La profession de *comédien*

Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi

Pierre-Michel Menger
Centre de sociologie des arts

Ministère Culture Communication
Département des études et de la prospective

La profession de comédien

Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi

ISBN 2-11-089863-1

La direction des publications du Département des études et de la prospective est assurée par Jacqueline Boucherat.

La société Transfaire a conçu la couverture, corrigé et réalisé la mise en page.

La profession de *comédien*

Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi

Pierre-Michel Menger
Centre de sociologie des arts

Sommaire

Avant-propos 9

Remerciements 13

Chapitre I
Les contours d'un groupe professionnel 15

Les comédiens dans l'ensemble des professions artistiques 17
Les territoires du comédien :
origines géographiques et espaces de travail 24
Mobilité sociale et mobilité géographique 32
Les comédiens, leur famille et leur entourage 38

Chapitre II
La formation des comédiens 45

L'équation de la formation 47
Une vue d'ensemble 49
Les filières de formation 54
Les cours privés 54
Les conservatoires 60
Les études universitaires 61
Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris 63
L'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre .. 67
L'École supérieure d'art dramatique du théâtre national de Strasbourg 68
Les formations dans les Centres dramatiques nationaux 69
Formation et multiformation 70
Nombre de formations et effet d'ordre 74
L'agenda de l'apprenti comédien 78
Un ou plusieurs cours privés ? 89

Les générations de comédiens et leur formation 95
L'autodidaxie 97
Les formations complémentaires 99
La formation continue par les stages 102

CHAPITRE III
De la formation à l'emploi. L'évaluation des apprentissages initiaux et l'insertion professionnelle 109

Le pédagogue, le maître et le métier 111
Les cinq dimensions de l'évaluation 116
De la formation à l'emploi : les débuts professionnels 122

CHAPITRE IV
Les secteurs et les champs d'activité. Hiérarchies, spécialisations et diversifications 131

La double identité du travail de comédien : l'indépendance et le salariat dans l'intermittence 133
Les secteurs d'activité 139
La diversité de l'activité individuelle 141
La dominante d'activité 143
L'organisation de l'emploi dans les différents secteurs 151
L'activité diversifiée 157
La diversification connexe et la diversification externe des activités ... 168

CHAPITRE V
Les fonctions professionnelles et leurs cumuls. Comédiens, metteurs en scène, figurants, auteurs, enseignants, animateurs, techniciens, administratifs... 173

Les figures de la polyvalence..... 175
Activité et multiactivité des comédiens au théâtre 179
Les « purs » comédiens 181
Les comédiens metteurs en scène 184
Les comédiens enseignants et/ou animateurs 187
Les comédiens auteurs 188
Cadres, techniciens, ouvriers, employés 189
Multiactivité centrée et multiactivité composite 191
Activité et multiactivité des comédiens au cinéma 192
Activité et multiactivité des comédiens à la télévision 196

CHAPITRE VI
Le travail du comédien au théâtre, au cinéma, à la télévision et dans l'audiovisuel 201

Le travail du comédien au théâtre 207
Structures et lieux de l'emploi théâtral 207
Les caractéristiques de l'emploi au théâtre 211
Le comédien, le metteur en scène et la personnalisation des relations d'emploi 218
Le travail du comédien au cinéma 230
Les conditions de l'emploi 231
Les relations d'emploi 235
L'allocation des emplois 236
Le travail du comédien à la télévision 239
Les caractéristiques des emplois et de leur allocation 242
Quatre domaines d'exercice du métier de comédien dans l'audiovisuel : synchro, publicité, radio, film d'entreprise 249
Le doublage et la postsynchronisation 249
Les emplois dans la publicité 259
Les emplois dans les programmes radiophoniques 261
Les emplois dans la production audiovisuelle institutionnelle ... 262

CHAPITRE VII
Les revenus et le travail des comédiens. Activité, non-emploi et chômage indemnisé 265

La rémunération des comédiens 268
Le risque du métier 270
La formation, l'âge et l'expérience 280
Les inégalités sexuées de revenu 285
Le secteur dominant d'activité 287
L'équation du travail : prix et quantités 290
Le prix du travail, compensation et incitation 294
La double régulation du travail des comédiens 297
Une année de travail et de revenu des comédiens 298
L'agenda des comédiens et la diversité des sources de revenu 301
L'agenda du comédien 302
La composition des revenus 304
Le travail intermittent : entre emploi et chômage 307
Le système d'indemnisation du chômage jugé par les comédiens 318
Les jugements positifs sur le régime d'assurance-chômage des intermittents 321
Les critiques adressées au système 326

CHAPITRE VIII
L'organisation collective dans la profession 339

La syndicalisation 341
Les autres formes d'engagement collectif 350
L'exercice de la profession et son contrôle 355

CHAPITRE IX
Le plaisir, le travail et le risque.
Les jugements des comédiens
sur les satisfactions et les difficultés de leur métier 365

Les aspects positifs du métier 367
Le métier et ses difficultés 377
Conclusion 395

ANNEXES

Portrait de groupe 401
Un modèle de régression logistique 405
Méthodologie de l'enquête 409
Questionnaire de l'enquête auprès des comédiens 411

BIBLIOGRAPHIE 447

LISTE DES TABLEAUX 451

LISTE DES GRAPHIQUES 454

AVANT-PROPOS

Les professions artistiques font, depuis une quinzaine d'années, l'objet de recherches approfondies. La réputation faite aux professions artistiques d'être rebelles à toute forme d'objectivation sociologique et statistique tend à n'être plus qu'un argument polémique, mais elle pointe pourtant vers les difficultés nombreuses que soulève l'analyse de tels métiers, tant sont grandes et mouvantes la diversité des trajectoires personnelles et des itinéraires professionnels, la variété des modes d'exercice et des contenus de l'activité artistique, et la multiplicité des facteurs qui agissent sur les comportements individuels et collectifs, dans des métiers où l'invention et l'originalité priment.

Aucune enquête de grande ampleur n'avait été entreprise sur les comédiens. Les témoignages livrés par des comédiens connus, les livres d'entretiens, et, plus récemment, les ouvrages d'information sur le métier de comédien sont assez nombreux. Ils fournissent un matériau composite d'informations et de connaissances. Quand ils s'appuient sur des récits biographiques, ce sont, on le comprend aisément, les comédiens réputés du théâtre et du cinéma qui explorent leur propre réussite et livrent souvenirs, trucs de métier, confidences, ou conseils aux jeunes comédiens. Mais lorsqu'il s'agit de décrire la situation d'ensemble des comédiens pour corriger le spectacle des consécrations d'exception par l'inventaire des règles ordinaires de la vie d'artiste, les données sont inévitablement imprécises, issues de sources multiples et désaccordées, souvent anecdotiques et très parcellaires : les situations qui font image et sensation sont d'abord celles qui se situent aux deux extrémités, celles des vedettes et celles des galériens du cachet. Les conditions économiques de l'activité des comédiens ne sont évoquées ou explorées qu'à l'occasion des mobilisations collectives des professionnels pour la

défense de leur système d'emploi et d'assurance-chômage, le régime français des intermittents du spectacle.

Les recherches à vocation scientifique qui ont été consacrées aux principales caractéristiques de cette profession et de ceux qui l'exercent demeurent au total fort rares. Mentionnons pour mémoire les quelques éléments d'enquête empirique contenus dans deux ouvrages anciens de Jean Duvignaud[1]. Plus récemment, c'est à Catherine Paradeise et à son équipe (François Vourc'h et Jacques Charby) que l'on doit un travail original et de grande qualité[2], dont le matériau empirique a été constitué à partir d'une enquête par entretiens auprès d'une centaine de comédiens principalement actifs dans la région lyonnaise. Les résultats de cette recherche, dont l'auteur nous a généreusement communiqué les matériaux de base, nous ont été précieux pour élaborer notre propre stratégie d'enquête.

Le Centre de sociologie des arts, unité de recherche de l'École des hautes études en sciences sociales associée au Centre national de la recherche scientifique, et le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication se sont associés pour réaliser cette enquête, selon les méthodes et les objectifs d'une analyse scientifique rigoureuse. Cette enquête est la première consacrée aux artistes qui se fonde sur l'interrogation par sondage d'un nombre aussi élevé de professionnels : un millier de comédiens, soit un comédien sur douze, ont été rencontrés et interrogés à l'aide d'un questionnaire long et détaillé, pendant une cinquantaine de minutes en moyenne. La description de la méthode d'enquête et le texte du questionnaire figurent en annexe à la fin de l'ouvrage.

Le choix d'une telle procédure répondait à plusieurs impératifs. D'une part, les arts et la culture sont désormais un secteur d'activité dont l'importance sociale et économique n'est plus discutée. Les professionnels, en nombre rapidement croissant, et les partenaires publics s'organisent pour mieux en connaître les rouages et les transformations. La qualité et l'objectivité rigoureuse des connaissances qu'il convient de rassembler à l'intention de toutes les parties prenantes de la vie culturelle s'imposent.

---

1. Jean Duvignaud, *l'Acteur,* Paris, Gallimard, 1965 et *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
2. Catherine Paradeise, François Vourc'h et Jacques Charby, *Profession : comédien,* Lyon, Glysi, 1991, multigr.

D'autre part, les caractéristiques de la formation, de l'emploi et du travail, le fonctionnement des organisations artistiques et les dimensions économiques et extra-économiques de la vie d'artiste peuvent être étudiés à l'aide de méthodes, d'hypothèses et de théories aujourd'hui mieux ajustées aux particularités de l'activité et de l'identité des artistes. Lorsqu'il s'agit d'étudier l'accès des comédiens aux emplois, les conditions et les relations de travail dans leurs différents secteurs d'activité, les satisfactions et les risques attachés à l'exercice d'un métier aussi attrayant qu'incertain, la variété des expériences de travail, les rouages de l'intermittence, les formes d'organisation collective de la profession, les jeux de démultiplication identitaire dont les comédiens font métier, deux écueils menacent. L'impuissance analytique advient dès lors que l'irréductible singularité de l'art et du travail de chaque artiste est érigée en évidence première, car le risque est grand de s'enfermer dans le cercle enchanté mais stérile de la tautologie – si la situation et l'aventure personnelle de chaque comédien recèlent plus de sens que la mise en relation des situations et des cheminements individuels, aucune connaissance d'ordre général, inévitablement comparative, ne peut prendre la mesure de la diversité des parcours professionnels, des formes et des transformations de l'expression des talents ou des contenus de l'activité. À l'inverse, la banalisation du métier, qui résulterait du simple alignement sur l'analyse des autres professions et catégories professionnelles, avec ses rubriques ordinaires, manquerait ce qui fait la substance de l'activité du comédien, et d'abord les reconfigurations incessantes des situations de travail avec ce qu'elles ont de changeant et d'imprévisible, d'attrayant et d'anxiogène, d'épanouissant (l'expression de soi, la découverte de soi) et d'inquiétant (la vive concurrence pour les emplois, l'incessante spéculation sur les nouveaux talents, l'instabilité des réputations). De proche en proche, c'est toute une intelligence nouvelle de l'activité qu'il faut établir, à partir de catégories d'analyse intimement reliées entre elles – démultiplication de soi, diversification des activités, contraintes et bénéfices de la flexibilité fonctionnelle de l'organisation par projet, prégnance des réseaux de relation, de cooptation et d'information, apprentissage interminable d'un métier dont l'exercice est d'autant plus stimulant qu'il est intrinsèquement formateur, parce qu'il n'a pas de contours définis et que l'invention artistique repousse les formules éprouvées.

