

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

La création artistique à l'épreuve de la crise

**enquête auprès des
auteur·rice·s-compositeur·rice·s-interprètes en
Belgique francophone**

Auteur : Jean Litt
Promoteur : John Cultiaux
Lecteurs : Martin Wagener et Lionel Detry
Année académique 2021-2022
Master 120 en Politique économique et sociale
Finalité spécialisée en Analyse et évaluation des politiques

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

La création artistique à l'épreuve de la crise

**enquête auprès des
auteur·rice·s-compositeur·rice·s-interprètes en
Belgique francophone**

Auteur : Jean Litt
Promoteur : John Cultiaux
Lecteurs : Martin Wagener et Lionel Detry
Année académique 2021-2022
Master 120 en Politique économique et sociale
Finalité spécialisée en Analyse et évaluation des politiques

Remerciements

Je voudrais remercier avant tout mon promoteur John Cultiaux pour ses conseils inspirants, ses retours encourageants et sa réactivité sans faille. Il a été un moteur formidable dans la poursuite de ce mémoire.

Je remercie également Martin Wagener et Lionel Detry pour leur accompagnement judicieux. Merci à Lionel pour ses multiples contacts de terrain qui ont permis d'ouvrir le champ d'analyse.

Un grand merci à Emeline De Bouver pour ses relectures précieuses et ses conseils avisés.

Merci à Madeleine et à Jérémie pour la générosité dans l'aide à la retranscription.

Un immense merci à tou·te·s les artistes qui m'ont accordé de leur temps et partagé leur vécu, leurs angoisses, leurs succès, leur passion, avec intérêt et sincérité. J'espère ce travail fidèle au vivant qui bat dans leur musique et dans leurs mots.

Merci au groupe Fopes Liège 2019 pour le fabuleux esprit de groupe partagé pendant ces trois années. Pour les discussions inspirantes, la tolérance, la camaraderie et ... le café bien sûr.

Merci à mon sous-groupe « *Westside* » pour les rires, pour le sérieux et pour l'amitié.

Merci à Mathilde Collin, notre conseillère bienveillante.

Merci à Patricia Vendramin.

Merci à toutes les personnes qui font vivre le cursus utile, innovant et passionnant de la Fopes. Merci aux professeur·e·s et au secrétariat.

Merci à ma famille et aux ami·e·s qui m'ont apporté soutien, encouragements et inspiration.

Table des matières

Introduction	2
<i>Choix du sujet</i>	2
<i>Question de départ</i>	3
Chapitre 1. Contexte : une crise inédite dans un secteur précarisé	4
L'intrigue et le décor	4
<i>Prémices</i>	4
<i>Du côté des opérateur·rice·s culturel·le·s</i>	5
<i>Du côté des artistes</i>	6
<i>Bricoler</i>	7
<i>On s'organise</i>	8
Pendant ce temps	9
<i>La crise, une occasion ?</i>	10
<i>Le statut social de l'artiste</i>	11
Créativité	11
<i>La création artistique</i>	11
<i>La création d'une chanson</i>	12
Conclusion du premier chapitre	14
Chapitre 2. Cadre théorique	16
Le travail créatif artistique	16
<i>Marx et l'art</i>	16
<i>L'oeuvre chez Hanna Arendt</i>	18
<i>Travail vivant</i>	19
Parcours créatifs	20
<i>Travail créatif et quête personnelle</i>	20
<i>S'accomplir dans l'incertain</i>	21
<i>Bouleversement dans les mondes de l'art : la dimension sociale</i>	22
<i>Parcours chahutés : la dimension existentielle</i>	24
Conclusion du deuxième chapitre	25
<i>Synthèse du cadre théorique</i>	25
<i>Question de recherche</i>	26
<i>Points d'attention</i>	28
Chapitre 3. Méthode	32
Les entretiens	32
<i>Périmètre de l'échantillon</i>	33
<i>Déroulement</i>	34
Méthode d'analyse des données	35

Limites de la démarche	35
<i>Limites formelles</i>	35
<i>Point de vue situé ?</i>	36
Chapitre 4. Données recueillies et analyses	37
Présentation des données	37
Présentation de trois analyses individuelles	38
<i>Gwenaëlle</i>	38
<i>Pit</i>	41
<i>Timothé</i>	43
Discussion	45
<i>Conditions de travail, conditions de vie et créativité</i>	47
<i>Le rôle et la question du sens</i>	58
<i>Ajustement</i>	63
<i>Parcours incertains</i>	67
Conclusion	75
<i>Apports</i>	75
<i>Réflexivité</i>	77
<i>Pistes pour l'action</i>	79
Bibliographie	81
<i>Livres</i>	81
<i>Articles</i>	82
<i>Documents produits par des institutions</i>	84
<i>Documents consultés sur internet</i>	84
Annexes	85

Introduction

Choix du sujet

Au coeur de toute oeuvre, à l'origine de chaque morceau de musique et dans la trame de tout ce qui fait culture palpite le geste créatif. Il émerveille et interpelle autant qu'il demeure entouré d'une grâce énigmatique. Faire apparaître du nouveau, donner naissance, cela n'est pas anodin. Nous verrons que cette étincelle de créativité peut être considérée comme le propre du travail dans quelque domaine que ce soit. La création artistique a ses particularités, en écho avec la subjectivité des sujets mais aussi avec les conditions extérieures.

Lorsqu'en mars 2020 les premières mesures de confinement sont prises en Belgique en réponse à la pandémie de coronavirus, l'ensemble des conditions de travail des artistes subit un ébranlement sans précédent. Certain·e·s sont tétanisé·e·s, d'autres saisissent l'inédit de la situation comme une nouvelle matière créative. La sécurité matérielle n'est pas la même pour tou·te·s car les statuts sont extrêmement diversifiés dans le secteur. Les façons de créer, de travailler, et les sources d'inspiration dépendent également des individus et de leurs pratiques respectives.

On a beaucoup parlé de l'impact du confinement sur les possibilités de se produire en tant qu'artiste. Les prises de conscience, les revendications ont évolué depuis le début de la pandémie. Cette douloureuse période a remis en débat la place de l'artiste en tant qu'acteur social et celle de l'importance accordée à la culture.

Dans ce travail, notre approche se positionne plus particulièrement autour de la créativité et comment elle a pu être bousculée chez les artistes par la pandémie. L'auteur du mémoire évolue à titre personnel depuis de nombreuses années dans le domaine musical, principalement en tant qu'auteur-compositeur. C'est à cet égard qu'il est profondément intéressé par la créativité. Celle-ci s'inscrit dans un rapport au monde et à soi-même qui subit les fluctuations de l'existence autant qu'il s'en nourrit.

Question de départ

Intrigués par ces considérations, mû par ces différents centres d'intérêt, nous commençons par formuler nos interrogations afin de mettre en route notre recherche. Quels impacts ont pu avoir les baisses de revenus, la fermeture des salles, la réduction des contacts sur les musicien·ne·s en termes de créativité ? En quoi les effets et réflexions suscitées par cette catastrophe multidimensionnelle aux proportions mondiales ont influencé les créations ? Ayant été touché à plusieurs niveaux en cette période, l'auteur de la recherche a pu constaté chez ses collègues des réactions contrastées. D'où l'émergence de cette question de départ :

« Comment les mesures de confinement et la situation mondiale inédite due à la pandémie ont-elles impacté la créativité des artistes ? ».

Chapitre 1. Contexte : une crise inédite dans un secteur précarisé

L'intrigue et le décor

Prémices

Retour à l'automne 2019. Le coronavirus se profile depuis la Chine mais nous sommes bien loin d'imaginer en Europe l'ampleur de ce qui va nous tomber dessus. Nul ne parle donc à cette heure-ci du rapport encore insoupçonné entre culture et pandémie. Néanmoins, le secteur culturel subit déjà un électrochoc qui pousse ses acteur·rice·s à attirer l'attention sur l'importance de leur place et de leur rôle dans la société : le gouvernement flamand prévoit de procéder à une réduction drastique (60%) des subsides alloués aux projets culturels en 2020 (Lallemand, 2019). Nous voyons à cette occasion de nombreux·ses artistes diffuser leur oeuvre ou leur photo recouverte symboliquement aux deux tiers de jaune, couleur politique du Ministre-président en fonction.

Cette annonce fait grand bruit mais elle se situe en fait dans une logique d'austérité en cours depuis plusieurs années. Guidés par cette logique, les gouvernements entendent faire des économies budgétaires au détriment notamment de la culture, qui conduisent à une réduction des subventions destinées aux centres culturels, aux organismes musicaux, aux théâtres, aux festivals. Cette politique s'étend sensiblement à tout le royaume, bien que la Flandre parte d'une situation initiale souvent décrite comme plus favorable. En effet, du moins jusqu'en 2009, la culture et les arts y ont bénéficié d'un soutien bénéfique (Roskams & Donders, 2014).

C'est dans ce contexte qu'au mois de mars la taille des jauges permises se réduit pour les salles et les événements. La menace du coronavirus se fait grandissante en Italie, mais aussi en France, et beaucoup de représentations rassemblant un public trop nombreux doivent déjà être suspendues. Et puis le 11 mars l'OMS déclare une situation pandémique et la Belgique annonce le premier décès lié à une infection au « coronavirus SARS-CoV-2 ». Très vite les mesures de confinement interdisent tout concert, spectacle et représentation. En effet le 13 mars 2020, le gouvernement belge annonce la fermeture des écoles mais aussi des discothèques, cafés et restaurants et

l'annulation de tous les rassemblements publics à des fins sportives, culturelles ou festives. Maintenant c'est donc l'ensemble des représentations publiques qui ne pourront plus avoir lieu.

Le 17 mars, une semaine plus tard, les mesures vont encore un large cran plus loin lorsque Sophie Wilmès, première ministre à la tête d'un gouvernement d'urgence, annonce un confinement généralisé de la population prenant cours le lendemain et ce jusqu'aux vacances de Pâques. Même les répétitions, partie importante du travail artistique, à ce moment-là deviennent impossibles : tout le monde est assigné à résidence. Le pays entier est stupéfait, estomaqué par ce qui est en train de se passer et les artistes font partie du lot, comme tout un chacun, tous ensemble que nous sommes dans cette guerre collective qu'il faut mener contre le virus. Bataille qui devra il semble être livrée, pour la plupart d'entre nous, en restant scrupuleusement cloîtré. Mais cela à priori ne doit durer qu'un temps. Les événements seront reportés, les démarches administratives et les projets en suspens pour quelques jours, quelques semaines tout au plus.

Du côté des opérateur·rice·s culturel·le·s

Une enquête publiée par l'observatoire des politiques culturelles, menée conjointement avec la fédération Wallonie-Bruxelles et portant sur cette première vague de confinement (Paindavoine, 2020) permet de mettre des chiffres sur l'ampleur des effets de cette crise du côté des opérateur·rice·s culturel·le·s. Cette enquête transversale touchait plusieurs domaines de compétences de la FW-B dont la culture, le sport, l'aide à la jeunesse, les maisons de justice et l'ONE. Il en ressort que la quasi-totalité des opérateur·rice·s culturel·le·s (94 %) ont été contraint·e·s d'annuler tout ou partie de leurs évènements/activités.

58 % des opérateur·rice·s culturel·le·s relevant de la création artistique affirment avoir subi une réduction significative de leurs activités et 28 % d'entre eux une mise en veille momentanée (8 % des autres affirmait qu'il était trop tôt pour le dire). C'est l'un des domaines culturels qui fut le plus touché par les annulations totales, avec celui de l'action territoriale et celui de la jeunesse.

Au niveau individuel, c'est également en création artistique que le moins d'opérateur·rice·s culturel·le·s (seulement 5%) estimaient que la crise n'avait eu, au moment de l'enquête, aucun impact sur leur situation financière. Et 54 % de ces opérateur·rice·s mentionnaient un impact très important sur le plan moral, bien devant les opérateur·rice·s des autres domaines.

Du côté des artistes

Si les artistes subissent également de plein fouet l'ensemble des empêchements légaux liés au confinement, la question complexe de leur couverture sociale émerge immédiatement. La plupart des contrats sont de courte durée dans le milieu et faire reconnaître les annulations en vue d'un éventuel chômage ne s'avère pas toujours aisé (Lallemand, 2020). Les bénéficiaires du « statut d'artiste » espèrent que celui-ci sera prolongé malgré l'impossibilité de fournir les contrats requis pour le justifier. Et quand bien même, l'allocation prévue par le statut, lorsqu'elle n'est pas majorée par les revenus de contrats, représente une rentrée financière moindre. Sans compter que de nombreux·ses travailleur·se·s du secteur culturel n'ont pas ce statut. Soit parce qu'il n'est pas intéressant pour elleux, tout en étant contraignant, soit parce qu'ils ne l'ont pas encore obtenu ou déjà perdu.

Si les situations sont inégales, il est certain que beaucoup d'artistes n'entrevoient pas du tout la période qui se profile avec sérénité, en témoigne l'article de Catherine Makereel « La culture subsidiée, l'arbre qui cache une forêt de précarité » qui paraîtra quelques mois plus tard (Makereel, 2020).

Pour se rendre compte de l'impact des mesures de confinement dans le secteur artistique, nous pouvons nous pencher à titre indicatif sur le rapport d'activité de la coopérative Smart. Cette structure offre à ses membres des solutions pour créer leur emploi salarié. Des travailleur·se·s de tous horizons utilisent ses services, notamment en cas de travail intermittent. Entre 2005 et 2015 au moins un tiers des travailleur·se·s actif·ve·s comme artistes dans le spectacle vivant en Belgique ont eu recours à la coopérative Smart afin de déclarer leurs prestations (Bataille & de Brabandaire, 2021). Voici un extrait de son rapport d'activité 2020 concernant la Belgique :

« Tout d'abord, depuis sa création, Smart a été une structure en croissance constante. Aucune baisse d'activité structurelle n'a été enregistrée jusqu'à ce jour, excepté en 2014 (-0,7% de la masse salariale). En cela les chiffres communiqués ici sont à considérer dans toute leur ampleur et peuvent être liés avec certitude à la crise sanitaire de 2020. Notons aussi que tous les métiers ont été, plus ou moins, impactés par la crise.

— Les métiers de la Musique et chanson sont les plus fortement touchés par les mesures de confinement et les restrictions mises en place en 2020, le budget emploi a baissé de 46% contre une baisse moyenne de 21,5% pour l'ensemble de la structure.

— Les fonctions technico-artistiques (costumier·es, maquilleur·euses, décors et accessoires, fonctions liées aux sons et images de la scène et autres) sont les deuxièmes plus touchées (-40,84% du budget emploi par rapport à 2019).

- De manière générale, les métiers non artistiques ont été moins durement touchés par la crise sanitaire (-8,7% du budget emploi par rapport à 2019).
- Les métiers des catégories informatique, graphisme, langue et écriture sont les métiers les moins touchés. Ils enregistrent une perte de 4,6% du budget emploi.
- Cette différence d'impact a un effet sur la répartition des métiers parmi les membres de Smart : si en 2019, les fonctions non artistiques comptaient pour 29,2% du budget emploi total, en 2020, elles représentent 34%. » (Smart, 2021, p.27).

Bricoler

Dans le milieu artistique musical il est répandu de multiplier la participation à divers projets, de varier les activités (par exemple donner des cours), pour se bricoler, parfois avec succès mais aussi pour beaucoup en tirant le diable par la queue, une situation professionnelle au mieux épanouie, au minimum viable. Selon le rapport Metices,

« la structure des revenus tirés de la musique par les musicien·nes s'organise autour de trois pôles principaux : les cachets, l'enseignement et – pour une partie plus réduite des professionnel·les – les revenus de « création » (droits d'auteur·rice et vente de disques). » (Metices-ULB, 2022, P.28).

Les statuts officiels et administratifs sont divers et pas toujours simples. Et la paupérisation du secteur favorise le travail au noir. Voici l'extrait d'un témoignage figurant dans le rapport Metices :

« Quand je fais des concerts avec des projets solo ou des trucs un peu plus petits, plus discrets, c'est direct des petites salles ou des bars et là, c'est encore la règle du cachet au black parce qu'ils n'ont pas beaucoup d'argent à sortir, ça existe encore. Il y a encore de ça. Et je fais un peu avec aussi. » (Metices-ULB, 2022, p. 41).

Que l'on mette la conjoncture, les montants des subsides alloués ou l'organisation du secteur en cause, il est un fait que malgré l'existence de barèmes concernant les contrats artistiques, ceux-ci sont largement bafoués et au vu des sommes mises en jeu, encore souvent les personnes concernées, qu'elles soient organisatrices ou prestataires, préfèrent dans la mesure du possible une transaction non-déclarée (Andries, Bailly & Noïrfalisse, 2021). Tous ces montages complexes ne favorisent pas une sécurité de l'emploi confortable et idéale. Par contre, ils font bien souvent des artistes les spécialistes de la débrouille, du plan B, du plan Z. Ce qui peut avoir tendance à jouer en leur désavantage puisque la passion leur étant un moteur puissant, la communauté sait qu'elle pourra toujours compter sur elleux pour la divertir même plongé·e·s dans les galères les plus rocambolesques.

Et c'est effectivement encore ce qui se passe au début de ce premier confinement. À côté des activités mises en berne, mars voit éclore les *lives* sur internet, les vidéos et chansons pleines d'imagination, les concerts aux balcons. Le confinement est présenté comme une « claque créative » pour les troubadours de la nation. Bien sûr, aucune rémunération n'est à attendre en contrepartie de toute cette spontanéité. Et pour ceux qui n'ont pas un filet de sécurité suffisant, le joli terme « se réinventer » consiste surtout en ce radieux printemps 2020 à recourir à l'aide alimentaire ou à réaliser un *crowd funding* sur internet afin de se constituer un salaire. En avril, la grogne commence à se faire entendre. On voit apparaître clairement la fracture entre le secteur et ce qui se dit dans le milieu politique. En témoigne la carte blanche de Clément Thirion dans le soir (Thirion, 2020), en réponse à cette intervention de Sophie Wilmès à la Chambre :

« Je sais que [ces mesures concernant les allocations de chômage des artistes] sont une maigre consolation quand on est un artiste et qu'on a envie, et surtout qu'on a besoin, de s'exprimer publiquement. J'espère qu'ils pourront trouver d'autres moyens de le faire, pour passer comme les autres, à leur manière, cette crise sans trop d'encombres. »

On comprend ici que l'art n'est pas aisément assimilé à un travail pour la première ministre.

On s'organise

La crise réveille la conscience politique chez les artistes. Avec le mois de mai, le déconfinement progressif se met en place. Le mouvement « *still standing* » voit le jour, porté par des dizaines d'associations d'artistes de tout le pays. En juin, les premières manifestations du mouvement ont lieu dans plusieurs villes (Makereel, 2020). Entre temps, les mesures de soutien liées à la crise en cours se débloquent au niveau politique en faveur des artistes. Mais ceux-ci ont d'autres revendications et entendent bien les porter un peu plus fort auprès des instances décisionnelles et, par la même occasion, faire mieux connaître à toute une société les réalités particulières qui sont celles de leur secteur. Dans les débats, le « statut d'artiste » est remis sur la table. Ce statut qui, entre autres, permet de subsister lors des périodes de création, de répétition, de démarches, où l'on récolte moins les fruits de son travail.

Et puis vient l'été. L'activité culturelle reste réduite mais le peu d'événements qui ont lieu suscite l'intérêt du public et des médias. Les mesures se détendent, les affaires reprennent doucement. Malgré les quarantaines, les tests avant de pouvoir se produire, les masques et les jauges réduites

drastiquement, à l'automne on respire un peu mieux et on se permet même de refaire des projets à plus long terme. La deuxième vague balayera tout ça d'un revers de main. Le clivage essentiel/non-essentiel énoncé par le discours politique blesse les artistes au coeur et au porte-monnaie et pose des questions éthiques à notre société. Le secteur culturel ne semble pas assez structuré pour se défendre. Au printemps 2021, un an après les débuts de la crise, le mouvement « *Still Standing* » s'intensifie, revendiquant la possibilité d'ouvrir les salles de spectacle en argumentant qu'elles sont des lieux à faible risque de propagation du virus. Des actions fortes sont organisées, comme le concert interdit de Quentin Dujardin dans l'église de Crupet le 14 février ou l'occupation du théâtre national qui durera de fin mars jusqu'à début mai. Des actions similaires sont menées dans plusieurs pays européens, réclamant la réouverture des lieux culturels. Une politique jugée injustifiée et prenant des mesures sanitaires inégales et inappropriées selon les secteurs est dénoncée. Les artistes vivent une situation très difficile depuis le début de la crise alors qu'ils évoluent déjà dans un domaine largement précarisé (Makereel, 2021). Le ressentiment et la suspicion grandissent face au politique qui parle peu des acteur·rice·s culturel·le·s et les tient muselé·e·s tandis que de grandes enseignes commerciales demeurent ouvertes.

Pendant ce temps

Malgré toutes ces difficultés et à travers les différentes phases de la crise, comment se poursuit le travail artistique ? Il ne semble pas s'être arrêté totalement. Les concerts fleurissent entre les périodes de confinement et les vagues successives de l'épidémie. Les musicien·ne·s, les organisateur·rice·s, les technicien·ne·s et les intermédiaires affrontent les conditions scabreuses induites par les mesures sanitaires fluctuantes et le public se réjouit dès qu'une bouffée de notes réelles lui parvient. Des albums sortent, de nouvelles créations voient le jour, des artistes réagissent dans leurs oeuvres à la situation actuelle, que ce soit sur un ton conscient ou prêtant plutôt à l'évasion. Et si l'on ne peut plus, ou moins, se produire, le cheminement créatif n'est lui pas interdit. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure est-il empêché, contraint, ou au contraire favorisé par cette période de disette et de restrictions dans le secteur et au sein d'un climat émotionnel ambiant totalement inédit.

La crise, une occasion ?

« Les moments chaotiques sont souvent des lieux de renaissance. Toute régénération surgit toujours d'une perturbation. Plus la perturbation est sévère, plus le renouvellement qui s'ensuit est profond, puissant, parfois jusqu'à la mutation » (Chamoiseau & Glissant, 2007).

Certain·e·s arguent que les crises sont bien souvent sources d'inspiration et de renouvellement. On illustre parfois cette idée en rappelant que le mot crise, en chinois, est composé de deux caractères : l'un signifiant danger et l'autre opportunité. Cette ambivalence projette également son ombre et sa lumière sur notre projet de recherche. En effet, la crise aura sûrement eu des effets contrastés sur les artistes et sur leur créativité et cela probablement en termes de quantité, mais aussi en termes de qualité. Comme pour Jérémie¹, qui a composé des chansons différentes de la ligne actuelle de son groupe de musique, mais qu'il peut proposer finalement dans un autre cadre :

« Finalement moi ce que j'ai composé c'est des choses beaucoup plus acoustiques et intimes. Parce que c'est aussi ça la période, la période était moins à la fête. [...] Donc là ce qui est bien avec la pièce de théâtre, ils m'ont demandé de composer la musique donc je peux leur proposer des morceaux que je n'avais pas l'intention de sortir tout de suite » (Annexe 6).

Et alors - est-ce le reflet d'un tempérament résolument optimiste ?-, Jérémie affirme même que, au-delà de simples opportunités, la crise permet de faire des bons cruciaux dans certains cheminements :

« parfois les crises, les crises sociétales comme les crises personnelles quoi, les moments de down, les petites dépressions, les moments plus durs, peuvent nous permettre de gagner quelques années de vie quoi, en fait, si tu veux. Si on en fait quelque chose hein, parce que, évidemment, ça reste de la souffrance » (Annexe 6).

Il dit cela en rapport avec le fait que les circonstances imposées par les mesures découlant de la pandémie, ainsi que la période d'arrêt vécue, ont été l'occasion de développer un projet qui lui « trottait déjà en tête » et correspond à une intuition qui aurait pris beaucoup de temps à « mûrir » et à pouvoir se mettre en place en d'autres circonstances.

¹ Les prénoms renvoient aux personnes interrogées dans le cadre de notre recherche. Nous avons utilisé des pseudonymes afin de conserver leur anonymat. L'entretien avec Jérémie a été réalisé lors de notre démarche exploratoire.

Le statut social de l'artiste

Si les crises peuvent révéler des voies nouvelles et être des opportunités de changement, encore faut-il que les conditions matérielles minimales rendent cela envisageable. Depuis mars 2020, des acteur·rice·s culturel·le·s ont dû abandonner leurs activités artistiques pour survivre aux mesures de confinement. Les alternatives qu'ils ont pu mettre en place relèvent d'autres secteurs. Parfois ce tournant dans leur carrière constitue un aménagement temporaire, privilégiant un autre emploi le temps que l'orage passe. Pour d'autres ce sera définitif.

