfaisantes. Il s'agit donc d'identifier les différents éléments qui fondent la position dans le champ et que l'on peut analyser comme des indicateurs du type et du niveau d'intégration professionnelle⁴⁸.

Le premier est assurément le statut de l'emploi. Le fait d'être titulaire de son poste ou d'enchaîner les contrats à durée

46. E. C. HUGHES, *le Regard sociologique, op. cit.*, p. 180.

47. « Le "capital spécifique" à un champ est la ressource efficiente dans ce champ : condition nécessaire pour y exister, arme dans les luttes internes au champ et enjeu de luttes, il confère un pouvoir sur le champ, sur les régularités et les règles qui définissent son fonctionnement ordinaire et sur les profits qui s'y engendrent. » Gérard MAUGER (sous la dir. de), « Le capital spécifique », dans *l'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. « Champ social », 2006, p. 237-253. Voir aussi Pierre BOURDIEU, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 113-120.

48. Serge PAUGAM, *le Salarié de la précarité. Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*, Paris, PUF, 2000.

déterminée, d'être auto-entrepreneur ou de vivre principalement grâce aux indemnités chômage ou aux aides sociales agit nécessairement sur l'organisation temporelle du travail. En effet, la question de l'emploi culturel ne peut être traitée de manière univoque. Même en s'en tenant à une définition restrictive⁴⁹ – excluant les professions non artistiques du secteur culturel, techniques et administratives notamment – on peut distinguer le secteur du spectacle vivant de celui des arts visuels. L'emploi dans le spectacle vivant est majoritairement salarié⁵⁰. Une faible part de cet emploi est à durée indéterminée, et concerne principalement les titulaires de ballets ou d'orchestres⁵¹. Pour les autres artistes, l'activité est encadrée par deux dispositifs qui forment un régime d'« emploi-chômage⁵² » original ; d'un côté, le contrat à durée déterminée d'usage constant⁵³ qui organise la flexibilité des emplois ; de l'autre, les annexes 8 et 10 de la convention Unedic d'assurance chômage, qui fixent les conditions de cotisation et d'indemnisation des salarié.e.s dit.e.s intermittent.e.s. Ce régime d'indemnisation détermine en grande partie le « régime temporel⁵⁴ » de l'activité ; nombre d'heures nécessaires à l'ouverture des droits calculé à partir de la durée officielle d'un cachet, nombre de jours indemnisés, règles de décalage des indemnités, volume horaire « hors spectacle » qu'il est possible de comptabiliser pour l'indemnisation, etc. Mais si les données de ce régime indiquent la distribution des jours travaillés, elles laissent dans

49. Du point de vue de la statistique publique, l'emploi culturel désigne au choix les professions culturelles (c'est-à-dire les professions du domaine des arts, des spectacles et de l'information définies par référence à la nomenclature des Professions et catégories socioprofessionnelles [PCS], qu'ils s'exercent ou non dans des établissements culturels) ou les emplois dans le champ culturel (c'est-à-dire les emplois dans les établissements culturels définis par référence à la Nomenclature d'activités française [NAF], qu'ils soient ou non des emplois culturels).

50. Selon la loi de présomption de salariat de 1969 pour les artistes du spectacle.

51. Bernard LEHMANN, *l'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Enquêtes de terrain », 2002 ; Pauline ADENOT, *les Musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008.

52. P.-M. MENGER, *les Intermittents du spectacle*, op. cit.

53. Isabelle DAUGEREILH et Philippe MARTIN, « Les intermittents du spectacle : une figure du salariat entre droit commun et droit spécial », *Revue française des affaires sociales*, n° 3/4, 2000, p. 77-92.

54. W. GROSSIN, *Pour une science des temps*, op. cit.

l'ombre tout le travail invisible (dissimulé, privé ou simplement oublié) des artistes – c'est le cas par exemple des utilisations détournées du temps indemnisé comme temps de création par les musicien.ne.s⁵⁵.