Enfin les procédures d'une enquête rigoureuse par sondage sur une population d'artistes – identification de la population professionnelle de référence, construction d'un échantillon représentatif de professionnels, sur la base de critères de stratification efficaces (ici l'âge, le sexe, la résidence et le domaine principal d'activité ou la combinaison de domaines d'activité), calcul de coefficients de pondération pour ajuster l'image statistique obtenue par l'enquête à la réalité connue grâce aux sources professionnelles, à l'aide des variables de contrôle disponibles – sont désormais plus aisées à mettre en œuvre, depuis que les organismes de gestion des droits sociaux des professionnels – Caisse des congés spectacles, Groupement des institutions sociales du spectacle, Unedic – donnent accès aux informations indispensables, dans le strict respect des règles déontologiques et des dispositions légales concernant l'utilisation de telles données à des fins de recherche. La restitution aux milieux professionnels eux-mêmes des résultats de telles recherches, qui se sont multipliées depuis quelques années, singulièrement dans le secteur des arts du spectacle, est grandement stimulée par la coopération plus étroite entre organismes gestionnaires, représentants de la profession, pouvoirs publics, et centres de recherche : sans cette coopération, la présente recherche sur les comédiens n'aurait pas vu le jour.

Ces trois motifs suffiraient à justifier les dimensions de l'enquête réalisée. Ils ont d'autant plus de relief que le monde des comédiens est actuellement en vive expansion puisqu'on compte quelque 12 000 professionnels aujourd'hui, contre 6 000 il y a dix ans. Parce que l'enquête avait notamment pour objectif d'interroger des comédiens appartenant aux diverses générations de professionnels en activité, c'est donc aussi une mise en perspective des transformations du métier d'acteur et de ses aires d'accomplissement qui est proposée ici[3].

3. Le lecteur trouvera, dans l'annexe I, à la fin de l'ouvrage, la présentation des principaux résultats chiffrés de l'enquête, qui fournissent un cadrage statistique simplifié de la profession de comédien.

Remerciements

Je tiens à remercier très chaleureusement tous ceux qui, individuellement ou au titre de leurs fonctions dans les organismes et sociétés impliqués, ont pris part à l'élaboration et à la réalisation de cette longue recherche. Parmi eux, il m'importe de nommer ceux avec qui les liens de travail ont été les plus constants et les plus féconds.

Augustin Girard et Marc Nicolas, qui ont successivement dirigé le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication, ont eu l'initiative de cette enquête. Sans leur soutien constant et sans les multiples négociations et décisions qui ont accompagné toutes les phases de l'opération, les obstacles qu'a rencontrés la réalisation de cette enquête complexe n'auraient pu être surmontés. À l'heure où l'emploi culturel, la formation et l'insertion des artistes professionnels occupent une place cardinale dans la politique culturelle publique, il leur revient d'avoir voulu donner à cette recherche toute l'ampleur souhaitable. Geneviève Gentil et Éric Peyre ont, à leurs côtés, donné à leur action toute l'efficacité nécessaire.

Frédérique Patureau et Sylvie Eghbal, au sein du Département des études et de la prospective, ont coordonné l'ensemble des phases de la recherche, depuis les préenquêtes initiales jusqu'à la publication, et ont pris une part plus qu'active à la rédaction du questionnaire, à la définition de la méthode, à la préparation de l'enquête de terrain et aux différentes phases de contrôle des matériaux et d'analyse des réponses. Constamment mises à contribution, leurs parfaites compétences, leur rigueur, leur opiniâtreté et leur inépuisable disponibilité m'ont été les plus précieuses des ressources. Éric Vigneron, de la société Planistat, a effectué les travaux statistiques de préparation et d'exploitation de l'enquête. J'ai trouvé en lui un partenaire de travail aussi virtuose et imagi-

natif que patient. L'analyse des données est affaire d'intuition et d'invention autant que de méthode : sans nos constants échanges, je n'aurais pas trouvé ma voie dans la forêt très dense des réponses à l'enquête.

Anne Saint Remy, associée au Centre de sociologie des arts, a pris une part essentielle à la conception de l'enquête et à son exploitation et a fait bénéficier toute la recherche de sa connaissance particulièrement étendue et fine du monde des comédiens.

Janine Cardona et Jean-Michel Guy, du Département des études et de la prospective, ont, durant toute la première phase de l'enquête, apporté au groupe de travail qui a défini la méthode et le contenu de l'enquête leur science des enquêtes et leur connaissance des professions artistiques.

Jacques Peskine et Maryvonne Perrichot, successivement présidents de la Caisse des congés spectacles, et Chantal Gougaud-Laslandes, délégué général de la Caisse, ont accordé à cette recherche leur indispensable soutien et leur appui technique.

Au Centre de sociologie des arts, Pascaline Costa, Nicolette Delanne et Isabelle de Lajarte m'ont aidé à mener à bien la recherche en préservant le difficile équilibre entre la tension et le plaisir du travail. Janine Rannou et Stéphane Vari, avec qui je poursuis, depuis plusieurs années, des recherches sur l'emploi et les professions dans les arts du spectacle, ont été d'attentifs et généreux complices.

Au-delà du programme et du contexte précis de cette recherche, il y a enfin ses sources d'inspiration. L'enquête pionnière qu'ont conduite Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron sur les artistes plasticiens au début des années 1980 demeure un modèle du genre. Et tout ce qui me vient de l'œuvre de Raymonde Moulin, de nos constants dialogues et de son affectueuse confiance, a nourri cette recherche.

À tous vont mes sentiments de vive gratitude.

Chapitre I

Les contours d'un groupe professionnel

Les comédiens dans l'ensemble des professions artistiques

Pour mesurer l'originalité du métier de comédien à l'aune de ses principales caractéristiques sociodémographiques, il importe d'abord de le situer dans l'ensemble des professions artistiques et de fixer les principaux repères de l'évolution démographique de celles-ci, à partir des données des deux derniers recensements de la population réalisés par l'Insee en 1982 et 1990.

Les effectifs de la catégorie « Professions de l'information, des arts et spectacles » ont connu une forte progression entre 1982 et 1990, de + 48 %. La singularité de cette catégorie était pleinement apparue avec le recensement de 1982 et elle demeure au vu des résultats du recensement de 1990 : comme en 1982, le salaire moyen de ces professions occupe le dernier rang dans la catégorie d'ensemble des cadres, avec un indice de 146, à égale distance de la rémunération moyenne de l'ensemble des salariés (indice 100) et de celle des salariés de la catégorie d'ensemble des cadres (indice 187, les professions libérales, non salariées, n'étant pas prises en compte dans le calcul de cet indice). La catégorie se distingue aussi, dans l'ensemble « cadres », par le plus fort taux de bas diplômes (20 % d'individus ont un diplôme inférieur ou égal au Bepc, contre 9 % pour l'ensemble « cadres ») et par un taux de chômage en forte progression (10 % en 1990 contre 6 % en 1982), taux qui est le plus élevé de la population des cadres (3 % en 1990 pour l'ensemble « cadres[1] »). Ces trois traits signalent d'emblée que l'ensemble des professions regroupées dans cette catégorie sont des métiers à risque et à faible barrière d'entrée puisque nombre d'entre elles sont plus accessibles sans diplôme élevé que les autres professions de niveau supérieur.

1. *Cf.* M. Gollac, B. Seys, « Les professions et catégories socioprofessionnelles : premiers croquis », *Économie et statistique*, 1984, 171-172, p. 79-134. D. Goux, E. Maurin, « La sécurité de l'emploi, une priorité croissante pour les diplômés », *Économie et statistique*, 1993, 261, p. 67-77.

Tableau 1 – Les professions artistiques d'après les recensements de la population de 1982 et 1990

Catégories d'artistes et de cadres artistiques	Effectifs en 1982	Effectifs en 1990	Croissance des effectifs 1982-1990	Part des femmes en 1990	Part des moins de 35 ans en 1990	Part des titulaires du bac ou d'un diplôme supérieur en 1990	Part des résidents en Ile-de-France en 1990
			en %				
Auteurs littéraires, scénaristes et dialoguistes	*4 180*	*5 620*	*34*	*38*	*23*	*73*	*66*
Artistes plasticiens	*14 020*	*19 852*	*42*	*31*	*25*	*58*	*48*
Artistes professionnels de la musique et du chant (musiciens, artistes lyriques, choristes, compositeurs, arrangeurs)	*11 820*	*16 164*	*37*	*21*	*49*	*53*	*46*
Artistes de variétés (chanteurs, artistes de cirque, danseurs, musiciens de variétés, marionnettistes, illusionnistes, imitateurs, cascadeurs, animateurs, mannequins, modèles, présentateurs, speakers)	*3 912*	*8 688*	*122*	*45*	*65*	*40*	*37*
Comédiens et artistes dramatiques, danseurs, mimes	***6 764***	***11 304***	*67*	*48*	*53*	*58*	*69*
Professeurs d'enseignement artistique (musique, danse, peinture, hors enseignement général et technique), directeurs écoles d'art, conservatoires	*16 556*	*23 856*	*44*	*61*	*47*	*68*	*29*
Cadres artistiques des spectacles (chefs d'orchestre, chefs des chœurs, chorégraphes, metteurs en scène, réalisateurs film, télévision, radio, producteurs, directeurs artistiques)	*3 776*	*5 820*	*54*	*21*	*32*	*75*	*73*

Source : Insee/Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication

Un autre trait mérite une attention particulière : la catégorie est, en termes de statut d'activité, la plus hybride de toutes les catégories socio-professionnelles définies par l'Insee, avec 23 % d'indépendants et de non-salariés pour 77 % de salariés. Or la forme dominante d'emploi, que nous étudierons ici, celle de salarié intermittent à employeurs multiples, est elle-même une formule originale de salariat, proche du statut d'indépendant par bien des aspects, et la seule qui offre autant de possibilités de diversification des risques professionnels.