La crise que nous vivons se révèle de façon aigüe pour beaucoup d'acteur·rice·s culturel·le·s et elle met aussi particulièrement en lumière des difficultés préexistantes dans le secteur, nous l'avons vu. S'interroger sur les corrélations possibles entre la crise du covid et la créativité, c'est donc aussi forcément interroger la place de l'artiste dans notre société. D'autant que cette créativité et ses multiples étapes qui ne sont pas toujours ni aisément transmutables en termes quantifiables de productivité économique, représentent un enjeu, une activité et une nécessité qu'au sein des artistes l'on aimerait voir valorisés par l'organisation sociale et les décideur·euse·s politiques.

Mais avant tout, il convient de définir ce que l'on appelle la créativité, dans le domaine qui nous occupe.

Créativité

La création artistique

Par création artistique nous entendons tous les processus qui participent à la création d'une oeuvre. Le premier est ce qu'on appelle communément l'inspiration et le moment où l'on crée du nouveau. Celui-ci ne se vit pas de la même façon chez tous les artistes. Certain·e·s partent d'une mélodie, d'autres d'une idée, ou parfois l'inspiration tombe de nulle part. Dans son livre « *Effortless Mastery* » (Werner, 1996), le pianiste Kenny Werner propose de se connecter, dans une intention tout à fait détachée, à un océan de créativité. De là, le morceau semble « s'écrire de lui-même ». La démarche doit probablement être plus calculatrice du côté des titres taillés par des producteur·rice·s pour obtenir une place de choix sur les plateformes de *streaming*, surfant sur les recettes à la mode.

Mais l'on peut s'accorder dans tous les cas sur la nécessité d'une disponibilité, d'une démarche qui, quelle qu'elle soit, relève également d'un travail.

Dans le livre « processus de création et processus cliniques » (Cifali, Giust-Desprairies, & Périlleux, 2015) Jean-Marie Cassagne met en doute les tentatives d'objectiver le geste créateur, qui y échapperait en son essence. En effet, on peut différencier l'application de techniques créatives, en musique, et la capacité de donner naissance à quelque chose de réellement novateur. Certain·e·s diront également que la création n'est toujours qu'une agglomération subjective de sources existantes disparates. Il nous semble difficile d'en juger dans bien des cas ou de tracer des frontières strictes. À moins de se lancer dans une critique artistique poussée. Nous choisissons à cet égard de ne pas faire de distinction majeure entre création et créativité, considérant que « la création consiste en la réalisation de la créativité dans une oeuvre » (Marpeau, 2013, p.149-163).

Pour Jérémie, que nous avons interrogé le 14 mai 2021, la question de la créativité, en tout cas en ce qui concerne la naissance de celle-ci, a tendance à nous échapper : « Je trouve ça très compliqué comme question parce que j'ai un peu du mal à savoir quand j'me sens inspiré ou pas » (Annexe 6). L'inspiration (ou la « bonne » inspiration ?) est souvent décrite comme quelque peu insaisissable. Chacun·e a ses manières de faire, ses procédés d'écriture, mais toujours est-il qu'à un moment ou l'autre on passera du temps à mettre les choses en forme.

La création d'une chanson

Si le premier geste de l'acte créatif revêt un aspect prométhéen, une oeuvre poursuit bien souvent son accomplissement longtemps après. La chanson va être arrangée, et parfois de multiples manières, avant de trouver sa forme. Les musicien·ne·s qui jouent l'oeuvre vont se l'approprier et éventuellement y amener leur patte, leur subjectivité. Ensuite, l'enregistrement recevra une production particulière et l'exécution en public sera teintée du contexte et du moment de sa réalisation. Pour certain·e·s artistes, c'est d'ailleurs dans ces étapes ultérieures que réside l'essentiel de la créativité. Chez les musicien·ne·s de jazz par exemple, l'improvisation fait que bien souvent l'oeuvre se crée avec peu de préconceptions.

Voici comment Jérémie² décrit certaines étapes de création d'un morceau, comme cela s'est déroulé lors de son album précédent, avec son groupe (ses chansons sont construites selon un schéma classique comme on peut le voir dans les chansons pop) : d'après une inspiration intime, il écrit un texte parfois accompagné déjà d'une suite harmonique, ou garde simplement une idée, un concept à développer. Son collègue, lui, compose des suites harmoniques avec plus rarement déjà des paroles et une idée claire de chanson. Ensuite, ils se rencontrent, mettent en commun, tâtonnent, essaient. Les façons de faire ne sont jamais tout à fait identiques. C'est réellement une recherche commune. Et puis ils réalisent des maquettes (enregistrements sommaires qui permettent de se faire une idée des morceaux et de les modifier à souhait avant une pose en studio définitive).

On comprend que cette façon de travailler a été perturbée depuis la crise du coronavirus : « moi finalement pour mon groupe je n'ai pas tellement composé cette dernière année, simplement parce qu'on s'est peu vu avec x, on s'est peu vu, il habite à Liège » (Annexe 6).

Le chemin peut ensuite être encore long après cette première étape de création. Le rapport Metices présente un tableau résumant le parcours que peut emprunter une « musique de création enregistrée » et l'ensemble des métiers intervenants dans sa production et sa diffusion. À la lecture du rapport nous apprenons que beaucoup d'artistes ne bénéficient pas d'un encadrement professionnel aussi complet pour porter leurs oeuvres. La plupart des auteur·trice·s-compositeur·rices assument les différents rôles, en tout ou en partie, en auto-production. Mais le tableau nous offre un panorama utile à titre indicatif. En voici la première partie (Metices-ULB, 2022, p.4) :

² D'autres exemples de méthodes créatives sont développées en détail dans les entretiens réalisés ultérieurement, dont les retranscriptions figurent également en annexe de ce travail. L'entretien avec Jérémie est le seul que nous considérons comme un entretien exploratoire. C'est pourquoi nous le citons à plusieurs reprises dans cette première partie.

ÉTAPE	DESCRIPTION	MÉTIER S IMPLIQUÉS
Création	L'artiste ³ crée une musique instrumentale ou accompagnée de paroles pour former un répertoire cohérent.	Artiste, musicien·ne, auteur·rice/compositeur·rice, arrangeur·euse
Création d'un répertoire cohérent	L'artiste peut être accompagné·e de personnes qui l'aident dans la création d'une cohérence artistique et créative. Elle peut s'entourer d'un·e directeur·rice artistique / producteur·rice, d'un·e coach (vocal), d'un·e réalisateur·rice. Parfois le·la manager·euse est également à même d'apporter un éclairage artistique (regard extérieur). À ce stade commence aussi la recherche d'un label, qui peut décider de devenir producteur également et conseiller artistiquement l'artiste. L'artiste peut également créer sur commande (d'un éditeur·rice, par exemple).	Artiste
		Arrangeur·euse
		Directeur·rice artistique
		Editeur·rice
		Manager·euse
		Label

Le tableau est encore long puisqu'il occupe plus de trois pages du rapport. Les étapes ultérieures de production et de diffusion y sont détaillées comme l'enregistrement, qui mobilise entre autres technicien·ne·s et ingénieur·se·s du son, et la recherche d'un entourage professionnel : éditeur·rice, booker·euse, attaché·e de presse, etc.

Notons à cet égard que chez les professionnel·le·s qui encadrent les artistes et participent à la chaîne de production et de diffusion des oeuvres, professionnel·le·s que l'on nomme également « intermédiaires », autant que chez les musicien·ne·s, « les sources d'emploi stable semblent rares et le travail précaire – voire gratuit – représente la norme de la majorité des personnes » (Metices-ULB, 2022, p.15). Ils auront par ailleurs souffert de la crise tout comme l'ensemble du secteur et des métiers qui s'y rapportent.

Conclusion du premier chapitre

Le vécu de la crise liée au coronavirus et des mesures de confinement a été particulièrement violent pour les travailleur·euse·s du secteur culturel en termes d'annulations, de pertes d'emploi, de pertes de revenus et d'incertitude. L'ensemble du secteur a été touché. Ceci alors qu'une bonne partie de ses acteur·rice·s évoluent déjà en temps normal dans la précarité et éprouvent des conditions de travail peu évidentes. Et les coupes budgétaires impactant les subsides alloués à la culture en Belgique ces dernières années n'ont pas amélioré une situation qui semble se dégrader.

Dans ce contexte, les mesures prises par le politique pendant cette période difficile et la façon dont elles ont été communiquées ont été d'autant plus mal reçues. Il transparaît à travers ces décisions et à travers les termes utilisés par les décideur·euse·s politiques un manque de considération à l'égard de l'activité artistique. On peut y discerner le qualificatif d'hobby dispensable, mais certainement pas celui d'activité essentielle. Suite à quoi les acteur·rice·s culturel·le·s se sont organisé·e·s afin de faire entendre leur voix face au mépris ressenti et face aux restrictions jugées infondées et discriminantes.

Les artistes ont traversé cette période et leur créativité n'a pas été éteinte malgré les remous et l'organisation du travail profondément perturbée. Nous avons esquissé un relevé de l'ensemble des acteur·rice·s et des métiers qui collaborent avec les artistes dans l'élaboration des oeuvres au moment de leur création, de leur production et de leur diffusion. Artistes, intermédiaires et opérateur·rice·s culturel·le·s tissent entre eux une trame concourant à l'émergence des fruits du travail créatif sous une forme aboutie. Cette trame, ce tissu a subi des déformations fortes pendant les deux années de la crise. Nous nous questionnons sur la fécondité de ces déformations.

La créativité, si elle apparaît au premier abord insaisissable, suit des procédés et des déroulements objectivables. Ces méthodes créatives nous intéressent considérant la création de chanson. Pour appréhender la créativité à travers l'écriture et la composition de morceaux musicaux, tout en l'insérant dans un contexte sociétal, afin d'apporter des réponses à notre question de départ, il convient d'envisager la créativité en tant que travail. De ce fait, nous situons notre recherche à l'articulation entre la période de crise, l'activité sociale que représente le travail créatif et le vécu personnel des artistes nourrissant leur créativité. Ainsi, notre questionnement met en jeu les dimensions à la fois professionnelles et personnelles des artistes. C'est à la croisée des versants existentiels et sociaux de l'activité créatrice que se situe notre problématique et nous la traiteront en des termes qui correspondent aux particularités du travail artistique.

Nous allons dans le deuxième chapitre explorer la littérature afin d'y trouver les cadres conceptuels utiles à notre recherche.

Chapitre 2. Cadre théorique

« ...L'activité artistique est au sens le plus élevé, un travail, mais précisément un travail dont le cours et l'issue sont incertains. Ceci veut dire que l'activité créatrice doit, dans les projets auxquels un prix élevé est attaché par l'artiste, s'écarter des tâches aisément maîtrisables et répétitives, qui sont peu exaltantes certes, mais qui sont aussi peu risquées, puisque prévisibles dans leurs résultats. Mais ceci signifie aussi que s'écarter des activités répétitives constitue assurément une épreuve. Et c'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne au travail créateur son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes, et c'est ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute, depuis Aristote. »

(Menger, 2009, p.12)

La première chose que nous voudrions poser, c'est le fait que nous allons aborder la créativité artistique avant tout comme un travail. Un travail, au sens clinique du terme, c'est à dire en prenant particulièrement en compte le vécu subjectif des parcours professionnels.

Le travail créatif artistique

Marx et l'art

Marx nous dit :

« Que le travail soit travail attractif, auto-effectuation de l'individu, [...] ne signifie aucunement qu'il soit pur plaisir, pur amusement comme le pense Fourier avec ses conceptions naïves et ses visions de grisette. Des travaux effectivement libres, la composition d'une œuvre musicale par exemple, requièrent à la fois un sacré sérieux et l'effort le plus intense. » (Marx, 1980, p.101).

Karl Marx fait régulièrement allusion à l'art à travers son oeuvre et l'activité artistique y est envisagée en tant qu'activité productive et activité de travail, « non dissociable de l'ensemble des

activités que peut accomplir un corps humain » (Barranque, 2018). Plusieurs citations en témoignent : « un philosophe produit des idées, un poète des poèmes » (Marx, 1968, p.399.) ; « N'est-il pas aberrant [...] que le facteur de pianos soit considéré comme un travailleur productif et pas le pianiste, alors que pourtant, sans pianiste, le piano serait une absurdité ? » (Marx, 1980, p.244).

L'activité de création artistique est donc bien une activité qui produit effectivement quelque chose, mais qui surtout, s'inscrit dans un lien social. Pour Marx le travail est inhérent à la condition humaine et à la vie en société. Chez lui l'activité de travail existe d'ailleurs bien avant qu'elle ne devienne le travail aliéné assujéti à la production capitaliste. Mais là encore, l'activité artistique n'évolue pas en-dehors de la création de valeur et des rapports de travail propres aux sociétés dans lesquelles elle s'inscrit :

« Le processus de travail tel que nous venons de l'analyser dans ses moments simples et abstraits – l'activité qui a pour but la production de valeurs d'usage, l'appropriation des objets extérieurs aux besoins –, est la condition générale des échanges matériels entre l'homme et la nature, une nécessité physique de la vie humaine, indépendante par cela même de toutes ses formes sociales, ou plutôt également commune à toutes. » (Marx, 1993, p. 735).

Ce qui nous paraît également particulièrement intéressant chez Marx, c'est la conception du travail en termes psychodynamiques qu'il introduit. Comme il le détaille dans « Le capital », il conçoit le travail comme la transformation de la nature et la transformation de soi à travers cette activité :

« Le travail est d'abord un procès qui se passe entre l'homme et la nature, un procès dans lequel l'homme règle et contrôle son métabolisme avec la nature par la médiation de sa propre action. Il se présente face à la matière naturelle comme une puissance naturelle lui-même. [...] Mais en agissant sur la nature extérieure et en la modifiant par ce mouvement, il modifie aussi sa propre nature. » (Marx, 1993, p.199-200).

Marx nomme « travail vivant » cette activité de l'humain qui ajoute de la valeur à la nature, insuffle sa force de vie et crée un nouvel objet, qu'il soit matériel ou immatériel. D'autre part ce travail est qualifié de « vivant » par le fait que l'humain se construit à travers cet acte.

Un peu plus loin, Marx utilise la métaphore de l'architecte pour poursuivre sa description du travail à travers sa dimension d'intentionnalité. Nous pouvons particulièrement faire un rapprochement entre cette image de l'architecte et celle du·de-la créateur·rice artistique qui se projette dans une oeuvre :

« Nous supposons donc ici le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée accomplit des opérations qui s'apparentent à celles du tisserand, et une abeille en remonte à maint architecte humain dans la construction de ses cellules. Mais ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de la meilleure abeille, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la cire. Le résultat auquel le procès de travail était déjà au commencement dans l'imagination du travailleur, existait donc déjà en idée. Non pas qu'il effectue simplement une modification dans la forme de la réalité naturelle ; il y réalise en même temps son propre but, qu'il connaît, qui détermine comme une loi la modalité de son action, et auquel il doit subordonner sa volonté. » (Marx, 1993, p. 200).

L'oeuvre chez Hanna Arendt

L'angle de vue à travers lequel nous souhaitons observer le travail artistique peut également être éclairé par les concepts arendtiens au sujet de l'activité humaine. Dans « condition de l'homme moderne », Hanna Arendt distingue trois « versants » de l'activité humaine : le travail (au sens de « labeur »), l'oeuvre et l'action. Nous nous rangeons du côté de Dominique Girardot pour affirmer que cette distinction introduite par Arendt n'est pas à prendre au sens substantialiste mais bien analytique. Les trois termes ne sont pas à comprendre comme des catégories séparées ou hiérarchisées (Girardot, 2016). Le travail est une activité complexe, multidimensionnelle qui peut être appréhendée sous bien des aspects, comme nous l'avons déjà vu avec Marx : activité de transformation du réel, assurant les moyens de subsistance, activité qui s'inscrit dans un lien social, à travers laquelle on se réalise, dans laquelle on se projette et qui peut par ailleurs s'inscrire dans le cadre d'une production économique. Hanna Arendt regroupe ces dimensions selon trois visées différentes qui en fait représentent chacune des aspects propres à toute activité humaine :

« Parce que l'homme est un être vivant, il souscrit à la nécessité du labeur, d'avoir à faire quelque chose pour se maintenir en vie (*travail*) ; parce qu'il est un être conscient, il se sait mortel, et il sait l'indifférence de la nature à son égard : il veut rendre le monde familier, y laisser sa marque, et il le peuple d'objets de son invention – il fabrique un monde (*oeuvre*) ; parce qu'il est un être social, il apparaît aux autres et veut tout à la fois leur manifester le sens qu'il accorde à cette vie ensemble et leur montrer ce dont il est capable (*action*). *Travail, oeuvre, action* : les activités humaines se déploient selon cette triple vectorisation. Se maintenir en vie. Produire un monde humain d'objets. Vivre humainement. » (Girardot, 2016).

La plupart du temps travail, oeuvre et action sont mêlés, et c'est à travers ces multiples dimensions que nous trouvons le sens, la valeur et les motivations de notre activité. Réduire le travail uniquement à sa dimension de moyen de subsistance, à sa fonction vitale ou sa rentabilité est

déshumanisant et même dangereux. Les registres de l'oeuvre et de l'action, dans lesquels se situent particulièrement les travaux créatifs artistiques, nous sont essentiels. En tant qu'individus et en tant que société.

Travail vivant

« le travail, en tant que travail vivant, est le terme qui conceptualise le lien entre la subjectivité, la politique et la culture. »

(Dejours, 2009, p.177)

« Travailler, c'est combler l'écart entre le prescrit et l'effectif. Il faut le répéter, le travail se définit comme ce que le sujet doit ajouter aux prescriptions pour pouvoir atteindre les objectifs qui lui sont assignés ; ou encore ce qu'il doit ajouter de soi-même pour faire face à ce qui ne fonctionne pas lorsqu'il s'en tient scrupuleusement à l'exécution des prescriptions. » (Dejours, 2009, p.25-26).

Dans l'expérience du travail, notre savoir se heurte perpétuellement à la résistance du monde. Nous nous retrouvons dans des situations imprévues, là où le savoir théorique ne suffit pas, dans l'inconnu. C'est en « surmontant le réel », en faisant preuve de créativité que nous parvenons, parfois au prix de maintes échecs, à atteindre les objectifs assignés. Si les travailleur·se·s s'en tiennent uniquement à l'exécution dans l'obéissance absolue, la production ne fonctionne pas. Il faut du « zèle », décrit par Dejours comme une forme d'intelligence et certaines modalités de mobilisation de cette intelligence. En effet, c'est une intelligence qui passe essentiellement par le corps, intuitive, telle la *Mètis* des grecs. Au-delà du savoir académique, il y a des gestes qui ne s'apprennent qu'à l'épreuve du réel et de notre endurance, tout comme la marche chez le petit enfant (Dejours, 2009).

Cette conception est bien sûr aussi applicable au travail artistique et au geste créatif. Se trouver devant une page blanche, un instrument muet avec l'intention de trouver le fil qui deviendra toile, qui aboutira après combien de trajet à l'accouchement d'une production : composer est toujours plus ou moins un saut dans l'inconnu, dont l'issue est forcément imprévisible. Ce premier travail de

création, entouré des halos de l'inspiration, est souvent le plus invisible et le moins quantifiable, bien qu'il soit en termes qualitatifs l'élément crucial de la genèse de toute production artistique.

Ensuite, de la naissance d'une idée ou d'une mélodie à son arrivée sous forme finie dans l'oreille du spectateur il y a parfois une ligne plus ou moins droite, parfois des détours insoupçonnés. Donner corps à un objet artistique suppose de percoler les premières gouttes d'inspiration à travers de multiples étapes et processus solitaires et communs. Ils sont nombreux mais comporteront au minimum la mise en forme et les répétitions. Pour rendre tout cela possible les acteur·rice·s culturel·le·s ont la réputation d'être les champion·ne·s de l'inventivité, de la débrouille, du bricolage. Des adeptes convaincus de *Métis* en somme.

Le temps et l'énergie qui sont employés à donner naissance à une création représentent en grande partie un travail invisible. Le public reçoit ou assiste à une production qui, la plupart du temps, a déjà subi plusieurs processus de maturation. Pourtant cette invisibilité tend justement à gommer l'importance de ce travail aux yeux des personnes qui n'y sont pas impliquées. Dans le domaine de la chanson, il est particulièrement difficile d'objectiver les étapes créatives et de les traduire en termes quantifiables. De plus, comme le dit Jérémie « parfois on écrit, on compose, mais ça ne va peut-être servir à rien » (Annexe 6).

Parcours créatifs

Travail créatif et quête personnelle

L'implication personnelle qui est en jeu dans le travail transforme forcément le sujet et un travail intérieur se joue en lui autant qu'à l'extérieur : « Il n'y a pas de travail de production de qualité sans travail de remaniement de l'organisation psychique, jusque dans les parties les plus fines de son architecture » (Dejours, 2009, p.185). Le sociologue Pierre-Michel Menger rejoint d'ailleurs Christophe Dejours sur ce concept d'un travail intérieur qui se joue en même temps que le travail effectif, lorsqu'il parle du travail artistique : « l'activité de création ne serait pas si profondément stimulante et désirable si l'individu n'apprenait pas, progressivement, à travers les possibles qu'il invente et les choix qu'il fait, à se connaître lui-même, et à se découvrir un et multiple » (Menger, 2009, p.14). En cela le travail de composition et d'écriture va de concert avec une « quête de soi ». Avec la particularité que cette quête est souvent appelée à son tour à nourrir le travail en lui-même et à l'orienter.

Selon Albert Hirschmann, la raison d'entreprendre une activité au succès incertain, comme celle du·de·la compositeur·rice musical·e, est à trouver dans la fusion entre la recherche et le but. Et c'est « dans ce type d'expérience que le sujet peut atteindre le sentiment si fort de l'accomplissement de soi et de l'autonomie personnelle » (dans Menger, 2009, p.296-297). Menger poursuit ce raisonnement un peu plus loin, se demandant si dans cette perspective le travail en horizon incertain ne serait pas un vecteur de plein épanouissement individuel renversant la conception du travail vu comme valeur négative dans l'équation de l'économie classique.

S'accomplir dans l'incertain

Pierre-Michel Menger considère l'activité artistique créative comme un acte de travail. S'éloignant du stéréotype du génie au talent inné qui répond à une vocation inéluctable et bénéficie par chance du hasard d'être découvert, il observe dans le parcours des travailleur·euse·s des domaines artistiques une conduite rationnelle qui a pour spécificité un horizon incertain. Dans son livre « le travail créateur » (Menger, 2009), il explique que le principe d'incertitude est intrinsèquement lié au travail créateur :

« C'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée. Elle est aussi la condition de la satisfaction prise à créer, en même temps qu'elle est une épreuve à endurer. » (Menger, 2009, p.11).

Les risques de la carrière artistique (et de la carrière artistique musicale pour ce qui nous occupe ici plus précisément), sont de plus bien présents en termes économiques lorsqu'on considère certains aspects comme la forte variance des revenus au sein du milieu, l'offre excédant largement la demande et la précarisation des contrats. Pour toutes ces raisons, beaucoup d'artistes ont une certaine habitude des situations critiques et des périodes de vache maigre, à travers lesquelles iels ont trouvé des moyens de persévérer. D'un autre côté ces équilibres fragiles ont leurs limites de résilience et peuvent ne pas retrouver leur souffle après une crise de l'ampleur de celle que nous traversons actuellement.

Mais, selon Menger, si les résultats du travail créateur sont en partie imprévisibles, l'activité artistique n'est pas totalement chaotique non plus. Elle s'organise au sein d'un système complexe et sa réussite dépend de multiples facteurs : de l'artiste lui-même, de l'environnement et des

conditions dans lesquels son travail est entrepris, de la qualité du travail de l'équipe qui l'entoure et de l'évaluation de l'oeuvre achevée. Au-delà du déterminisme qui le conditionne, chaque acteur·rice a une intentionnalité, qui se complique encore dans l'interaction. Dans cette incertitude, « la nouveauté d'une situation est porteuse d'informations qui sollicitent une modification du comportement et déclenchent un enrichissement de l'expérience » (Menger, 2009, p.64).

Ces conceptions sont particulièrement utiles dans notre recherche pour éclairer la façon dont le travail créatif artistique est vécu pendant la crise du coronavirus.