L'emploi dans le secteur des arts visuels est à l'inverse très majoritairement indépendant. Puisqu'ils.elles ne sont pas salarié.e.s, les plasticien.ne.s ne bénéficient pas d'une indemnisation des temps non travaillés mais seulement d'un régime spécifique de protection sociale, adossé au régime général de la sécurité sociale (au prix d'une double fiction juridique⁵⁶) ; l'Agessa (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs, environ 15 000 artistes en 2015) et la Maison des artistes (environ 25 000 artistes graphiques et plasticien.ne.s)⁵⁷. Contrairement au régime des intermittent.e.s, celui-ci ne donne aucune indication sur le temps de travail de l'artiste et plus largement ne détermine pas le régime temporel de l'activité. Des collectifs de professionnel.le.s du secteur tentent néanmoins d'imaginer depuis plusieurs années un régime similaire à celui des intermittent.e.s, qui permettrait notamment de limiter la multi-activité et donc de consacrer plus de temps à la création. On peut ainsi faire l'hypothèse que les conditions d'emploi déterminent en partie le régime temporel de l'activité artistique, en agissant directement sur les temporalités du travail des artistes et en particulier sur leur capacité à accorder un temps jugé suffisant aux activités de création artistique face à la montée d'activités secondaires (administratives ou alimentaires par exemple).

Le statut de l'emploi et le type de protection sociale ne sont pas les seuls indicateurs de la position occupée dans l'espace professionnel. Le degré et le type de multi-activité (à l'intérieur ou

55. P. COULANGEON, *les Musiciens interprètes en France*, op. cit.

56. Suzanne CAPIAU et Andreas Johannes WIESAND, *la Situation des professionnels de la création artistique en Europe* [en ligne], Parlement européen, direction générale Politiques internes de l'Union, 2006 (version anglaise, S. CAPIAU, A. J. WIESAND, *The Status of Artists in Europe*, Bruxelles, Parlement européen, 2006).

57. Marie GOUYON, *Peintres, graphistes, sculpteurs : les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009*, Paris, DEPS, Ministère de Culture et de la Communication, coll. « Culture chiffres », 2011-4, avril 2011. « Droits d'auteur et droits voisins », *Chiffres clés. Statistiques de la culture et de la communication*, Paris, DEPS, Ministère de Culture et de la Communication, 2017, p. 94.

à l'extérieur du métier principal et/ou du secteur d'activité principal) constituent également, dans la plupart des cas, un indice du degré de professionnalisation. Si la multi-activité est parfois choisie, en ce qu'elle permet une « démultiplication de soi⁵⁸ » favorable à une forme d'épanouissement professionnel, elle est bien souvent une nécessité qui s'impose aux artistes dont l'intégration professionnelle n'est pas assurée⁵⁹. Derrière cette question de la multi-activité se trouve donc celle, centrale, de la précarisation de l'emploi dans le secteur artistique, qui ne touche pas de la même manière tous les artistes. Or si de nombreux travaux ont montré que la dégradation des conditions d'emploi entraîne des formes d'usure et de souffrance morale⁶⁰, on peut également penser qu'elle produit des effets sur les agendas professionnels et, plus précisément, qu'elle pèse sur le temps disponible pour la création artistique.

Le critère du régime d'emploi et celui du degré de multi-activité se combinent par ailleurs avec d'autres éléments tels que la nature, le volume et la structure des revenus ou le degré d'intégration dans les réseaux professionnels. Ces différentes ressources peuvent par exemple donner à celles et ceux qui les détiennent la possibilité de déléguer une partie de ce qui est considéré comme le « sale boulot⁶¹ » à un tiers (généralement les tâches administratives, « la paperasse ») et donc d'aménager une configuration temporelle favorable au travail de création. D'autres critères ne sont pas seulement liés à la personne mais renvoient à des modalités d'organisation du travail propres à certains sous-secteurs de l'espace professionnel. Il s'agit par exemple de la discipline exercée (musiques actuelles/musiques contemporaines, peinture/infographie, etc.) dans la mesure où la nature même de l'activité et la manière dont elle est organisée institutionnellement (contraintes techniques, impératifs de rentabilité, etc.) agissent sur le rapport au temps. Il s'agit

58. P.-M. MENGER, *la Profession de comédien*, *op. cit.*

59. M.-C. BUREAU, M. PERRENOUD et R. SHAPIRO (sous la dir. de), *l'Artiste pluriel*, *op. cit.*

60. Christophe DEJOURS, *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale* [1998], Paris, Seuil, coll. « Points », 2009.