Au sein de cette catégorie encore composite, séparons à présent les professions artistiques des professions de l'information. Entre les deux derniers recensements, les effectifs des premières ont progressé de 54 %. Nous avons rassemblé dans le tableau qui suit divers indicateurs décrivant la population des professionnels des arts et des spectacles tels qu'ils ont été recensés par l'Insee.

Les professions artistiques du spectacle vivant et de l'audiovisuel (musiciens, artistes lyriques, comédiens, danseurs, chanteurs, artistes de variétés, cadres artistiques des spectacles) sont celles qui, sur la plupart des dimensions mentionnées, incarnent avec le plus de relief les propriétés singulières des métiers artistiques : elles ont, plus que les autres, contribué à l'accroissement des effectifs, elles sont fortement concentrées dans Paris et la région parisienne, elles se signalent par des taux plus faibles de détention d'un diplôme égal ou supérieur au baccalauréat, elles connaissent des taux de chômage beaucoup plus élevés.

Les facteurs conjoncturels responsables de l'augmentation de la population des professionnels y sont particulièrement prégnants. La multiplication des radios et télévisions de statut privé a stimulé la croissance de la production de programmes audiovisuels. Le raccourcissement du cycle de vie des produits de l'industrie culturelle provoque, selon un mouvement de causalité circulaire, la recherche plus fiévreuse et plus spéculative de jeunes talents plus rapidement déclassés. Les investissements publics dans le domaine culturel ont agi directement sur l'emploi et la demande de travail dans les secteurs fortement consommateurs de main-d'œuvre, les arts du spectacle. La politique publique de soutien à la création et à la production artistiques a élargi la gamme des mesures visant à socialiser le risque que prennent les candidats à une carrière

artistique, ce qui peut aussi être compris comme le bénéfice indirect de la sacralisation des artistes du passé.

L'une des particularités paradoxales de ces transformations réside dans leurs effets multiplicateurs, et non point seulement proportionnels, sur l'emploi artistique. Ainsi, si le secteur de l'audiovisuel a, par son développement, procuré un volume accru de travail artistique et technico-artistique en relation avec une progression de la consommation, il serait hasardeux de conclure à un gain net d'emplois proportionnel à la croissance de l'offre de programmes audiovisuels originaux de divertissement et de loisir. Car, parmi les facteurs qui contribuent à la disjonction entre offre d'emploi et consommation des spectacles et des programmes audiovisuels, figure la transformation du fonctionnement du marché de l'emploi lui-même, avec le recours croissant à l'intermittence.

Le développement de la politique culturelle publique dans les années 1980, avec le doublement du budget du ministère de la culture, et les effets d'entraînement ainsi provoqués sur les dépenses des collectivités locales ont agi ensemble pour favoriser la multiplication des organisations par projet et pour accélérer le recours à l'intermittence dans le spectacle vivant, dès lors que l'augmentation des moyens de production n'impliquait que pour une faible part la création d'emplois artistiques permanents :

> « Il n'est pas exclu que la puissance publique ou les institutions publiques aient elles-mêmes contribué plus ou moins volontairement au gonflement de l'intermittence : le financement au projet plutôt qu'au fonctionnement n'a-t-il pas joué en ce sens ? Le recrutement des personnels intermittents dans des structures aidées ne se heurte-t-il pas à des barrières financières moins infranchissables que le subventionnement d'emplois permanents[2] ? »

La production audiovisuelle a connu une évolution analogue, mais beaucoup plus rapide. Les années 1980 ont été marquées par le tarissement progressif des emplois permanents de production audiovisuelle dans le secteur public et par la montée corrélative de l'intermittence, à mesure que les sociétés privées de production sont devenues prépondé-

2. J. Marimbert, *Note d'étape sur les conditions de travail et d'emploi des intermittents du spectacle*, Paris, ministère du Travail, 1992, multigr.

rantes et que l'intensité de la concurrence a poussé à réduire sans cesse les coûts fixes et à alléger les charges de gestion. Ce transfert massif, du secteur public vers le secteur privé, de la production pour les chaînes de télévision, s'est opéré dans un contexte de forte progression de la production audiovisuelle et d'accroissement sensible des activités sur les marchés connexes du film publicitaire et du film institutionnel. Tous ces secteurs en fort développement engagent quasi exclusivement des intermittents pour les emplois artistiques[3].

Les comédiens et les artistes de variétés sont les deux groupes d'artistes interprètes le plus directement exposés à cette évolution puisqu'ils ne sont qu'une infime minorité à travailler sous contrat d'emploi permanent, à la différence des musiciens interprètes classiques, seule catégorie d'artistes à disposer, dans une proportion aussi élevée, d'emplois permanents – ceux des orchestres symphoniques et lyriques et des conservatoires répartis sur le territoire, qu'ils soient financés par le ministère de la Culture, par une collectivité locale, par le ministère des Armées ou celui de l'Intérieur (pour les orchestres militaires, ceux de la police et de la gendarmerie) ou par une association directement dépendante des subventions publiques[4]. Il n'est donc guère surprenant que comédiens et artistes de variétés soient précisément les deux catégories d'artistes dont le nombre a progressé le plus rapidement dans la décennie écoulée, et donc celles où le taux des moins de 35 ans est le plus élevé.

Quelque 12 000 comédiens sont aujourd'hui en activité et c'est sur un échantillon de 993 comédiens, statistiquement représentatif de cette population de 12 000 professionnels, que l'enquête a porté. Les sources professionnelles de la Caisse des congés spectacles à partir desquelles a été établi tout le protocole de notre enquête sont plus précises que les données issues du recensement, puisqu'elles sont recueillies année après année : l'analyse détaillée des séries temporelles, réalisée sur la période 1986-1994, fait apparaître tout à la fois un doublement de la population des comédiens, qui passe de 6 000 à 12 000, mais aussi une érosion de 25 % des durées annuelles moyennes de travail. Les comédiens sont ainsi un groupe en expansion rapide, mais où la concurrence interindi-

3. J. Rannou, *les Métiers de l'image et du son,* tome 2, Paris, ministère de la Culture et CEREQ, 1992.
4. P.-M. Menger, « Profession : musicien intermittent », *Symphonia*, 1996, 4 et 5, p. 4-8 et 7-11.

Tableau 2 – La structure par âge de la population des comédiens selon le secteur d'activité dominant durant la carrière et le sexe

Sur 100 comédiens de chaque secteur et de chaque sexe

		sont âgés de : moins de 30 ans	30-39 ans	40-49 ans	50 ans et plus	Âge moyen
Théâtre	Homme	17	45	23	15	39,5 ans
	Femme	25	43	20	13	37,4 ans
	Ensemble	20	44	22	14	38,6 ans
Synchro, doublage	Homme	16	13	38	34	45,2 ans
	Femme	8	63	10	19	38,6 ans
	Ensemble	12	37	25	27	42,1 ans
Cinéma	Homme	22	27	27	26	42,5 ans
	Femme	42	28	18	12	36,0 ans
	Ensemble	29	28	23	20	40,1 ans
Télévision	Homme	22	33	21	24	41,3 ans
	Femme	37	37	8	17	35,6 ans
	Ensemble	28	35	16	21	38,9 ans
Autre secteur artistique	Homme	17	36	32	25	43,5 ans
	Femme	15	49	26	14	38,7 ans
	Ensemble	11	43	27	19	41,1 ans
Ensemble	Homme	17	42	24	17	40,2 ans
	Femme	25	42	19	13	37,4 ans
	Ensemble	21	42	22	15	38,9 ans

Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

viduelle est plus âpre et les situations individuelles plus fragiles et plus disparates qu'auparavant.

L'une des conséquences majeures de ces transformations est le rajeunissement du groupe. Les comédiens sont, comme l'ensemble de la famille des professionnels des arts et des spectacles, un groupe dominé par les jeunes professionnels de moins de 40 ans : ceux-ci sont 63 % chez les comédiens et 62 % parmi l'ensemble des professionnels des arts et des spectacles, contre 55 % dans la population active française

dans son ensemble[5]. L'extension du groupe et son rajeunissement sont, comme nous l'avons souligné plus haut, imputables en bonne partie à la croissance des secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, puisque, parmi les comédiens qui leur consacrent l'essentiel de leur travail, près de 30 % ont moins de 30 ans, contre 20 % parmi les comédiens de théâtre et 12 % parmi les spécialistes de synchro[6]. Comme le montre le tableau 2, ce rajeunissement touche tout particulièrement les comédiennes, qui sont le mieux placées pour bénéficier directement de la croissance du marché des programmes audiovisuels et cinématographiques : près des trois quarts de celles qui font carrière principalement au cinéma et à la télévision n'ont pas 40 ans, contre 49 % et 55 % des comédiens respectivement.

Tous secteurs confondus, la population des comédiennes est plus jeune – leur âge moyen est de 37 ans contre 40 ans pour les hommes –, et les carrières féminines sont donc contractées dans un temps biographique plus court : c'est la composante structurelle de l'écart entre hommes et femmes dans la distribution des âges. Cet écart se creuse pour les carrières dans l'audiovisuel et dans le cinéma, qui emploient une proportion plus élevée de jeunes comédiennes de moins de 30 ans : le privilège accordé à la jeunesse biologique dans ces secteurs joue beaucoup pour les femmes, qui ont en moyenne 5 à 6 ans de moins que leurs collègues hommes. À l'inverse, parce que la longévité professionnelle des comédiens est supérieure, une proportion croissante d'entre eux diversifient leur activité vers l'audiovisuel (cinéma, télévision, synchro), ou s'y spécialisent, à mesure qu'ils avancent en âge : les 10 % des comédiens de télévision les plus âgés et toujours actifs ont plus de 65 ans, contre 54 ans pour les femmes comédiennes de télévision.

Les tendances évoquées ne sauraient masquer que plus des trois quarts des comédiens déclarent faire essentiellement carrière au théâtre et que cette proportion ne s'abaisse sous les 70 % que pour les comédiens hommes de 50 ans et plus. Le théâtre n'est certes, à aucun moment, le secteur de stricte spécialisation pour une majorité de comédiens : c'est

5. Sur la structure de la population active, *cf.* E. Croquey, E. Gross, F. Jeger, O. Mazel, G. Seroussi, « Les familles professionnelles. Données de cadrage », *Dossiers de la Dares*, n°s 5-6, Paris, La Documentation française, 1996.
6. Nous appelons comédiens « de théâtre » ou comédiens « de synchro » les comédiens qui déclarent mener l'essentiel de leur carrière dans le secteur nommé.

la combinaison des emplois de théâtre avec ceux de l'audiovisuel qui est, à tout âge, la situation la plus fréquente – la proportion de comédiens travaillant dans les deux univers oscille autour de 40 % selon l'âge. Mais c'est bien le théâtre qui, par le volume de travail offert et par les conditions d'emploi procurées, demeure la clef de voûte : majoritairement subventionné, le théâtre constitue en quelque sorte le creuset de la professionnalisation et même l'abri le plus sûr pour le comédien qui doit combiner en permanence deux défis – celui de la qualité et de la variété des expériences de travail, qui fournit les gratifications psychologiques et professionnelles les plus hautes, et celui de l'accumulation de durées d'emploi suffisantes pour obtenir la couverture par l'assurance chômage de ses périodes d'inactivité. La diversification sectorielle des activités peut alors être considérée comme le mariage d'une relative sécurité – celle que procurent les emplois au théâtre – et du risque – celui qui, dans l'audiovisuel et au cinéma, est attaché à des emplois beaucoup plus brefs dans un régime de concurrence beaucoup plus vive.