Bouleversement dans les mondes de l'art : la dimension sociale

« [...] Les oeuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des oeuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier; apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'oeuvre commune une oeuvre d'art. »

(Becker, 2010, p.59)

Dans son livre « les mondes de l'art » (Becker, 2010), le sociologue Howard S. Becker se penche plus précisément encore sur les interactions et liens interindividuels qui conduisent la production d'oeuvres. Pour lui, l'art est social. Il observe que tout travail artistique met en oeuvre de nombreux·ses acteur·rice·s et toute oeuvre que l'on perçoit vit de cette coopération. « Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activités collectives que l'on peut appeler mondes de l'art » (Becker, 2010, P.27). Le fait que l'un ou l'autre aspect du parcours d'une oeuvre fasse défaut ne conduira pas forcément à sa perte, bien souvent l'oeuvre sera produite autrement. L'impossibilité d'accéder aux moyens habituels de diffusion, par exemple, s'il est contraignant, laisse aussi la place à un autre champ des possibles.

Cela étant dit, la plupart du temps les artistes s'adaptent aux conditions existantes et produisent leurs oeuvres en tenant compte de celles-ci, ainsi qu'en respectant les contraintes de leur réseau de coopération. Les modifications dans les habitudes et configurations extérieures ont automatiquement un impact sur la créativité.

S'il est un changement évident qui eut lieu pendant la période qui nous intéresse, et de façon encore plus probante pendant le confinement strict, c'est celui qui fut provoqué dans la division du travail. Ayant moins facilement ou plus du tout accès à leurs collaborateur·rice·s direct·e·s et devant donc se passer du concours des chaînes de coopération habituelles, énormément d'artistes ont créé avec leurs seuls moyens et aptitudes personnels, revêtant toutes les casquettes. Ensuite, les compositeur·rice·s ont, au moins en partie, continué d'imaginer et d'orienter leurs créations en fonction de représentations en formule plus réduite et avec une équipe restreinte. Que cela a-t-il produit, considérant le travail créatif ? Un enjeu majeur et qui vient ajouter une contrainte de taille étant qu'il faut encore, dans ces conditions, pouvoir vivre de son travail artistique. Ou du moins maintenir une situation viable et qui laisse suffisamment de disponibilité pour concrétiser une créativité artistique conséquente.

En somme, la mobilisation des ressources matérielles et humaines fut grandement perturbée par les mesures de confinement et donc forcément aussi les modalités créatives envisagées par les artistes. Une oeuvre est le fruit d'une multitude de choix, des premières idées à sa version définitive, et ces choix sont faits par l'artiste et les multiples intervenant·e·s selon l'organisation du travail dans laquelle iels se trouvent (Becker, 2010).

Si la situation et les nouvelles contraintes ont leur part de dynamique créative, à beaucoup d'égards, on peut supposer que les travailleur·euse·s du secteur artistique se sont retrouvé·e·s confronté·e·s à l'une des formes de souffrance au travail pointée par Christophe Dejours : la contrainte à mal travailler. « Alors même que celui qui travaille sait ce qu'il doit faire, il ne peut pas le faire, parce qu'il en est empêché par les contraintes sociales du travail. » (Dejours, 1998). Des complications trop nombreuses et structurelles empêchent la réalisation du travail « bien fait » : Manque de temps ou outils non performants, climat social désastreux, fermé à la coopération, relation aux client·e·s/ usager·e·s compliquée par l'organisation du travail (Cultiaux, 2018).

La crise a clairement provoqué un changement dans « les mondes de l'art » selon la définition donnée par Howard Becker, parce qu'elle a exigé une réorganisation profonde des activités coopératives. Ce qui est moins habituel c'est que cette réorganisation est provoquée par un phénomène extérieur, elle n'est pas due à un·e artiste innovateur·rice. On pourrait mettre en cause l'Etat, comme cela a déjà été le cas dans l'histoire sous couvert d'idéologies restrictives ou normatives. Mais nous ne pouvons pas affirmer être dans le cas d'une censure volontaire. Nous ne savons pas encore si ces bouleversements auront des effets à long terme sur l'organisation du travail artistique. Peut-être donneront-ils naissance ou du moins renforceront-ils l'émergence de nouveaux mondes de l'art.

Parcours chahutés : la dimension existentielle

L'ouvrage « parcours professionnels » (Gonnin-Bolo, 2007) privilégie également l'étude des interactions entre l'individu et le social, utilisant la démarche compréhensive. Il s'écarte du déterminisme et considère les parcours professionnels comme des processus de construction, se penchant sur les pratiquant·e·s de « métiers pour autrui ». Le livre décrit une identité professionnelle en mouvement, reflétant à la fois une certaine continuité et des modifications récurrentes où certains éléments vont être déterminants dans le parcours d'une personne.

« C'est dans l'interaction permanente entre soi, son environnement (autrui), et les activités développées dans, avec, pour, contre... que se construisent et se déconstruisent les formes identitaires des sujets saisies comme des processus, des dynamiques. » (Gonnin-Bolo, 2007, p.19).

L'évolution de l'organisation et des conceptions du travail révèlent de nos jours un environnement professionnel instable et où l'individu devient d'autant plus responsable de son parcours professionnel. Les artistes sont également emportés dans ce modèle issu de visions managériales et libérales.

Ce mode de fonctionnement peut induire une certaine culpabilité si le parcours est contrarié, lorsque cela induit de la souffrance. Au fil des entretiens qui jalonnent l'ouvrage, l'auteur·rice observe que quand la reconnaissance au travail n'est pas rencontrée, les individus tiennent grâce au plaisir, au sens et à la reconnaissance par les pairs qu'ils peuvent rencontrer dans leur activité. C'est à renfort de sagesse, en puisant dans une philosophie épicurienne du moment présent qu'ils poursuivent leur chemin dans un souci d'équilibre de vie global. La carrière professionnelle est en relation étroite avec un discours sur l'identité personnelle.

Cela pourrait être appréhendé, en reprenant les termes de Christophe Dejours, sous l'angle d'une idéologie développée par la·le travailleur·euse comme stratégie de défense à la souffrance au travail (Dejours, 1998).

Les professionnel·le·s des arts vivants exercent des emplois successifs dans un métier où l'on se donne à voir mais où l'idéal absolu de reconnaissance est rarement rencontré.

« Cependant, au plus près de la réalité, cela ressemble davantage à se contenter d'être, être soi, dans l'ordinaire, dans son activité. 'Aller vers soi-même plus que vers une reconnaissance de la profession', avait pu dire une comédienne. Mais qu'est-ce qu'être soi sans l'autre? L'artiste du quotidien, qui a à se battre là, avec le miroir, avec lui-même, sans support institutionnel. Quel autre le reconnaît ? » (Delalande, 2007).

Ces mots font particulièrement écho en temps de mesures de confinement.

Les questions relatives à la quête identitaire ne peuvent par ailleurs pas éluder celle de la rémunération et du rapport à l'argent. Question difficile puisque l'activité artistique, si elle appelle contrepartie de son utilité, tient aussi de la proposition, du partage, de la gratuité.

Conclusion du deuxième chapitre

Synthèse du cadre théorique

Nous avons pu observer dans la première partie de ce travail comment la crise liée au coronavirus et les chamboulements qu'elle a provoqués dans la société ont perturbé les conditions de travail dans le monde artistique et plus particulièrement dans le secteur qui nous intéresse qui est celui des musiques dites « actuelles ». Ensuite, le cheminement théorique que nous avons suivi peut être retracé de cette façon :

La création artistique peut être observée comme toute autre activité de travail et d'après les écrits de Marx et de Arendt, nous appréhendons plusieurs dimensions contenues dans l'activité du travail humain. Celles-ci ont trait aux moyens de subsistance, à une dimension sociale et également à une dimension plus personnelle, plus intérieure.

Pour Dejours, le travail met en oeuvre la créativité. Il est également le lieu d'un travail intérieur. Et selon Menger la créativité et le travail sur soi sont particulièrement stimulés lorsque l'horizon du parcours est incertain, caractéristique intrinsèque aux métiers créatifs.

Nous retrouvons la dimension sociale du travail, concernant les métiers artistiques, avec le concept des « mondes de l'art » décrit par Becker, qui nous informe des corrélations entre la créativité et les modifications de l'environnement.

Enfin, la dimension existentielle est appuyée par les travaux de Gonin-Bolo et nous permet de situer les carrières artistiques au sein d'un parcours professionnel qui est également « parcours vers soi ».

Question de recherche

Après ces différentes lectures et le parcours théorique auxquels nous ont amené notre question de départ, les relations qui unissent des thèmes comme la crise, la créativité et les parcours des travailleur·se·s artistiques nous apparaissent sous un jour différent. Nous étions partis d'un constat teinté majoritairement négativement à l'observation des conditions de travail et de soutien du domaine artistique en Belgique et des difficultés rencontrées durant la crise. Nous avons néanmoins pressenti les occasions que peut en même temps représenter le contexte particulier de crise, évoquant certains champs sémantiques qui rattachent ce mot à la fois à la difficulté et à l'opportunité. Les auteurs qui ont alimenté notre matériel théorique pointent de façon encore un peu plus précise, plus subtile, la relation entre parcours créatif et incertitude. Ainsi que le cheminement personnel, intérieur, qui se joue à travers ces parcours comprenant leur lot d'épreuves. Il nous paraît ainsi intéressant de se demander comment la crise est venue s'articuler au moment précis du parcours des musicien·ne·s créateur·rice·s, ce qu'elle a révélé de ces parcours mais aussi ce qu'elle a pu apporter de neuf en termes de créativité.

Avec ces éclairages nouveaux, notre question de départ, bien qu'elle nous ait donné une direction, ne semble plus tout à fait convenir pour orchestrer les subtilités que nous apercevons d'ores et déjà. En premier lieu, la notion d'« impact » traduit une relation unilatérale de la crise à l'artiste et de la crise à la créativité. De plus, elle a des connotations négatives qui coloreraient notre recherche de manière anticipée. Hors, nous l'avons vu avec les différent·e·s auteur·rice·s consulté·e·s, il n'y a pas de travail sans « épreuve » et pas de créativité sans épreuve. C'est précisément le fait de se mettre au travail dans l'épreuve et avec une part d'imprévisibilité, d'incertitude, qui donne jour à la créativité. Le mot « impact » nous semble donc peu approprié car il supposerait que l'artiste subisse forcément les effets de la crise et les conditions de travail qu'elle impose. Nous choisissons donc de reformuler cette question de départ en une question de recherche qui semble plus adéquate :

« Comment les artistes auteur·rice·s-compositeur·rice·s-interprètes ont-iels pu (ou n’ont-iels pas pu) s’approprier les conditions de travail extraordinaires liées à la crise du coronavirus dans leur travail créatif ? ».

Cette formulation traduit mieux à nos yeux le fait que nous nous intéressons bien au travail créatif et à la façon dont il a été mené dans un contexte particulier. Elle permet aussi de prendre en compte la façon dont les auteur·rice·s-compositeur·rice·s-interprètes ont ou n’ont pas pu faire de cette épreuve quelque chose. Si certain·e·s auront peut-être été sidéré·e·s, paralysé·e·s, d’autres auront peut-être réussi à se mobiliser différemment ou à mettre à profit cette période dans une optique créative nouvelle. Comment, quelque part ont-iels pu « oeuvrer » malgré la situation et à partir de cette situation ? Comment ont-iels pu poursuivre leur travail créatif ?

Notre formulation reflète par ailleurs le choix discriminant de nous concentrer sur le travail créatif d’une « catégorie » d’artistes musicien·ne·s : les auteur·rice·s-composit·eur·rice·s-interprètes (nous utiliserons aussi l’abréviation A-C-I pour plus de facilité) s’inscrivant dans la filière des musiques actuelles³. Cette décision a plusieurs raisons. Tout d’abord il nous semblait important de cibler une activité précise au sein de l’étendue du secteur culturel. Une profession n’est pas l’autre et chacun des travailleur·se·s a vécu différemment la crise selon les caractéristiques propres à son métier. De plus, le travail créatif ne s’exerce pas de la même façon pour chacun·e.

La catégorie d’artiste que nous avons choisie regroupe des personnes qui exercent un travail créatif musical mais aussi de parolier. Les A-C-I ont de plus la particularité, comme leur dénomination l’indique, d’interpréter leurs propres créations. Iels exercent donc une activité tournée au moins en partie vers la scène, ce qui les place dans une position en prise directe avec l’actualité de la crise (nous avons rappelé dans la première partie de cette recherche le fait que les représentations ont été fortement empêchées depuis les premières mesures de confinement).

En outre, les A-C-I assument souvent, en tout ou en partie, les multiples casquettes liées à la gestion de leur projet. Ces différents points nous permettent de mettre aisément en rapport leur travail créatif avec leur individualité, leur parcours et leur point de vue. Ils auront quelque chose à nous

³ « Aujourd’hui, les musiques actuelles ne désignent pas un genre musical particulier, mais englobent un ensemble de pratiques : le jazz et les musiques improvisées, les musiques traditionnelles et les musiques du monde, la chanson, les musiques amplifiées (rock et dérivés ; rap, reggae, ragga, funk, etc. ; musiques électroniques). Elles se définissent par opposition aux musiques classiques, anciennes, baroques, folkloriques et contemporaines. » (« Les musiques actuelles », 2012).

dire, nous supposons, en ce qui concerne les différentes questions mises en lumière par notre cheminement réflexif.

Points d'attention

Compte tenu des dimensions plurielles du travail, décrites par les auteur·rice·s de référence consultés, nous aurions pu séparer ces différentes facettes afin de les examiner au regard de la crise et voir leurs relations respectives avec les activités créatrices. Cela nous apparaît néanmoins trop réducteur et assez difficile à concrétiser dans le sens où ces dimensions sont profondément intriquées et se répondent l'une à l'autre. En effet l'activité de travail correspond à des besoins et des intentions humaines qui fonctionnent de concert. Dans le travail créatif, nous l'avons vu, création et travail intérieur sont souvent particulièrement en forte correspondance (Menger, 2009). Le contexte du confinement vient de plus accentuer la superposition des sphères professionnelles et personnelles, au niveau de l'espace et au niveau du temps. La crise quant à elle déploie ses répercussions depuis une même source vers toutes les composantes de notre être, soulignant la porosité entre ces parties de nous-mêmes qui ne sont jamais totalement compartimentées.

D'une façon alors à mettre en regard certains éléments clés du travail artistique avec le contexte de crise, tout en ayant conscience des interpénétrations possibles, nous choisissons de porter plus particulièrement notre attention sur certains points.

Nous préférons ici parler en termes de « points d'attention » que d' « hypothèses » car nous ne nous inscrivons pas dans une démarche purement hypothético-déductive. Nous désirons laisser une place à la surprise et à une écoute clinique dans notre démarche de recherche.

Conditions de vie, conditions de travail et créativité

En premier lieu notre questionnement porte sur la possibilité, la capacité de poursuivre un travail créatif pendant une période telle que celle de la pandémie. Les A-C-I ont-ils continué de créer des chansons et des morceaux pendant la période concernée ?

Nous nous attendons à ce que l'influence de la période de crise vécue de mars 2020 (début des mesures stricts de confinement) à mars 2022 (mois de notre dernier entretien) se soit marquée de deux façons distinctes dans la créativité des artistes. Pour certain·e·s, la créativité aura été alimentée par l'inédit de la situation et la suspension des impératifs calendriers, lorsque leurs moyens financiers le leur permettaient. Chez les autres, coupé·e·s des contacts sociaux, de la dynamique de

travail, affaibli·e·s financièrement et soumis·es de plein fouet aux incertitudes, le courant créatif artistique aura été grandement perturbé ou suspendu.

Ce premier point porte sur l'ensemble de la période et s'intéresse à un sentiment de créativité général effectif dans le cadre de l'activité d'A-C-I.

Dans le même ordre d'idée, nous nous demandons, pour chacun·e des artistes interrogé·e·s, si certaines de leurs activités professionnelles auront été privilégiées et d'autres rendues moins possibles pendant la crise. Comment ont-iels « géré » cette période concernant les aspects matériels et l'exercice de leur métier ? Nous nous attendons à ce que certaines formes de travail aient été privilégiées et à ce que certaines formes d'activités soient venues en suppléer d'autres.

Ce point s'intéresse donc à la création ou l'entretien de cadres de travail alternatifs dans une démarche d'adaptation à la situation de crise.

Le rôle et la question du sens

Il est difficile dans une période tellement inédite d'éviter le chamboulement de nos neurones et la réévaluation de questions sinon existentielles, du moins sociales et politiques. Chacun·e est touché·e dans l'une ou l'autre dimension de son être et se positionne par rapport aux événements actuels. Chez les artistes, de par leur condition de grandes « victimes » de la crise à cause de la série d'empêchements légaux dont ils font les frais, mais aussi pour des raisons intrinsèques à leur métier, qui implique la transmission et le rôle d'orateur·rice·s, ce positionnement est particulièrement peu anodin. Et en tout cas il nous apparaît comme tout à fait digne d'être éclairé dans notre recherche tant il est en relation direct avec la créativité et le travail artistique. Voici les propos de Jérémie à ce sujet :

« Quand tu as une situation où les choses ne fonctionnent pas très bien, t'as aussi envie de te demander à quoi tu sers en écrivant des chansons. À s'dire aussi, est-ce qu'il ne faudrait pas plutôt aider des gens ou je sais pas, s'organiser autrement pour essayer de faire que le monde change. Ça c'est un peu la question qu'on s'pose tout l'temps je pense [...] 'bon , est-ce qu'on fait notre juste choix ?'. Ça c'est un peu les questions d'une vie hein. » (Annexe 6).

Le sens que l'artiste, le·la musicien·ne, le·la compositeur·rice donne à son travail se situe au confluent de la place que lui fait la société et des raisons personnelles qui l'animent. Ce sont les dimensions essentielles de l'activité humaine qualifiées d' « oeuvre » et d' « action » par Hanna Arendt : « les produits de l'œuvre sont voués à être utilisés et transmis » ; « parce qu'il [l'homme]

est un être social, il apparaît aux autres et veut tout à la fois leur manifester le sens qu'il accorde à cette vie ensemble et leur montrer ce dont il est capable (*action*) » (Girardot, 2016, p.215).

À travers la question, aux connotations existentielles, du sens, nous envisageons un « remaniement de l'organisation psychique » (Dejours, 2009) qui ne se ferait pas seulement dans le concours du travail de production, mais qui le précéderait et aurait une influence sur le travail lui-même. Le cheminement existentiel nourrissant et orientant le travail.

Un·e A-C-I peut trouver son inspiration principale dans une aspiration intime proche de la « quête identitaire ». Iel peut aussi se positionner en tant qu'artiste « engagé », prendre à coeur son rôle d'orateur·rice et être mû par une envie de transmettre des idées, des valeurs. Ou bien encore endosser plutôt le rôle d'un·e professionnel·le du divertissement, voir utiliser son art essentiellement dans un but lucratif. Chacune de ces postures imprime une façon différente d'exercer son métier et donnera lieu à des réactions qui lui sont propres dans un moment tel que celui vécu depuis le début de la pandémie.

Ici c'est donc la question du contenu des oeuvres qui nous intéresse, de la responsabilité des auteur·rice·s quant à celles-ci, ainsi que de leurs intentions . Nous nous attendons à ce que la crise, par les conditions extraordinaires qu'elle a provoqué, aux niveaux personnels et professionnels, ait influencé une prise de conscience accrue du sens que transmet l'A-C-I à travers ses compositions et du rôle, de la place qu'iel conçoit d'occuper au sein de la société. Cette réévaluation des composantes « oeuvre » et « action » de son activité aura influencé le contenu et la qualité des productions de l'artiste.

L'ajustement

Il nous semble intéressant aussi de comprendre de quelle manière le travail créatif a été modifié en ce qui concerne les méthodes utilisées et comment les A-C-I ont ajusté leurs façons de travailler dans l'état actuel des choses et du monde. En d'autres termes, comment ont-iels « surmonté le réel » (Dejours, 2009) de cette nouvelle situation, de ces conditions de travail extraordinaires ?

Et si il y a eu « bouleversement » dans les mondes de l'art (Becker, 2010) dans lesquels évoluent les A-C-I, la mobilisation des ressources matérielles et humaines a-t-elle été perturbée, modifiée ? À quoi cela a-t-il pu éventuellement donner naissance ?

Nous nous attendons à ce que les artistes en question aient modifié leurs façons de travailler et leurs procédés créatifs, leurs « méthodes ». Cela en raison des conditions de travail qui ont elles-même

changées. Comment se sont-ils ajusté·e·s aux circonstances ? Quelles ressources créatives ont-ils pu mobiliser, ou pas, dans l'appropriation de cette épreuve ? Qu'est-ce qui a été transformé concernant l'aspect créatif dans le concret de leur travail ?

Parcours incertains

Nous l'avons vu, les trajectoires artistiques et d'autant celles qui ont trait à la création, sont par essence effectuées en « horizon incertain » (Menger, 2009). Les parcours des travailleur·euse·s du domaine des musiques actuelles ne sont pas dénués d'embûches, nous l'avons aperçu dans la première partie de ce travail. Et l'organisation sociale de ce domaine professionnel ne fait pas miroiter à priori une carrière toute tracée aux garanties de confort et de stabilité. Nous nous attendons donc à ce que la crise liée au coronavirus apparaisse comme une manifestation supplémentaire de difficultés liées à la profession et déjà connues, du moins en partie, des travailleur·euse·s du secteur.

Chapitre 3. Méthode

L'objectif de notre travail est de détailler les relations entre créativité, travail artistique et parcours individuel dans un contexte de crise. Ceci permettant également de mettre en perspective la place de l'artiste dans la société. Notre démarche prend nécessairement appui sur une littérature qui nous a permis d'identifier un certain nombre de points d'attention, mais en même temps, nous avons tout au long des entretiens et tout au long de l'analyse veillé à conserver une écoute ouverte à la surprise et à l'étonnement. En conséquence de quoi nous ne pensons pas nous inscrire proprement dans une démarche hypothético-déductive mais plutôt dans une démarche compréhensive du matériau. Démarche compréhensive décrite par Jean-Claude Kaufmann. « L'objectif devrait toujours être, non pas la production de théorie pour la théorie mais la découverte, la capacité de rendre intelligible le social grâce à la théorie » (2014, p.24).

Voici les différentes étapes que nous avons parcourues jusqu'à présent. Nous nous sommes mis en chemin sous l'impulsion d'une question de départ : « Comment les mesures de confinement et la situation mondiale inédite due à la pandémie ont-elles impacté la créativité des artistes ? ». Une démarche exploratoire basée essentiellement sur une revue de presse nous a aidé à reconstituer un historique de la crise liée au coronavirus et de son influence dans le secteur culturel. Ensuite, une revue de la littérature nous permettait de saisir les concepts cadrant la recherche. Suite à la mise en place de ce cadre théorique, notre question initiale a été reformulée en question de recherche : « Comment les artistes A-C-I ont-ils pu (ou n'ont-ils pas pu) s'approprier les conditions de travail extraordinaires liées à la crise du coronavirus dans leur travail créatif ? ». Cette question nous a guidés vers un certain nombre de points d'attention que nous souhaitons exploiter dans la collecte et dans l'analyse de nos données.

Les entretiens

Les données de terrain ont été récoltées auprès d'artistes concerné·e·s par notre thématique. Nous avons réalisé des entretiens compréhensifs, dans le sens où « l'entretien compréhensif ne s'oppose aucunement à l'entretien semi-directif mais le prolonge » (Fugier, 2010). En effet si le squelette de nos entretiens est semi-directif, nous n'avons pas tenu à garder à tout prix une réserve totalement

objectivante en tant que chercheur. L'implication, mesurée, de l'enquêteur, la possibilité de rebondir sur les propos entendus et d'instaurer un climat de conversation fluide nous rapproche des méthodes d'entretien compréhensif élaborées par Jean-Claude Kauffman (2014).