61. E. C. HUGHES, *le Regard sociologique*, *op. cit.*

également du lieu d'exercice, avec l'opposition classique Paris/province qui, s'il faut l'affiner, conserve ici une certaine pertinence, notamment en matière de concentration des moyens et des effectifs.

Enfin, la position occupée dans l'espace professionnel n'étant pas figée, il est nécessaire d'adopter une vision dynamique et de tenir compte des trajectoires sociales et professionnelles. L'enquête prend donc en considération l'origine sociale et le type de trajectoire scolaire des artistes, mais aussi le moment dans le cycle professionnel et plus largement dans le cycle de vie. On peut en effet penser que les configurations temporelles du travail d'un.e artiste évoluent en fonction de l'expérience, de l'accumulation de certaines ressources, de l'augmentation du capital spécifique artistique ou encore, on y reviendra, à l'évolution de divers éléments liés à la vie personnelle (mise en couple, naissance ou départ des enfants, etc.).

Articulation entre sphère professionnelle et sphère domestique : l'effet du genre et de la situation familiale

L'observation du travail artistique au prisme des temporalités impose un élargissement de la focale habituelle. En posant la question en termes de concurrence des temps, pour comprendre ce qui vient peser sur le temps disponible pour la création artistique, il est impossible de s'en tenir à une analyse réduite à la sphère professionnelle, qui ne conduirait par exemple qu'à identifier le poids des tâches administratives et des activités annexes. En effet, surtout dans le cas des activités artistiques caractérisées, comme on l'a rappelé, par un cadre temporel souple dans lequel travail et hors-travail se trouvent bien souvent enchevêtrés, il paraît évident que des temps extraprofessionnels comme ceux consacrés au travail domestique et familial (ménage, courses, préparation des repas, éducation des enfants, soins et jeux, etc.) concurrencent, d'une façon ou d'une autre, le temps disponible pour le travail de manière générale et pour la création artistique en particulier. La fréquence du travail à domicile, qui correspondrait de manière générale à une demande de « flexibilité spatio-temporelle

des individus et de leur famille dans la gestion du quotidien⁶² », renforce encore cette hypothèse dans la mesure où la porosité des espaces professionnels/domestiques et familiaux empêche, de fait, la séparation stricte des temps et des activités.

Pour aller au bout de cette hypothèse, il faut insister sur la centralité, en la matière, des rapports de genre⁶³. Le constat est connu mais mérite d'être rappelé ; malgré les avancées de la situation sociale des femmes des dernières décennies, le travail domestique (ménage, repas, etc.) et familial (soin et éducation des enfants, etc.) revient toujours prioritairement aux femmes⁶⁴ et le conflit travail/famille, en particulier dans la gestion de l'emploi du temps, est le plus souvent défavorable aux femmes⁶⁵. En d'autres termes, la « disponibilité temporelle au travail⁶⁶ » des artistes femmes, surtout si elles sont en couple et mères, a toutes les chances d'être plus faible et plus contrainte par la sphère professionnelle que celles de leurs homologues masculins. En outre, la désynchronisation des emplois du temps à l'intérieur de la famille, que les conjoint.e.s soient ou non eux-mêmes artistes, génère des problèmes d'organisation qui supposent des formes d'articulation⁶⁷, de conciliations⁶⁸ et qui impliquent de

62. Laurence THOMSIN, « Le télétravail, une réponse à la demande de mobilité spatio-temporelle dans la gestion du quotidien des populations actives et de leurs familles », *Revue Interventions économiques*, n° 31, 2003.

63. Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT et Anne REVILLARD, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Ouvertures politiques », 2008.

64. Voir par exemple, pour le cas français, Delphine ROY, « Le travail domestique : 60 milliards d'heures en 2010 », *Insee Première*, n° 1423, 2012 et plus largement en Europe, Christel ALIAGA, « Comment se répartit le temps des Européennes et des Européens ? », *Eurostat. Statistiques en Bref. Population et conditions sociales*, n° 4, 2006.