Les territoires du comédien : origines géographiques et espaces de travail

Diverses enquêtes sociologiques ont été menées depuis quinze ans sur les populations d'artistes créateurs vivant en France – écrivains, compositeurs, artistes plasticiens, auteurs et réalisateurs de cinéma, photographes d'art[7]. Elles ont montré qu'environ 40 % à 45 % d'entre eux sont nés à Paris ou dans la région parisienne (contre 12 % de la population française dans son ensemble selon le dernier recensement de 1990), ce pourcentage s'élevant à 50 % et plus si l'on ne retient que les créateurs nés en France. Les indications sur la résidence des artistes sont plus franches et plus significatives encore : Paris et sa région attirent en moyenne de 70 % à 80 % d'entre eux (dont plus des deux tiers vivent à

7. P.-M. Menger, *le Paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983 ; R. Moulin, *l'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; M. Vessilier, *le Métier d'auteur*, Paris, Dunod, 1983 ; M. Vessilier, « La démographie des créateurs », *Population*, 1989, 2, p. 291-310.

Paris même), alors que, selon le recensement de 1990, 20 % de la population active vit en région parisienne, dont 4 % à Paris.

Les artistes interprètes du spectacle (comédiens, musiciens, danseurs, chanteurs), qui fournissent les plus gros effectifs de la population des artistes professionnels, sont concentrés sur Paris et sa région dans des proportions comparables : résident là quelque 70 % des artistes et des cadres et techniciens du spectacle et de l'audiovisuel, selon les statistiques du recensement de 1990.

L'enquête sur les comédiens livre des résultats proches de ces données. 37 % d'entre eux sont nés en Île-de-France, dont 21 % à Paris même, et ils sont 74 % à résider à Paris et dans sa région. 47 % des comédiens sont originaires de province et 1 % d'un des départements ou territoires d'outre-mer. 15 % des comédiens sont nés à l'étranger et, parmi eux, 7 %, soit quelque 800 comédiens, sont de nationalité étrangère. Cette proportion est à peu de chose près celle observée pour l'ensemble de la population active[8], mais elle est deux fois plus élevée que dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures dans laquelle sont classées les professions artistiques. Le monde des comédiens apparaît comme très ouvert aux échanges et aux courants de la production artistique et culturelle internationale. Proportionnellement, c'est parmi les comédiens de synchro, de cinéma et de télévision que la proportion de natifs d'un pays étranger est la plus forte, pour des motifs aisément compréhensibles d'internationalisation beaucoup plus poussée des productions et coproductions et d'accroissement des flux de programmes importés.

C'est le monde du spectacle vivant qui fixe la proportion la plus élevée de comédiens en province. Le théâtre a été, depuis les premières années d'après-guerre, le fer de lance et le symbole d'une politique publique volontariste de décentralisation, avec la création des centres dramatiques nationaux, puis avec la place centrale faite à l'activité théâtrale dans les Maisons de la culture. Le théâtre a longtemps bénéficié d'une position d'avant-garde, puisque, pour les autres domaines artistiques, l'intervention culturelle publique dans les régions ne s'est que très progressivement amplifiée sous le pavillon de la décentralisation. Cette situation originale du théâtre était liée à l'espérance démocratique portée par cet art – celle de la rencontre avec le peuple – mais aussi à l'en-

8. 6 % selon l'enquête « Emploi » de l'Insee en 1995.

gagement d'une minorité active, les « pères fondateurs de la décentralisation », pour lesquels le théâtre se situait idéalement à la croisée de l'art, du social et du politique[9].

La décentralisation théâtrale s'est organisée en un mouvement d'expansion de l'offre théâtrale, et selon un maillage territorial à deux niveaux. Les établissements et structures bénéficiaires des mécanismes publics de décentralisation – notamment les Centres dramatiques nationaux et les scènes nationales – constituent des pôles locaux pour la création théâtrale : ils favorisent le développement d'autres structures théâtrales autour d'eux (compagnies, manifestations saisonnières, actions permanentes en direction de publics cibles comme la population scolaire), selon un modèle classique de partition de ressources et d'économie d'agglomération, et ils permettent ainsi la formation d'un système local de production théâtrale avec ses professionnels et ses publics. Une cartographie plus ou moins cohérente de l'offre culturelle s'est ainsi mise en place que l'État et les collectivités locales s'emploient à aménager par leurs négociations. Mais les établissements, les compagnies, et les professionnels qui les dirigent, situent aussi leurs activités à un second niveau, dès lors qu'ils sont en concurrence sur un marché national, voire international, des subventions, des réputations et des innovations esthétiques. Le territoire de la décentralisation ne doit plus alors être conçu comme une somme de lieux séparés, mais comme un échiquier sur lequel les spectacles circulent et sur lequel un certain nombre de directeurs de structures se déplacent en changeant d'établissement.

Le fonctionnement de la décentralisation théâtrale est donc soumis à l'action de forces contradictoires : forces centrifuges du maillage territorial qui répartissent l'offre culturelle selon des critères d'équité spatiale et sociale et selon le jeu des négociations entre l'administration culturelle centrale et les collectivités locales, forces centripètes qui agissent dans le sens de la concentration sur Paris des instances de reconnaissance des artistes et du marché de l'emploi des professionnels du monde du théâtre. La localisation des compagnies et des structures de production théâtrales répond plus aisément aux sollicitations centrifuges que

9. La décentralisation théâtrale peut en effet être considérée comme un parfait terrain d'exploration des conceptions et des argumentaires de l'ensemble de la politique culturelle publique, non seulement en raison de l'ancienneté de l'intervention publique dans ce secteur, mais aussi parce que le théâtre a été et demeure, par un privilège qu'il faudrait analyser et interpréter plus complètement, le vecteur de la diffusion et de la célébration de l'idéal démocratique associé à la fréquentation collective des spectacles vivants.

celle des artistes. Si la moitié des quelque 1 200 compagnies qui se déclarent professionnelles exercent principalement à Paris (39 %) et en Île-de-France (12 %[10]), les comédiens qui situent l'essentiel de leur carrière dans le monde du théâtre sont, eux, 71 % à résider à Paris et dans sa région, selon notre enquête. Lieu de résidence et espace de travail ne doivent certes pas être purement et simplement assimilés : sous la forme d'emploi qui est la leur, celle de salariés à employeurs multiples, dans l'univers où ils travaillent, celui des arts, qui fait la part belle aux événements, aux festivals, aux organisations par projet et à la mobilité corrélative des personnes, des ressources et des initiatives, et dans le régime de développement de l'offre culturelle décentralisée qui a accompagné la montée en puissance de l'État-providence culturel jusqu'à la fin des années 1980, il est aisé de comprendre pourquoi le marché du travail et l'espace d'action des comédiens sont bien plus largement déployés que dans un système d'emploi salarial classique. Il reste que leur concentration résidentielle dans l'agglomération parisienne, comme celle des personnels technico-artistiques et techniques de l'audiovisuel et des spectacles et celle d'autres catégories d'actifs (professionnels de l'information, chercheurs, architectes, avocats, cadres supérieurs d'entreprises) désigne un mécanisme d'attraction dont il faut comprendre la puissance et la durable efficacité.

Plusieurs raisons au moins peuvent expliquer que Paris demeure le centre de gravité du marché du travail des comédiens. En premier lieu, l'implantation majoritaire des artistes et des entreprises de production culturelle dans la capitale est une caractéristique ancienne du système français d'organisation de la vie artistique. La tradition multiséculaire de centralisation économique et administrative a établi et enraciné dans l'agglomération parisienne, et même essentiellement dans les murs de Paris, la plupart des institutions majeures de formation, de production, de diffusion et de conservation artistiques, la plupart des activités de conception et de réalisation des produits de l'industrie culturelle (cinéma, télévision, édition, production phonographique), et une grande majorité des professionnels des mondes de l'art, qu'il s'agisse des éditeurs, des acteurs de l'administration culturelle d'État, des journalistes et critiques artistiques, des agents et médiateurs des marchés artistiques ou, *a fortiori*, des créateurs (auteurs, metteurs en scène, scénographes,

10. R. Abirached, *le Théâtre et le Prince, 1981-1991*, Paris, Plon, 1992.

dramaturges, scénaristes, compositeurs, peintres, etc.) avec lesquels travaillent constamment producteurs et artistes interprètes. La concentration spatiale fait alors jouer à plein les ressorts de l'interdépendance entre acteurs culturels, acteurs économiques et acteurs politico-administratifs des mondes de l'art, dans des relations qui vont de la division fonctionnelle du travail jusqu'à l'action concertée ou à la collusion, en passant par la coopération tacite ou la complicité involontaire. Ce sont ces relations d'interdépendance, avec les échanges, concurrences et coalitions qu'elles engendrent, mais aussi la polyvalence des rôles et la multiplicité des positions tenues par une fraction des acteurs des mondes de l'art, qui nourrissent l'assimilation si répandue entre la concentration culturelle parisienne et le pouvoir de manipulation des réputations et des valeurs qui est souvent imputé aux professionnels opérant dans un aussi dense espace d'interaction et d'interconnaissance.

Cette dimension de l'hégémonie parisienne ne distingue pas les comédiens des autres catégories d'artistes. D'autres caractéristiques sont plus spécifiques. L'exigence fonctionnelle de flexibilité est permanente dans le système de production des spectacles théâtraux, des œuvres cinématographiques et des programmes audiovisuels. L'organisation par projet, qui est prédominante, oblige constamment à une réallocation rapide des personnels et des facteurs de production pour chaque nouveau projet et conduit à une discontinuité imprévisible dans le rythme d'activité des participants. Ce qui serait impossible si un nombre élevé d'artistes, de techniciens, de cadres, d'ouvriers ne se tenaient pas prêts à réagir rapidement à une offre d'emploi et ne demeuraient pas disponibles pour des engagements ultérieurs, en fonction des combinaisons chaque fois changeantes de métiers, de compétences et de ressources matérielles à engager dans la réalisation d'un spectacle ou d'une œuvre par définition prototypiques (uniques et originaux).