Un nombre limité de questions, assez englobantes, ont permis aux personnes interrogées de nous livrer leur vécu professionnel de la crise mais également les intrications personnelles qu'elles jugent opportun de raconter. Nos hypothèses et questionnements portent sur la dimension du travail mais également sur son vécu subjectif. La transformation qui se joue sur ces divers plans, à l'épreuve de la crise, nous intéresse particulièrement ainsi que ses résonances en termes de créativité. Il est donc important pour nous de ne pas enfermer les artistes interrogé·e·s dans des questionnements trop précis ou uniquement factuels. Recueillir des réponses sous forme de courts récits de (tranches de) vie correspond à notre volonté de repérer des cheminements. Nous portons également la conviction que la créativité, qui constitue notre thème principal, nous impose à nous, chercheur·euse·s, de nous mettre à son diapason en lui ouvrant un espace d'écoute lui permettant de se raconter. Les questions porteront sur les quelques grands thèmes qui occupent notre recherche. Néanmoins, considérant le domaine d'investigation de celle-ci, nous avons tenu à nous laisser surprendre par le contenu des réponses.

Périmètre de l'échantillon

Sur qui notre recherche se penche-t-elle ? Pour l'enquête réalisée auprès de Smart en 2021 (Bataille & de Brabandaire), ont été considéré·e·s comme « travailleur·se·s artistiques » les personnes ayant au moins une déclaration de travail reconnu comme artistique entre 2005 et 2015. Cela est bien sûr tout à fait insuffisant pour prétendre au « statut d'artiste » tel qu'il est défini actuellement en Belgique. Mais les auteur·rice·s expliquent que cette définition très large leur a permis de saisir toute la diversité des profils, dans un secteur où, comme démontré dans le livre « Vivre de la musique ? » au sujet de la Suisse romande, les professionnel·le·s intégré·e·s ne représentent que le sommet d'une pyramide aux bases très larges (Perrenoud & Bataille, 2019).

« Les enquêtes sur les diverses populations de créateurs nous apprennent qu'en règle générale, moins de 10% des artistes de chaque catégorie sont, au moment de l'enquête, en situation de vivre exclusivement de leur art » (Menger, 2009, p.308).

La définition de l'artiste professionnel·le du conseil des arts et des lettres du Québec nous paraît inspirante pour tracer les contours de l'échantillon sur lequel porte notre enquête :

« Aux fins des programmes du Conseil, l'artiste professionnel(le) est défini(e) comme suit : se déclare artiste professionnel(le); crée des œuvres ou pratique un art à son propre compte ou offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur(-trice) ou d'interprète, notamment dans les domaines sous la responsabilité du Conseil; a une reconnaissance de ses pairs; diffuse ou interprète publiquement des œuvres dans des lieux ou un contexte reconnu par les pairs » (CALQ, 2021).

C'est dans l'esprit de cette définition que nous nous sommes tournés, pour sélectionner notre échantillon de personnes interrogées, vers des artistes dont la pratique musicale constitue l'activité principale. Et qui peuvent répondre aux critères susmentionnés concernant précisément leur travail d'A-C-I.

Toutes les personnes contactées situent l'ancrage de leur activité professionnelle en Wallonie et à Bruxelles. La délimitation de cette zone géographique est liée à l'organisation et aux moyens impartis à cette recherche.

Déroulement

Nous avons effectué trois premiers entretiens répartis sur l'année 2021. Ces entretiens ont la particularité d'avoir été réalisés à des moments où le secteur culturel était encore fortement perturbé.

Le premier entretien, celui de Jérémie, réalisé en mars, revêt tous les aspects d'un entretien préparatoire et a été utilisé pour construire la problématique de notre recherche. Néanmoins, nous avons choisi de valoriser son contenu dans le cadre du recueil des données et de notre analyse. Cela car s'il n'a pas été autant balisé que les entretiens suivants, il contient néanmoins les informations permettant de vérifier nos hypothèses. Son contenu déborde simplement un peu plus des thèmes définis par la suite et l'interview a été conduite avec moins de précision. Mais nous nous rendons compte qu'il recèle néanmoins tout à fait le matériel nécessaire pour entrer dans le cadre de notre enquête.

Le deuxième entretien daté de 2021, celui de Greg, représente quant à lui une exception dans le sens où la personne interviewée est compositeur et interprète mais pas auteur. Par la suite, le périmètre de l'échantillon sera défini clairement et se concentrera sur la catégorie précise des A-C-I, pour les raisons expliquées plus avant. Cet entretien est également inclus dans le recueil des données car son

apport nous semble tout à fait digne d'intérêt, nonobstant la fonction quelque peu différente exercée par l'artiste. Nous justifions cela par le fait que l'artiste en question donne des informations utiles et appropriées aux questions posées par la recherche.

Après le troisième entretien de 2021, nous avons, de janvier à mars 2022, réalisé encore 7 autres entretiens ; ceux-ci auprès d' A-C-I et en suivant un guide d'entretien identique, figurant parmi les annexes du travail (Annexe 1).

Méthode d'analyse des données

Les entretiens effectués ont été enregistrés et ensuite retranscrits de façon quasiment intégrale. Ils figurent en annexe du document (annexes 2 à 11). Les retranscriptions ont été analysées selon un découpage sémantique réalisé en fonction des différents thèmes définis comme points d'attention de notre recherche : conditions de vie, conditions de travail et créativité ; le rôle et la question du sens ; l'ajustement ; l'incertitude des parcours.

Nous nous inscrivons donc dans une démarche d'analyse thématique des entretiens. Voici la définition que nous donnent Joëlle Civils et Barbara Hombre, de l'université de Lorraine, de l'analyse thématique de contenu :

« Faire une analyse thématique consiste à repérer des noyaux de sens qui composent la communication et dont la présence ou la fréquence d'apparition pourront signifier quelque chose pour l'objectif analytique choisi. L'ensemble des sous thèmes se déduit à partir du texte. Nonobstant, dans certains cas, ceux-ci peuvent être définis à l'avance, à partir de la théorie » (2010).

Limites de la démarche

Limites formelles

La démarche se heurte à certaines limites formelles. L'échantillon de dix personnes ne contient certainement pas tous les cas de figure possibles. Les contraintes de temps et de moyens qui sous-tendent l'enquête concèdent néanmoins à cette quantité d'entretiens une valeur appréciable et digne d'intérêt compte tenu de l'aspect qualitatif et non quantitatif du recueil des données.

Nous pointons néanmoins certaines caractéristiques reliant les personnes interrogées et qui pourraient constituer un biais quant à la généralisation des données. Tout d'abord, la tranche d'âge de notre échantillon est assez ramassée : entre 31 et 46 ans. Cela est dû d'une part au hasard des répondant·e·s qui se sont porté·e·s volontaires mais aussi probablement aux facilités de contact relatives au réseau de l'auteur du mémoire.

Ensuite, tous les types de musique ne sont pas représentés, bien que nous ayons veillé à une certaine diversité de genres musicaux pratiqués par les répondant·e·s.

D'autres limites pourraient certainement être listées. Nous avons néanmoins veillé à ce que celles-ci soient les moins nombreuses possibles au regard du temps imparti. La parité de genre est ainsi respectée (les artistes transgenres ou non-binaires ne sont par contre pas représenté·e·s).

Nous avons également veillé à sélectionner pour l'échantillon, des artistes qui sont à des *momentums* différents de leur carrière. Le degré d'envergure et de popularité des activités de chacun·e est lui aussi variable.

Point de vue situé ?

L'auteur de la recherche n'est pas extérieur à la problématique traitée. Celui-ci est entièrement concerné par le sujet du mémoire, étant lui-même artiste et A-C-I. Il a néanmoins tenu à malgré tout conserver une certaine réflexivité par rapport à ce que d'autres ont pu lui apporter. C'est avec la casquette de mémorant que la présente recherche est menée. C'est donc également dans cette optique que les entretiens ont été conduits et cette position d'étudiant universitaire requiert une rigueur analytique envers le contenu des réponses récoltées.

Si l'auteur était rentré en contact avec les personnes interrogées dans le cadre d'un projet artistique, le rapport aurait été tout à fait différent. Ici les personnes ont été contactées sur base d'une démarche de recherche émanant de la sphère universitaire, relativement extérieure à leur domaine d'activité. L'auteur a choisi de plus de ne pas interroger des artistes avec lequel·le·s il aurait partagé un projet relatif à l'activité d'A-C-I.

La connaissance des thématiques liées au domaine artistique et de la réalité concrète de ce milieu de travail ont au contraire été des leviers permettant à l'auteur de formuler des questionnements avisés et de pointer les subtilités des parcours personnels et professionnels des artistes mis en exergue par la crise.

Chapitre 4. Données recueillies et analyses

Présentation des données

L'enquête est effectuée auprès de dix artistes belges, cinq femmes et cinq hommes. Les personnes interrogées ont été contactées via différents moyens de communication informatiques. Les entretiens se sont ensuite déroulés pour la plupart en visio-conférence, seuls deux d'entre eux ont été réalisés en présentiel. Un guide d'entretien a été utilisé pour mener ces entretiens (Annexe 1).

Voici un tableau reprenant les personnes interrogées :

Nom d'emprunt	Genre	Statut professionnel	Âge
Céline	Femme	Statut d'artiste	43 ans
Coralie	Femme	Statut d'artiste	46 ans
Greg	Homme	Enseignant en académie + indépendant complémentaire	34 ans
Gwenaëlle	Femme	Cohabitante	40 ans
Jérémie	Homme	Statut d'artiste	33 ans
Noélise	Femme	Demandeuse d'emploi	31 ans
Pit	Homme	Indépendant	43 ans
Salim	Homme	Statut d'artiste	45 ans
Sylvie	Femme	Statut d'artiste	39 ans
Timothé	Homme	Statut d'artiste	39 ans

Pour l'analyse des entretiens, nous avons procédé de cette façon :

Chaque interview a été retranscrite, de façon quasiment intégrale. Ces retranscriptions ont été anonymisées et figurent en annexe (annexe 2 à 11). Ensuite nous avons analysé chaque entretien un à un en nous appuyant sur une grille d'analyse (Annexe 12), construite d'après la synthèse de notre cadre théorique. Le résultat de ces analyses thématiques a été reformulé, produisant une présentation de chaque personne interrogée, au regard de nos points d'attention. C'est ce matériau

que nous avons finalement analysé de manière transversale, pointant les convergences et les divergences retrouvées parmi les répondants.

Nous présentons dans la première partie de ce chapitre trois des analyses individuelles que nous avons reformulées. Elles sont chacune introduites par une brève présentation et permettent de resituer les personnes interrogées dans leur parcours spécifique. La singularité des témoignages s'y trouve confrontée aux grands thèmes de notre recherche. Donner cette place aux individualités permet d'appréhender les données en tenant compte des récits et des histoires de vie dans lesquelles elles s'insèrent. Nous avons choisi de développer ces trois figures, à titre d'illustration, parce qu'elles se distinguent fortement et incarnent chacune une façon différente de vivre la même situation (les autres analyses individuelles figurent en annexe).

Dans la deuxième partie du chapitre sont développées nos analyses transversales des entretiens et les découvertes concernant nos points d'attention. Cette discussion nous permet de considérer davantage les A-C-I comme un groupe social et de prendre conscience de la façon dont ils ont vécu la crise, collectivement. Nous tenterons par là de dégager certaines généralités et d'éclairer les faits observés à la lumière des concepts recueillis lors de notre revue de littérature. Ainsi pourrions-nous apporter des éléments de réponse à notre question de recherche et aux interrogations qui motivent notre travail.

Présentation de trois analyses individuelles

Gwenaëlle

A-C-I au sein d'un projet personnel, Gwenaëlle a également mis sur pied plusieurs collaborations où la voix est souvent très présente, ainsi qu'un projet d'art de rue et participe à différentes formations musicales en tant qu'interprète et vocaliste. Elle est également coach vocal, donne des cours de voix et de musique et anime des ateliers.

Conditions de vie, conditions de travail et créativité

« J'étais en points de suspension. C'est-à-dire que plus rien n'était envisageable » (Annexe 5). Voici comment Gwenaëlle ouvre notre entretien. Elle a trouvé les premières semaines de confinement intéressantes, appréciant de voir que le monde « capitaliste », le monde du « train-train » pouvait

s'arrêter. Mais l'absence quasi-totale de revenus se prolonge et Gwenaëlle ne dispose pas personnellement d'un filet de sécurité suffisant :

« Je n'ai pas le statut d'artiste puisque l'enseignement, le coaching, le travail pédagogique etc... prend plus de 30% de mes rentrées et du coup ça ne va pas avec le statut belge actuel. Je suis donc cohabitante légale et j'avais droit à quelque chose comme 250 et 450 € par mois pour vivre et ça ne permettait pas d'assurer auprès de ma famille. » (Annexe 5).

Son statut ne lui permet pas de prétendre à la plupart des aides extraordinaires proposées aux artistes mais elle se tourne vers le CPAS qui a ouvert une cellule « COVID artistes » et l'introduction d'un dossier lui donne accès à une aide ponctuelle qui ne remplace pas les pertes mais qui met « un peu de beurre dans les épinards ».

Elle décide aussi de poursuivre les ateliers qu'elle donne : « ça m'a demandé d'être créative sur le 'comment' poursuivre des ateliers. J'en ai donné certains en visio-conférence et j'en ai donné certains en extérieur [...] parfois, je mettais ma tenue de ski l'hiver. Et je le fais toujours en fait puisque dans les groupes, j'essaie d'éviter la contamination » (Annexe 5).

Elle vit difficilement cette période, à tous les niveaux. Et en ce qui concerne l'écriture de chansons, elle a eu « le sifflet complètement coupé ». Ce qu'elle explique en ces termes : « moi j'ai besoin d'écrire sur ce qui m'anime ou sur ce qui peut m'arrêter, mais toujours par rapport au vivant. Et j'ai besoin de sentir le vivant à travers moi si je veux exprimer quelque chose. » (Annexe 5).

Le rôle, la place de l'artiste dans la société

Pour Gwenaëlle, l'artistique est un acte d'engagement social, politique.

« C'est proposer quelque chose qui est singulier puisqu'il est tout à fait personnel, pour être mis en partage ou pour réfléchir ensemble sur le truc ou pour vibrer et permettre quelque chose à partir de cette vibration-là. L'art est là pour éveiller les consciences, pour se questionner, pour vérifier qu'on est vivant ! (rires) » (Annexe 5).

Ce rôle est sans cesse en mouvement, en questionnement et il est aussi essentiel que celui de chaque citoyen-ne. En cela Gwenaëlle ressent une grande incompréhension quant à la manière dont la crise a été gérée par le gouvernement. L'artiste permet de rester en éveil, il sert

« à inviter chacun à sentir où il en est par rapport à lui-même et [...] par rapport à son moteur intérieur, par rapport à son allant. Parce que si on est juste dans un métro-boulot-dodo, y a un

moment où [...] on perd notre goût de la vie, notre envie, notre élan et à partir de ce moment-là il n'y a plus grand-chose qui est possible » (Annexe 5).

Pour elle, ce que la crise a changé c'est le lieu d'origine intérieure des motivations de l'être humain. « Même pour écrire, je sais que je ne vais plus écrire du même endroit qu'avant. Ça va partir d'ailleurs et je ne sais pas encore d'où. C'est un peu ma grosse question du moment » (Annexe 5). L'artiste a la possibilité de faire des propositions dans un monde qui s'écroule.

L'ajustement

Dès les premiers soirs de *lockdown*, Gwenaëlle chante à sa fenêtre. Elle chante pour « pouvoir agir », dans cette situation, mais aussi pour « interagir ». Au fur et à mesure d'autres interventions naissent aux fenêtres proches et de cette façon tout un tissu se crée dans son quartier.

Elle propose également des concerts sous une formule « allégée », accompagnée d'un ingénieur du son et équipée du matériel nécessaire, dans le jardin des gens. Cela lui fait un bien fou et elle se sent être en tournée, enchaînant parfois 6 représentations de la sorte dans la journée. Elle a la bonne surprise ensuite d'être engagée par l'un ou l'autre centre culturel et organisateur d'événement afin de présenter cette formule dans des lieux insolites parfois reculés ou dans des centres hospitaliers.

« C'était vraiment génial ! Et j'ai chanté dans plein de contextes, chez des gens qui avaient organisé un truc exprès pour l'événement chez eux mais j'ai chanté dans des hôpitaux psychiatriques, [...] j'ai aussi donné un concert uniquement pour des écureuils parce que cette fois-là y avait personne ! (rire) Et c'était magnifique ! Aussi ! » (Annexe 5).

Le travail d'autrice-compositrice-interprète

Pour construire ses chansons, en temps normal, Gwenaëlle a toujours un carnet sur elle. Les phrases, les inspirations qu'elle y consigne au quotidien prennent forme lors de résidences pour lesquelles elle a besoin de partir s'isoler. Parmi ses sources d'inspiration au quotidien, elle cite le cinéma, mais aussi des moments particuliers de ses journées où elle se sent disponible. Elle semble être fort conscientisée par rapport à sa créativité et aux chemins qu'elle emprunte :

« depuis 7-8 ans, même un peu plus, je travaille exclusivement avec ma voix et mon corps pour écrire, même la musique. Et je m'aide du piano dans un deuxième temps voire un troisième temps pour alors faire de la recherche plus harmonique, etc. Mais plus j'avance, plus j'avance à l'impro » (Annexe 5).

Mais pour l'instant, elle nous dit ne pas avoir « retrouvé un vrai mouvement, un vrai ressort » de ce côté-là. Dans ses autres projets, s'il y a une part de création individuelle, beaucoup se fait aussi en collectif et en collaboration. Ces projets survivent tant bien que mal dans les espaces d'« interconfinement ». Pour l'un d'entre eux néanmoins, mélange de théâtre et de musique se jouant en rue, Gwenaëlle est en pleine création de spectacle.

Parcours incertains

Pour Gwenaëlle la crise est tout à fait inédite. Elle est pourtant habituée à vivre sous le seuil de pauvreté : « Je suis quelqu'un qui a la chance de ne porter aucune importance à l'argent et à considérer que je suis extrêmement riche. De par ce que je vis et de par le choix de liberté que je me suis donné en faisant ce métier. » (Annexe 5). Mais jamais elle n'avait vécu une telle absence de revenus et l'incapacité de payer son loyer, ses charges, etc. Être portée par son compagnon, dont le salaire modeste n'a pas été interrompu, est à la fois une « chance » et une situation qu'elle supporte mal.

Pit

Pit multiplie les engagements et les projets, d'une façon telle qu'il serait difficile d'en faire ici une liste complète. A-C-I, les différentes formations musicales dans lesquelles il évolue s'adressent à un public varié, jeune et adulte. Il est à la fois chanteur, multi-instrumentiste, écrivain, pédagogue, etc. La musique est également un outil qu'il manipule dans le contexte d'ateliers en milieu hospitalier ou de cérémonies. Ces activités fort diversifiées sont chapeautées par le statut d'indépendant de Pit, statut peu courant dans la profession.

Conditions de vie, conditions de travail

Pit subit 80 annulations lorsque le premier confinement arrive, dont celle d'une tournée qui allait le mener au Québec, en Suisse et en France. Les premières semaines sont dures : « j'ai eu deux solutions en fait : me pendre ou me retourner quoi » (Annexe 8). Heureusement l'Etat ouvre des enveloppes d'aide aux indépendants et cela lui permet de respirer un peu financièrement, même si ça ne comble pas toutes les pertes.

« Si je n'avais pas eu les aides de l'état, en tant qu'indépendant, je ne serais pas là pour te l'dire, j'aurais été obligé d'aller travailler comme caissier au Colruyt [...] et puis bon le prêt de la maison aussi, on a pu l'annuler pendant six mois, fin y'a eu pleins de choses qui ont fait que c'est devenu

moins grave de ne pas travailler. Puisqu'il y avait des aides. Et du coup, je me suis mis à créer » (Annexe 8).

Pit commence à voir dans l'arrêt du rythme normal une aubaine pour avancer sur certains projets créatifs et en approfondir d'autres. Il écrit notamment un livre, un nouveau spectacle pour enfant, compose et développe des ateliers en extérieur. Ces nouvelles créations et activités nourrissent à présent sa vie professionnelle qui s'en trouve enrichie.

Le rôle, le sens

Pour Pit, la qualité du message a toujours constitué quelque chose d'important au sein de sa musique. Au-delà du partage des moments de concert, il apprécie les échanges ultérieurs avec le public et les retours des personnes qui ont été touchées. S'il conçoit avoir été un chanteur fort revendicatif, la crise, ainsi que les activités qu'il a approfondies depuis deux ans, semblent avoir accéléré une prise de position différente au niveau de ses textes et de son rôle d'artiste : « ça m'a fait changer beaucoup ma manière de voir le monde. Là où j'écrivais au point levé en lançant des pavés sur les murs, maintenant je suis plutôt à proposer des chants plus lumineux. Et plutôt encourageants pour l'avenir quoi » (Annexe 8).

Ajustement

« En fait au final, cette pause m'a fait beaucoup de bien. Parce que j'ai pu m'arrêter. Mettre à plat ce que je faisais et ce que je n'faisais pas. Aller vers les choses que j'avais vraiment envie de faire. Parce que d'habitude on les fait en courant, pendant les tournées, pendant le travail, on rajoute tout et puis là j'ai pu vraiment me concentrer à fond » (Annexe 8).

Il dit avoir utilisé cette pause comme un tremplin plus que comme un problème. Certaines collaborations se sont arrêtées et de nouvelles sont arrivées.

Le travail d'ACI

Voici comment Pit nous décrit son travail créatif : « Moi j'écris un peu à l'instantané. [...] Quand l'idée est là en deux heures elle est couchée sur papier. La musique vient après. [...] Et pareil pour les spectacles, quand c'est là en général, les spectacles pour enfants ou quoi, j'écris ça en un trimestre et puis j'm'y mets dedans » (Annexe 8).

Pit fait confiance au premier jet. Il n'est pas adepte du fait de retravailler trop ses morceaux. Concernant la collaboration, celle-ci est présente dans ses procédés habituels mais plutôt pour la composition, l'arrangement des morceaux ou alors quand il mélange les disciplines, comme lorsqu'un dessinateur illustre son livre pour enfants. Mais il affirme que l'écriture de textes est pour lui quelque chose de personnel qu'il n'arrive pas à partager.

Parcours incertains

La crise est inédite pour Pit. Ce dont il a l'habitude, c'est que certains projets marchent moins bien que d'autres. Par contre, il n'avait jamais connu le fait de ne pas pouvoir prévoir : « quand on fait ce boulot là on prévoit toujours 6 mois, 1 an à l'avance. Les tournées, les centres culturels ils prévoient 6 mois, les tournées à l'étranger ça s'prepare une année à l'avance. Et donc tout ça ça a toujours été quelque chose qui s'étalait sur le temps » (Annexe 8).

Au moment de l'interview, il y a déjà eu plusieurs reconfinements, le phénomène d'embouteillage est là et le secteur est fragilisé, tout ça rendant l'exercice du métier incertain et difficile.

Timothé

Timothé s'épanouit dans un projet solo qu'il construit depuis ses premières années d'adulte. Il s'est investi corps et âme dans ce travail passionnel et suite au succès de l'un de ses morceaux, il a signé un contrat avec une maison de disque réputée. Il est l'auteur d'un premier album et a parcouru les scènes de plusieurs continents.

Conditions de travail, de vie et créativité

À l'avènement du premier confinement, Timothé a fini la tournée européenne de son disque et commence à se tourner vers de nouvelles opportunités au Québec, où il se trouve en mars 2020 pour un concert. De retour express en Belgique, c'est une grande déception et le vertige de l'inconnu qui l'accable, lui qui était depuis plusieurs années dans une frénésie de concerts et d'activités professionnelles. Il se dit que c'est l'occasion de prendre une pause mais subit très vite les injonctions du Forem et de Actiris à retrouver un « vrai métier » : « j'avais beau expliquer que moi, depuis 2015, en fait, parfois j'avais jusqu'à 5 concerts par semaine, que je n'ai pas arrêté de travailler, la personne n'en démordait pas » (Annexe 11). Suite à l'incapacité d'exercer son activité, malgré son statut d'artiste et la renommée dont il jouit, il doit constamment se justifier et envoyer

des preuves de démarches régulières alors même que le secteur est perturbé et embouteillé. Ce à quoi plusieurs de ses proches surenchérissent en lui conseillant de se « réinventer ». « Ça a été vraiment très dur, j'ai vraiment eu du mal et j'ai encore du mal aujourd'hui je t'avoue » (Annexe 11). Son inspiration est d'abord totalement entravée.

Il y aura une remontée après cette « descente aux enfers » et depuis, Timothé a écrit davantage et propose de nouveaux morceaux à sa maison de disque, qui est en attente d'un nouveau répertoire de sa part.