65. Martine BUFFIER-MOREL, *L'Emploi du temps au féminin. Entre liberté et égalité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2007.

66. François-Xavier DEVETTER, « La disponibilité temporelle au travail des femmes : une disponibilité sans contrepartie ? », *Temporalités*, n° 4, 2006 ; voir aussi Paul BOUFFARTIGUE, *Temps de travail et temps de vie. Les nouveaux visages de la disponibilité temporelle*, Paris, PUF, coll. « Le Travail humain », 2012.

67. Rachel SILVERA, « Les femmes et la diversification du temps de travail : nouveaux enjeux, nouveaux risques », *Revue française des affaires sociales*, n° 3, 1998.

68. Diane-Gabrielle TREMBLAY, « La difficile articulation des temps sociaux : concilier la vie familiale et la vie professionnelle », *Revue Interventions économiques*, n° 31, 2003.

consacrer du temps non seulement à la réalisation des tâches domestiques et familiales mais aussi à l'organisation de ces activités. Or c'est encore sur les femmes que pèse le plus souvent la « charge mentale »⁶⁹ liée à l'organisation de la vie de famille, en partie parce qu'elles sont socialement préparées⁷⁰ à cette « maudite conciliation »⁷¹. L'élaboration de l'agenda professionnel doit donc, surtout pour les femmes, tenir compte également de l'agenda familial.

Ce constat est d'abord le symptôme d'inégalités persistantes dans le partage des tâches au sein du couple, mais il est aussi un facteur explicatif des inégalités, elles aussi persistantes sur le marché du travail et de l'emploi, puisque le temps consacré à certaines activités domestiques et familiales est nécessairement pris sur d'autres, utiles par exemple à la carrière professionnelle. La littérature sur les mondes de l'art a bien montré les nombreuses inégalités entre hommes et femmes ; des métiers ou des filières plus ou moins ouverts aux femmes, un plafond de verre qui empêche leur accession aux places dominantes, etc.⁷². Il est donc essentiel de porter l'attention sur les manifestations et effets de la domination masculine dans les équations temporelles personnelles mais aussi sur l'organisation collective des espaces sociaux considérés. Le genre peut donc influencer doublement la gestion des emplois du temps dans la mesure où, comme dans la plupart

69. Monique HAUCAULT, « La gestion ordinaire de la vie à deux », *Sociologie du travail*, n° 3, 1984.

70. Sabrina SINAGLIA-AMADIO (sous la dir. de), *Enfance et genre. De la construction sociale des rapports de genre et ses conséquences* [2014], Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2016.

71. Hélène PERIVIER et Rachel SILVERA, (sous la dir. de), « Maudite conciliation », *Travail, genre et sociétés*, n° 24, 2010.

72. Marie BUSCATTO, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 35-62 ; Philippe COULANGEON et Hyacinthe RAVET, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n° 3, 2003, p. 361-384 ; Delphine NAUDIER et Hyacinthe RAVET, « Création artistique et littéraire », dans Margaret MARUANI, *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005 ; Hyacinthe RAVET, « Vocations féminines en milieu masculin. Récit de clarinettes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007, p. 50-67 ; Hyacinthe RAVET, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2011. Voir aussi le rapport de l'*Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017.

des espaces professionnels, les femmes sont plus souvent dominées dans le champ artistique⁷³, accédant plus difficilement aux ressources efficientes, et que c'est sur elles que repose encore en grande partie le travail domestique et familial.

Il faut noter, enfin, que cette recherche propose d'étudier la concurrence entre travail et famille dans des espaces socio-professionnels fortement dotés en capital culturel, souvent réputés plus sensibles aux questions de genre, à l'activité féminine et aux inégalités entre hommes et femmes. L'enquête sera donc également l'occasion de vérifier si la plus grande adhésion à une vision égalitaire de la répartition du travail domestique et familial entre les conjoint.e.s, attribuée aux professions intellectuelles supérieures⁷⁴, résiste à l'analyse des pratiques.