Qu'en est-il de la situation des artistes ainsi mobilisés ? D'abord, le maintien sur un marché du travail qui, pour réagir sans délai à toutes les initiatives, requiert une main-d'œuvre à chaque instant structurellement excédentaire, impose aux professionnels l'alternance de périodes de travail et de périodes de chômage. Mais l'écart constaté entre le nombre d'artistes en activité à un instant *t* et le nombre de ceux qui se tiennent disponibles n'explique pas la totalité de la relation déséquilibrée entre le nombre d'appelés et le nombre d'élus. Il faut aussi rappeler que la

réussite et la consécration s'opèrent par le jeu de la concurrence entre tous ceux qui sont candidats à la reconnaissance de leur talent et de leurs mérites. Or c'est parce que le succès individuel apparaît beaucoup plus imprévisible et ses conditions beaucoup plus indéterminées que dans la plupart des autres activités humaines que beaucoup de candidats se présentent sur le marché du travail artistique et tentent de faire carrière. Et c'est cette même indétermination de la concurrence artistique qui explique que beaucoup d'entrepreneurs culturels (directeurs de théâtre, producteurs de films, directeurs de compagnies, responsables de festivals, etc.) recherchent constamment de nouveaux talents sur qui parier. Mais les artistes jugés talentueux ou, *a fortiori*, ceux qui sont consacrés (au moins pour un temps) comme les meilleurs, sont nécessairement rares. Pour tous ceux qui, provisoirement ou durablement, ne travaillent pas assez dans leur métier de vocation pour en vivre ou pour y faire vraiment l'apprentissage du métier et la preuve de leurs talents, il s'agira de se maintenir dans le vivier des artistes employables en quête de visibilité et, pour ce faire, de se composer un portefeuille d'activités (artistiques, para-artistiques, non artistiques) et de ressources (par le travail, la famille, le conjoint, l'entourage, les aides publiques, etc.). À l'évidence, les très grandes métropoles offrent les meilleures chances de constituer et de gérer au mieux ce portefeuille, tout à la fois en raison de la taille et de la diversité des marchés – ceux du travail artistique, para-artistique ou non artistique – pourvoyeurs d'emplois nouveaux ou complémentaires, et en raison de la densité des réseaux interindividuels pourvoyeurs d'informations sur les projets à venir, sur les soutiens éventuels, sur les petits boulots disponibles, sur les moyens d'accès aux aides publiques, etc.

En ce sens, la très grande métropole constitue ce qu'on peut appeler le biotope du travail artistique et son importance est d'autant plus grande que l'activité artistique est faiblement institutionnalisée, davantage exercée en indépendant qu'au sein d'organisations.

Le vocabulaire des réseaux permet de souligner les deux propriétés essentielles du biotope que constitue un centre urbain dominant : chaque artiste appartient à un ou plusieurs réseaux de pairs qui constituent son groupe immédiat de référence, d'évaluation et de soutien – c'est l'épaisseur communautaire de l'activité artistique – et chacun tisse en même temps un grand nombre de liens avec les diverses catégories d'acteurs intervenant

Tableau 3 – L'origine géographique des comédiens selon le secteur d'activité dominant durant la carrière

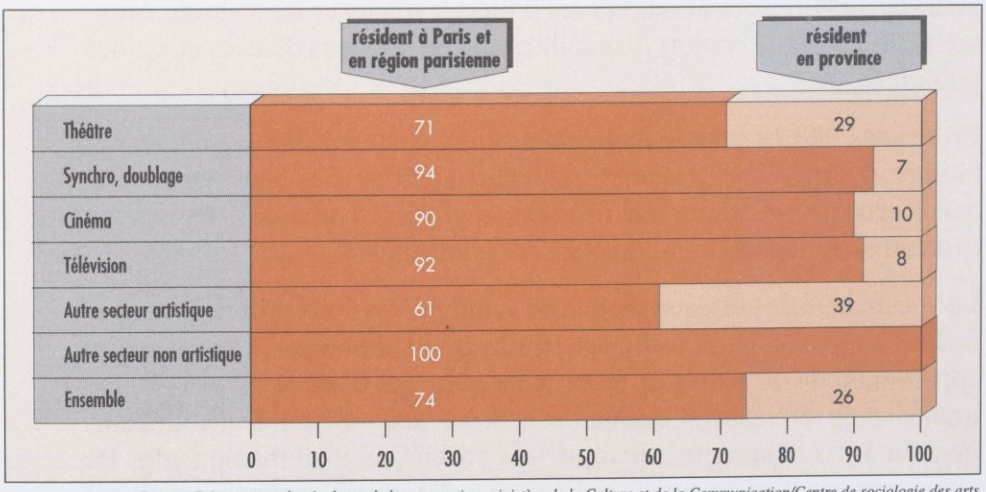
Sur 100 comédiens de chaque secteur

	sont nés :				
	à Paris	en région parisienne	en province	outre-mer	à l'étranger
Théâtre	20	15	50	1	14
Synchro, doublage	22	13	37	3	25
Cinéma	27	15	36	–	22
Télévision	26	18	33	3	20
Autre secteur artistique	26	15	43	–	17
Autre secteur non artistique	56	–	44	–	–
Ensemble	21	15	47	1	16

Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

Graphique 1 – Le lieu de résidence des comédiens selon le secteur d'activité dominant durant la carrière

Sur 100 comédiens de chaque secteur



Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

dans la production artistique – c'est la dimension d'interaction dans la répartition et la coordination des activités requises. Plus grande est la concentration spatiale de ces deux sortes d'acteurs auxquels l'artiste est lié par une organisation en réseau – pairs et partenaires –, plus forte est la densité des échanges, et plus la voie s'ouvre à une individualisation accrue des comportements en même temps qu'à une interdépendance accrue des acteurs dans un système plus complexe d'organisation du travail. D'où la triple fonction des réseaux : stimuler la production d'innovations et la quête individuelle d'originalité, d'une part, abriter les individus des conséquences les plus perturbatrices de l'accroissement de la concurrence[11], d'autre part, apporter, enfin, à l'organisation des activités par projet des éléments de stabilité qui sont la nécessaire contrepartie de la recherche permanente de souplesse et de réactivité propre à ce secteur du marché du travail artistique, parce que les réseaux facilitent les recrutements par cooptation et l'identification des compétences et des talents sur la base des réputations individuelles et évitent de recourir aux procédures trop lentes et trop coûteuses de prospection, de sélection et d'embauche habituellement pratiquées sur le marché du travail qualifié.

Si la forte concentration des comédiens dans la capitale et son agglomération est bien l'une des conditions de l'efficacité du système d'organisation du travail en réseau qui caractérise les arts du spectacle, il est remarquable que les facteurs évoqués jouent beaucoup plus directement encore sur la carrière des comédiens de cinéma, de télévision ou de synchro. Par leur naissance comme par leur résidence, ceux-ci sont plus parisiens que les comédiens de théâtre, comme le montrent le tableau 3 et le graphique 1.

Le surcroît de concentration parisienne des comédiens du cinéma et de l'audiovisuel correspond à la répartition très déséquilibrée de l'activité

11. Dans l'étude qu'a consacrée C. R. Simpson aux artistes plasticiens new-yorkais résidant à Soho, *Soho: The Artist in the City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, on voit bien émerger la dimension communautaire et la fonction d'abri et d'aide des réseaux liant entre eux de petits groupes d'artistes : outre l'économie de soutien mutuel qu'il instaure, le réseau établit les conditions d'un équilibre provisoire entre la nécessité de préserver son originalité, les besoins d'information sur le travail d'autrui et l'aspiration à une évaluation non critique, à une validation discutée du travail individuel hors du contexte de la concurrence de marché. Cet équilibre se modifie ou se détruit selon que l'artiste réussit ou non. En cas d'échec, les réseaux offrent des ressources collectives de rationalisation rassurante et de défense contre le découragement. En cas de succès, la concentration spatiale des artistes et des acteurs du monde de l'art change de signification pour le créateur : les avantages sont ceux de la densité des relations, de l'intensité des interconnaissances et de la vitesse de circulation de l'information, et l'horizon de référence devient la communauté cosmopolite d'artistes et de professionnels réputés.

de ces secteurs[12]. Les mécanismes financiers et entrepreneuriaux de la production cinématographique et audiovisuelle ont ceci de remarquable qu'ils sont négociés, définis et mis en œuvre par un nombre restreint d'acteurs fortement interdépendants, et ce dans un faible espace parisien d'interaction : ce sont en effet quelques quartiers de l'ouest et du sud-ouest de la capitale (8e, 15e, 16e arrondissements, Boulogne, Issy-les-Moulineaux) qui rassemblent la grande majorité des sièges des sociétés de production, de distribution et d'exploitation cinématographiques, les sièges des chaînes de télévision, les bureaux des tutelles et organismes de contrôle publics et ceux des sociétés bancaires.

Mobilité sociale et mobilité géographique

Les professions artistiques, et, en leur sein, celle de comédien sont classées par l'Insee dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures depuis qu'une nouvelle nomenclature des professions et catégories sociales a été élaborée et mise en œuvre à partir du recensement de 1982. Or, comme nous l'avons indiqué plus haut, les deux recensements de 1982 et 1990 ont fait apparaître que par plusieurs caractéristiques sociodémographiques essentielles (sexe, âge, diplômes, revenus), les artistes sont plus proches des professions intermédiaires que des professions supérieures[13]. Deux facteurs paraissent néanmoins, selon l'Insee, justifier le classement des artistes dans la catégorie supérieure : la faiblesse du critère du diplôme scolaire, qui laisse échapper le poids de l'expérience professionnelle et des apprentissages sur le tas, plus important ici que dans les autres professions supérieures, et, plus encore, l'origine sociale des artistes : « Le milieu social d'origine permet cependant d'évaluer la position sociale des

12. L'analyse des volumes d'emploi et de rémunération des différentes catégories d'artistes du spectacle qui a été menée à partir des données du Griss (R. Debeauvais, P.-M. Menger, F. Piettre, J. Rannou, S. Vari, B. Laplante *et al.*, *le Spectacle vivant*, Paris, La Documentation française, coll. « Contrats d'études prospectives », 1997) fait nettement ressortir les écarts entre spectacle vivant et cinéma-audiovisuel. Dans le cinéma et l'audiovisuel, les entreprises dont le siège est en Île-de-France représentent ainsi 89 % de l'emploi artistique du secteur et 94 % de sa masse salariale. Dans le spectacle vivant, 46 % de l'emploi artistique et 51 % de la masse salariale relèvent d'entreprises situées en Île-de-France.