Le rôle

« Moi j'ai l'impression que mon rôle en tant que parolier il est de poser des questions. Et de se faire poser des questions aux gens ». Il invite également son public à l'évasion ainsi qu'au partage : « c'est l'occasion de proposer autre chose aux gens que ce qu'il leur est servi quotidiennement. J pense aussi que quelque chose comme les concerts c'est une manière de rassembler les gens et de leur faire vivre une espèce de transe collective » (Annexe 11).

Timothé poursuit cette idée en dépeignant une dimension « alchimique » au rôle du chanteur créateur :

« transmuter des choses qui sont p'têtre plus pénibles dans l'existence, de les transformer en quelque chose si pas de beau en tout cas quelque chose qui permet une évasion [...], une prise de distance. [...] Et ça permet aussi une célébration des choses qui sont agréables, belles et qui sont plus simples » (Annexe 11).

L'ajustement

Les façons de composer et d'écrire de Timothé ont fort changé pendant le confinement. Avant la pandémie, il écrivait entre deux concerts, de façon très morcelée, mais à présent le temps s'organise différemment. D'autant qu'il vient de devenir papa :

« Mon temps est organisé beaucoup plus en fonction de ma compagne et du p'tit. Et donc du coup quand je ne suis pas dans un moment où je peux être dans la création concrète, j'y pense beaucoup. Donc quand j'ai ces plages d'horaire où ça doit être concret je suis beaucoup plus efficace qu'avant » (Annexe 11).

La pandémie et l'isolement qu'elle a créé ont induit beaucoup de réflexions chez Timothé et ses textes sont plus personnels à présent, d'après lui : « là où je pense que mon premier disque était beaucoup plus personnel dans la forme, je pense que maintenant c'est beaucoup plus personnel dans

le fond [...] c'est pas forcément des thèmes joyeux et je n'cherche pas spécialement à les rendre joyeux. » (Annexe 11).

Le travail d'ACI

Timothé utilise les mémos vocaux et la spontanéité de la « *loop station* » pour donner naissance à ses morceaux. Il est très rare pour lui d'abandonner une chanson et il n'est pas fanatique du premier jet : « moi j'ai tendance à me dire que si j'arrive à aller au bout d'une chanson, je le vois comme un voyage initiatique en fait » (Annexe 11).

Ce qui a changé c'est qu'avant, il créait d'abord ses mélodies avant de leur trouver des paroles. À présent il décide d'abord de parler consciemment de quelque chose et se sent par là plus « maître à bord ».

Son processus créatif est initialement solitaire, ce qu'il explique par le détail du hasard et de la nécessité de son parcours et de ses rencontres. Ce travail solo se retrouve sur son premier disque, mais comme il a énormément tourné depuis et a parcouru le monde, des collaborations diverses ont été fécondes et nourrissent le deuxième album qu'il prépare.

Parcours incertain.

Dans la situation actuelle, c'est l'incertitude que Timothé trouve inédite. L'incertitude pour les artistes mais aussi pour les organisateurs. Une réalité préexistante qui a été exacerbée.

Aujourd'hui, en ce qui le concerne, Timothé se dit très insécurisé quant à la possibilité de gagner sa vie avec son métier. Cette crainte due à la situation mais aussi à la façon dont il l'a vécue, se mêle aux appréhensions inhérentes à la sortie prochaine de son nouvel album et à l'accueil que lui réservera son public.

Discussion

Nous allons nous pencher à présent sur ce que nous apprennent les entretiens à propos des différents thèmes qui nous questionnent et à l'aune des points d'attention formulés. Nous présentons tout d'abord pour cela un tableau regroupant les données recueillies à travers notre grille d'analyse.

Nous sommes conscient du caractère extrêmement schématique de ce tableau considérant la qualité personnelle et existentielle des témoignages livrés dans les entretiens. Le tableau nous permettra néanmoins de repérer les convergences et les divergences exprimées par les personnes interrogées.

	Situation financière Pendant La crise	Vécu personnel	Créativité, Création de nouveaux Morceaux	Alternatives	Ajustement du travail créatif	La crise Dans le Parcours	Réévaluation du Rôle en tant qu'artiste	Procédés créatifs
Céline	Difficile	Difficile	Non ; Pas ou très peu créé de nouveaux morceaux	Aides financières	Non	Difficultés préexistantes augmentées	Renforcement ; conscience du Rôle social	Cadre, ultimatum, Plutôt collaboratif
Coralie	Ok	Difficile	Oui ++		Oui ++	Difficultés en partie déjà connues	Retour à l'essentiel, à l'authenticité, à l'intime	Permanent ; Solitaire
Greg	Difficile	Difficile	Oui ; Créativité poursuivie mais périodes inégales	Enseignement	Oui ++	Situation inédite Et très difficile. Mais Transformation Et opportunité	Transmettre. Exister en tant qu'artiste. Plus que jamais	Régularité ; Plutôt solitaire
Gwenaëlle	Difficile	Difficile	Non ; Créativité « bloquée » ; Pas ou très peu créé de nouveaux morceaux	Ateliers ; concerts nouvelle formule ; Aides financières	Non ; Ou pas encore. En recherche	Difficultés déjà expérimentées Mais d'une teneur inédite	À la fois renforcement : Réveiller, questionner. Et changement qu'elle cherche encore	Isolement, connexion, improvisation
Jéréemie	Ok	Ok	Peu	Activités Diverses (Chroniques, théâtre, etc.)	Oui		Réévaluation de son rôle, de ses actions et de leur sens	Variables, Plutôt collaboratif
Noélie	Ok	Moyen	Non ; N'a pas écrit ni composé	Formule de concert adaptée (moindre mesure)	Non	Difficultés en partie connues sauf le manque de perspectives	Renforcement : Rassembler Réconforter Apporter de la Magie	Improvisation, Collaboration
Pit	Difficile au début et puis ok	Ok	Oui ++	Nouvelles activités ++ ; Aides financières	Oui +	Difficultés connues Sauf impossibilité de prévoir	Message plus lumineux, plus constructif que revendicatif	Instantanéité ; Plutôt solitaire
Salim	Confortable	Ok	Non ; Créativité « paralysée »	Alternatives financières ; Poursuite du travail en jeune public	Non	Incertitude inédite	Renforcement. Confirmation de sa démarche	Cadre ; Plutôt collaboratif
Sylvie	Ok	Difficile	Oui	Podcasts ; projet haïkus	Non	Difficultés habituelles aggravées ; Reconnexion, Renforcement	Renouvellement : Être au monde En Relation Importance de la Nature	Improvisation, Surgissement, Plutôt solitaire
Timothé	Ok	Difficile	Oui ; Créativité poursuivie mais périodes très inégales	Peu / pas de nouvelles activités	Oui	Incertitude inédite	Il se fait plus questionnant dans ses chansons. Et renforcement : partage, transmutation.	Plutôt solitaire

Conditions de travail, conditions de vie et créativité

Notre premier point d'attention, assez englobant, concernait directement le travail des A-C-I : ont-ils continué d'écrire des chansons pendant la crise ? Ce questionnement prend en compte l'ensemble de la période et s'intéresse à un sentiment de créativité général effectif dans le cadre de l'activité d'A-C-I. Ici nous mettons la focale sur les toutes premières étapes de création, lorsqu'il s'agit de donner naissance à l'oeuvre.

Création

Différents procédés nous ont été décrits dans les entretiens et certains d'entre eux ont été relatés précédemment. Voici quelques autres exemples. Pour Sylvie, la création est quelque chose de l'ordre du « surgissement », par lequel elle se laisse guider, lui donnant forme grâce au bagage et aux outils qui sont les siens. Tandis que pour Greg

« c'est comme pratiquer son instrument. Pratiquer la composition c'est quelque chose qui s'travaille. Tu vois, moi je ne crois pas au truc (claquement de doigt) de la magie qui vient, pour moi c'est quelque chose qui se développe et donc tous les jours j'essaie d'écrire quelque chose même si c'est une mesure, même si c'est un *riff*⁴, même si c'est un *voicing*⁵, même si c'est une mélodie de trois noires⁶ » (Annexe 4).

L'inspiration naît plutôt dans la rencontre ou plutôt dans l'introspection, selon les profils. Beaucoup des répondant·e·s à notre enquête prennent des notes écrites ou enregistrées au jour le jour, qu'ils retravailleront ensuite. Plusieurs affirment que la création, s'ils l'appriivoisent, l'accueillent ou l'invite, n'obéit par contre pas aux injonctions de productivité. Alors que, autre exemple, Salim nous dit :

« Je me prends des moments où je prends mon cahier, j'prends ma guitare et je me force à sortir des choses [...] y'a vraiment un côté, par période, je presse le citron quoi si tu veux. En me disant 'ça c'est le prochain spectacle' ou, 'ça c'est le prochain disque'. Et alors c'est une énergie comme ça très concentrée, d'écrire, de répéter, d'enregistrer. c'est souvent sur 6 mois, un truc comme ça » (Annexe 9).

Les méthodes et les procédés divergent donc. Mais Il y a assurément ici un effort qui est produit, dès que la création de l'oeuvre est initiée. Et nous verrons, tout au long de ce chapitre, que cet effort

⁴ Courte ligne mélodique généralement rythmée, répétitive et aisément reconnaissable

⁵ Progression harmonique caractérisée par l'agencement des notes des accords

⁶ Figure de note

est encore soutenu à travers d'autres étapes. Ces observations nous confortent dans la démarche d'aborder le processus créatif en tant que travail.

« Que le travail soit travail attractif, auto-effectuation de l'individu, [...] ne signifie aucunement qu'il soit pur plaisir, pur amusement comme le pense Fourier avec ses conceptions naïves et ses visions de grisette. Des travaux effectivement libres, la composition d'une œuvre musicale par exemple, requièrent à la fois un sacré sérieux et l'effort le plus intense » (Marx, 1980, p.101).

Créativité

Nous supposons trouver deux « idéaux-types » distincts :

« Nous nous attendons à ce que l'influence de la période de crise vécue de mars 2020 (début des mesures stricts de confinement) à mars 2022 (mois de notre dernier entretien) se soit marquée de deux façons distinctes dans la créativité des artistes. Pour certain·e·s, la créativité aura été alimentée par l'inédit de la situation et la suspension des impératifs calendriers, lorsque leurs moyens financiers le leur permettaient. Chez les autres, coupé·e·s des contacts sociaux, de la dynamique de travail, affaibli·e·s financièrement et face aux incertitudes, le courant créatif artistique aura été grandement perturbé ou placé lui aussi en suspens ».

Au vu des données recueillies, il s'avère plutôt difficile de confirmer cette assertion dans son entièreté de façon tranchée. Nous observons des degrés divers d'appropriation des événements et de la situation, se concrétisant de façon individualisée dans l'exercice du travail. Aux pôles opposés de cette « échelle » nous retrouvons une créativité réellement alimentée et un courant entravé, bloqué. Nous relevons effectivement une ligne de démarcation entre un groupe d'A-C-I ayant continué d'écrire des chansons et un autre n'ayant pas, ou quasiment pas, pu le faire. En cela il y a bien une possibilité de généraliser deux comportements distincts.

Mais formaliser une typologie dualiste telle que suggérée ne semble pas tout à fait correspondre au terrain, du moins pas selon les termes employés. En effet les causes invoquées ne pointent pas les subtilités du fait observé. Et l'intensité variable de l'exercice créatif semble corrélée en premier lieu à une causalité autre que les raisons supposées.

Notons d'abord un certain équilibre entre le nombre des A-C-I participants à l'enquête qui ont été entravé·e·s dans leur travail créatif et ceux ayant plutôt tiré parti de cette période. Voici ce que

nous constatons, dans un ordre de gradation allant de l'effet le plus négatif sur la créativité à l'effet le plus fécond :

Céline, Gwenaëlle, Noélise et Salim estiment avoir été « bloqué·e·s » et n'ont pas ou presque pas créé de nouveaux morceaux. Pour iels, la dégradation des conditions de travail a été telle qu'iels n'ont pas pu poursuivre le travail créatif en termes de création de chansons. À travers leur exemple, nous pouvons confirmer la proposition de Howard Becker qui renverse la figure de l'artiste solitaire face à son inspiration et replace l'oeuvre au sein des réseaux qui contribuent à son avènement, en aval, en amont ou directement.

Selon Becker, l'oeuvre dépend du contexte dans lequel elle s'insère et ce également dans l'anticipation des manières dont elle sera diffusée et accueillie (2010). Cette dernière remarque est appuyée par l'évocation du manque de perspectives comme source de paralysie chez plusieurs de nos répondant·e·s, comme Noélise : « l'absence de perspectives vraiment et de me dire que de toutes façons, je frappe à des portes qui restent closes parce que même si on me dit 'oui peut-être', c'est d'abord tous les vingt qu'on devait programmer avant qui vont passer » (Annexe 7).

Si Greg estime ne pas avoir été trop freiné dans sa créativité en considérant la période dans son ensemble, il exprime néanmoins assez bien en quoi l'inspiration elle aussi est tributaire du contexte :

« tout peut aider à la composition, à la création, que ce soit un film, que ce soit un disque, mais aussi et surtout les rencontres et les concerts en fait. Pour moi tout ça offre un *background* qui fait qu'on peut créer. Et donc il est temps qu'tout ça reprenne d'une certaine manière, qu'on puisse de nouveau rencontrer des gens, de nouveau faire des concerts pour de nouveau créer et aller encore plus loin dans ce processus-là. Parce que tout est lié en fait. Et le processus créatif il se fait aussi parce que y'a plein de choses qui se passent autour » (Annexe 4).

Continuons notre tour de table pour voir comment les autres répondant·e·s ont réagi à la situation liée à la pandémie. Chez Sylvie et Jérémie nous constatons une créativité « moyenne » bien qu'exprimée très différemment. Sylvie se dit assez indifférente à la crise concernant la quantité de ses productions et Jérémie juge qu'il a « peu » composé tout en évoquant une créativité aux aspects inédits qui sera potentiellement « utilisée ». Greg et Timothé parlent d'un travail créatif poursuivi, considéré plutôt positivement malgré différentes phases. Coralie et Pit témoignent d'une créativité exacerbée et prenant des voies nouvelles.

Puisque nous considérons que la situation de crise modifie profondément les conditions et le contexte de travail des A-C-I, Il nous est possible d'interpréter ces différences de réactions en ces

termes : face à l'inédit de la situation, c'est à des degrés divers que, pour chacun·e des artistes, il aura été possible de « surmonter le réel », de faire preuve de « zèle » face aux « obstacles que le monde oppose à la maîtrise technique » (Dejours, 2009, T1, p. 25) et ce afin de poursuivre l'écriture de chansons.

Moyens financiers

« déjà la première chose qui était négative c'est financièrement, ça met vraiment un coup énorme de passer de 100 concerts par an à 0, ça fait vraiment une sacrée différence » (Annexe 4). Cet extrait de notre entretien avec Greg indique l'importance, en termes de revenus, des représentations scéniques au sein de son activité. Cela rejoint une fois de plus la première dimension du travail décrite par Arendt : « parce que l'homme est un être vivant, il souscrit à la nécessité du labeur, d'avoir à faire quelque chose pour se maintenir en vie » (Girardot, 2016).

Les moyens financiers dont dépendent les artistes ont un rôle dans la façon avec laquelle ils ressentent les changements de leur capacité créative générale durant la crise.

Si tou·te·s les artistes interrogé·e·s mentionnent une baisse drastique d'activité et donc de revenus financiers, trois d'entre elleux expriment une réelle mise en difficulté financière pendant la crise. C'est le cas de Céline, de Greg et de Gwenaëlle. Ces trois artistes témoignent également de certains blocages dans leur créativité, même si les causes attribuées à ces blocages sont différentes (chez Greg le « blocage » a surtout eu lieu dans une longue première phase).

Le témoignage de Pit apporte un éclairage supplémentaire. Si le premier mois de la crise est très dur à supporter et qu'il se demande comment « il va bouffer », les aides auxquelles il a droit en tant qu'indépendant lui permettent de sortir quelque peu des préoccupations financières : « y'a eu pleins de choses qui ont fait que c'est devenu moins grave de pas travailler. Puisqu'il y avait des aides. Et du coup, ben j'me suis mis à créer » (Annexe 8).

Il semble donc que le souci des moyens financiers ait bien une influence sur le travail créatif. Si cela peut paraître une évidence, il est utile de s'en assurer, le stéréotype de l'artiste maudit dont la créativité géniale s'habille de guenilles n'étant jamais très loin. Coralie nous rappelle si nécessaire l'importance de la sécurité des besoins fondamentaux dans le fonctionnement de l'artiste :

« je me dis que j'ai eu de la chance, d'abord j'ai le statut d'artiste donc point de vue finances c'est quand même énorme. D'abord je n'étais pas là à me retrouver tout d'un coup avec plus rien, ça c'est

quand même le premier truc si t'as plus rien, tu penses pas au fait de ne pas faire des dates, tu penses d'abord qu'il faut manger... » (Annexe 3).

Le statut d'artiste a d'ailleurs été d'un réel secours pendant la crise, non seulement pour Coralie, mais aussi pour plusieurs des artistes qui témoignent dans cette enquête. L'obtention du statut est par ailleurs décrite rétrospectivement comme une étape importante de professionnalisation. Si le montant n'en est pas suffisant pris isolément, il remplit néanmoins bien son rôle de complément et de soutien lors de certaines phases moins actives ou créatives. Par contre, actuellement, ce statut reste précaire. Il est encore assimilé au statut de demandeur d'emploi, comme en témoigne l'exemple tragique de Timothé, sur lequel nous reviendrons. Pit nous dit aussi : « j'ai eu le statut d'artiste longtemps. Mais au final le statut d'artiste c'est chômeur. Et quand j'avais voulu faire un prêt pour une maison, pour une voiture ou n'importe quoi, on m'disait toujours 'vous êtes chômeur' » (Annexe 8).

La question des subsides est également importante. Jouant essentiellement dans le réseau jeune public : « 95 % des concerts que je fais et 95% de l'argent que je gagne » (Annexe 9), Salim évolue dans un circuit subventionné où il y a eu beaucoup de reports plutôt que d'annulations fermes. Les pouvoirs subsidiaires (FWB et provinces) ont adopté la logique de payer leur partie de subventions dans ces cas-là. Et même si les écoles n'ont pas payé la leur, elles ont la plupart proposé un report, donc l'occasion d'un cachet complet quelques mois plus tard.

Si Salim raconte ces facilités dont il a pu bénéficier au sein du réseau jeune public, cela démontre la résilience d'un circuit lorsqu'il est confortablement subventionné, mais par la même occasion, les inégalités qui structurent la scène musicale belge : « je me sentais un peu privilégié par rapport au métier, je voyais tout le monde qui était au 36 ème dessous alors que moi je jouais tout le temps » (Annexe 9).

Notons qu'aucun de nos répondant·e·s ne fait partie des travailleur·se·s artistiques ayant dû changer totalement de secteur par nécessité et aucun·e ne nous affirme avoir eu recours à l'aide alimentaire. De tels cas nous ont été rapportés et cela pourrait certainement faire l'objet d'une autre enquête intéressante. Ici les personnes que nous avons interrogées sont passées par des phases contrastées mais ont pu trouver des solutions pour s'adapter aux difficultés financières. Néanmoins plusieurs d'entre elles affirment bien que l'exercice de leur activité relève d'une nécessité essentielle de

subsistance, dimension du travail pointée par Marx (1993) et par Arendt (Girardot, 2016). Comme Céline, pour qui les aides ponctuelles reçues du gouvernement pendant la pandémie « ne comblent pas le manque à gagner » (Annexe 2) et dont le montant du statut d'artiste ne permet pas à lui seul de payer les factures.

Une corrélation directe entre la sécurité financière et un travail créatif prolifique n'est par contre pas relevable. Salim nous affirme s'être senti « privilégié » pendant la crise, en comparaison avec ses collègues, grâce à la résilience et à la subsidiation du circuit jeune public dont nous avons parlé : « 2021 en terme de salaire a été une super grosse année », mais aussi grâce à de bonnes rentrées financières provenant de droits d'auteurs à ce moment-là : « 2020 je crois que j'ai dû toucher 14 000 euros en tout de droits d'auteur y compris le [retrait anticipé du fond de retraite de la Sabam] » (Annexe 9), et grâce à son statut d'artiste. « Ça s'mettait plutôt bien » pour lui. Pourtant, il s'est tout de même senti « paralysé » dans sa capacité de créer de nouvelles choses.

De plus, beaucoup des autres A-C-I participants à l'enquête témoignent d'un blocage dans leur courant créatif sans qu'ils n'aient pour autant de difficultés financières majeures. Cette donnée ne semble donc pas la seule à pouvoir être mise en cause.

Nous pourrions nous pencher plus en détail sur l'organisation de la vie quotidienne de chacun. Mais là encore nous n'avons pas trouvé de caractéristiques clairement généralisables. Si l'organisation du quotidien a été mentionnée, comme chez Céline et chez Timothé, cette donnée n'a pas été pointée comme une entrave majeure au travail créatif. Quelles raisons ont alors été évoquées ?

Le manque de perspectives, les annulations répétées, le besoin de défendre un album déjà sorti sont énoncés par Céline et Noélise. Gwenaëlle dit avoir « besoin de sentir le vivant à travers elle » pour pouvoir exprimer quelque chose et Salim dit simplement avoir eu l'impression d'être « paralysé » sur le plan créatif.

Examinons la suite des suppositions que nous avons formulées : « Chez les autres, coupé·e·s des contacts sociaux, de la dynamique de travail, affaibli·e·s financièrement et face aux incertitudes, le courant créatif artistique aura été grandement perturbé ou placé lui aussi en suspens ».

Toutes les causalités évoquées ici sont présentes à divers degrés chez les artistes interrogé·e·s y compris ceux qui ont continué de composer et d'écrire. De plus, ces facteurs relevés comme des entraves supposées à la création, ont parfois eu au contraire un rôle inspirant pour certain·e·s

artistes et ont agi chez elleux comme des catalyseurs donnant naissance à des créations nouvelles. Nous n'avons donc pas ici circonscrit les causes relatives à un blocage de la vitalité créatrice.

Travail autonome

Une autre donnée jaillissant de l'analyse semble par contre capitale. C'est celle de pratiquer un mode de travail créatif plutôt solitaire ou plutôt collaboratif. Les artistes qui témoignent d'une activité créatrice maintenue entretiennent davantage des procédés solitaires dans l'écriture de leurs chansons. C'est le cas de Pit, Sylvie, Coralie et Timothé. Greg se situe aussi dans cette « catégorie ». S'il n'affirme pas clairement avoir été plus productif pendant cette période, il dit qu'elle a été extrêmement bénéfique pour son travail créatif. Les différents projets qu'il nous dit avoir mis en place témoignent d'une créativité plutôt maintenue, sans doute après une première période fort bousculée.

Voici un extrait de notre entretien avec Coralie, particulièrement parlant au sujet de l'autonomie dans le travail créatif :

« Le projet j'ai quand même pu continuer à le développer donc je ne suis pas à plaindre. Parce que je sais qu'il ya des gens qui jouaient en groupe, je sais que ça s'est vraiment mal passé parce qu'il ya des gens qui ont vraiment perdu leur motivation... moi je suis toute seule si tu veux donc je gère mon truc. Moi j'ai continué à travailler mais d'une autre façon. J'avais une certaine liberté et mon projet a continué d'exister, c'était pas rien du tout du jour au lendemain » (Annexe 3).

Le témoignage de Jérémie va lui aussi dans le sens de cette interprétation concédant de meilleures garanties de continuité à travers la pandémie aux méthodes de travail plus solitaires. Jérémie s'est retrouvé dans l'incapacité de travailler à composer pour son groupe, le travail en duo étant devenu impossible. C'est justement en se tournant vers des créations au ton plus intime, plus « méditatif » et dans une démarche d'autonomisation qu'il continue à composer quelques chansons. Pour lui la crise « invite » d'ailleurs à prendre cette direction. Elle incite à plus d'introspection au niveau du travail créatif et impose des conditions extérieures de représentation et d'organisation privilégiant l'autonomie.

Le récit du vécu de Jérémie fait écho aux notions de Pierre-Michel Menger, lorsque celui-ci décrit l'activité artistique comme imprégnée à la fois de l'intentionnalité de l'artiste et de ses interactions : « la nouveauté d'une situation est porteuse d'informations qui sollicitent une modification du comportement et déclenchent un enrichissement de l'expérience » (Menger, 2009, p.64).

Nous parlons plus favorablement de travail « autonomisé » que de travail solitaire, lorsque nous employons le vocable pour désigner une généralité, car si nous n'avons pas pu observer au sein de notre échantillon le cas de personnes qui auraient été confinées tout en gardant une proximité avec leur(s) partenaire(s) de travail, nous pouvons imaginer que de telles situations aient existé.