Contraintes temporelles et pratiques de la gestion du temps

En définitive, cet ouvrage propose de saisir la façon dont les artistes élaborent, plus ou moins consciemment et avec plus ou moins de réussite, leur « équation temporelle personnelle⁷⁵ », c'est-à-dire concrètement comment elles.ils gèrent leur temps afin, lorsqu'ils.elles en éprouvent le désir ou le besoin (ce qui est, on le verra, le cas le plus fréquent), d'en consacrer la majeure partie à la création artistique. Afin de répondre à l'ensemble des questionnements soulevés dans cette introduction, l'ouvrage est construit en quatre parties. Le temps de travail des artistes plasticien.ne.s et musicien.ne.s, en termes de volume, d'amplitude et de rythme sera d'abord analysé de manière globale. Cela conduira à identifier trois configurations temporelles principales, selon le temps accordé aux activités proprement artistiques (production et diffusion des œuvres), aux tâches administratives (gestion, comptabilité, montage de projets, prospection, communication)

73. Jacqueline LAUFER, Catherine MARRY et Margaret MARUANI (sous la dir. de), *Le Travail dans le genre. Les sciences sociales à l'épreuve des différences de sexe*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2003.

74. Arlie Russel HOCHSCHILD et Anne MACHUNG, *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home*, New York, Viking Peguin, 1989.

75. W. GROSSIN, *Pour une science des temps*, op. cit.

et aux activités annexes (enseignement, emploi alimentaire) (chapitre I).

Il s'agira ensuite d'expliquer l'inégale distribution des temps de travail, en montrant comment le temps disponible pour les activités artistiques varie en fonction du degré d'intégration professionnelle et du niveau de multi-activité (à l'intérieur ou à l'extérieur du secteur artistique), mais aussi en fonction de la possession de ressources telles que les aides à la création, les dispositifs de résidence ou selon que ces artistes bénéficient ou non d'un soutien extérieur (proches ou intermédiaires professionnel.le.s) pour réaliser leurs tâches administratives (chapitre II). Puis, l'analyse de la concurrence des temps entre la sphère familiale et la sphère professionnelle, replaçant le cadre temporel du travail artistique dans la vie sociale et familiale des artistes, permettra de mettre en évidence les inégalités de genre dans la distribution des temps de travail et l'effet structurant de la situation familiale (chapitre III).

Face à ces diverses contraintes temporelles, professionnelles et extraprofessionnelles, qui pèsent sur les agendas et les carrières artistiques, on pourrait distinguer trois types d'attitude ; l'accommodation (apprendre à faire avec les contraintes, ce qui peut s'accompagner d'une forme de résignation et de réduction des aspirations artistiques⁷⁶), l'évitement (essayer de faire autrement pour échapper autant que possible à ces contraintes) et la résistance (faire contre, se mobiliser individuellement ou collectivement⁷⁷ pour agir sur le cadre temporel de l'activité). Si l'analyse des mobilisations collectives dépasse largement le cadre de cette étude, il s'agit ici de s'intéresser aux pratiques, et parfois aux stratégies conscientes, que les artistes mettent en œuvre pour composer, d'une manière ou d'une autre (en fonction de leurs ressources, du moment dans leur cycle professionnel et personnel, etc.), avec

76. Jérémy SINIGAGLIA, « Un jeu d'aspirations. L'engagement en carrière des artistes ordinaires », *Se lancer dans un parcours artistique*, Bruxelles, SMartBe/Les Impressions nouvelles, 2014, p. 221-230 et « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, vol. 91, n° 3, 2013, p. 17-42.

77. Comme dans le cas de la mobilisation des intermittent.e.s du spectacle contre les nouvelles règles de l'indemnisation du chômage, voir J. SINIGAGLIA, *Artistes, intermittents, précaires en lutte*, op. cit.

les contraintes temporelles qu'elles subissent. Cela permettra d'esquisser l'hypothèse d'un clivage générationnel, structurant une opposition au sein du champ artistique entre un pôle bohème cultivant un rapport au temps libre, et un pôle entrepreneur se livrant à une organisation hyper-rationnalisée du temps de travail (chapitre IV).