13. M. Gollac, B. Seys, « Les professions et catégories socioprofessionnelles… », *op. cit.*, p. 79-134.

artistes. Avec 35 % d'enfants de cadres et professions intellectuelles supérieures, ils sont parmi ceux dont l'origine sociale est la plus élevée. Il n'est guère que les membres des professions libérales pour les surpasser[14]. »

La même observation s'applique aux comédiens : selon notre enquête, 44 % d'entre eux sont, par leur père, enfants de cadres et professions intellectuelles supérieures, à quoi s'ajoutent les 4 % de comédiens issus du milieu même des arts du spectacle, alors que cette catégorie des cadres et professions intellectuelles représente, au milieu des années 1990, moins de 13 % de la population active et que ce pourcentage serait bien évidemment plus faible si l'on prenait en compte la structure de la population active dans les différentes générations dont les comédiens sont issus[15]. Un comédien sur dix est fils d'ouvrier, un sur six a un père artisan, commerçant ou chef d'entreprise et un sur six est issu de la catégorie des professions intermédiaires. Les comédiens nés à Paris et dans sa région, et plus encore ceux qui sont nés à l'étranger se recrutent davantage dans la catégorie sociale supérieure. De même, les mères des comédiens nés à Paris et en Île-de-France ou à l'étranger ont un taux d'activité supérieur et sont plus nombreuses à exercer une profession supérieure, comme le montrent le tableau 4 et le graphique 2 qui suivent. Les critères de sélection sociale et spatiale convergent et montrent qu'environ la moitié de la population des comédiens est formée d'« héritiers ».

Les comédiennes le sont plus encore que les comédiens : 55 % d'entre elles sont issues de la catégorie des cadres et professions artistiques et intellectuelles supérieures par leur père, contre 43 % pour les hommes, et 39 % sont issues des professions supérieures et intermédiaires par leur mère contre 28 % pour les comédiens[16]. Ces différences permettent de comprendre à la fois pourquoi les comédiennes ont davantage été familiarisées dans leur enfance et leur adolescence avec les disci-

14. M. Gollac, B. Seys, « Les professions et catégories socioprofessionnelles… », *op. cit.*, p. 97.

15. Pour une comparaison détaillée avec d'autres catégories d'artistes, on lira les résultats de la grande enquête sur les artistes plasticiens de R. Moulin et J-C. Passeron, *in* R. Moulin, *l'Artiste, l'institution et le marché…, op. cit.*

16. Les différences d'âge, et donc de vitesse de renouvellement de la population des comédiens selon le sexe, peuvent expliquer partiellement que les comédiennes se recrutent proportionnellement plus dans les milieux qui ont vu croître leurs effectifs dans les 20 dernières années et que plus jeunes, elles aient plus souvent des mères actives (30 % des mères de comédiennes sont inactives, contre 39 % des mères de comédiens).

Tableau 4 – L'origine sociale des comédiens selon leur lieu de naissance

	Sur 100 comédiens de chaque origine géographique									
ont des parents :	Paris		Région parisienne		Province		Étranger		Ensemble	
	Père	*Mère*	*Père*	*Mère*	*Père*	*Mère*	*Père*	*Mère*	*Père*	*Mère*
agriculteur exploitant	–	–	1	–	4	2	–	–	2	1
artisan, commerçant, chef d'entreprise	19	9	9	7	17	8	17	8	16	8
cadre, prof. intellectuelle, scientif., artist.	50	24	53	26	41	13	65	23	48	19
profession intermédiaire	15	14	20	13	20	13	6	19	17	14
employé	6	18	3	19	2	19	3	11	3	17
ouvrier	7	5	11	3	13	4	7	4	10	4
sans activité professionnelle	–	28	–	31	0,2	40	–	33	0,1	35
Non réponse	3	2	3	1	3	1	2	4	3	2

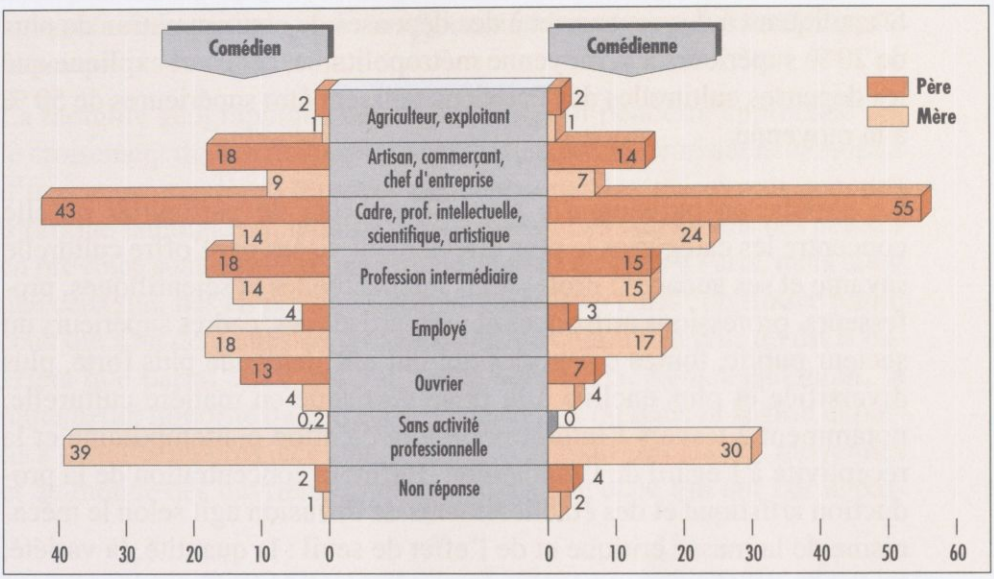
Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

plines artistiques voisines de l'art dramatique – danse, chant, musique – ou avec les arts plastiques (*cf.* plus loin notre chapitre sur la formation des comédiens) et pourquoi elles sont proportionnellement plus formées à l'art dramatique que leurs collègues comédiens, puisque l'on compte près de deux fois moins d'autodidactes parmi les comédiennes et davantage de cas de multiformation. La relation entre origine sociale plus élevée, familiarisation plus poussée avec les arts et investissement plus élevé en formation spécifique évoque des conditions sociales de la vocation d'actrice semblables à celles qui prévalent dans la plupart des métiers artistiques de création où, à l'exception des écrivains, l'identité féminine demeure un handicap de carrière que les transformations récentes n'ont pas achevé de faire disparaître[17]. Et pourtant le métier de comédien est plus ouvert aux femmes, et ce sans faire beaucoup de place aux positions d'enseignement, traditionnellement largement féminisées dans les arts. Comédiens et comédiennes sont en réa-

17. R. Moulin, *l'Artiste, l'institution…, op. cit.*, p. 279 *sq.*

Graphique 2 – La catégorie socioprofessionnelle des parents des comédiens selon le sexe

Sur 100 comédiens de chaque sexe



Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

lité en situation inégale devant la carrière. L'horizon de carrière des secondes est plus court, la vitesse de renouvellement de la population qu'elles forment est plus grande, la concurrence interindividuelle est plus intense pour des carrières ainsi contractées dans le temps, et leur handicap salarial est, on le verra au chapitre VII, voisin de celui observé sur le marché du travail considéré dans son ensemble. Les ressources économiques, sociales et culturelles que procurent aux comédiennes leurs origines sociales plus élevées ne sont pas négligeables dans une concurrence professionnelle dont on aurait pu imaginer qu'elle n'obéissait pas aux mêmes inégalités que sur le reste du marché du travail.

Le tableau 4 fournit l'une des explications de l'hégémonie parisienne : c'est l'effet de structure lié à la composition sociale de la population parisienne, en moyenne plus diplômée, plus aisée et où les catégories sociales fortement consommatrices de biens et services culturels sont

surreprésentées[18]. Ainsi, la structure du budget des ménages parisiens s'écarte de la moyenne, puisque les dépenses pour la culture y représentent 5 % du budget total, contre 3 % pour la moyenne des Français[19]. S'appliquant à des revenus et à des dépenses de consommation de plus de 20 % supérieurs à la moyenne métropolitaine, cet écart explique que les dépenses culturelles des Parisiens puissent être supérieures de 50 % à la moyenne.

La population parisienne a par ailleurs ceci de particulier qu'elle concentre les catégories le plus directement visées par l'offre culturelle savante et ses audaces : professions intellectuelles et scientifiques, professeurs, professions artistiques et para-artistiques, cadres supérieurs du secteur public, toutes catégories qui ont une demande plus forte, plus diversifiée et plus encline à la prise de risque en matière culturelle, notamment à travers l'intérêt porté à la création contemporaine et la réceptivité à l'égard de l'innovation. Enfin, la concentration de la production artistique et des établissements de diffusion agit selon le mécanisme de la masse critique et de l'effet de seuil : la quantité, la variété, la disponibilité et la vitesse de renouvellement de l'offre culturelle ont un effet d'entraînement sur le comportement de consommation, tout

18. Cet effet de structure ressort bien des données récentes sur les caractéristiques comparées des résidents de France métropolitaine et d'Île-de-France, rassemblées dans le tableau qui suit.

Les caractéristiques socio-économiques distinctives des habitants de l'agglomération parisienne

Indicateurs statistiques sur les caractéristiques des résidents	France métropolitaine	Île-de-France
Proportion de titulaires d'un diplôme égal ou supérieur au bac (1990)	19 %	28 %
Proportion d'individus ayant accompli plus de deux années d'études supérieures (1990)	5 %	10 %
Proportion de ménages dont la personne de référence est cadre supérieur en 1990	9 %	18 %
Proportion de cadres supérieurs parmi les actifs occupés en 1990	12 %	20 %
Niveau des salaires des cadres supérieurs en 1991 (indice 100 = moyenne des salaires des actifs dans l'ensemble de la métropole)	210	232
Revenu par habitant en 1988 (en francs courants)	69 000 F	84 200 F
Dépense annuelle de consommation par ménage en 1989 (en francs courants)	153 900 F	192 500 F
Impôt sur le revenu en 1991, par foyer fiscal imposé (en francs courants)	19 539 F	27 743 F
Impôt sur la fortune par habitant en 1991 (en francs courants)	80 F	278 F

Source : données extraites de la France et ses régions, *Paris, Insee, 1993*

19. O. Donnat, *les Dépenses culturelles des ménages*, Paris, La Documentation française, 1989.

comme la qualité et la vitesse de circulation de l'information culturelle diffusée par les médias ou transmise par les réseaux de sociabilité interindividuels. La proportion supérieure des vocations de comédiens parmi les natifs de la capitale et de sa région tire son origine de ces différents facteurs.