En cette transition vers des modes de création plus autonomes nous voyons, plus qu'un « glissement », un changement, dans le monde de l'art qui nous occupe, s'apparentant à une innovation ou même une révolution, selon les termes de Becker. « Les gens ne peuvent plus coopérer comme avant, ils ne peuvent plus produire comme d'habitude les oeuvres qu'ils savent réaliser » (2010, p.305). La particularité des événements que nous observons ici, au regard des thèses de Becker, est que les changements ne sont pas le fait d'artistes mais d'une situation socio-structurelle.

Notons néanmoins que Gwenaëlle, qui entretient également des méthodes plutôt solitaires de création, a pourtant été bloquée dans son courant créatif jusqu'à aujourd'hui. Elle nous dit qu'elle cherche à reprendre son souffle à ce niveau-là, mais ne l'a pas encore retrouvé. Nous pourrions mettre cela en relation avec les difficultés financières qu'elle évoque et appuyer ainsi cette condition à la créativité posée par notre formulation : « lorsque leurs moyens financiers le leur permettaient ». Mais est-ce vraiment le cas ? Gwenaëlle nous dit qu'elle a pu mettre en place, encore récemment, les conditions de création qui lui sont nécessaires, c'est à dire une période et un endroit dédié à ce travail, isolée. Mais cette résidence n'a pas débouché sur une réelle production.

Le cas de Gwenaëlle représente alors une exception concernant la corrélation que nous relevons. Cette causalité, travail collaboratif versus travail autonome, semble pourtant bien être un point de bascule. Le fait que Gwenaëlle se démarque montre la complexité de l'acte créatif dans le domaine que nous observons. Elle ne parle pas de soucis financiers venant perturber son travail lorsqu'elle s'y attelle, c'est d'une « connexion au vivant » qu'elle affirme manquer. Cela laisse entrevoir l'ensemble des notions qui pourraient être encore prises en compte afin de capter les subtiles synergies nécessaires à la mise en forme des inspirations.

D'autres éléments viendront probablement nous aider encore dans notre compréhension.

Alternatives et activités privilégiées

Dans notre deuxième point d'attention, nous nous attendions à ce que « certaines formes de travail créatif aient été privilégiées et à ce que certaines formes d'activités soient venues en suppléer d'autres ». Ce point s'intéresse donc à la création ou l'entretien de cadres de travail alternatifs dans une démarche d'adaptation à la situation de crise. Cela se vérifie effectivement pour la plupart des personnes interrogées, hormis deux d'entre elles.

Certains se sont davantage appuyés sur des activités ou des pans de leur travail artistique. D'autres ont utilisé les contraintes du moment pour se découvrir de nouvelles possibilités ou poursuivre des voies encore peu explorées. Mais tous n'ont pas pris ces tournants avec le même enthousiasme.

N'oublions pas que cette question des alternatives mobilisées concerne aussi un enjeu de subsistance, rejoignant la première des trois « visées » du travail selon Hanna Arendt : « parce que l'homme est un être vivant, il souscrit à la nécessité du labeur, d'avoir à faire quelque chose pour se maintenir en vie » (Girardot, 2016). Même si bien sûr, les autres dimensions du travail (oeuvre, action) entrent en jeu dans la nécessité de poursuivre des voies alternatives ou secondaires.

Parfois ce sont surtout des aides financières qui ont permis aux artistes de tenir. Et l'enjeu de continuer à exercer son métier ne s'est pas toujours concrétisé dans des formes inédites. Nous pensons ici à Céline et à Salim.

L'expérience la plus positive se trouve du côté de Pit. Il a à la fois profité du confinement pour écrire un roman, un nouveau spectacle, de nouvelles chansons et a organisé des activités extérieures : « j'ai plutôt utilisé cette pause comme un tremplin que comme un problème » (Annexe 8). Toutes ces créations et ces cadres de travail alternatifs nourrissent aujourd'hui son quotidien professionnel et enrichissent le panel de ce qu'il peut proposer en tant qu'indépendant : « Du coup maintenant j'ai tout quoi, j'ai à la fois les cérémonies, à la fois les concerts, j'donne des ateliers chez des handicapés mentaux, j'ai redéveloppé d'autres choses quoi » (Annexe 8). Pit a donc pu à sa manière, en se créant de nouvelles formes d'activités, « résoudre l'une des questions les plus épineuses qui se posent à un monde de l'art : comment organiser le travail artistique pour permettre aux gens d'en vivre ? » (Becker, 2010, p.340). Question d'autant plus « épineuse » en temps de pandémie de covid-19.

Gwenaëlle poursuit aussi des ateliers en extérieur, parfois en combinaison de ski lorsqu'on est en plein hiver. Elle qui a eu le « sifflet coupé » au niveau de l'écriture et de la composition, elle qui a « besoin du vivant » et du partage pour que circule au mieux ses forces de travail artistiques, a mis sur pied des concerts solo en formule mobile pour les proposer dans des jardins et des lieux reculés. Cette façon d'amener les représentations au public dans des endroits inédits, de diversifier les lieux de concert, est d'ailleurs l'un des effets notables de la pandémie. Peut-être un « changement dans les mondes de l'art » (Becker, 2010) ?

Notons ici que Gwenaëlle, ainsi que Pit, avouent avoir outre-passé certaines restrictions formelles liées aux mesures de confinement, tout en veillant néanmoins à respecter la sécurité sanitaire : « contre le sens de la loi j'ai continué à donner mes ateliers collectifs » (Annexe 5) ; « Bon après y'a des choses qu'on a fait qu'on ne pouvait pas faire mais comme c'est en extérieur, ça a été beaucoup plus souvent permis que l'inverse » (Annexe 8). Bien que nous ne portions pas ici notre attention sur le travail créatif d'A-C-I à proprement parler, qui occupe la place centrale de notre recherche, nous désirons relever le parallèle entre ces actes, posés par Gwenaëlle et par Pit, et ce que nous dit Dejours au sujet du travail et de la subversion :

« Il y a effectivement dans le travail le fait que l'intelligence, au singulier, la *mêtis* des Grecs, ce que j'appelle, grâce à Michel Henry, la 'corpspropriation' (Henry 1987), consiste dans la gestion du décalage entre le prescrit et la réalité des pratiques, qui oblige nécessairement celui qui travaille à tricher avec la prescription. Donc, il y a dans l'intelligence même au travail quelque chose qui est fondamentalement subversif. C'est une subversion de la prescription. » (Lhuillier, 2009).

Sylvie a elle expérimenté des formes de composition plus « souterraines », pour des podcasts, et imaginé une forme artistique aux supports multiples autour de haïkus. Jérémie s'est vu écrire des chroniques pour un journal et les inspirations « plus intimes » qui l'animent trouvent des débouchés du côté du théâtre.

Pour Greg, c'est l'enseignement qui a été investi telle une bouée de sauvetage :

« Heureusement que j'ai ça quoi, pour voir des gens et pour vivre en fait. Je m'remercie tous les jours d'avoir un jour eu la présence d'esprit de faire l'agrégation tu vois. Alors que c'est un truc que je ne voulais absolument pas faire dans mon état d'esprit. Sinon ce serait vraiment une catastrophe quoi » (Annexe 4).

La nécessité de recourir à diverses sources de revenus, selon la théorie du « choix de portefeuille » reprise par Menger dans son livre « le travail créateur » (2009) pour expliquer la polyactivité des artistes, prend ici toute son importance.

Concernant les autres personnes interrogées, la mise en avant de nouvelles formes de travail se fait dans une moindre mesure.

Si Noélise s'est adaptée en proposant des formules de concert plus réduites que prévues, ce n'était pas selon elle « défendre » réellement son album paru en 2020 : « je l'ai joué un petit peu mais forcément en duo et donc [...] c'est très pauvre par rapport à la richesse musicale qu'il y a sur l'album » (Annexe 7). Nous voyons ici l'illustration d'une « contrainte à mal travailler » : « alors même que celui qui travaille sait ce qu'il doit faire, il ne peut pas le faire, parce qu'il en est empêché par les contraintes sociales du travail » (Dejours, 1998, p.36).

Quant à Timothé, il évoque sa participation récente à un projet autre que le sien mais dans l'ensemble il n'a pas mis en place de nouvelles formes d'activités, malgré les injonctions de certains proches (et de Actiris) à se « réinventer ».

Salim a pu trouver des alternatives financières et Céline a recouru à quelques mesures de soutien ponctuelles ainsi qu'à celle de sa famille. Mais tou-te-s deux ne parlent pas de nouvelles opportunités rencontrées. Quant à Coralie, elle a bien sûr mis sur pied une tout autre formule du set qu'elle présente sur scène, mais nous voyons cela comme une inspiration neuve, notion évoquée dans un paragraphe ultérieur.

Transformation virtuelle ?

Notons qu'aucune des personnes interrogées ne nous vante les mérites du concert virtuel. Les quelques expériences relatées ne traduisent pas un grand engouement. Comme celle de Timothé : « j'ai fait une live session et ça m'a saoulé », ou de Coralie : « Au début du confinement, tout le monde sortait sa guitare, faisait un live avec un son horrible parce que c'est comme si on n'existait plus artistiquement. Mais moi je ne m'y retrouvais pas là-dedans » (Annexe 3).

Au contraire, les témoignages recueillis à ce sujet vont bien plus dans le sens d'un intérêt renouvelé pour un échange avec le public vécu concrètement. Voici ce qu'en dit Sylvie : « Ça a confirmé en moi le fait que j'avais envie de vivre la musique en chair et en os et que l'aspect virtuel [...] moi

j'ai vraiment du mal, fin j'avais déjà du mal avant mais là, pfff... j'sais pas faire un concert en live sur Facebook » (Annexe 10).

Noélise appuie aussi dans ses propos ce besoin d'un partage de la musique en « présentiel » : « On a cruellement manqué au final de ce côté, j'avais pas dire « collés serrés », mais d'être ensemble dans une même pièce à partager, à vibrer la même chose. Et ça ça a été mis en lumière. Tu vois ça a été éclairé par le confinement et par tout ce qui tourne autour de nous » (Annexe 7).

À l'écoute des entretiens recueillis il n'y a donc pas eu, dans le « monde de l'art » qui nous occupe (Becker, 2010), de changement dans le sens d'une transformation numérique. Celle-ci a peut-être eu lieu ailleurs ou à d'autres niveaux, mais c'est tout le contraire que nous percevons au sein de notre champ d'analyse. D'autres changements significatifs ressortent néanmoins des différents témoignages : intensification des productions solitaires, développement de l'autonomie puisque les chaînes de coopération sont entravées, développement aussi d'une partie du travail en extérieur. Peut-être ces changements donneront-ils lieu à l'instauration de nouvelles pratiques se pérennisant dans le temps.

Le rôle et la question du sens

Nous nous attendions à une transformation existentielle de l'artiste créateur·rice dans son rapport au travail et une réévaluation de la manière dont son « oeuvre » s'insère dans la trame sociale, du fait de la situation potentiellement bouleversante provoquée par la pandémie. Ce que nous formulons en ces termes : « la crise, par les conditions extraordinaires qu'elle a provoquées, aux niveaux personnels et professionnels, aura influencé une prise de conscience accrue du sens que transmet l'A-C-I à travers ses compositions et du rôle, de la place qu'il conçoit d'occuper au sein de la société ».

Citons à ce propos Christophe Dejours, dans son entretien avec Dominique Lhuilier : « La question ici est : mettre son zèle dans quoi, pour quoi, pour qui ? » (2009, p.228).

Nous constatons d'abord que toutes les personnes interrogées ne consciencient pas une réflexion sur leur rôle, liée à leur activité. Nos questions à ce sujet ont parfois surpris et demandé un peu de recul aux répondant·e·s. Malgré tout l'aspect d'un repositionnement intérieur quant à leur travail est bien présent chez chacun·e. Parfois, cela va davantage dans le sens d'un renforcement d'une démarche et de convictions déjà présentes, comme chez Céline, Salim ou Noélise. Mais bien

souvent la crise est une épreuve et une remise en question plutôt violente, ce qu'expriment particulièrement Greg, Gwenaëlle et Sylvie. Voici un extrait des propos de Sylvie à ce sujet :

« L'activité artistique de façon générale n'est pas facile à mener, il faut beaucoup de courage, d'énergie et de foi, de confiance dans ce qu'on fait. Il faut trouver la source bien ancrée en soi-même. Et là justement ça m'a tellement dévastée [...] et en fait ça m'a obligée à aller mobiliser et à aller puiser vraiment au plus profond une espèce de sens, de pourquoi je fais ça et comment je veux le faire » (Annexe 10).

Nous ne pouvons pas estimer si ces remises en question et ces introspections porteront des fruits pérennes ou bien s'ils resteront circonscrits dans le temps. Ce que nous constatons en revanche, c'est qu'ils se matérialisent à des niveaux différents : tantôt dans la manière d'organiser son activité, tantôt dans le contenu des oeuvres ou encore dans les formes de leur réalisation.

Oeuvre et action

Nous remarquons une nouvelle fois les corrélations entre le psychisme de l'artiste, son environnement et les oeuvres qu'il crée. « C'est dans des interactions permanentes entre soi, son environnement (autrui), et les activités développées dans, avec, pour, contre ... que se construisent et se déconstruisent les formes identitaires des sujets saisies comme des processus, des dynamiques » (Gonin-Bolo, 2007, p.19). Ces formes identitaires sont parties prenantes du travail créatif de l'A-C-I. Les réflexions de Pit en font l'illustration :

« Là où j'écrivais au point levé en lançant des pavés sur les murs, maintenant j'suis plutôt à proposer des chants plus lumineux. [...] Donc ça c'est vraiment un gros changement dans mon travail. [...] Le but ici c'est quand même d'avancer maintenant et d'aller vers ailleurs et il y a pleins pleins d'alternatives qui se sont mises en place avec la crise » (Annexe 8).

Cette dernière citation démontre de façon particulièrement convaincante ce à quoi nous nous attendions : « la réévaluation des composantes 'oeuvre' et 'action' de son activité aura influencé le contenu et la qualité des productions de l'artiste ». Coralie vient aussi soutenir cette affirmation :

« Je me disais : 'c'est quoi qui compte, c'est ma famille, c'est les gens que j'aime, pour lesquels je m'inquiète', donc le chemin de création il a suivi ce chemin-là. On est là dans une vie un peu factice, un peu pleine de paillettes, beaucoup de sons, beaucoup de consommation, puis finalement en fait c'est quoi l'important, c'est pas ça, c'est comment on est soi-même, les gens qu'on aime, la nature... » (Annexe 3).

À la question du sens, aucune réponse n'est identique. Chacun·e a un rapport très personnel à son art et en tout cas une façon propre de l'exprimer. Nous notons néanmoins comme point de convergence l'importance et le souci d'apporter quelque chose, de transmettre de soi et d'établir un

lien entre une inspiration intime et le public. Cet aspect ressort particulièrement de l'analyse des entretiens et vient appuyer la conviction que la période de pandémie a renforcé chez les A-C-I la conscientisation des dimensions d'œuvre et d'action de leur travail : « les produits de l'œuvre sont voués à être utilisés et transmis »; « parce qu'il [l'homme] est un être social, il apparaît aux autres et veut tout à la fois leur manifester le sens qu'il accorde à cette vie ensemble et leur montrer ce dont il est capable (*action*) » (Girardot, 2016, p.215).

C'est une réflexion autour de ce que l'on veut transmettre en termes de questionnements et de sensations que la crise semble provoquer : Jérémie se demande ce qu'il apporte aux gens et ressent de la justesse à « plus chercher dans l'intime » ; Sylvie renouvelle l'ancrage intérieur qui nourrit sa démarche artistique et prend mieux conscience des thèmes de « reliance » qui traversent ses chansons ; Pit garde de l'intérêt pour un message fort, mais le conçoit plus « lumineux », plus positif, comme une proposition de changement ; Timothé invitera à plus de questionnements dans ses textes qu'auparavant ; quant à Gwenaëlle, elle se demande encore comment opéreront les changements liés à la crise, mais elle sait déjà que l'élan intérieur « partira d'ailleurs ».

Nous notons ici une relation entre l'occurrence d'une réévaluation du rôle en tant qu'artiste et le maintien d'une créativité prolifique en termes de création de morceaux, d'écriture de chansons. Il semble que la période de pandémie a été plus inspirante chez les ACI ayant remis en question le(s) sens de leur profession.

D'autre part, la crise et les différents confinements viennent renforcer la conscience du rôle social de l'art. Voici ce qu'en dit Céline :

« On a quand même des métiers particuliers dans le sens où, en tout cas quand tu fais pas mal de concerts, tu bosses au contact de gens en permanence, j'veux dire t'es toujours en train de bosser avec des gens, de jouer devant des gens, de rencontrer des techniciens, donc on a quand même des métiers forts basés sur le lien social » (Annexe 2).

C'est une prise de conscience qui rejoint l'affirmation de Howard Becker : « L'art est social en ce qu'il est créé par des réseaux de personnes qui agissent ensemble » (2010, p. 364), sachant que pour Becker, le public représente aussi une composante d'un monde de l'art.

Reconnaissance

Gonnin-Bolo nous disait aussi : « Chacun construit sa place (son identité) en fonction de celle qu'on lui attribue, mais aussi du sens que cette situation a pour lui » (2007).

La période de crise a joué le rôle d'un miroir, d'une loupe, permettant aux artistes d'observer leur propre activité et leur place au sein de la société. Comme par exemple pour Céline : « quand les scènes ont réouvert, j'ai recommencé à aller voir des spectacles, des concerts et tout, ça m'a fait beaucoup de bien. En tout cas, moi. Donc je pense qu'on a quand même des métiers importants à ce niveau-là » (Annexe 2). Ou pour Salim, lorsqu'il découvre l'enthousiasme du public scolaire à la reprise des concerts : « ça a renforcé un sentiment qui est de me dire 'j'suis à la bonne place' » (Annexe 9).

Mais si iels voient à certains moments le sens de leur activité renforcé, à d'autres moments, celui-ci est au contraire mis à mal. Plusieurs de nos répondant·e·s témoignent de l'indignation qu'iels ont ressenti à l'usage du mot « inessentiel », venu stigmatiser leur secteur professionnel.

« Dans leur majorité, ceux qui travaillent s'efforcent de le faire au mieux et donnent pour cela beaucoup d'énergie, de passion et d'investissement personnel. Il est juste que cette contribution soit reconnue. Lorsqu'elle ne l'est pas, lorsqu'elle passe inaperçue dans l'indifférence générale ou est déniée par les autres, il en résulte une souffrance qui est fort dangereuse pour la santé mentale » (Dejours, 1998, p.40).

L'exemple de Timothé illustre de façon frappante ce défaut de reconnaissance. Timothé est un artiste « intégré » (Perrenoud & Bataille, 2019), il fait partie du « noyau dur de musicien·ne·s qui travaillent régulièrement tout au long de l'année » (Metices-ULB, 2022) et il bénéficie du « statut d'artiste ». Voici ce qu'il nous dit :

« Il a fallu que cette pandémie soit annoncée pour que d'un coup je commence à être fliqué par le Forem comme je n'ai jamais été fliqué. [...] J'ai reçu un coup de fil d'une personne qui m'a dit texto : 'oui mais en fait artiste c'est votre métier de rêve! Mais vous devez trouver un vrai métier!' » (Annexe 11).

Timothé nous rapporte ensuite dans l'entretien les propos d'amis et de proches abondant dans ce sens à renfort d'injonctions à se « réinventer » et de considérations sur le caractère non vital de l'art en général. Il se verra dans l'obligation de prouver, en plein confinement, ses démarches auprès des salles de concert et recevra régulièrement des offres d'emploi du Forem comme, par exemple, une

annonce pour être chauffeur de bus. Un tel revirement de carrière ne s'improviserait pas, surtout lorsqu'on a « sacrifié » sa vie entière à la musique.

Les mesures particulièrement strictes imposées au secteur culturel lui paraissent injustes : « vous pouvez aller chez IKEA, vous pouvez aller dans les transports en commun, où vous êtes entassés les uns sur les autres, mais par contre aller dans une salle de concert c'est beaucoup trop dangereux » (Annexe 11). Timothé est choqué, il reçoit tout cela avec une violence proportionnelle à l'investissement qu'il met depuis des années dans son travail et au service de son public. Le manque de reconnaissance et l'image méprisante de son rôle, en tant qu'artiste, renvoyée par la société et par son entourage, occasionnent une souffrance profonde, une « descente aux enfers ».

Céline ressent également ce mépris et cette injustice : « le sentiment que nos métiers, ça ne valait rien finalement » (Annexe 2).

Stratégies de défense ?

Pour d'autres de nos interlocuteur·rice·s, le travail empêché et le manque de reconnaissance sont accueillis, au moins en partie, comme des occasions. Des occasions de réinterroger le sens de l'activité, nous l'avons évoqué, mais aussi de revenir à des pratiques moins centrées sur un but à atteindre, ou de se relier aux autres autrement. Nous pouvons interpréter ces démarches de deux façons. Soit sous l'angle positif d'une réappropriation des conditions extraordinaires dues à la pandémie, soit comme des stratégies de défense à la souffrance au travail (Dejours, 1998).

Sylvie a apprécié de répéter avec sa collègue, exceptionnellement sans échéance à atteindre : « c'était vraiment dans le vide total et c'était assumé comme tel, guidé par le pur besoin et le plaisir de faire de la musique [...] c'est rare. Là encore une fois ça t'oblige à te relier à la source, qui est quand même le plaisir... l'envie quoi » (Annexe 10).

Comme nous l'apprenions dans l'ouvrage dirigé par Annette Gonnin-Bolo (2007), quand la reconnaissance au travail n'est pas rencontrée, les individus tiennent grâce au plaisir, au sens et à la reconnaissance par les pairs qu'ils peuvent rencontrer dans leur activité. C'est à renfort de sagesse, en puisant dans une philosophie épicurienne du moment présent qu'ils poursuivent leur chemin dans un souci d'équilibre de vie global. « Cela ressemble davantage à se contenter d'être, être soi, dans l'ordinaire, dans son activité. 'Aller vers soi-même plus que vers une reconnaissance de la profession' » (Delalande, 2007, p.152). Cette constatation se vérifie d'autant plus en temps de crise, chez plusieurs de nos répondants, comme Gwenaëlle :

« J'ai aussi donné un concert uniquement pour des écureuils parce que cette fois-là y avait personne ! (rire) Et c'était magnifique ! Aussi ! » ; « je chantais tous les soirs à ma fenêtre [...] j'avais envie de pouvoir agir et c'était la seule chose qui nous restait à ce moment-là : pouvoir chanter. Mais aussi pour pouvoir sentir que les uns, les autres, on pouvait interagir depuis nos fenêtres. Et y a tout un tissu qui s'est créé dans notre quartier » (Annexe 5).

La gratuité du geste, la spontanéité, la solidarité désintéressée sont éprouvées avec bonheur par les A-C-I que nous citons et coexistent avec une réelle souffrance liée au travail dans toutes ses dimensions. Il est difficile de discerner clairement dans ces démarches les apports de sagesse acquis à travers le vécu de la situation extraordinaire et les stratégies de défense mises en place pour « tenir le coup ». Comme nous dit Dejours, « toutes les stratégies de défense individuelles et collectives ont en commun de produire un déni de perception de ce qui fait souffrir » (Lhuilier, 2009). L'exemple suivant, où Sylvie anticipe une nouvelle annulation d'un concert important, illustre cette ambiguïté, entre courage et endurcissement, selon l'interprétation :

« Si jamais c'est annulé, ben c'est annulé, tant pis et je m'en fous. Je n'ai pas envie de me laisser atteindre par ça. C'est comme si maintenant, je ne vais pas dire que plus rien ne pouvait m'atteindre mais que, l'axe essentiel il est là en moi, il est clair et c'est ça qui ne doit pas s'écrouler. [...] je suis plus coriace qu'avant pour faire face à tout ça. » (Annexe 10).

Ajustement

Quelles ressources créatives les A-C-I ont-ils pu mobiliser, ou pas, pendant la crise, alors que les conditions générales de travail ont été perturbées ? Qu'est-ce qui a été transformé concernant l'aspect créatif dans le concret de leur travail ? Nous nous attendions à ce que les artistes en question aient modifié leurs façons de travailler et leurs procédés créatifs, leurs « méthodes ».