La mobilité géographique des comédiens, qui peut être approchée par le croisement du lieu de naissance et du lieu actuel de résidence, montre d'une autre manière comment peuvent jouer les ressources sociales d'origine familiale (*cf.* tableau 5 ci-dessous). Les comédiens nés et fixés en province sont d'origine plus modeste que ceux nés à Paris, mais aussi que ceux qui, nés en province, se sont installés à Paris : on trouve parmi ceux qui sont demeurés en province près de quatre fois plus de fils d'ouvriers que parmi ceux qui ont migré vers Paris. Symétriquement, la toute petite minorité de comédiens nés à Paris ou dans sa région et partis s'installer en province sont plus souvent issus des classes moyennes et du monde des ouvriers et des employés que ceux qui ont fait le par-

Tableau 5 – L'origine sociale selon la mobilité géographique des comédiens

Sur 100 comédiens nés et résidant à...

	ont un père :							
	agriculteur exploitant	*artisan, commerçant, chef d'entrep.*	*cadre, prof. intell., ingénieur*	*prof. intermédiaire*	*employé*	*ouvrier*	*sans activité prof.*	*non réponse*
né à Paris – RP et réside à Paris – RP	*0,3*	*15*	*54*[1]	*16*	*4*	*8*	–	*3*
né à Paris – RP et réside en province	*2*	*10*	*30*[2]	*32*	*10*	*14*	–	*2*
né en province et réside en province	*7*	*16*	*30*[3]	*18*	*3*	*23*	–	*3*
né en province et réside à Paris – RP	*1*	*17*	*48*[4]	*22*	*2*	*6*	*0,4*	*3*
Autre	*1*	*17*	*63*[5]	*6*	*3*	*8*	–	*2*
Ensemble	*2*	*16*	*48*[6]	*17*	*3*	*10*	*0,1*	*3*

Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

1. Dont 7 % actifs dans le théâtre, le cinéma ou l'audiovisuel. **2.** Dont 4 % actifs dans le théâtre, le cinéma ou l'audiovisuel. **3.** Dont 1 % actifs dans le théâtre, le cinéma ou l'audiovisuel. **4.** Dont 3 % actifs dans le théâtre, le cinéma ou l'audiovisuel. **5.** Dont 5 % actifs dans le théâtre, le cinéma ou l'audiovisuel. **6.** Dont 4 % actifs dans le théâtre, le cinéma ou l'audiovisuel.

cours inverse pour « monter » à Paris. Les comédiens installés en province font quasi exclusivement carrière dans le théâtre et le spectacle vivant et, pour plus d'un tiers d'entre eux, n'ont suivi aucune formation spécifique à l'art dramatique ; les comédiens vivant à Paris se sont presque tous formés (une minorité de 8 % d'entre eux se déclarent autodidactes) et ils affrontent une concurrence plus rude, mais ils bénéficient de possibilités de diversification de leurs activités qui peuvent leur permettre de mieux gérer les incertitudes de leur carrière.

Un comédien sur 25 a un père qui fut ou est encore actif dans le monde du cinéma, de la télévision ou du théâtre. Or l'ensemble des professionnels de l'audiovisuel et du spectacle vivant ne représentent que 0,4 % de la population active – cette proportion étant du reste le produit d'une forte croissance de la catégorie dans les 15 dernières années. En d'autres termes, l'appartenance, par l'hérédité sociale, à la catégorie des professionnels des arts et des spectacles engendre, eu égard à son poids statistique dans la population active, plus de dix fois plus de « vocations » de comédiens que si ces « vocations » étaient indépendantes de l'origine sociale. L'hérédité professionnelle au sens strict (comédien fils d'un professionnel des arts du spectacle) comme au sens élargi (comédien fils d'un professionnel des arts) est, on le comprendra aisément, plus fréquente parmi les comédiens nés à Paris que parmi les provinciaux, et plus répandue parmi les comédiens de moins de 30 ans, enfants de générations qui ont connu l'essor des politiques culturelles et des industries culturelles et l'accroissement démographique des professions intellectuelles et artistiques.

Les comédiens, leur famille et leur entourage

Près d'un tiers des comédiens vivent seuls, alors que dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures, ce taux n'est que de 19 %[20]. Mais un comédien « solitaire » sur cinq a des enfants. 59 % des comédiens vivent en couple, la proportion étant plus élevée en pro-

20. Les données démographiques sur la population active et sur la catégorie des cadres et professions intellectuelles et artistiques supérieures sont extraites de l'enquête « Emploi » de l'Insee de 1995.

vince (68 %) qu'à Paris (55 %). Le célibat concerne environ un comédien sur deux avant 30 ans (47 %) et après 50 ans (52 %) contre un sur trois entre 30 et 50 ans. Les comédiennes sont plus souvent célibataires (45 %) que les comédiens (39 %), ce qui pointe vers une différence bien connue des sociologues de la famille[21] : le mariage est un atout professionnel pour les hommes et un handicap pour les femmes.

52 % des comédiens n'ont pas d'enfants, ce qui les distingue fortement au sein de la catégorie des cadres et professions intellectuelles, qui ne comprend que 21 % de ménages sans enfants. Moins fréquemment en couple, moins fréquemment parents quand ils ont fondé un foyer, les comédiens ont aussi moins d'enfants quand ils sont parents. Là encore, les Parisiens illustrent le plus nettement la particularité du groupe : ils sont 43 % à avoir un ou plusieurs enfants et 32 % à vivre avec eux au foyer, contre respectivement 61 % et 53 % parmi les comédiens résidant en province[22]. Comédiens et comédiennes ne vivent pas non plus la même vie selon leur secteur dominant d'activité, une fois contrôlé le facteur de la résidence : parmi les comédiens parisiens, la moitié de ceux qui font surtout carrière au théâtre ont des enfants, contre un tiers seulement de ceux qui travaillent pour le cinéma ou la télévision. Le recours à un modèle de régression logistique permet de contrôler l'ensemble des facteurs qui peuvent agir sur le choix de vie décrit : toutes choses égales par ailleurs, et par rapport à la situation des comédiens de théâtre, qui fournit la référence dans le modèle, les comédiens de synchro sont bien plus souvent parents (+ 32 points par rapport à la situation de référence constituée par les comédiens de théâtre) et les comédiens de cinéma se situent au pôle opposé (– 15 points).

Si la métaphore de la famille professionnelle a volontiers cours dans le monde des comédiens, la vie personnelle s'écarte du modèle traditionnel de reproduction de la famille nucléaire, notamment chez les comédiens de cinéma et de l'audiovisuel. Les Parisiens constituent une manière d'avant-garde en l'espèce : ils vivent plus souvent seuls, et plus souvent sans avoir d'enfants lorsqu'ils vivent en couple, et les écarts sont toujours plus importants lorsqu'on oppose sur ces deux critères les

21. F. de Singly, *Fortune et infortune de la femme mariée,* Paris, PUF, 1987.
22. La mobilité géographique renforce cette tendance : si l'on prend en compte simultanément le lieu de naissance et le lieu de résidence, on voit que 33 % des résidents parisiens nés à Paris ont un foyer avec un ou plusieurs enfants, contre 27 % des comédiens nés en province et « montés » s'installer à Paris.

comédiens nés et fixés en province à ceux qui vivent à Paris en y étant nés ou « montés ». De même, les comédiens parisiens sont plus nombreux à déclarer ne fréquenter que des gens du spectacle – 24 % contre 14 % parmi les provinciaux. À l'opposé, les comédiens de théâtre, surtout lorsqu'ils vivent en province, et les comédiens de synchro conjuguent vie d'artiste, vie de famille et vie sociale et s'écartent des singularités de la vie personnelle des acteurs de cinéma, plus exposée, souvent plus chaotique et plus perméable aux aléas professionnels.

Quand ils vivent en couple, 87 % des comédiens (contre 71 % dans l'ensemble de la catégorie des cadres et professions intellectuelles) ont un conjoint actif. Dans un cas sur deux, ce conjoint exerce une profession artistique : il travaille dans le monde du théâtre, du cinéma ou de l'audiovisuel dans 47 % des cas, et il est lui-même comédien dans 28 % des cas. L'endogamie professionnelle atteint, on le voit, un niveau élevé. Le portrait de famille du comédien est plus éloquent encore si l'on inclut frères et sœurs : 87 % des comédiens interrogés ont un ou plusieurs frères et sœurs et dans 21 % des cas, un ou plusieurs de ces frères et sœurs exercent une profession artistique. Faute de données réellement comparables sur d'autres professions artistiques, il est difficile d'interpréter ces chiffres autrement qu'en soulignant qu'au regard du faible poids statistique de la catégorie des artistes, la composition des couples et des fratries renforce l'image d'un monde social où l'artiste n'est pas le dieu libre et sans racines qu'il proclame si souvent être, mais plutôt le membre d'une communauté professionnelle qui se recrute d'abord dans les milieux instruits et aisés et qui se compose d'une proportion significative de conjoints et de collatéraux artistes : en ce sens, le vocabulaire de la « famille » employé par les comédiens et par les gens de spectacle, sans renvoyer à des lignées dynastiques d'artistes (encore vivaces cependant dans certains arts comme celui du cirque) désigne plus qu'un simple monde d'affinités et de liens électifs.

Dans les couples dont l'un des membres au moins est comédien, la fréquence de la biactivité s'élève jusqu'à 91 % chez les moins de 30 ans et ne s'aligne sur la moyenne de la catégorie des cadres et professions intellectuelles que pour les comédiens de plus de 50 ans : en ce sens, les comédiens devancent l'évolution sociale. Dans ces couples jeunes, l'homogamie professionnelle est aussi plus élevée : 57 % des conjoints de comédiens de moins de 40 ans exercent eux-mêmes une profession

artistique, 33 % étant comédiens proprement dits. Ces proportions s'abaissent respectivement à 42 % et 22 % pour les comédiens de plus de 40 ans.

Les variations des taux de biactivité dans ces couples sont le produit de changements générationnels, mais aussi de modifications des comportements au cours du cycle de vie professionnelle. Corrélé positivement avec l'âge, le taux d'inactivité du conjoint s'élève aussi avec le niveau des gains : 10 % seulement des comédiens ayant gagné moins de 150 000 F en 1994 ont un conjoint non actif contre 23 % des comédiens qui ont gagné 300 000 F ou plus. Et parmi les conjoints actifs des comédiens les plus rémunérés, on trouve davantage de non-artistes.

Les deux oppositions significatives mises en évidence – forte biactivité et forte homogamie professionnelle parmi les couples jeunes, inactivité du conjoint et hétérogamie professionnelle croissantes avec l'âge et le revenu – permettent de souligner l'une des caractéristiques originales de la conduite de ces carrières professionnelles attirantes et risquées : la mutualisation des risques entre conjoints, notamment dans la phase où ces risques sont les plus élevés. Le conjoint est ici le premier des « actionnaires » de l'entreprise qu'est une vie d'artiste, et dans le cas de couples d'artistes, c'est le partenaire de l'entreprise collective que créent les deux comédiens, selon une formule assez fréquemment observée. L'économie conjugale ou domestique de production artistique constitue l'une des solutions au problème de la mobilisation des ressources que cherchent à résoudre nombre de jeunes compagnies, groupes ou entreprises artistiques en additionnant, au moins pendant un temps, la mise en commun des ressources du ménage et les sacrifices pécuniaires consentis avec les ressources du mécénat public, les aides à l'emploi, les indemnités de chômage de l'intermittence et les diverses autres formes de soutien personnel (celui de parents, d'amis, de collègues, etc.).

Comédiens et comédiennes usent-ils identiquement de telles ressources domestiques ? Plusieurs recherches sociologiques ont montré qu'en règle générale[23] comme aussi dans le cas des artistes[24], l'« investisse-

23. F. de Singly, *Fortune et infortune…, op. cit.*
24. M.M. McCall, "The Sociology of Female Artists", *Studies in Symbolic Interaction,* 1978, 1, p. 289-318 ; D. Pasquier, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail,* 1983, 4, p. 418-431 ; R. Moulin, *l'Artiste, l'institution…, op. cit.*

Tableau 6 – La profession du conjoint actif selon le sexe du comédien

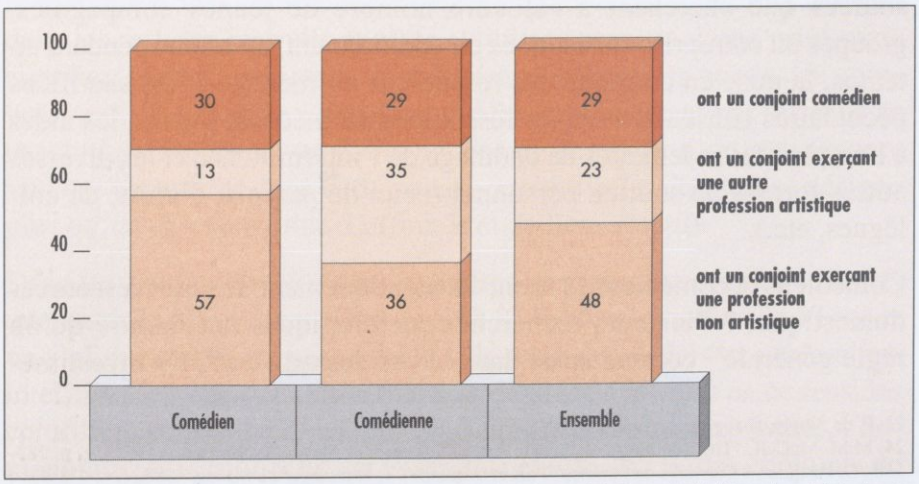
Sur 100 comédiens de chaque sexe

ont un conjoint :	Homme	Femme	Ensemble
agriculteur exploitant	–	–	–
artisan, commerçant, chef d'entreprise	1	2	2
cadre, profession intellectuelle, scientifique, artistique (hors spectacle vivant, cinéma et audiovisuel)	21	34	27
profession intermédiaire	23	3	14
employé	7	2	5
ouvrier	1	1	1
chômeur	2	0,3	1
actif dans le cinéma, le spectacle vivant ou l'audiovisuel	43	56	49
Non réponse	2	1	1

Source : Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

Graphique 3 – L'activité du conjoint actif selon le sexe du comédien

Sur 100 comédiens de chaque sexe



Source : département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication/Centre de sociologie des arts

ment » dans le mariage ou la vie de couple accroît les probabilités de réussite de l'homme, mais pénalise la carrière de la femme. Si, face au handicap que peut leur valoir leur identité sexuelle dans des métiers artistiques fortement masculins comme celui d'artiste plasticien ou de compositeur, le mariage constitue pour les femmes artistes l'un des moyens d'entretenir matériellement leur vocation, il a paradoxalement des inconvénients d'autant plus grands pour la carrière artistique qu'il est économiquement plus avantageux : un « beau mariage », que les femmes peintres sont, par exemple, quatre fois plus nombreuses à réaliser que leurs collègues hommes, selon l'enquête française sur les plasticiens de Moulin et Passeron[25], risque fort de déconsidérer professionnellement les premières en les faisant passer pour des amateurs dilettantes dont le mari financerait les caprices et les illusions.

En va-t-il de même dans les métiers artistiques plus féminisés comme celui de comédien, où la division sexuelle des emplois garantit aux femmes une part incompressible de l'activité ? Les comédiennes vivent plus souvent célibataires (45 %) que les comédiens (38 %) et quand elles sont en couple, elles choisissent davantage leur conjoint dans les milieux artistiques et dans les catégories élevées que les comédiens (*cf.* tableau 6 et graphique 3 ci-contre), mais les différences sont moindres que dans le cas des plasticiens évoqué à l'instant. Plus fréquents pour les comédiennes, le « beau mariage » ou la « belle mise en couple » signifient autant une union socialement avantageuse qu'un appariement au sein du monde professionnel des arts du spectacle, ce qui suggère que les carrières féminines sont plus risquées et poussent plus fréquemment à une mutualisation des risques pour s'assurer contre les aléas.

25. R. Moulin, J.-C. Passeron *et al.*, *les Artistes*, Paris, La Documentation française, 1985.

Tableau 63 – Les revenus des comédiens
selon le secteur d'activité dominant en 1994 287
Tableau 64 – Les revenus des comédiens
selon le secteur d'activité dominant en 1994 et l'âge 289
Tableau 65 – Les revenus des comédiens selon le lieu de résidence 289
Tableau 66 – La relation entre durée d'engagement et taux de rémunération
des comédiens selon les secteurs d'activité 293
Tableau 67 – Les revenus selon la durée du travail
dans le spectacle vivant et l'audiovisuel en 1994 299
Tableau 68 – La durée de travail selon le secteur d'activité dominant en 1994 299
Tableau 69 – La composition des revenus selon le niveau de ceux-ci en 1994 305
Tableau 70 – La composition des revenus
selon le secteur d'activité dominant en 1994 305
Tableau 71 – Les comédiens qui ont travaillé 507 heures ou plus en 1994
selon le lieu de résidence, le sexe et l'âge 312
Tableau 72 – Les comédiens ayant travaillé 507 heures ou plus
selon l'âge et le secteur d'activité dominant en 1994 312
Tableau 73 – Les comédiens ayant travaillé 507 heures ou plus selon le niveau
de revenus et le secteur d'activité dominant en 1994 312
Tableau 74 – Les caractéristiques des comédiens
selon leur profil d'activité multisectorielle en 1994 316
Tableau 75 – Les opinions des comédiens sur le système d'indemnisation
du chômage selon le secteur d'activité dominant durant la carrière 331
Tableau 76 – Les opinions des comédiens
sur le système d'indemnisation du chômage selon l'âge 332
Tableau 77 – Les opinions des comédiens sur le système d'indemnisation
du chômage selon le niveau de revenu en 1994 335
Tableau 78 – La syndicalisation des comédiens
selon l'âge et le niveau de revenu en 1994 345
Tableau 79 – La syndicalisation selon la dominante d'activité de la carrière
et l'âge 348
Tableau 80 – La syndicalisation selon la dominante d'activité de la carrière
et le volume de travail 348
Tableau 81 – La syndicalisation selon la dominante d'activité de la carrière
et le revenu en 1994 349
Tableau 82 – Les formes d'engagement collectif
selon le secteur d'activité dominant durant la carrière 350
Tableau 83 – Les formes d'engagement collectif selon l'âge des comédiens 353
Tableau 84 – Les formes d'engagement collectif selon le revenu en 1994 353
Tableau 85 – L'opinion sur l'adoption d'un système de carte professionnelle
selon la forme d'engagement collectif 354
Tableau 86 – L'opinion sur l'adoption d'un système
de carte professionnelle selon l'âge 357
Tableau 87 – L'opinion sur l'adoption d'un système de carte professionnelle
selon la filière de formation à l'art dramatique 359
Tableau 88 – L'opinion sur l'adoption d'un système de carte professionnelle
selon le secteur d'activité dominant durant la carrière 360
Tableau 89 – L'opinion sur l'adoption d'un système de carte professionnelle
selon le profil de diversification de l'activité en 1994 360

Liste des graphiques

Graphique 1 – Le lieu de résidence des comédiens selon le secteur d'activité dominant durant la carrière 30
Graphique 2 – La catégorie socioprofessionnelle des parents des comédiens selon le sexe 35
Graphique 3 – L'activité du conjoint actif selon le sexe du comédien 42
Graphique 4 – La multiformation à l'art dramatique des comédiens 72
Graphique 5 – Les trajectoires de formation : âge d'entrée et durée de la formation à chaque étape 79-81
Graphique 6 – L'association des cours privés aux diverses autres formations à l'art dramatique des comédiens 90
Graphique 7 – La formation des différentes générations de comédiens 96
Graphique 8 – La formation continue par les stages selon la filière de formation initiale 103
Graphique 9 – La formation continue par les stages selon le secteur d'activité dominant durant la carrière 104
Graphique 10 – Le jugement sur l'apprentissage du métier selon la filière de formation suivie 112
Graphique 11 – Le jugement sur l'apprentissage du métier selon l'âge des comédiens 115
Graphique 12 – Le jugement sur l'apprentissage du métier selon le secteur d'activité dominant durant la carrière 115
Graphique 13 – L'appréciation sur la formation à l'art dramatique suivie 117
Graphique 14 – L'âge au premier emploi rémunéré de comédien selon le sexe et le secteur d'activité dominant durant la carrière 128
Graphique 15 – La mobilité sectorielle des comédiens en 1994 141
Graphique 16 – La mobilité d'activité des comédiens selon le secteur d'activité 142
Graphique 17 – Les modalités de diversification sectorielle de l'activité en 1994 159
Graphique 18 – Le lieu de résidence des comédiens, selon le profil d'activité multisectorielle en 1994 163
Graphique 19 – La polyvalence professionnelle des comédiens selon les secteurs d'activité en 1994 175
Graphique 20 – L'importance du rôle de comédien le plus récent selon le secteur d'activité dominant en 1994 213
Graphique 21 – Le genre de théâtre dans lequel les comédiens ont tenu leur rôle le plus récent 216
Graphique 22 – L'importance du rôle le plus récent selon le genre de théâtre 216
Graphique 23 – Les metteurs en scène les plus cités avec lesquels les comédiens aimeraient travailler 220
Graphique 24 – Les atouts pour l'obtention d'un emploi d'interprète selon le secteur d'activité dominant en 1994 (théâtre) 228
Graphique 25 – Les atouts pour l'obtention d'un emploi d'interprète au théâtre selon l'âge du comédien 229
Graphique 26 – L'importance du rôle le plus récent au cinéma, selon le type de film et la fréquence de tournage en 1994 232
Graphique 27 – L'âge des comédiens selon le type de film dans lequel ils ont joué en 1994 et la fréquence de tournage 233