Finalement, les observations sont assez partagées à ce sujet. Si une majorité des A-C-I interrogés témoignent de changements, de réels « ajustements » dans leurs manières de travailler, ce n'est pas une majorité écrasante. Quatre d'entre eux n'estiment pas du tout avoir modifié leurs procédés créatifs : Céline, Noélie, Salim et Sylvie. Chez eux il n'y a donc pas eu d'appropriation de la situation de crise dans la façon de composer et d'écrire.

Céline, Noélie et Salim n'ont tout simplement pas ou très peu écrit de chansons pendant les deux années concernées. Il semble que cette période ait représenté pour eux, à ce niveau-là, une parenthèse. Parenthèse pendant laquelle les conditions n'étaient tout simplement pas réunies pour

créer des morceaux. Cela n'est pas tout à fait étonnant, car rappelons-nous, tou-te-s les trois faisaient déjà partie de ceux-elles témoignant d'une créativité « paralysée » et qui entretiennent d'habitude des méthodes de travail plutôt collaboratives.

Le cas de Sylvie est différent puisqu'elle a continué de créer des chansons mais sans modifier ses méthodes de confection, celles-ci, plutôt solitaires, demeurant indifférentes aux conditions extérieures de la crise. En effet ses chansons naissent d'un « rapport poétique au monde, quoi qu'il se passe autour » (Annexe 10).

Quant à Gwenaëlle, elle n'a quasiment pas composé, ce travail-là a été presque totalement entravé. Mais elle est consciente d'un « réajustement » humain et artistique nécessaire et auquel la crise invite. Seulement, elle n'a pas encore pu opérer cet ajustement et traduire ses changements intérieurs en énergie de travail créatif.

En ce qui concerne les A-C-I qui se sont approprié la situation au sein de leur travail d'écriture et de composition, les changements sont parfois très importants. Pit, nous l'avions évoqué, a transformé la tonalité de ses textes et son rapport à la signification de son activité. Il a également mis l'étirement du temps à profit pour creuser les différents aspects de sa créativité. Tout comme Greg :

« Avec le recul ça a été terriblement bénéfique artistiquement parlant. Le fait d'avoir arrêté les tournées et d'enchaîner les concerts trois quatre fois par semaine, [...] j'ai jamais autant évolué avec mon instrument, mais j'ai jamais aussi autant évolué artistiquement, de savoir exactement où je voulais aller, comment je voulais que sonne ma musique » (Annexe 4).

Ajustement au réel

Ce sont aussi les difficultés extrêmes liées à la période qui amènent Greg à lâcher prise et à modifier son rapport à sa carrière et à ses créations : « en fait il faut réussir à être soi-même le plus possible et à créer par rapport à ce qu'on a envie de faire mais pas par rapport aux attentes » (Annexe 4). Avant, Greg composait de façon très « intellectuelle », très « écrite » et « maîtrisée ». À présent, et il attribue ce changement au vécu de la pandémie, ses compositions sont plus « simples », plus « intuitives », et il trouve là son authenticité artistique.

La simplification de l'écriture est également à mettre en rapport avec les conditions de travail découlant de la pandémie et des mesures de confinement. Lors de la création de leurs oeuvres, la plupart des artistes, hormis les « francs-tireurs » décrits par Becker (2010), anticipent les étapes ultérieures de production et de diffusion en tenant compte des réalités matérielles, de l'organisation

et des contingences de leur secteur professionnel. Car « tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes » (Becker, 2010, p.27). Pendant les deux années de la crise du covid, tout est devenu très compliqué. D'où l'importance de créer des morceaux plus rapides à mettre en place, nécessitant moins de musiciens, moins de matériel. Plusieurs extraits de notre entretien avec Greg illustrent bien cette problématique :

« Il faut que les choses soient simples [...] on devait être en résidence pour un album. On arrive en résidence, y'en a une qui a le covid. Ben la résidence est annulée, le studio est annulé, tout est reporté, on est cinq, c'est un enfer d'agenda. En fait moi je ne veux plus vivre ce genre de stress » (Annexe 4).

Ici encore, évoquant deux des groupes pop-rock dans lesquels il joue et avec lesquels il a enregistré :

« Nouvel album c'est : power trio sans machines, on veut pouvoir arriver dans un bar, se brancher et jouer directement pour les gens [...] pareil pour '*une artiste belge populaire*', y'a toute une démarche de version de set acoustique avec un quatuor à cordes où il n'y a plus toutes les grosses machines avec les *in-ear*⁷, les bazars, tout ça est vraiment remis en question » (Annexe 4).

Jérémie est lui aussi bien conscient de cette réalité :

« Il y a aussi un moment où tu te dis : 'bon voilà maintenant, on va pas faire trop de plans sur la comète, qu'est-ce qu'on peut faire de réaliste et de réalisable ?' Et là je me suis dit 'quand même, plus d'introspection, un peu plus un retour aux sources serait quand même fort' » ; « Et puis bon, rien à faire, c'est même pas par dépit mais c'est un peu une réalité quand même, au plus tu joues avec beaucoup de gens au plus ça va être compliqué les prochaines années quoiqu'il arrive, tu vois donc c'est aussi ça, de se dire 'tiens, comment est-ce que je peux continuer à faire des choses qui ont du sens pour moi, seul' » (Annexe 6).

Nous observons ici à la fois un changement provoqué dans la division du travail et des perturbations dans la mobilisation des ressources matérielles et humaines (Becker, 2010) mais également le fait que des oeuvres continuent d'être produites, malgré l'absence ou la reconfiguration de certains éléments de la chaîne de production.

« Que l'on songe à toutes les activités qu'il faut mener à bien avant qu'une oeuvre d'art prenne son aspect définitif [...] Si l'une ou l'autre des activités n'est pas menée à bien, l'oeuvre sera produite autrement. Si personne ne l'apprécie, cela ne l'empêchera pas d'exister. Si personne n'encourage sa réalisation, elle se passera d'encouragements. Si une partie du matériel n'est pas disponible, le

⁷ Système de retour audio portatif

travail se fera autrement. Bien entendu, ces carences auront des répercussions sur l'oeuvre produite. Ce ne sera pas la même oeuvre. » (Becker, 2010, p.31).

D'autre part nous relevons que les A-C-I ayant continué de créer des morceaux ont, dans un contexte tout à fait particulier qui est celui de la pandémie, fait preuve du « zèle » requis afin de s'ajuster aux conditions de travail inédites. Ce « travail réel » qui, déjà d'ordinaire, résiste aux connaissances, aux savoir-faire, et demeure imprévisible (Dejours, 2009).

Cette vision du travail inclut aussi des notions de subjectivité. La création artistique naît à la croisée de l'intime et du monde extérieur. Elle est tributaire des deux, peut-être de façon singulièrement forte comparée à d'autres activités, surtout lorsqu'elle puise son inspiration dans le vécu personnel. L'expérience de Coralie en est l'exemple. Elle décrit la crise comme un moment charnière dans son parcours créatif. Le contexte étant moins à la fête, emmenée par ses émotions « déverrouillées », elle délaisse les machines pour le piano et redécouvre la profondeur du texte dans cet accompagnement simple, qui rejoint sa sensibilité du moment, teintée de tristesse, et lui permet de revenir à l'essentiel :

« C'est juste que je n'avais pas envie de faire de la musique électro. La journée ce qui me faisait du bien c'était de chanter, de jouer du piano, de pleurer et puis d'écrire des nouvelles chansons et puis au final c'est après un an que je me suis rendue compte 'tiens j'ai une heure de set piano-voix' » (Annexe 3).

Coralie poursuit :

« même ma voix a beaucoup changé [...] je suis revenue à un truc tout doux, tout calme, j'ai essayé d'enlever aussi tous les tics, tous les trucs et je pense que c'est aussi par rapport à comment je l'ai vécu personnellement, à ce moment-là. Un moment tu te dis 'j'ai envie de revenir à l'essentiel quoi' » (Annexe 3).

Ces citations nous montrent comment les épreuves de la crise, qui renforcent ou bien qui brisent, peuvent à travers le travail créatif infuser dans de nouvelles oeuvres au miroir desquels l'artiste se découvre « autre ». « L'activité de création ne serait pas si profondément stimulante et désirable si l'individu n'apprenait pas, progressivement, à travers les possibles qu'il invente et les choix qu'il fait, à se connaître lui-même, et à se découvrir un et multiple » (Menger, 2009, p.14).

C'est aussi donc dans l'ajustement de ses méthodes créatives et des nouveaux fruits que cela engendre que l'A-C-I se construit individuellement et professionnellement. Ici, la crise et le travail créatif exercent un effet conjoint qui concoure au cheminement personnel et procède de la « quête

de soi ». Et de la même façon, les questionnements existentiels et professionnels aux pieds desquels la période de crise place les artistes nourrissent ou nourriront en retour le travail en lui-même, donnant naissance à des oeuvres différentes d'avant.

« Je sais que je ne vais plus écrire du même endroit qu'avant. Ça va partir d'ailleurs et je ne sais pas encore d'où [...] à l'intérieur de moi j'ai l'impression d'avoir les tiroirs qui ont été déplacés et que ça doit être reformulé complètement pour moi-même être plus juste par rapport à l'ici et maintenant et ce qu'il y a devant [...] comment nous en tant qu'artistes, on va faire des propositions et elles vont parler de quoi exactement et comment [...] ça ne sera plus les mêmes voies de créativité » (Annexe 5).

Tous les changements dans les pratiques créatives que nous avons évoqués sont en résonance avec la période de crise. Ils se produisent en écho aux bouleversements que subit l'organisation du secteur musical et dans une tentative de s'adapter aux nouvelles configurations, pourtant sans cesse changeantes pendant ces deux années de pandémie. Ces changements sont aussi le fait des bouleversements intérieurs que vivent les artistes créateurs. Nous pouvons parler là de « glissements », d'« innovations », de « révolutions » même peut-être, pour reprendre les termes de Becker (2010) lorsqu'il relève les changements qui se produisent dans les mondes de l'art. Néanmoins encore une fois nous n'avons pas le recul nécessaire pour savoir si ces modifications, petites ou grandes, seront le point de départ de nouvelles voies ou si elles constitueront de simples parenthèses, en attendant le retour à la « normale ». Ce que nous constatons tout du moins, c'est que des oeuvres sont nées et d'autres naîtront, portant en elles le sceau, l'influence, l'imprégnation de cette période inédite de crise du coronavirus.

Parcours incertains

Notre quatrième point d'attention considère le vécu des A-C-I dans leur dimension de parcours et s'attache à évaluer ce que représente le moment de la crise dans les trajectoires respectives. La définition de ce point d'attention s'inspirait particulièrement des notions développées par Pierre-Michel Menger au sujet des trajectoires artistiques, par essence effectuées en « horizon incertain » (2009). Nous nous attendions à ce que la crise liée au coronavirus ait entraîné une manifestation supplémentaire, d'une teneur extraordinaire, de difficultés liées à la profession et déjà connues.

Nous relevons en effet, dans le témoignage de tous nos répondant-e-s, l'exacerbation de ces difficultés pendant les deux années concernées. Chez la plupart, la précarité, l'incertitude et l'inconstance de l'emploi avaient déjà en partie été expérimentées et sont considérées comme inhérentes aux carrières professionnelles dans le secteur des musiques actuelles en Belgique. Céline

en témoigne : « dans le milieu dans lequel moi je bosse, c'est à dire musique plutôt alternative [...] de toutes façons en Belgique, c'est quand même vachement précaire. À moins d'être une grosse star, tu ne gagnes pas bien ta vie » (Annexe 2).

Mais ces conditions difficiles atteignent une intensité inimaginable pendant la pandémie. Céline l'exprime de cette façon : « à la base, on est quand même amenés à se débrouiller. Là c'est juste que c'est vraiment LE sur règne de la débrouille » (Annexe 2). Gwenaëlle ajoute : « j'ai toujours eu l'habitude de vivre financièrement sous le seuil de pauvreté [...] là, j'ai vécu la finance zéro [...] un loyer, les charges, ce n'était même pas possible de payer ça, c'était totalement inédit pour moi » (Annexe 5). L'épreuve est aussi intérieure, « une difficulté un peu à son paroxysme » nous dit Sylvie.

L'horizon

Notre observation s'étalant sur deux ans, il est possible de repérer différentes phases, à travers lesquelles les artistes passent, comme un parcours en soi, individualisé, jalonnant la période de pandémie. Le bouleversement est souvent extrême les premiers mois et puis il faut ensuite faire face à une actualité très fluctuante, entre espoirs et reconfinements. Mais ce qui ressort fortement dans l'ensemble, c'est le caractère tout à fait inédit du manque de perspectives qui plombe l'atmosphère du secteur artistique. L'horizon bouché, inquiétant, entrave de façon brutale la mise en place de projets, alors que le métier s'organise selon une planification qui s'étale nécessairement sur plusieurs mois, voire deux à trois ans. Lors de nos derniers entretiens encore, les artistes interrogé·e·s ne s'imaginent pas que la situation puisse revenir à plus de stabilité ni la configuration de leur secteur reprendre une forme comparable à celle qu'ils connaissaient avant la crise.

Les reconfinements successifs et les mesures restrictives entravent ou annihilent totalement les étapes du calendrier de travail. Alors que chaque annulation est une épreuve dont il faut pouvoir se relever, personnellement, financièrement et en termes de forces de travail. Pit nous parle ici de l'un de ses déboires lors du premier confinement :

« Je n'ai pas été bien du tout. Je ne m'attendais forcément pas à ça, en plus c'était une espèce d'aboutissement de mon projet la tournée au Québec que j'avais là. En fait on faisait deux semaines en Belgique avec un québécois et puis trois semaines chez lui, c'était en plus des belles tournées quoi, tu vois un truc qui se monte sur deux ans de travail et tout » (Annexe 8).

En cela la période ne s'apparente à aucune autre, car si les artistes sont conscients de l'imprévisibilité du succès de leurs oeuvres et des risques inhérents à leur secteur d'activité, ils apprennent néanmoins à organiser leur travail en fonction de ces données, et en fonction de ce

milieu qu'ils apprivoisent tout au long de leur professionnalisation. Pierre-Michel Menger nous dit en effet que la créativité est intrinsèquement liée à l'incertitude, mais l'auteur précise néanmoins qu'elle a besoin d'un horizon. Et l'incertitude sur les résultats de l'activité créatrice, qui va forcément de pair avec sa qualité d'innovation, ne signifie pas pour autant qu'elle soit chaotique :

« ...si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable. On se gardera donc de toute idéalisation de l'incertitude. Le travail artistique serait impossible si, jusque dans les formes les plus individuelles et les plus libres d'invention créatrice, des conventions et des routines n'étaient pas là pour permettre la réalisation et la diffusion des œuvres » (Menger, 2010, p.62).

Salim explique que la crise est inédite, dans le sens où elle vient imposer une situation représentant des dangers inhérents à sa profession, desquels il se prémunit justement avec application en temps habituel :

« Ça pourrait m'arriver que mes spectacles ne marchent pas du tout, que personne n'en veuille et que j'me retrouve tout d'un coup sans perspectives de concerts et de rentrées financières pendant un an, deux ans. Tu vois c'est une chose à laquelle je suis préparé. En même temps que je pourrais difficilement me permettre. Donc il y a quand même toute une partie de mon énergie de ces dernières années qui est de construire une carrière qui permette, en multipliant les projets, en créant du réseau, qui me permet de me dire 'tiens, je sais que dans les deux trois prochaines années ça ça ne va pas m'arriver' et du coup de chaque fois gagner deux trois ans comme ça » (Annexe 9).

Ceci dit, le moment de crise et l'intensité des chocs existentiels et professionnels qu'il provoque, agissent aussi dans certains cas dans le sens d'une augmentation de la prise de risques et d'une créativité renouvelée. C'est un mouvement contenant en lui-même les deux facettes et qui s'apparente à un saut, assumé, dans l'inconnu.

Nous constatons que les difficultés avec lesquelles Greg a vécu la période de crise ne l'ont pas poussé à privilégier plus de sécurité d'emploi concernant son activité de compositeur-interprète, au contraire. Il trouve une force nouvelle dans le fait de se libérer de « carcans » et se rend compte qu'être simplement, honnêtement, lui-même musicalement le rend plus performant et est une façon de se « démarquer ». C'est une augmentation de l'incertitude, de la prise de risque, mais donc aussi de la créativité, accompagnée d'une confiance accrue en son empreinte artistique profonde qui animent sa façon de considérer sa carrière actuellement :

« C'était tellement chiant c'confinement et c'était tellement chiant cette situation et puis la vie est tellement courte [...] on a plus envie de se faire chier avec des choses qu'on a plus envie de faire, on a juste envie de vivre pleinement en tant qu'artiste et imposer sa personnalité en fait. Coûte que coûte, peu importe les dommages collatéraux. Et en tout cas musicalement je n'me suis jamais senti aussi bien que grâce à ce confinement et encore maintenant ça continue » (Annexe 4).

Cet extrait est un exemple, fleuri, illustrant bien « la jouissance à se mouvoir en horizon incertain » (Menger, 2009, p.298). En effet, le témoignage de Greg vient tout à fait corroborer les notions développées par Pierre-Michel Menger.

« Le travail artistique est pétri d'incertitude et c'est là une épreuve en même temps que la condition de l'invention et de la satisfaction prise à créer. Car il appartient aux activités faiblement routinières (dont l'invention créatrice des artistes est habituellement présentée comme une incarnation paradigmatique) de réserver des gratifications sociales et psychologiques (plus d'autonomie, plus de variété des contacts et des environnements) qui confèrent à l'acte de travail une dimension expressive, et non pas seulement le caractère instrumental d'un moyen (une utilité négative) au service d'une fin (la satisfaction de besoins de consommation et de loisir) » (Menger, 2018, p.118-119).

La démarche de Timothé peut aussi être comprise comme un saut dans l'inconnu. Pour son nouvel album, attendu par sa maison de disques, il a adopté un ton plus grave, plus questionnant et il aborde une pluralité de thèmes. En cela il se démarque de son disque précédent qu'il juge plus léger en ce qui concerne la teneur des textes. De plus, ses remises en question récentes, à travers les épreuves liées à la pandémie, le placent en contradiction avec certains aspects du fonctionnement de l'industrie musicale. « J'ai beaucoup d'incertitudes sur l'accueil de ce disque. Je suis tout à fait préparé à ce qu'éventuellement mon label me libère de mon contrat » (Annexe 11). Encore une fois, ce témoignage fait écho aux apports de notre revue de littérature : « c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée. Elle est aussi la condition de la satisfaction prise à créer, en même temps qu'elle est une épreuve à endurer » (Menger, 2009, p.11).

Si le travail créatif est nécessairement un mouvement vers un avenir incertain, selon quels mécanismes la crise encourage-t-elle chez certain·e·s A-C-I le saut dans l'inconnu ? Peut-être par l'intensité de ce qu'elle provoque intérieurement et les réajustements qu'elle demande. Mais peut-être aussi à travers le sentiment d'urgence qu'elle stimule, par la confrontation aux grandes questions existentielles dans laquelle elle nous plonge et la prise de conscience accrue de notre finitude qu'elle induit. La crise comporte bien en elle l'ambiguïté d'aspects à la fois éprouvants et inspirants. Ce qu'exprime Jérémie en ces termes : « ça c'est un switch quoi, j'me suis dit 'bon, si je devais crever demain, qu'est-ce que j'aurais voulu avoir fait ?' » (Annexe 6).

Par le truchement des questions de sens qu'elle ramène au premier plan, la crise renforcerait alors le choix d'entreprendre une activité au succès incertain qui, comme le suggère Albert Hirschmann, dans la fusion entre la recherche et le but « permet d'atteindre le sentiment si fort de l'accomplissement de soi et de l'autonomie personnelle » (dans Menger, 2009, p.296-297).

Nous nous devons néanmoins de préciser que nous n'avons pas vérifié les corrélations possibles, tout simplement entre les opportunités qui ont été disponibles aux artistes et la vitalité de leur élan créatif. En outre la prise de risques peut être appréhendée différemment selon l'assise de la carrière et la popularité des artistes. En effet, en établissant une comparaison avec le monde de la bourse, on peut avancer qu'il est plus aisé d'investir lorsqu'on a déjà un bon capital. Et Menger nous a décrit comment le succès d'une carrière artistique pouvait trouver une explication dans la capacité d'un artiste à faire « fructifier » des opportunités, des réussites, une différence de talent parfois mince au départ :

« ...pour résumer le modèle, on pourrait dire qu'on ne prête cette monnaie symbolique qu'est l'estime ou la réputation... qu'aux riches symboliques. Ces derniers font fructifier l'estime reçue en investissant dans des réseaux et dans des affiliations ouvertes grâce aux ressources : 'Ce lien causal se renforce à mesure que les avantages s'accumulent au point de faire apparaître comme une importante différence intrinsèque de qualité ce qui, au départ, pouvait être un écart minime' (p. 331⁸) » (Bessy & Chauvin, 2010).

Le chemin et le sort

Tou-te-s les A-C-I ne vivent pas l'épreuve avec la même pénibilité. Pour Greg, « personne n'est préparé à ça [...] c'est carrément inédit et c'est très difficile de garder la tête hors de l'eau » (Annexe 4). Alors que Jérémie nous dit : « vivre des vrais moments de dépression ou des choses comme ça, ça c'est vraiment de la souffrance. Le confinement intérieur c'est plus dur qu'un confinement. [...] ça c'est vraiment le truc le pire, alors la crise là maintenant et le covid, rien à voir » (Annexe 6).

Parfois même, les périodes de confinement ne tombent pas si mal, comme le raconte Salim : « y'avait toujours un truc, dans l'articulation entre mon parcours personnel privé et mon parcours professionnel. Je ne vivais pas trop mal les clashes, les catastrophes, parce que ça s'mettait plutôt bien pour moi » (Annexe 9).

⁸ Menger, P-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Seuil/Gallimard.

Ces différences de vécus, de ressentis et de points de vue sont liés aux multiples composantes des individualités mais aussi des parcours de chacun·e. La crise entre en interaction avec les dispositions intérieures et extérieures des A-C-I. Nous avons relevé les contrastes dans le vécu général de la période et dans les possibilités de rebondir, de continuer à créer ou de trouver des activités alternatives. L'inégalité se situe aussi au niveau du moment de la vie personnelle et de la vie professionnelle auquel vient s'entrechoquer la crise.

Pour Noélie et pour Sylvie, le premier confinement advient alors que la sortie d'un album est justement prévue et pour Coralie, juste après que son dernier EP soit sorti. Timothé et Jérémie, eux, développent à ce moment-là leur carrière à l'étranger. Pour Greg, « tout roulait mieux que jamais. Même par rapport aux années qui allaient venir, par rapport aux tournées, par rapport aux projets qui s'mettaient en place, par rapport aux opportunités que j'ai eues, pour moi c'était vraiment une espèce d'énorme montée » (Annexe 4).

La vie professionnelle d'un·e artiste, d'un·e musicien·ne, d'un·e A-C-I n'est généralement pas du tout uniforme, mais s'articule essentiellement autour de projets, qui nécessitent une certaine temporalité pour se mettre en place et aboutir. « Ce n'est pas un boulot que tu reprends et que t'arrêtes comme ça. Là on a eu énormément de dates annulées, reportées, puis réannulées, donc y'a pas mal de trucs qu'on ne fera jamais quoi tu vois. Ils ne se referont jamais », nous dit Céline (Annexe 2).

Déjà au quotidien, porter ses oeuvres et développer son activité autour d'elles n'est pas toujours évident, explique Coralie : « Il faut une résilience et une force pour pouvoir continuer à avancer dans un projet artistique parce que c'est non-stop que c'est la galère d'arriver à avoir des dates, de toucher les journalistes, qu'on t'écoute, qu'on te regarde au niveau professionnel. C'est un travail énorme » (Annexe 3).

La crise intervient comme un élément perturbateur dans le développement des projets. Elle peut aussi faire disparaître des occasions inespérées. Elle agit comme un événement tout à fait extraordinaire qui peut modifier profondément les trajectoires.

« L'organisation par projet propre aux arts introduit une très forte variabilité dans l'activité et multiplie les points de bifurcation possible : disposer de la bonne information sur les projets à venir et les occasions d'emploi, remplacer au pied levé la cantatrice vedette grippée ce soir-là, trouver un rôle dans lequel, contre toute attente, on peut se révéler sans avoir jamais été distribué dans cette catégorie d'emplois auparavant. La complexité des projets multiplie les aléas et parfois l'enchaînement des coups du sort » (Menger, 2018, p.121).

Pour certain·e·s, la crise du coronavirus constituera probablement le point de départ, une « bifurcation » pour reprendre les mots de Menger, vers de nouvelles voies qu’iels appréhendent avec enthousiasme. En cela la crise a révélé son potentiel créatif d’ « occasions ». C’est le cas notamment de Pit :

« J’ai pas lâché, j’ai écrit, j’ai joué, dès qu’y a eu une faille, boum boum, je ne me suis pas vraiment arrêté quoi. Et j’ai fait d’autres trucs. Du coup maintenant j’ai tout, j’ai à la fois les cérémonies, à la fois les concerts, j’donne des ateliers chez des handicapés mentaux, j’ai redéveloppé d’autres choses quoi » (Annexe 8).

C’est aussi le cas de Coralie, qui a créé tout un nouveau set piano-voix qu’elle expérimente à présent sur scène et qui vient compléter le panel de formules qu’elle propose.

Mais il est probable que la crise ait aussi contribué à mettre fin à certaines carrières. Nous n’avons pas rencontré de tels exemples dans le champ de notre investigation, par contre plusieurs des répondant·e·s affirment avoir déjà pensé à arrêter, à « faire autre chose ». Iels y ont pensé par le passé, à cause de la précarité de leur situation ou des difficultés du métier, mais cette question semble être revenue au premier plan en cette période, réinvitant le doute, spectre qui plane sur le choix de ces parcours incertains et donne une tonalité parfois inquiétante au pari de la créativité.

Parentalité

Il est un événement important, relevant d’abord de la sphère privée, à côté duquel nous ne pouvons pas passer lors de notre analyse, surtout dans ce paragraphe où nous abordons la dimension du parcours. Nous voulons parler ici de parentalité. En effet si plusieurs des répondant·e·s évoquent le fait d’être parents, Noélise, Salim, Sylvie et Timothé nous rapportent tous les quatre la naissance d’un enfant coïncidant soit tout à fait, soit de façon très proche avec la période de crise. Et cela a (évidemment) une influence sur leur vécu personnel et professionnel. Néanmoins le rapport entre cet événement et l’activité professionnelle est forcément plus fortement identifiable chez les femmes.

Voici un extrait du témoignage de Salim à propos du premier confinement : « moi j’avais un enfant de 6 mois à ce moment-là, donc ça tombait finalement pas si mal, y’avait un côté de repli sur la famille qui était pas mal » (Annexe 9). Et un extrait de celui de Timothé, lorsqu’il évoque ses moments de travail créatif pendant la pandémie : « ce qui a fort changé pour moi aussi c’est que je

suis devenu papa et du coup mon temps est organisé beaucoup plus en fonction de ma compagne et du petit » (Annexe 11).

De son côté, Noélise nous dit : « d'un point de vue professionnel le covid est arrivé au bon moment parce qu'en fait je suis tombée enceinte juste avant. Et ça m'a beaucoup servi parce que je ne sais pas comment j'aurais fait pour aller bosser parce que je dormais tout le temps ». Et ensuite :

« On a été jouer en août, et puis reconfinement en octobre donc on a des dates qui ont été annulées au fur et à mesure. Oui ça aussi, ce n'est pas le covid mais le bébé est arrivé deux mois plus tôt donc tout s'est un peu confondu entre grossesse, bébé, covid et ça a été un peu l'hécatombe à ce niveau là » (Annexe 7).

L'exemple de Sylvie nous montre aussi en quoi la pandémie a pu venir amplifier l'influence des exigences du rôle de parent sur l'exercice du métier, d'autant plus importante pour les mères de façon générale, et qui peut constituer un élément déterminant dans le tracé de la trajectoire professionnelle :

« J'étais quand même dans une période un peu de parenthèse, une période particulière qui est celle de la maternité [...] on avait trouvé finalement une crèche parentale où elle pouvait entrer à neuf ou dix mois j'crois. Et bingo y'a eu le covid [...] c'est venu encore accentuer ce côté parfois un peu difficile et abstrait de la maternité où voilà, ça te coupe de pas mal de choses, ça met un peu en suspension des choses et c'est bien mais [...] c'était justement le moment où L. allait entrer à la crèche et que les choses allaient pouvoir reprendre effectivement [...] ça veut dire que pendant quatorze mois c'était mon boulot quoi (rire) » (Annexe 10).

Conclusion

Apports

Dans le premier chapitre nous avons dépeint un secteur précarisé aux prises avec un contexte de crise aux conséquences dramatiques. Le deuxième chapitre nous apportait un bagage théorique permettant de penser le travail créatif dans ses dimensions sociales et existentielles. Ensuite, nous avons reformulé nos interrogations initiales en cette question de recherche :

« Comment les artistes auteur·rice·s-compositeur·rice·s-interprètes ont-iels pu (ou n'ont-iels pas pu) s'approprier les conditions de travail extraordinaires liées à la crise du coronavirus dans leur travail créatif ? ».

À ce questionnement, quatre points d'attention ont été précisés et nommés comme ceci : conditions de vie, conditions de travail et créativité ; le rôle et la question du sens ; l'ajustement ; l'incertitude des parcours.

Par rapport au premier point, ce mémoire nous a permis de rendre compte de la variété des réactions des A-C-I face à cette situation inédite. À l'analyse des entretiens effectués, on peut voir que les méthodes créatives plutôt autonomes ont eu une influence positive sur la création de chansons pendant la période de la crise du coronavirus. On peut aussi affirmer qu'une situation financière décente a été une condition de base pour rendre possible la poursuite de la création, même si elle ne la garantissait pas. À ce titre, chacun·e de nos répondant·e·s a pu trouver des alternatives afin d'assurer sa subsistance et la majorité d'entre eux se sont appuyé·e·s sur des activités de travail artistique accessibles, parfois très éloignées de leurs pratiques habituelles.

Nos résultats montrent également que sur l'ensemble de nos répondant·e·s, deux seulement se sont vraiment appuyé·e·s de façon claire sur les conditions de travail de la période de crise pour créer de nouveaux projets ou réorienter leurs pratiques professionnelles. D'autres se sont également approprié ces conditions et ont continué de créer, mais de façon moins visible que les deux premier·e·s. Et enfin, quatre de nos répondant·e·s ont vu leur créativité fortement entravée ou totalement mise entre parenthèses.

En ce qui concerne le deuxième point, la question du rôle de l'artiste, la crise a clairement remué des questions existentielles et fait prendre davantage conscience aux A-C-I des dimensions

« oeuvre » et « action » de leur travail, telles que décrites par Hanna Arendt (Girardot, 2016). Les A-C-I ont réévalué la teneur de ce qu'ils transmettent et, s'observant dans le miroir collectif tendu par la crise, retrouvé avec des yeux nouveaux la dimension sociale de l'art. Des oeuvres différentes naissent et continueront de naître de ces remaniements intérieurs. L'exploration de ces nouvelles voies a pu être nourrie par des élans enthousiastes mais dans de nombreux cas elle a aussi constitué une stratégie de défense (Dejours, 1998) pour faire face à une blessure au niveau de la reconnaissance au travail.

Un des résultats de notre enquête qui mérite toute notre attention c'est bien le rapport de la créativité avec cette question du sens, du cheminement intérieur ou de la remise en question. En effet, les A-C-I que nous avons interrogé·e·s et qui ont continué de créer, témoignent davantage que les autres et significativement, de remises en question existentielles relatives à leur rôle en tant qu'artistes ou/et d'ajustements de leurs façons de créer, liées à la période de crise en vigueur. On retrouve chez elleux une recherche d'authenticité et le désir de reconnection à quelque chose d'intime.

Notre troisième point nous a amené à voir que les A-C-I, du moins ceux qui ont continué d'écrire et de composer, se sont ajusté·e·s aux conditions extérieures et au « réel » (Dejours, 2009) de leur travail. L'épreuve a été féconde, mais seulement pour une grosse moitié des personnes interrogées. Ce sont parfois les difficultés extrêmes qui ont revitalisé la créativité, mais aussi le désencombrement de l'agenda ou l'ajustement à une nouvelle situation. Les artistes se sont découverts « autres » à travers ce processus créatif d'oeuvres nouvelles (Menger, 2009), mêlé ici à un moment de crise intense. Ces observations nous permettent de compléter la liste des nombreux changements dans les mondes de l'art (Becker, 2010) liés à la période de pandémie, relevés tout au long de notre recherche : autonomisation des méthodes créatives, évolution des thématiques abordées, simplification des formes produites, des modes d'organisation du travail et des formules proposées, développement des activités en extérieur, diversification des lieux de représentation et des publics approchés.

Et finalement, notre quatrième point nous a permis d'être attentif à toute une série d'éléments inhérents au métier d'artiste et qui ont pris une tournure inédite pendant les deux années écoulées. Abordant l'ambiguïté de l'incertitude liée au travail créatif et la variabilité des parcours artistiques (Menger, 2018), nous avons pu observer les différentes réactions à la crise selon les trajectoires

individuelles : là où l'artiste se trouve dans sa carrière, les difficultés qu'il traversait avant, la possibilité d'une remise en question, ses conditions de vie.

L'intérêt de ce mémoire tient dans la mise en lumière progressive d'un faisceau d'éléments qui influencent la créativité que ce soit pour la renforcer ou la bloquer. Partis de la crise, des ressources financières et de la précarité vécue des artistes, nous avons pris en compte de nombreux éléments comme la manière de mener le processus créatif, l'absence de perspective, le manque d'occasions de se produire et de reconnaissance, la vision du rôle de l'artiste, la capacité à prendre des risques ou la parentalité. C'est au croisement de ces variables qu'on peut comprendre la complexité de l'accompagnement à la créativité. Certaines des variables sont contextuelles, tenant à la situation exceptionnelle liée au covid ou à la situation moins exceptionnelle de précarité du secteur artistique, alors que d'autres variables sont plus ancrées dans le parcours singulier de chaque artiste.

Malgré cette multiplicité de variables, il reste que notre enquête donne à voir des résultats clairement identifiables sur certaines de celles-ci : les A-C-I qui ont pu s'approprier les conditions de travail extraordinaires dues à la crise liée au covid ont généralement été ceux qui ont eu la possibilité de mener leur travail créatif de façon autonome ou même isolée. Ils témoignent davantage de remises en question existentielles de leur rôle en tant qu'artiste et on trouve les ressources pour ajuster leur façon de créer.

Ceux qui n'ont pas pu s'approprier les conditions de travail liées à la crise ont vécu cette période comme une parenthèse dans leur travail créatif. Ils entretiennent généralement des méthodes créatives fortement ancrées dans le collectif et davantage tributaires de l'organisation sociale de leur art. Ils ont néanmoins traversé aussi des difficultés, des questionnements existentiels et sociaux qui renouvellent leur vision de leur activité professionnelle. Mais ce renouvellement va essentiellement dans le sens d'un renforcement de la ligne qu'ils suivaient déjà avant. Ils ont alors retrouvé, au fur et à mesure que la crise s'estompe, soit une vitalité renforcée, soit une prolongation de leur « paralysie » créative.

Réflexivité

Cette recherche a été initiée en plein coeur de la période de crise liée au coronavirus, en janvier 2021. L'auteur est intimement concerné par les questions et les thèmes qui la sous-tendent et cela a permis de mener le travail avec un intérêt sincère. Préserver la teneur insaisissable du phénomène

créatif tout en examinant la dimension de travail qu'il revêt dans le cadre des métiers artistiques constituait un enjeu, un défi qui a pu être relevé grâce aux apports théoriques d'auteurs ayant traité de la question et nous permettant de penser le travail créatif en respectant sa forme tripartite comprenant l'inspiration, la création et l'action. Nous avons pu établir des jonctions entre l'intime, le caractère très personnel de la créativité et sa composante collective, sa portée sociale. Repérer ces liens supposait de tenir en main différents angles d'approche du fait social étudié. Nous nous trouvions en permanence à la croisée entre l'actualité, les théories des sciences humaines sur lesquelles nous nous sommes appuyés, et l'écoute du récit des A-C-I, dans lequel affleuraient les composantes multiples de leur individualité.

Au fil de l'enquête, tout en cherchant des réponses à nos interrogations, nous espérons avoir contribué quelque peu à déconstruire certaines préconceptions erronées à l'égard des métiers de la musique, ou du moins à mieux faire connaître la réalité d'un travail qui semble encore être à la fois fantasmé et méprisé. L'auteur lui-même a pu, au travers des lectures et des entretiens, mieux comprendre les fonctionnements, les individualités et les intentions qui font la trame du paysage artistique. La revue de littérature a nourri sa réflexion quant aux significations de ses pratiques professionnelles tout en permettant de les évaluer dans des perspectives sociologiques plus larges. Le miroir tendu par les différents entretiens a lui, ajouté une teneur plus collective à des vécus personnels et situé l'auteur par rapport à ceux-ci, contribuant à définir de façon plus précise l'endroit où il se trouve dans son propre parcours.

Limites

Pour répondre à la question de l'appropriation, il serait idéal de retourner dans un temps futur vers les artistes interrogé·e·s. Nous pourrions mesurer de cette façon si les propos qu'ils tiennent aujourd'hui sont uniquement de l'ordre de la réflexion ou s'ils traduisent des prises de conscience qui se concrétisent réellement au niveau de leur parcours professionnel. La crise aura-t-elle marquée son empreinte à long terme ou bien ses bousculades auront-elles été oubliées après le retour à « la normale » ?

Dans le même ordre d'idée relatif à la temporalité des entretiens, il aurait peut-être été utile de rencontrer les personnes interrogées à plusieurs intervalles, afin de rentrer plus en précision dans leurs cheminements personnels et individuels pendant la crise.

D'autre part, une enquête de plus large envergure permettrait certainement de découvrir d'autres subtilités dans l'analyse et d'affiner les conclusions liées à notre sujet.

Pistes pour l'action

Cette enquête nous a plongé au coeur d'un secteur plein de vitalité mais aussi de souffrances. Elle aura mis en lumière l'énergie et la force de travail déployées dans une activité de création dont le cheminement demeure en majeure partie invisible et qui appelle à plus de reconnaissance. Cette reconnaissance va de pair avec une meilleure connaissance des modes de fonctionnement et des particularités de ce travail créatif.

Nous avons entendu l'importance des subsides alloués à la culture. Nous sommes convaincus que ceux-ci représentent bien plus un investissement qu'une aide, à proprement parler, tant nous avons été témoin de l'ensemble des acteurs, des métiers, des emplois mobilisés contribuant à la réalisation et à la production d'oeuvres, ainsi que du rôle social de l'art.

Nous avons parlé des stratégies de défense mises en place par les artistes face au manque de reconnaissance au travail. Aujourd'hui, à travers la crise, le monde artistique s'est davantage organisé pour faire entendre sa voix. Les récentes avancées en termes de statut d'artiste en sont l'une des conséquences. À l'heure où nous écrivons ces phrases, nous ne sommes pas en mesure d'évaluer ce « nouveau statut », présenté par la presse comme un succès, et puis décrié par certains artistes peu de temps après. Nous pouvons néanmoins témoigner, à l'écoute des entretiens réalisés dans le cadre de notre recherche, de l'importance de l'existence du statut d'artiste pour les personnes interrogées et ce particulièrement pendant la période que nous venons de traverser, mais aussi de la nécessité d'une adaptation, d'une légitimation et d'une harmonisation de ce statut.

La période de crise du coronavirus qui semble se refermer derrière nous, du moins nous l'espérons, a fait tout de suite place à une autre crise, liée à la guerre en Ukraine. Nous connaissions déjà les crises économiques mais aussi la crise écologique, qui n'a de cesse de s'intensifier.

Ainsi la crise semble devenir habituelle et tout cela indique que nous ne sommes pas à l'abri de nouveaux déboires. Ce moment de l'histoire nous exhorte à de profonds changements. Il sera probablement nécessaire de s'ajuster, de reconsidérer notre rôle et proposer des voies différentes, tenant dans la main l'incertitude. En cela le modèle de l'artiste peut être inspirant. La revalorisation

de la créativité pourrait sembler anodine dans les enjeux actuels mais elle est absolument vitale. Plusieurs des penseur·euse·s qui appellent à un changement de nos modes de fonctionnement, avec en toile de fond l'urgence écologique, désignent la créativité comme un élément crucial. Nous citerons à ce titre l'astrophysicien Aurélien Barrau :

« Je préférerais qu'un artiste ou un poète soit aujourd'hui aux commandes plutôt qu'un polytechnicien. Pourquoi ? Parce que ce qui est fondamental, c'est d'inventer d'autres rapports au monde. Ce qui est fondamental c'est de parvenir à créer de la contingence, à, disait Gilles Deleuze, donner un peu d'espace, donner un peu d'air dans la maison » (2022).

Bibliographie

Livres

Becker, H.S. (2010). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, (Champs arts).

Cifali, M., Giust-Desprairies, F. & Périlleux, T. (2015). *Processus de création et processus cliniques*. Paris : Presses Universitaires de France.

Dejours, C. (1998). *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale*. Paris : seuil.

Dejours, C. (2009). *Travail vivant*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Delalande, A. (2007) Entrer dans la danse des arts vivants: construire une identité professionnelle.
Dans A. Gonnin-Bolo (dir.) *Parcours professionnels. Des métiers entre contraintes et plaisir*
(P.151-174). Paris : Belin, (perspectives sociologiques).

Gonnin-Bolo, A. (2007). *Parcours professionnels. Des métiers entre contraintes et plaisir*. Paris :
Belin, (perspectives sociologiques).

Kaufmann, J-C. (2014) *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin, (collection universitaire de poche).

Marpeau, J. (2013). *Le processus de création dans le travail éducatif*. Toulouse : Érés.

Marx, k. (1993). *Le capital, livre 1. Nouvelle traduction de Jean-Pierre Lefebvre*. Paris : Puf.

Marx, K. (1980). *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*. Paris : Ed. sociales.

Marx, K. (1968) *Œuvres économiques, t.2*. Paris: Gallimard.

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

Perrenoud, M. & Bataille, P. (2019). *Vivre de La Musique ? Enquête sur les musicien-ne-s et leurs carrières en Suisse romande (2012-2016)*. Lausanne : Antipodes, (coll. « Existences et sociétés »).

Werner, K. (1996). *Effortless Mastery*. New Albany : Jamey Aebersold Jazz.

Articles

Andries, C., Bailly, O. & Noirfalisse, Q. (2021). Musique belge L'oreille cassée. *Médor, hiver 2020-2021* (n°21), pages 28-39.

Bataille, P. & de Brabandaire, L. (2021). *Smart au miroir de ses membres. Une approche par les déclarations de travail*. Dans *Smart* (<https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/smart-au-miroir-de-ses-membres-une-approche-par-les-declarations-de-travail/>), consulté le 3 novembre 2021.

Barranque, P-U. (2018). *Esthétique de Marx, activité artistique et aliénation*. Dans *Hypothèses* (<https://estheosoc.hypotheses.org/88>), consulté le 1 novembre 2021.

Bessy, C. & Chauvin, P. (2010). Pierre-Michel Menger, Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, 2009, Gallimard-Seuil, Paris, coll. « Hautes Études », 667 p.. *Revue Française de Socio-Économie*, 6, 167-174. <https://doi.org/10.3917/rfse.006.0167>

Chamoiseau, P. & Glissant, E. (2007). *Dean est passé, il faut renaître. Aprézan !* Dans *Le Monde* (<https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/25/dean-est-passe-il-faut-renaitre-aprezan>), consulté le 12 juin 2022.

Cultiaux, J. (2018). Les complications du travail de soin. Pour une sociologie clinique d'intervention. *Ethica Clinica*, 91 - *Le sens au coeur du travail*, 17-27.

Fugier, P. (2010). *Les approches compréhensives et cliniques des entretiens sociologiques*. Dans revue *¿ Interrogations ?*, N°11 - Varia (<http://www.revue-interrogations.org/Les-approches-comprehensives-et>), consulté le 22 mai 2022.

- Girardot, D. (2016). Travail et banalité du mal. Le concept arendtien de travail. *Martin Media*. « *Travailler* » (N°35), pages 213-232.
- Lallemand, A. Le Soir, <https://plus.lesoir.be/259625/article/2019-11-11/culture-la-flandre-sabre-dans-ses-subsides> (consulté le 16 août 2021)
- Lallemand, A. Le Soir, <https://plus.lesoir.be/289175/article/2020-03-22/les-intermittents-du-spectacle-maillon-faible-de-la-crise-sanitaire> (consulté le 16 août 2021)
- Les musiques actuelles, c'est quoi ? (2012, juin 24). *Ouest France*. <https://www.ouest-france.fr/bretagne/saint-brieuc-22000/les-musiques-actuelles-cest-quoi>.
- Lhuilier, D. (2009). Christophe Dejours. Résistance et défense. *Nouvelle revue de psychosociologie* (N°7), pages 225-234.
- Makereel, C. (2020). La culture subsidiée, l'arbre qui cache une forêt de précarité. *Le Soir*: <https://plus.lesoir.be/341826/article/2020-12-04/la-culture-subsidiee-larbre-qui-cache-une-foret-de-precarite> (consulté le 16 août 2021)
- Makereel, C. (2020) Déconfinement: quand la culture se fige pour dénoncer l'inaction du politique. *Le Soir*: <https://plus.lesoir.be/309457/article/2020-06-25/deconfinement-quand-la-culture-se-fige-pour-denoncer-linaction-du-politique> (consulté le 17 août 2021).
- Makereel, C. (2021) Le Théâtre National occupé par les artistes pour réclamer la réouverture des lieux culturels. *Le Soir*. <https://plus.lesoir.be/361801/article/2021-03-19/le-theatre-national-occupe-par-les-artistes-pour-reclamer-la-reouverture-des>. (Consulté le 17 août 2021)
- Menger, P. (2010). Œuvrer dans l'incertitude. *Annales des Mines - Responsabilité et environnement*, 57, 59-69. <https://doi.org/10.3917/re.057.0059>.
- Menger, P. (2018). Le travail créateur dans les arts. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 36, 115-133. <https://doi.org/10.3917/mnc.036.0115>.

Paindavoine, I. (2020) Le secteur culturel à l'épreuve de la crise sanitaire (première vague). Cogit'OPC. *Working paper* (N°7).

Roskams, N. & Donders, F. (2014) Culture en Flandre : rigueur et ripostes: <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2014/12/Culture-en-flandre> (consulté le 16 août 2021)

Thirion, C. Le Soir, <https://plus.lesoir.be/295628/article/2020-04-20/madame-wilmes-pour-le-secteur-culturel-cette-crise-est-deja-une-catastrophe> (consulté le 24 mars 2021).

Documents produits par des institutions

CALQ (2021). Lexique. Dans *conseil des arts et des lettres du Québec* (<https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/outils-et-references/lexique/>), consulté le 3 novembre 2021.

Metices-ULB (2022). État des lieux socio-économique de la filière des musiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles. Dans (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03579988/document>), consulté le 30 mai 2022.

Smart (2021). Rapport d'activité 2020. Dans *Smart* (<https://smartbe.be/fr/la-cooperative-2/documentation/>), consulté le 3 novembre 2021.

Documents consultés sur internet

Barrau, A. (2022). *Pour une révolution politique, poétique et philosophique avec l'astrophysicien Aurélien Barrau*. [Émission de radio]. France Inter. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=94IxSYo5wtM>

Kivits, J. & Houbre, B. (2010) Investigation en santé publique : méthodes qualitatives - Principes et outils. Dans https://fad.univ-lorraine.fr/pluginfile.php/23858/mod_resource/content/1/co/Analyse_them (consulté le 27 mai 2022).

Annexes

Entretiens

Annexe 1 : Guide d'entretien

Annexe 2 : Entretien Céline

Annexe 3 : Entretien Coralie

Annexe 4 : Entretien Greg

Annexe 5 : Entretien Gwenaëlle

Annexe 6 : Entretien Jérémie

Annexe 7 : Entretien Noélise

Annexe 8 : Entretien Pit

Annexe 9 : Entretien Salim

Annexe 10 : Entretien Sylvie

Annexe 11 : Entretien Timothé

Analyses

Annexe 12 : Grille d'analyse

Annexe 13 : Analyse entretien Céline

Annexe 14 : Analyse entretien Greg

Annexe 15 : Analyse entretien Jérémie

Annexe 16 : Analyse entretien Noélise

Annexe 17 : Analyse entretien Salim

Annexe 18 : Analyse entretien Sylvie

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication

Place Montesquieu, 4 bte L2.05.01, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/espo